

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Златко М. Грушановић

**Типологија хероја у српској култури и
друштву
од 1990. до 2000. (српска драма)**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Београд, 2018.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Zlatko M. Grušanović

**The typology of the hero in Serbian culture and
society
1990 – 2000 (Serbian drama)**

DOCTORAL DISSERTATION

Belgrade, 2018.

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Златко М. Грушанович

**Типология героя в сербской культуре и
обществе
1990 – 2000 (Сербская драма)**

Докторская диссертация

Белград, 2018.

Подаци о ментору и члановима комисије

Ментор:

Проф. др Мило Ломпар, Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима, Филолошки факултет Универзитета у Београду

Чланови комисије:

Датум одбране:

Типологија хероја у српској култури и друштву од 1990. до 2000. (српска драма)

Резиме

Полазиште за истраживање у докторској дисертацији *Типологија хероја у српској култури и друштву (српска драма)* јесте корелација турбулентних друштвених кретања током деведесетих година 20. века и драмског стваралаштва у тој деценији, односно представа које су постављане на сцене овдашњих позоришта. Истраживање је усмерено на утврђивање подударности у изградњи и разумевању хероја као драмског протагонисте и хероја као друштвеног феномена. Да би се утврдио концепт хероја као књижевног и као друштвеног конструкта у раду је најпре направљен осврт на културолошки и социолошки контекст током историјског трајања. Тиме је осветљена чињеница да су оба типа хероја скоро увек пројекција друштвеног идеала, система вредности или друштвене потребе, односно да како су се кроз историју и књижевне епохе мењали друштвени идеали, мењали су се и типови хероја и сваки период у развоју друштва изнедрио је одговарајућу врсту хероја. Како су књижевни хероји често, али не и обавезно, оличавали друштвене хероје у свету уметности, испоставља се да је доминантна тема овог рада управо однос друштвене стварности и уметности кроз концепт херојства.

Методолошки концепт за приступање овој теми јесу театролошке теорије о драмском лику и типолошке теорије применљиве у аналитичком проучавању драмског текста. Поред ових театролошких метода, у раду су заступљене и књижевне теорије које нуде одговарајућу апаратуру за проучавање оних елемената драмског дела које изучава наука о књижевности, попут проблема лика, језика, хумора, гротеске, ироније. У анализи су примењене и поједине филолошке, културолошке, социолошке и психолошке теорије, које су значајне за проучавање и одређивање типологије хероја. Направљен је неопходан преглед традиционалних теоријских типологизација хероја у домаћој теорији (Шкроб, Стамаћ, Солар, Живковић), као и промена разумевања и значења у различитим књижевноисторијским контекстима (средњи век, XIX век, XX век), а као теоријски стожер читавог истраживања узет је приступ типологизацији хероја Нортропа Фраја из његовог дела *Анатомија критике*. Истраживање је омеђено временским периодом 1990–2000, али ради боље контекстуализације, урађен је и кратак преглед концепта хероја у друштву и српским драмама последњих година СФРЈ. Изучавани период подељен је на два дела – онај од 1990. до 1994. и онај од 1995. до 2000, зато што је уочено да постоје посебне тематске и проблемске сличности драмских дела унутар сваког од ових периода. Тако се у

првом периоду анализирају драмски хероји у драмама *Бела кафа* А. Поповића, *Је ли било кнежевe вечере* В. Огњеновић, *Професионалац* и *Уренебесна трагедија* Д. Ковачевића, *Кнез Павле*, С. Селенића, *Бенерал Милан Недић*, С. Ковачевића, *Тамна је ноћ* А. Поповића, *Српска драма* и *Јанез* С. Ковачевића и *Змај од Србије* М. Шеварлића. Предмет анализе у другом периоду су драмски хероји у драмама *Лаки комад* и *Каролина Нојбер* Н. Ромчевића, *Лари Томпсон – трагедија једне младости* Д. Ковачевића, *Турнеја* Г. Марковића, *Кнез Михаило* С. Велмар-Јанковић, *Београдска трилогија*, *Породичне приче* и *Пад* Б. Србљановић и *Бокешки д-мол* и *Тре сореле* С. Копривице. Закључни део ове дисертације усмерен је на компаративни преглед и класификовање драмских хероја према тематским поставкама ових драма и идеолошким и полтичким карактеристикама у нашем друштву тог времена. На основу уочене правилности да се унутар истог књижевног лика смењује неколико различитих подтипова драмског хероја у зависности од промењене идеолошке тачке гледишта, у дисертацији се тежи закључку да за разлику од друштвеног хероја који је по правилу једнодимензионалан, драмски херој најчешће бива изграђен као слојевит књижевни лик са мноштовом амбивалентних карактеристика кроз које се рефлектује сва сложеност друштвене ситуације у датом тренутку.

Кључне речи: Драмски херој, драма, трагички херој, антихерој, исмејани херој, гротеска, иронија, сатира, хумор, мелодрама, трагичка радња, комичка радња

Научна област: тетрологија, културологија, социологија, теорија књижевности

Ужа научна област: српска драма од 1990. до 2000.

**The typology of the hero in Serbian culture and society
1990 – 2000 (Serbian drama)
ABSTRACT**

The starting point for the research of the doctoral dissertation *The Typology of the Hero in Serbian culture and society (the Serbian drama)* is the correlation of the turbulent social movements during the 1990's and the dramatic creativity throughout that decade, namely, the plays that took place in local theaters. Research has been directed at establishing congruence in the creation and understanding of the hero as the dramatic protagonist, as well as a social phenomenon. In order to establish the concept of the hero as both a literary and social construct, the dissertation first turns towards the cultural and sociological context throughout history. This illuminates the fact that both types of heroes are nearly always the projection of the social ideal, the system of values or of social needs. It thereby shows how, throughout historical and literary eras, social ideals have shifted, the types of heroes changed, and every period in the development of society gave birth to its corresponding type of hero. As literary heroes often, but not always, personified social heroes in the world of art, it turns out that the dominant theme of this paper is, in fact, the relationship between social reality and art through the concept of heroism.

The methodological concepts of the approach to this theme are theatrical theory on the dramatic character and the typological theories which are applicable to the analytic examination of the dramatic text. In addition to these theatrical methods, the paper also represents literary theories that offer the corresponding apparatus for researching the elements of drama that teach about the art of literature, such as the problem of the character, language, humor, the grotesque, and irony. Specific philological, cultural, and psychological theories are applied in the analysis, which are significant for the learning and assessment of the hero typology. A necessary inspection of the traditional theoretical typologization of the hero in local theory exists (Skreb, Stamac, Solar, Zivkovic). Changes in the understanding and significance in various historical literary contexts (Middle Ages, 19th and 20th centuries) have also occurred, while the theoretical pivot of the entire research towards the typology of the hero has been applied using Northrop Frye's *Anatomy of Criticism*. Research was at a standstill from 1990 to 2000, but for better contextualization, a brief overview of the concept of hero and society in Serbian drama from the final years of the SFRY has been included. The analyzed period has been split into two parts-the first from 1990 to 1994, and the latter from 1995 to 2000. This was done when it was noticed that certain thematic and problematic similarities exist within each of these periods. This is why, for the first period, the dramatic heroes are analyzed in the plays *Bela Kafa* by A. Popovic, *Je li bilo knezeve vecere* by V. Ognjenovic, *Profesionalac* and *Urnebesna tragedija* by D. Kovacevic,

Knez Pavle by S. Selenic, *Djeneral Milan Nedici* by S. Kovacevic, *Tamna je noc* by A. Popovic, *Srpska drama* and *Janez* by S. Kovacevic, and *Zmaj od Srbije* by M. Sevarlic. The subject of analysis in the second period include the dramatic heroes in the dramas *Laki komad* and *Karolina Nojber* by N. Romcevic, *Lari Tompson-tragedija jedne mladosti* by D. Kovacevic, *Turneja* by G. Markovic, *Knez Mihailo* by S. Velmar-Jankovic, *Beogradska trilogija*, *Porodicne price* and *Pad* by B. Srbljanovic and *Bokeski d-mol* and *Tre sorele* by S. Koprivica. The concluding section of this dissertation is aimed at the comparative examination of the classification of dramatic heroes according to thematic settings of these works, as well as the ideological and political features of our society from that era. A pattern emerged wherein it was observed how the same literary character displayed several subtypes within dramatic hero in accordance with the changing ideological perspectives. Based on the aforementioned, this dissertation leans towards the conclusion that, even though the social hero is, by his very nature, one dimensional, the dramatic hero is usually created as a layered, literary character, with myriad ambivalent characteristics, through which he reflects all the complexities of the social situation at the time in question.

Key Words: Dramatic hero, drama, tragic hero, antihero, comic hero, grotesque, irony, satire, humor, melodrama, tragedy, comedy

Field of study: tetrology, cultural studies, sociology, literary theory

Specific field of study: Serbian drama from 1990 to 2000.

Садржај

1. Увод: поставка тезе.....	1
1.1 Предмет истраживања	1
1.2 Циљеви истраживања	1
1.3 Значај и актуелност	2
2. Теоријско-методолошки оквир истраживања	2
2.1 Хипотезе	3
2.2 Методе истраживања.....	3
2.3 Кратак приказ структуре рада.....	4
3. Методолошки увод.....	5
4. Значења хероја.....	10
4.1 Типови хероја у књижевности – Нортроп Фрај.....	13
4.2 Типови антихероја	16
4.3 Однос друштвених и књижевних типова хероја	19
5. Кратак преглед концепта хероја у друштву и српским драмама од 1945. до 1990....	28
6. Типови хероја у српској драми од 1990. до 1994.....	39
6.1 Александар Поповић, <i>Бела кафа</i>	41
6.2 Вида Огњеновић, <i>Је ли било кнежевине вечере?</i>	55
6.3 Душан Ковачевић, <i>Професионалац</i>	70
6.4 Душан Ковачевић, <i>Урнебесна трагедија</i>	82
6.5 Слободан Селенић, <i>Кнез Павле</i>	91
6.6 Синиша Ковачевић, <i>Бенерал Милан Недић</i>	104
6.7 Александар Поповић, <i>Тамна је ноћ</i>	120
6.8 Синиша Ковачевић, <i>Српска драма и Јанез</i>	128
6.9 Миладин Шеварлић, <i>Змај од Србије</i>	131
7. Типови хероја у српској драми од 1995. до 2000.	141
7.1 Небојша Ромчевић, <i>Лаки комад</i>	141
7.2 Душан Ковачевић, <i>Лари Томпсон</i>	148
7.3 Горан Марковић, <i>Турнеја</i>	154
7.4 Светлана Велмар-Јанковић, <i>Кнез Михаило</i>	167

7.5 Биљана Србљановић, <i>Београдска трилогија</i>	177
7.6 Небојша Ромчевић, <i>Каролина Нојбер</i>	198
7.7 Стеван Копривица, <i>Бокешки д-мол и Тре сореле</i>	207
7.8 Биљана Србљановић, <i>Пад</i>	216
8. Закључак	222
Библиографија	249
Биографија	260

1. УВОД: ПОСТАВКА ТЕЗЕ

1.1 ПРЕДМЕТ ИСТРАЖИВАЊА

Предмет овога рада је омеђен временским периодом у коме је тешко јасно разграничити историјска и социјално-политичка збивања од позоришне области. Крај двадесетог века донео је низ промена у српском друштву, а позориште, као „огледало стварности”, пратило је, коментарисало, подржавало или критиковало те друштвене промене, па се кроз анализу ликова може представити не само развој драме у овом периоду, већ и наличје културне и друштвене стварности. Циљ рада је да осветли концепт хероја у драмама из тог периода. Будући да је осамдесетих година социјализам у Југославији постајао све либералнији у вези са питањима националних идентитета, у позориштима су почели да се приказују комади са ликовима из националне прошлости који су до тада били табуизирани. С озбиром на то да је у овом периоду написан и изведен велики број драма, размотрићемо пре свега она остварења српских драмских писаца у којима је могуће препознати присуство концепта хероја, настојећи притом да га повежемо са широм сликом друштва у којем он функционише, јер појава хероја у овим драмама осликава и лице и наличје препорученог друштвеног система вредности.

1.2 ЦИЉЕВИ ИСТРАЖИВАЊА

Истраживање у докторском раду *Типови хероја у српској култури у периоду од 1990. до 2000. године*, с освртом на српску драму, има за циљ да систематизује варијације типологије лика хероја, те да проучи њихове заједничке карактеристике (константе) и одступања, у зависности од констелација специфичних друштвених збивања и околности, односно, од историјског тренутка у којем се друштво налази. У погледу методологије, ослонићемо се на театролошке теорије о драмском лику и типолошке теорије применљиве у аналитичком проучавању драмског текста. Поред ових театролошких метода, у раду ће бити заступљене и књижевне теорије које нуде одговарајућу апаратуру за проучавање оних елемената драмског дела које изучава наука о књижевности, попут проблема лика, језика, хумора, гротеске, ироније. Коначно, у анализи ћемо применити и поједине филолошке, културолошке, социолошке и психолошке теорије, које ће бити од користи у проучавању и одређивању типологије лика.

1.3 ЗНАЧАЈ И АКТУЕЛНОСТ

Српска драма с краја двадесетог века као тема пружа могућност за писање обимне научне студије, која би препознала, описала и класификовала типологију ликова и, у исто време, издвојила сличности и специфичности које чине индивидуалне стилове савремених драмских писаца у односу на културолошка збивања у том времену. Чини се да је тип хероја репрезентативан за истраживање у коме покушавамо да испитамо везу између позоришта и друштва у специфичним условима тог периода. Отуда проистиче и циљ овог рада: да испитивањем типова хероја и антихероја у драмама деведесетих дођемо до закључка у којој мери је драмска књижевност била огледало стварности, као и да одговоримо на питање у којој су мери драмски писци покушали да пародирањем и критичким освртима конституишу идеале и вредности колектива. У истраживању полазимо од становишта да херој није само лик који је носилац радње или учесник у њој, него отелотворење жеља, идеја и тежњи једног народа или једног његовог дела. У тој тачки се слажемо са Дивињом који тврди да је „позориште уметност чији се корени налазе у друштвеном животу и која је више него иједна друга уметност уткана у живу потку колективног искуства; позориште осећа више него било која друга уметност потресе који раздиру непрестаним кореним променама испуњени друштвени живот, оно тешко кретање слободе која час полако напредује упола савладана разним стегима и непремостивим тешкоћама, а час се силовито испољава у непредвидљивим наглим размацима. Позориште представља вид испољавања друштвеног живота. [...] У позоришту уметност достиже онај ступањ општости на коме она премаша оквире писане књижевности; у позоришној представи естетичност се претвара у друштвену акцију” (Дивињо, 1978, 3).

2. ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА

2.1 ХИПОТЕЗЕ

Користећи метод **социолошко-театролошке анализе** савремене српске драме, циљ нам је да у раду потврдимо хипотезу да типови хероја, који су стварани у овом периоду, заправо представљају огледало друштвене стварности тог времена. Историјски тренутак у коме се ти хероји формирају врло је специфичан, како због тога што је на ширем нивоу *fin de siècle*-а, тако и због специфичне политичке ситуације у којој се српско друштво нашло у том периоду, а чије се последице и данас осећају. Крај 20. века сабира не само искуства

читаваог столећа, већ можда и целокупног миленијума. Кроз ту призму преломљена, драмска светлост гради прилично несталну слику света, тако да ликови у савременој српској драми овога периода за релативно кратко време пролазе кроз низ трансформација. Драмски јунак еволуира (тачније инволуира на културно-етичком фону, често потпуно неподударном са актуелним друштвеним обрасцем) од типа националног **хероја**, у време распада Југославије крајем осамдесетих и почетком деведесетих година, преко **антихероја** једне имагинарне земље створене од остатака националних (о)сећања, до лика без идентитета, без илузија, равнодушног и отуђеног, крајњег стадијума преображаја, **проблематичног јунака**.

Посебне хипотезе тичу се утицаја:

- универзалности и савремености ликова у позоришту и у друштву
- карактеризације јунака и драмске технике
- психолошког и социјалног профила
- савремености ликова и рецепције публике.

2.2 МЕТОДЕ ИСТРАЖИВАЊА

У раду ће бити примењене и комбиноване следеће истраживачке методе:

• **Квантитативна метода**, чији је циљ да пронађе и истражи све оно што представља норму, стандард. Она се базира на утврђивању веза статистичким методама и на подацима добијеним статистичким анализама;

• **Метода компарације**, која нам омогућава да одређене закључке доносимо упоређивањем добијених вредности;

• **Метода посредне анализе**, која подразумева анализирање и тумачење садржаја различитих есеја, чланака, као и резултата различитих спроведених истраживања;

• **Метода проверавања**, која се користи за доказивање истинитости појединих ставова, и то на основу других ставова који су већ доказани и општеприхваћени као истинити;

• **Методе обраде, анализе и тумачења података** (класификација, периодизација, структурално-лингвистичка и стилистичка анализа садржаја текста, експлоративно-дескриптивна метода, компаративна метода, анализа и тумачење статистичких података).

2.3 КРАТАК ПРИКАЗ СТРУКТУРЕ РАДА

Докторска дисертација подељена је у следеће основне целине, које се даље деле на поглавља и потпоглавља:

- У првој целини рада биће разматране и изложене теоријске и методолошке поставке, које се односе на дефинисање драмске структуре, са посебним освртом на драмски лик.

- У другој целини биће представљен кратак историјски развој српске драме након Другог светског рата.

- У трећој и четвртој целини у средишту анализе биће ликови из драмских дела објављиваних у периоду од 1990. до 2000. године. У овом делу рада побројавају се и дефинишу основне карактеристике и типологија хероја у изабраним савременим српским драмама, засноване на међужанровском прожимању мотивско-тематских, формалних, идејних, хумористичких, пародичних, критичких, социолошких, културолошких и идеолошких елемената унутар драме. Коначно, овај део рада износи закључке до којих је у докторској дисертацији кандидат дошао.

Тема докторског рада обухватила је обимну публикацију, али немогуће је у потпуности обрадити сву грађу везану за овај период и не може се очекивати да истраживање обухвати све драме написане у овом периоду. Наше истраживање ограничићемо на драме према следећој композицији:

1. Увод и методологија
2. Преглед српске драме од 1945. до 1990. године
3. Типови хероја у драмама од 1990. до 1995. године: *Бела кафа* (1990), *Је ли било кнежевине вечере?* (1990), *Професионалац* (1990), *Урнебесна трагедија* (1991), *Кнез Павле* (1991), *Бенерал Милан Недић* (1992), *СРПСКА ДРАМА* (1992), *Тамна је ноћ* (1993), *Змај од Србије* (1994)
4. Типови хероја у драмама од 1995. до 2000. године: *Лаки комад* (1995), *Кнез Михаило* (1996), *Турнеја* (1996), *Лари Томпсон, трагедија једне младости* (1996), *Београдска трилогија* (1997), *Породичне приче* (1998), *Каролина Нојбер* (1999), *Бокешки Д-мол* (2000), *Пад* (2000)
5. Закључак

3. МЕТОДОЛОШКИ УВОД

Испитивање ликова из српских драма у периоду од 1990. до 2000. године ћемо у овом раду спроводити путем одабране типологије, у корелацији са осталим структуралним елементима драме: простором, временом, говором, причом и композицијом, као и кроз збир контраста и кореспонденција које одређени драмски лик везују са осталим ликовима у тексту. Специфичност политичке ситуације у којој се наша држава нашла у том периоду наметнула је проучавање ликова и кроз социолошку и културолошку призму.

Српски народ често је у својој прошлости тражио упориште које би му помогло да редефинише идентитет. Овај проблем се нарочито актуелизује у последњим деценијама 20. века, услед распада Југославије¹, стварања Европске уније, те непрестаног исељавања становништва. Крајем 80-их и почетком 90-их година на историјском плану одигравала се дезинтеграција вештачког наднационалног југословенског идентитета уз истовремено поновно рађање старих или настанак нових националних идентитета. У таквим условима, питање идентитета постаје изузетно важно у свим крајевима бивше државе, па и у Србији, коју је званична политика, макар декларативно, тежила да прикаже као наследника Југославије и југословенства. Позориште није остало имуно на историјска збивања.

У српској драматургији осамдесетих година 20. века јавља се низ драма са историјском тематиком, којима се, свесно или несвесно, идеализују актуелни национални и друштвени циљеви. Потрага за идентитетом изгубљеним у прошлости свела се на трагање за догађајима који би могли оправдати поступке у садашњости. За успех овакве врсте драме заслужне су историјске и друштвене прилике које су у великој мери креирале хоризонт очекивања гледалаца. Истраживачи попут Марјановића указују да су идеје националног театра гравитирале углавном око два стожера, претпостављања духовног материјалном (углавном као сублимат неуспешних политичких пројеката, лоших одлука и неприлагођености историјском тренутку), и ново ишчитавање националне прошлости у служби рационализације тих истих неуспелих пројеката, у којима се читава васколика историјска немилост као доминанта националне историје. „Поруке појединих

¹Међу бројним узроцима за распад Југославије као догађај од судбинске важности истиче се пад Берлинског зида, а за југословенску ситуацију свакако је био значајан и престанак оштрих сукоба западног и совјетског блока, затим нестајање Совјетског Савеза, као и ослобађање источноевропских земаља од совјетске доминације. Са друге стране, како Ковачевић примећује, „и Америка и Европа носе историјску одговорност пре свега за одсуство политичке воље да се озбиљно позабаве проблемом распада Југославије и за одсуство потребне и заједничке акције, за међусобно престижно прегањање и неспремност за озбиљнији ангажман, дакле пре свега за *нечиђење*” (Ковачевић, 2007, 372).

представа националне драматургије, према мишљењу неких критичара, биле су још од осамдесетих година у служби 'небеске Србије'. Реч је о репертоарској политици која је посебну пажњу и велики простор у месечним репертоарима посвећивала делима са темом из српске историје, чији је циљ био буђење националних осећања или покушај да се узроци тадашњих невоља налазе у ближој и даљој прошлости нације. Требало би поменути и то да, уз сасвим ретке изузетке, није било представа које су дословно 'служиле режиму', а још су ређе биле оне критички усмерене на трагична ратна збивања и на проблеме преживљавања. У том контексту, поменућемо особене представе *Колубарска битка* (1990) и *Тамна је ноћ* (1993)" (Марјановић, 2005, 396). Учесталије приказивање драмских комада са тематиком из националне прошлости у овом периоду је последица сличности прошлих догађаја са савременим дешавањима. Брисање граница између прошлости и садашњости имплицирало је митологизацију садашњости и коинцидирање са митском прошлошћу. На тај начин појам садашњости привидно се губи и рађа се универзално параисторијско време, у коме је главни национални интерес борба за опстанак, представљен кроз вечну борбу против неправде која се по неком митском неумитном обрасцу догађа на нашим просторима. Позориште и неки драмски писци покушали су у прошлости да пронађу узроке за актуелно стање, предвиде његове последице и одговоре на питање зашто се историјска неправда понавља. Као што је Фрајнд приметила „и у једном и у другом кругу драма прошлост се стално доводила у везу са садашњошћу: кроз аналогije, кроз експлицитна или имплицитна поређења, кроз поуку, а некад и кроз отворену и по вредност појединих сцена или дела у целости погубну политичку агитацију" (Фрајнд, 1996, 83), што нас наводи на неизбежну паралелу са националном драмом 19. века, која се користила идентичним пропагандним инструментаријумом.

Историјски ликови који се јављају у српској драми деведесетих година подстицали су специфичне емоције и реакције код публике, пре свега на психолошком нивоу. Неретко је циљ њиховог појављивања био да се публици сугерише цикличност историјских збивања, која се као усуд надносе изнова и изнова над нашим народом, те да се, преко историјских ликова, пошаљу поуке и упуте успаваном народу. Већ је драма *Свети Сава* (1989) у бити гротескна, гласно изазивачка критика Сенише Ковачевића на набујали национализам. Такође, и Вида Огњеновић, у драми *Је ли било Кнежеве вечере?* (1990), критикује националну митоманију стасалу у преовлађујући друштвени дискурс. За разлику од њих, Селенићева драма *Кнез Павле* (1990) представља реконструкцију прошлости, време распада земље 1941. године, антиципирајући готово идентичну

стварност распада Југославије 1990. године. Још један владар сличан Селенићевом кнезу Павлу јесте и кнез Михаило, у истоименој драми Светлане Велмар Јанковић из 1995. године, чији поступци (можда пре – одсуство поступака) и политички сензибилитет у атмосфери једне политичке дезоријентисаности гледаоцу неизбежно намећу паралеле са тренутком у коме се драма приказује. О интегралности писца, саме драме и публике, неодвојивих од живота нације говори и Дивињо када примећује да је „позориште пре свега уметност која је дубоко укореењена у конкретном, колективном животу, како због свог порекла и околности да користи улоге и ситуације из живота, тако и због свог деловања на разне врсте публике које узбуђује или буди из духовне учмалости. Позориште се још мање него било која друга уметност може одвајати од средине у којој настаје. [...] Не постоји ниједан велики драмски писац који истовремено није био бар саучесник људи из позоришта, који живим спонама није био повезан са ускомешаним светом у коме се драмска дела претварају у позоришне представе” (Дивињо, 1978, 47).

У тако бурном периоду, какав је последња деценија 20. века, могуће је препознати универзалну типологију ликова кроз које се преламају и уметничка и друштвена проблематика. Потрага за идентитетом у периоду од 1990. до 2000. године обележена је дивинизацијом ликова из националне прошлости, њеном рекапитулацијом, као и покушајима да се садашњост хероизује упоређивањем са прошлошћу. Повезаност различитих, доминантних идеолошких концепата и проблема идентитета је осим са социолошко-политичког аспекта добро проучен и у науци о позоришту. Жунјић издваја јасну хронологију двадесетовековног проблема идентитета: „Проблем идентитета је нарочито заострен педесетих година двадесетог века, са уочавањем кризе смисла и губитком идентитета у масовном друштву, и шездесетих година – у вези са криптомарксистичком политиком идентитета мањинских група (етничких, религијских, феминистичких...), да би коначно добио постмодернистичку ауру напуштањем Маркових подела (класе, левица–десница), у корист нових типова груписања” (Жунјић, 2002, 39). Критеријуми помоћу којих одређујемо неки идентитет су бројни, па тако постоје колективни, објективни, субјективни, социјални, негативни, фиктивни, конкретни, митски, комплексни идентитет и бројни други.² У таквом времену, друштвена стварност наметнула је позоришту лик ’рехабилитованог’ националног хероја, нарочито у другој половини 80-их година. У прошлости су проналажени различити типови хероја који ће народ водити ка избављењу из тешких криза. На том путу избављења, ликови су се, у потрази за идентитетом, трансформисали од националних хероја до антихероја који одбацују било

² Видети више о идентитету у: Mucchieli, Alex, 1986: *L' identite*, Paris: Presses Universitaires de France.

какав идентитет. Позориште је пратило сложени сукоб који се у Србији одвијао не само на политичком, већ и на духовном и социјалном плану. И у савременим и у класичним комадима играним тих година, публика је са безмало физиолошком глађу пратила представе у којима је препознавала себе и откривала истину о себи. „Ако публика очекује да је глумци задовоље, хранећи је представом, позориште показује која глад мори људе у једном граду, оно даје тачну дијагнозу оног чега нема или нема довољно. Отуд позориште дајући нам оно што нам је потребно, открива нам истину о нама” (Јевтовић, 2001, II).

Потрага за идентитетом изгубљеним у прошлости је карактеристична за српску драму почетком деведесетих година, па су писци превасходно бирали историјске теме, било да их реконструишу, било да их пародирају. О томе сведоче драме: *Је ли било кнежевине вечере* (1990), *Бела кафа* (1990), *Кнез Павле* (1991), *Ђенерал Милан Недић* (1992), *Змај од Србије* (1994), *Кнез Михаило* (1996). Поједини писци наставили су да се баве историјским темама и крајем деведесетих, али са различитим идејама и приступом, нпр. у драмама *Каролина Нојбер* (1999) и *Бокешки Д-мол* (2000). Писци су у прошлости тражили аналогију са садашњошћу, јер се у њој, како схвата Дивињо, „крсталишу колективни менталитети, разни ступњеви непрестаног и чежњом испуњеног стремљења спонтаном животу, сукоб слободе са свим могућим принудама које се супротстављају њеном пуном развоју (Дивињо, 1978, 31).” Историјски ликови у српским драмама с краја 20. века потврђивали су раширено осећање безнађа и схватање да нам се историја понавља – попут Селенићевих ликова у драми *Кнез Павле* или кнеза Михаила Светлане Велмар Јанковић, који је идентичан лику невољеног владара Павла у немирним временима. Синиша Ковачевић покушава да рехабилитује председника владе, Милана Недића, осуђеног као издајника у комунистичкој Југославији; Вида Огњеновић својом драмом *Је ли било кнежевине вечере?* критикује острашћеност националним митовима, док се *Каролина Нојбер* Небојше Ромчевића бави односом публике и позоришта, уметности и стварности, хлеба и сна. Копривичини ликови у драми *Бокешки Д-мол* историјски су легендарни, али искључиво везани за поднебље Котора.

За разлику од ликова у драмама са историјском тематиком, ликови у неисторијским драмским остварењима 90-их година осликавају малог човека растрзаног тешким временима промене и распада земље. Ове драме, обојене иронијом, ’тешиле’ су или ’провоцирале’: *Професионалац* (1990), *Урнебесна трагедија* (1991), *Тамна је ноћ* (1993), *Турнеја* (1996), *Говорна мана* (1997), *Београдска трилогија* (1997), *Породичне приче* (1998), *Пад* (2000), *Лари Томпсон – Трагедија једне младости* (1996), *Лаки комад* (1995), *Породичне приче* (1998)... Хероји ових неисторијских драма настављају живот

видно измењени, без идентитета и без илузија. Они губе борбу у стварности, у којој је нужност побеђивала вољу и слободу, стварајући од њих гротескне и апсурдне ликове. Временска дистанца између друштвене стварности и драмских тема у позоришту су се смањиле, па је публика у оваквим представама „гледала у своје огледало, плакала, тешко уздисала, поново пролазила кроз оне сате када је у становима целу ноћ горело светло, када се бежало од поштар ко од куге, да би на крају дугим аплаузима поздравила млади тим. Критичари су рекли: релевантна представа” (Јевтовић, 2001).

Као што је већ је напоменуто, почетак периода деведесетих карактерише хероизација савремености кроз поређење са прошлошћу. Том приликом, градили су се нови митови, који су одговарали друштвенополитичкој стварности, а огледали су се у креирању типа хероја вође – ослободиоца и избавитеља народа. Публика је одлазила у позориште да би гледала хероје из своје прошлости, а поједине драме „излазиле су у сусрет” потребама публике, стварајући на сцени такве хероје. Политички мит владао је позориштем помоћу садржине и идеологије коју је наметао. „Успон и пад популарности одређеног позоришног жанра директно је везан са променама укуса публике, односно са променама у друштву, са променом услова у којима се одвија свакодневни живот. Публика бира свој омиљени жанр у одређеном времену. Зато говоримо о таласу ’политичког позоришта’, које нам је било потребно када нисмо имали друге могућности да проговоримо о темама које нас заокупљају, док је био мир, а олује још нису почеле” (Јевтовић, 2001). Убрзо се, међутим, деведесетих година јавио и супротан талас, ликови чије херојство почива на разарању митске и легендарне јуначке парадигме. Зато смо изабрали да драмске ликове испитамо према типским особинама хероја и антихероја, што ће нам омогућити да укажемо на неке карактеристике у развоју српске драме и културе у овом периоду. Циљ нам је да покажемо начин на који су ликови у драмама с краја осамдесетих били хероизирани, те како су, упоредо са друштвом чији су представници, прешли развојни пут од хероја националне прошлости до антихероја – ликова без илузија и идентитета. Управо су друштво и култура тог периода пресудно утицали на овакав развој драме, будући да је публика очекивала да позориште задовољи њену потребу за поистовећивањем са херојем, бунтовником или антихеројем.

4. ЗНАЧЕЊА ХЕРОЈА

У нашем раду истраживаћемо концепт хероја као књижевни, али и као друштвени конструкт. Анализираћемо паралелност херојског лика у српској драми и херојског модела у друштву, као и сличности и разлике између ова два модела. Због тога је потребно на почетку истраживања направити дистинкцију између књижевног хероја и историјског (друштвеног) хероја. Оба типа хероја заправо су пројекција друштвеног идеала, система вредности или друштвене потребе. Пошто су се кроз историју и књижевне епохе мењали друштвени идеали, мењали су се и типови хероја и сваки период у развоју друштва изнедрио је одговарајућу врсту хероја. Књижевни хероји су често, али не и обавезно, оличавали друштвене хероје у свету уметности, те је тема нашег рада управо однос друштвене стварности и уметности кроз концепт херојства. Значење хероја у друштвеној заједници временом се мења, па се самим тим мења и значење хероја у драми кроз различите епохе. Зато су одређени типови хероја у неким књижевним периодима били заступљени више, а у неким мање. Тако су нпр. надмоћни хероји најчешће јунаци у митовима и најранијим усменим предањима.

Традиционална (југословенска) књижевно-теоријска мисао (Шкроб, Стамаћ, Солар, Живковић) је хероје разврставала углавном према слици коју хероји креирају у друштву у коме обитавају³; у првом плану је поређење хероја са обичним светом, уз апострофирање физичких и моралних епитета који хероја издвајају из масе. Тако можемо приметити да при таквом, традиционалном приступу, херој класичне ере се издваја физичком лепотом и снагом; он је угледан, племенитог рода, често и божанског или полубожанског порекла, храбар је, довитљив и упоран. Најчешће се бори за част, славу, каткад је осветник или избавитељ, а приликом извршења својих задатака савладава демонска и хтонска бића, чудовишта, зле волшебнике. Уколико гине, гине славно, а слава његових дела се преноси на будуће нараштаје.

Како се крећемо ка средњем веку, лик хероја еволуира у правцу поштовања вишег ауторитета, најчешће оличеног у неписаним друштвено прихватљивим нормама (осећању дужности, прецизним кодексима витештва, етикецијом у понашању, односу према жени). Он и даље представља синтезу снаге и лепоте, али није оптерећен бременом надмоћности. Уз ратничку вештину коју поседује, гаји и јако осећање дужности, уско везано за

³ Овакав приступ бисмо могли окарактерисати као псеудоимаголошки, јер не узима у обзир позитивне и негативне стереотипе, што га још више удаљава од имагографског приступа постмодерне који децентрира хуманистичке претпоставке. (Прим. аут.)

лојалност суверену, у чије име дела савладавајући негативне јунаке демонских особина, узурпаторе и непријатеље вере.

Херој средњевековне романсе ствара предуслове за даљу генезу хероја, у правцу унутрашњег сагледавања и инсистирања на самоспознаји која премашује физичку снагу, изглед, порекло, класу, јер појединац свешћу о себи превазилази друштво. Слобода се артикулише као врховни принцип па херој у трагању за њом стреми и ка недокучивом и неухватљивом; не постоје парадигматски морални системи, ирационалност добија на значају па митологизирање, идеализам и глорификација демонског у служби пркоса и објаве незадовољства постојећим поретком често романтичарског хероја гурају у домен скандалозног, неподобног, проблематичног. Његова смрт такође добија димензије необичног, надреалног, па и гротескног.

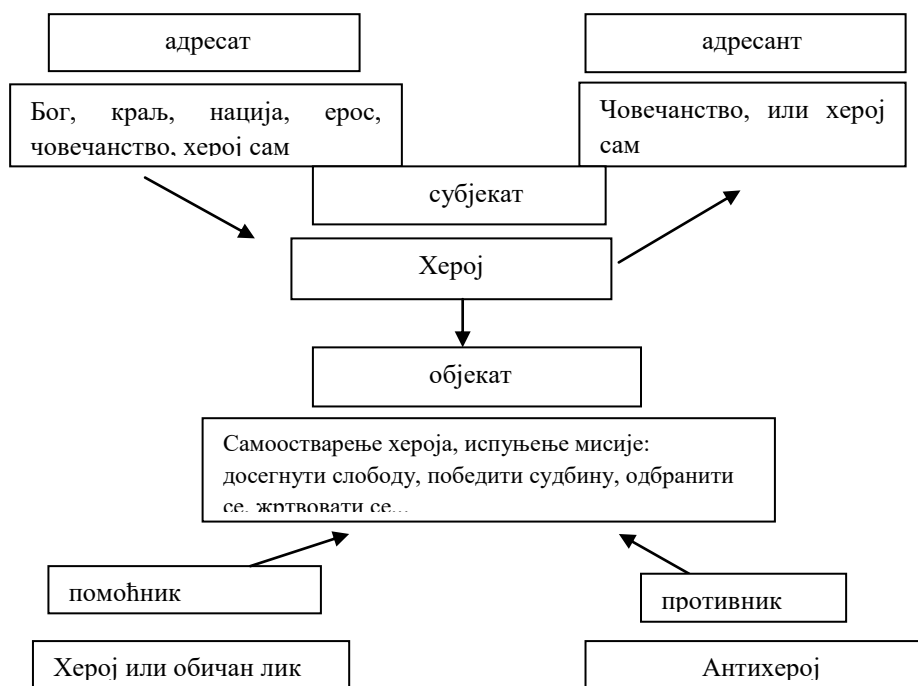
Друштвено-историјске околности деветнаестовековног империјализма и индустријске експанзије која доводи до масовног насељавања великих градова, у жижу књижевног интересовања уводе свакодневни живот, са јунацима из свакодневног живота и најразличитијих друштвених слојева. Херој је реалистички близак друштвеној стварности, то је обичан човек који резонује објективно, и кроз чији пример се износи критика актуелне стварности и истиче захтев за равноправношћу. Он жели да промени свој положај, да дубљим увидом упозна систем изнутра, а када то не успева (а најчешће не успева) умире смрћу која је последица социјалног детерминизма.

Савремени (савременост узимамо у смислу двадесетовековног идеолошко-филозофског плурализма) доноси неодређеног хероја, обичног а чудног, услед самосвести да је маргинализован, каткад и необичног. Егзистенцијални немир, лабилност и друштвено неприхватљива равнодушност га често наводе на рат против безначајног, што скандализује друштво које га немилосрдно трансформише у исмејаног бунтовника јер он покушава да дефинише значење и вредност. Склон медитацији, савремени херој обитава у малом кругу људи, ствара властиту културу, на унутрашњем плану је некохерентан, а на спољашњем пркоси средини, систему, држави, институцијама и формалним организацијама.

Из свега наведеног, можемо закључити да се особине и типови хероја мењају пропорционално развоју/промени друштвеног конструкта хероја у различитим периодима, па је стога и концепт херојских врлина променљив. Хероји могу бити оличени у надмоћним и божанским ликовима, али исто тако могу бити подређени судбини и неминовностима, попут конвенционалних ликова. Херој поседује „неку демонску, неодољиву снагу која га тера, прогони, али куда, то и он само нејасно слуги. Осећа да га

негде чека једно дело које мора извршити; у њему пламте снаге које некако морају провалити из њега, иначе ће се угушити, али ерупција мора увек да се оконча његовом смрћу. Они живе у константном сукобу са собом и светом око себе. Не маре ни како ће се завршити та борба, победом или поразом, већ су помирили, више жуде за великим тренутком, кулминацијом јунаштва када ће или победити или погинути у великој екстази (Лукач, 1978, 212)”.

Владимир Проп је у делу „Морфологија бајке” груписао јунаке по функцијама и круговима: делокруг противника, дариваоца, помоћника, царева кћери, пошљаоца, јунака, лажног јунака итд.⁴ Ан Иберсфелд је проучавајући функције развила актанцијалне моделе. Модел епског хероја можемо на следећи начин представити преко актанцијалног модела:



Херој има потребу за делањем и, било да је актер комедије или трагедије, непрекидно је у сукобу са светом, јер желећи да оствари своје циљеве, сукобљава се са другим ликовима и њиховим потребама, али и са друштвеном средином. Он у трагедији страда у покушају да промени судбину, борећи се за одређене вредности или против њих, при чему оне врло често представљају вредности једне друштвене заједнице које позориште преноси на сцену. Херој тежи самоостварењу, а на том путу наилази на противнике, који га угрожавају својим самоостварењем, али и на помоћнике који подстичу

⁴ Видети више у: Проп, Владимир, 1980: *Морфологија бајке*, Београд: БИГЗ; Сурио, Етјен, 1980: *Двеста хиљада драмских ситуација*, Београд: Нолит; Иберсфелд, Ан, 1982: *Читање позоришта*, Београд: Култура (Библиотека зодијак).

његово деловање. Уколико су ликови сложенији, и сукоби су различити и сложенији. Тако су хероји до романтизима, услед утицаја различитих елемената, долазили у ситуацију да делају сукобљавајући се својој предодређености за зло. „Потребно је најпре да судбина искуша чврстину слободе, окоми се у извесном смислу на снагу јунака и коначно га сломи, па да се роди трагично узбуђење у правом смислу речи – *phobos*. Херојска величина настаје у отпору снагама предодређености. У античком свету трагичко се порађа у тренутку сукоба 'хероја' и 'злог бога' које на парадигматичан начин представљају Прометеј и Зевс. Касније образину нужности зла на своје лице стављају и снаге које пребивају унутар самог човека” (Несторовић, 2007, 15).

4.1 ТИПОВИ ХЕРОЈА У КЊИЖЕВНОСТИ – НОРТРОП ФРАЈ

Херој на различите начине тежи да одбаци било каква ограничења како би се остварио. Сукоб са ограничењем које херој жели да превазиђе мора бити у вези са његовим егзистенцијалним проблемом, који ће се показати као суштински – и за њега и за читаоца или публику. Ограничења могу представљати богови, судбина, освајачи, друштво, религија, историја, у зависности од епохе у којој је модел хероја настао. „Светски период хероја у људском облику почиње тек онда када су се села и градови проширили по читавој земљи. Многа чудовишта заостала из првобитних времена још увек се крију на периферији и из злобе или очаја стају насупрот људској заједници. Њих треба уклонити. Сем тога, јављају се тирани људског порекла и, присвајајући за себе богове својих суседа, постају узроком свеопште несреће. И њих треба потиснути. Основни задаци хероја јесу да рашчисти овај терен” (Кембел, 2004, 291). У потрази за одговарајућом типологијом хероја, као идеална за наш рад показала се типологија коју је установио Нортроп Фрај у класичном делу *Анатомија критике*, у коме је истраживао и типологију хероја у уметничкој књижевности. Своје дело први пут је објавио 1957. године и, осим доприноса теорији и критици књижевности, Фрај је њиме задужио и теорију драме. Аутор се у два поглавља бави драмом и појмом драматичног, трагичким и комичким модусом, као и начином на који се херој појављује у високомиметским и нискомиметским модусима.

Нортроп Фрај је, аналогно Аристотелу, сва фикционална дела разврстао према јунаковој моћи деловања, која може бити већа, мања или једнака у односу на обичне људе. Јунак је неко ко нешто чини, или не успева да учини, или би могао да учини. Даље, Фрај у својој студији указује на постојање пет модуса у књижевности: мит, романса, високомиметске књижевне врсте, нискомиметске књижевне врсте и иронијски модус, при

чему сваки поистовећује са специфичном књижевном епохом. Митови о боговима прелазе у легенде о јунацима; легенде о јунацима прелазе у фабуле трагедије и комедије, а оне даље у фабуле више или мање реалистичке књижевности. Модус се мења упоредо са друштвеним контекстом, а има две главне тенденције – комичку, која подразумева укључивање јунака у друштво, и трагичку, која подразумева издвајање јунака из друштва. Фрајова класификација се може представити на следећи начин:

1. Ако је надмоћан по врсти и изнад људске околине, јунак је божанско биће, а приповест о њему прераста у мит у уобичајеном значењу приче о богу.
2. Ако је јунак надмоћан, али, упркос чудесним поступцима, представља људско биће, он је типичан јунак романсе, који се креће у свету где су уобичајени закони природе понекад занемарени. Будући да су за деловање јунака карактеристична чуда храбрости и издржљивости, често се из мита прелази у народну причу, легенду.
3. Ако је јунак надмоћан другим људима, али не својој природној околини, онда је посредни вођа. Његов ауторитет, страст и моћи изражавања кудикамо су већи од уобичајених, али његови поступци подлежу друштвеној критици и природном поретку. То је јунак високомиметског модуса, већине епова и трагедија.
4. Ако није надмоћан ни другим људима ни својој околини, јунак је један од обичних људи, нискомиметског модуса, главни лик у већини комедија и реалистичкој прози.
5. Ако је својом моћи или интелигенцијом јунак слабији од просечног човека, те се чини да је жртва заробљености, фрустрације или апсурда, јунак припада иронијском модусу (видети више Фрај, 2000, 46).

У првој групи имамо тип који можемо назвати **надмоћни херој**, који је узор врлине и моћи, оно што Фрај назива, „надмоћан по врсти” – херој близак богу или божанској природи. Одликује га преданост, силина, снага, висока етика; бескомпромисност, несебичност и одлучност. У савременом добу често га називамо и суперхеројем, а све што ради, он ради добро за човечанство. Основни модус овог хероја јесте мит изван уобичајених књижевних категорија. Трагички митови су о смрти богова и божанских бића, а комични митови о подвизима и искушењима хероја попут Херакла.

У другој и трећој групи Фрај дефинише јунака који је налик надмоћном хероју, али је, ипак, по својим особинама ближи људском бићу. Модуси у овој групи су романса и високомиметски мод. У романсама хроничари описују своје доба, друштво, јунаке и традицију. Богови су „се повукли на небо”, уступивши место народним причама и

романтичним јунацима. Трагичне романсе имале су функцију елегичног жаљења за погинулим херојима попут Артура или Беовулфа.

У делима високомиметског мода, друштво је структурирано око националних епова, односно узвишених хероја који су изнад своје околине, који представљају вође, издвојене од обичних људи по моћи деловања, положају, особинама. Радња високомиметских трагедија јесте смрт узвишених људи, племића, владара попут Отела или Едипа и у њој се здружује елегично и иронијско. То је обично приповест о паду вође, издвојеног из друштва због грешке и неизбежности последица тог чина. Овај тип јунака је херој високомиметског модуса и можемо га назвати **традиционалним херојем**, а пошто је омиљен у народној књижевности, еповима, романсама и трагедији – можемо га звати и **епским херојем**. Премда га одликује невероватна храброст, он, за разлику од савршеног хероја, поседује и неку слабост, па често трагично страда. Други тип традиционалног хероја, нарочито заступљен у драмским трагедијама, јесте **трагички херој**, који судбински страда. Без обзира на начин на који делује, он чини фаталну грешку коју не може да избегне, а каткад и слабост његовог карактера доводи до неизбежног пада.

Као посебан тип овог хероја, издваја се **псеудотрадиционални херој**⁵. Овај модел је био нарочито актуелан у српском друштву и култури деведесетих година, што ћемо видети у даљем раду, и настаје пре свега спајањем епског хероја и антихероја. То је херој који је по моћи изнад обичног света, изнад правила. Може се сукобити са свима, у име и виших и нижих интереса, па се често налази у улози браниоца националних интереса. За разлику од традиционалног хероја високомиметског модуса, овај херој је јунак у драмама нискомиметског и иронијског модуса.

Високомиметске комедије имају протагонисте који својим деловањем критикују друштво, што је случај код Аристофана или Шекспира. Комички херој у овим делима мешавина је јуначког и иронијског и приближава се четвртој групи хероја. Четврта врста представља тип јунака који нема предиспозиције да буде херој, али то може постати. Посреди је **нехерој**, који није ни најмудрији ни најјачи, нема специјалну моћ нити божански знак, није изабран нити судбински предодређен за велика дела; сличан је обичном човеку⁶, а у зависности од драмске ситуације може постати и трагички и комички херој. Модус је углавном нискомиметски, а теме су индивидуалне и романтичне, па тако

⁶ У Лондону постоји парк (Postman's Park) у коме је подигнут јединствен споменик обичним, непознатим људима, истовремено херојима који су свој живот жртвовали да би спасли друге. (Прим. аут.)

нискомиметска трагедија приказује смрт, или жртвовање обичних људи, изазивајући патос, а нискомиметска комедија приказује социјално уздицање хероја са срећним завршетком. Можемо препознати и подврсту нехероја – бивши херој. То је традиционални тип хероја чије су борбе завршене, који је престао да буде херој зато што је или остарио или се једноставно повукао из јавног живота.

Нехероју је блиска и последња, пета врста у Фрајевој подели, која је пре свега заступљена у иронијском модусу, па је херој често исмејан или комичан. Овај тип је обично јунак нискомиметског модуса, већине комедија и реалистичке прозе. Посреди је нетипичан херој, **исмејани херој** – лик који је по својој моћи деловања испод особина обичних људи, а понекад је и пародија модела хероја.

И у иронијском модусу се јављају иронијска трагедија и комедија. Иронијска трагедија најчешће приказује смрт и патњу протагонисте који је слабији од осталих људи из свог окружења. Херој, међутим, не мора нужно бити слабији од других – он може бити и једнак околини, али ће трпети тешке прогоне у поремећеном друштву, а може и друштво бити слабије од протагонисте, па је херој опет изолован и трагичан.

Иронијска комедија је веома сложен модус јер има широк спектар могућности и Фрај јој је посветио највише простора. Она је често на граници бруталности према беспомоћним јунацима. Ова врста комедије најчешће нуди друштвену сатиру, а може описивати и протагонисте одбачене од друштва.

4.2 ТИПОВИ АНТИХЕРОЈА

Пошто Фрај није делио јунаке према моралу, већ према моћи деловања, у његовој класификацији није било места за антагонисте. Супротни херојским типовима били би антихеројски типови, јер „књижевни ликови имају различите, па понекад и међусобно сасвим опречне карактеристике. По том принципу можемо их поделити на хероје и антихероје. Ови први би имали све или скоро све оне карактеристике које нам и у стварном животу на неки начин импонују; то значи одликовали би се свим оним што читаоцу буди асоцијације на памет, душевну снагу, или моралну исправност. Што се тиче ових других, они би, као што и сама реч каже оличавали све оно што је овако дефинисаном хероју супротно; другим речима, они би оличавали готово потпуни интелектуални, психички и морални дебакл” (Милошевић 1990, 5). Ипак, имајући у виду да је подела на позитивне и негативне јунаке нормативистичка, херој или антихерој не

мора поседовати исључиво позитивне, односно негативне особине. Тако, **антихерој** није само тип кога одликују особине супротне херојским и за чије је понашање обично карактеристично супротстављање групи. Антихерој може бити и херој⁷ који одбија да испуни колективна очекивања. Колектив се тада јавља као прогонитељ. Сам термин покрива више значења, као што је случај и са термином херој, па може подразумевати и антагонисте који, за разлику од архетипских негативаца, често показују осећања или квалитете вредне дивљења. Антихерој је један од главних ликова у роману, драми или епу, код кога је снажно наглашен неки морални недостатак, обично испољен у преступничком чину којим заузима видно место у фабули. Антихероју може бити својствена и морална двосмисленост: отпадништво с једне и обележје херојства, с друге стране, те он може бити и починитељ престапа који се, пркосећи моралној логици стварног живота, уметнички правда. Никола Милошевић истиче следеће: „Писац може да нађе и извесна морална оправдања за почињени преступ, може да описује кајање преступника или да негативно слика његову жртву, може да да целокупну генезу морално негативног чина и да га представи из унутрашње перспективе, може да обдари негативног јунака позитивним интелектуалним и виталним особинама, може да – мајсторским обликовањем или откривањем истине – задовољава читаоачеве духовне потребе које су исто тако снажне као и морално осећање живота” (Речник књижевних термина, 1992, 520).

У прву групу антихероја можемо сврстати оне моделе који се удаљавају од херојства, али још увек могу бити хероји, у зависности од контекста ситуација у књижевном делу. Овај херој поседује невероватну храброст, али га карактерише и низ слабости. Премда није нужно зао, има мање херојских врлина, па може бити похлепан, бруталан, окрутан, немилосрдан, себичан, али може бити и частан, племенит, може се крити иза маске антихероја, па га можемо назвати **неподобни херој, асоцијални херој**. Неповерљив је и сумњичав. Обичан свет га се клони или плаши, али испод маске он крије доста племенитих особина. Асоцијални херој је неко ко се осећа другачијим од своје друштвене средине – он је, пре свега, лик који не тежи да буде херој, али то може бити.

Близу моделу неподобног хероја јесте и модел **проблематичног хероја**, који је био нарочито заступљен у савремено доба. Посреди је лик са особинама неконвенционалног хероја, без идеје, без воље, без жеље, без циља, коме је својствено осећање сувишног јунака. Посебна врста антихероја јавља се са драмом апсурда, чији је протагонист отуђени

⁷ Протагониста мора имати антагонисту макар био то и он сам себи, али антихерој не мора имати хероја када је контекст нехеројски, нпр. Милтонов *Изгубљени рај*, или Бајронова дела, и уопште цела епоха романтизма обаве се антихеројем као протагонистом. (Прим. аут.)

странац који одбија херојство, свестан безнадежности, испразности било каквог животног смисла. Ликови често нису индивидуализовани ни типизирани, већ су **проблематични хероји** – не зна се ко су, ни одакле су, ни шта желе, у сукобу су са светом, отуђени и у потрази за смислом. Проблематичног хероја Лукач препознаје у романима у којима живот ставља јунака пред нерешиве проблеме којих није свестан, те се самим тим рађа несагледив сукоб између јунака и света. Херој се каткад обрачунава са светом и креће у потрагу за аутентичним вредностима, за изгубљеним смислом, а каткад се пак повлачи, отуђује од света. Овакав тип антихероја јавља се као протагонист и у друштвеном контексту где не постоје јасне моралне норме. Он је херој у модерном времену иако има другачије особине од херојског модела претходног доба. **Проблематични херој** одбацује херојство и антихеројство, како у моралном смислу, тако и у погледу моћи деловања.⁸

Традиционални антихерој, за разлику од традиционалног хероја, одступа од свих херојских врлина: он је прагматичан, бескрупулозан, злочинац, отпадник, потпуно неутралан према моралности, себичан и немилосрдан. Уколико је по својој снази и моћи изнад људи, онда је **надмоћни антихерој** често персонификовано демонско биће, божанског или чудесног порекла.

Херој није само носилац радње или учесник у њој, него је и отеловљење идеје и идеологије дела, аутора, а често и носилац основних тежњи или противречја једне епохе и друштва, па због тога херој није затворен, апсолутно дефинисан модел, већ друштвени конструкт подложен промени, те стога историјски променљива категорија.

Према свему што смо до сада изнели, користећи Фрајеву типологију и модусе, типове хероја у драми можемо разврстати на следеће опште категорије:

- Надмоћни херој
- Традиционални херој (епски, трагички, псеудотрадиционални)
- Нехерој (подврста је бивши херој)
- Исмејан херој
- Проблематични херој
- Традиционални антихерој
- Надмоћни антихерој

⁸ Видети више у Лукач, Ђерђ, 1990: *Теорија романа*, Сарајево: Веселин Маслеша.

1. Надмоћни херој (изнад других, божанског порекла)		
2. Традиционални херој (обичан човек, али способностима изнад осталих; епски, трагички, псеудотрадиционални)		
3. Нехерој, обичан човек, бивши херој	4. Исмејани херој, нетипични херој	5. Проблематични херој, неподобни херој
-2. Традиционални антихерој (обичан човек или изнад/испод њега; одликују га антихеројске особине; антагонист традиционалном хероју)		
-1. Надмоћни антихерој (чудовиште, надмоћан антагонист надмоћном хероју)		

4.3. ОДНОС ДРУШТВЕНИХ И КЊИЖЕВНИХ ТИПОВА ХЕРОЈА

Стварање друштвених модела пре свега је колективни подухват, који се руководи представама и симболима као културним производима и који треба посматрати у оквиру друштвеног система. Трифуновић сугерише да је немогуће дефинисати универзални образац хероја, зато што одређен начин понашања друштво дефинише као херојски или нехеројски чин. „Као пример можемо узети тип центлмена, који се у оквиру одређених кругова цени и вреднује као пожељан, док се у другим круговима његови манири могу исмејавати и сматрати супротним од карактеристика 'правог' мушкарца. Према томе, особа која је типизирана као центлмен приближава се у првом случају типу Хероја, док би у другом пре била сврстана у категорију Луде. [...] С друге стране, постоје 'сигурни' модели, као што су *бранитељи*, *мученици* и *добročинитељи*, који, иако малобројни, граде јединствени карактерни тип на нивоу целокупног друштва” (Трифунџић, 2007, 137).

Хероизам као модел постоји дубоко у нашем колективном несвесном и кроз различите културе различито се и испољава. „Слика прошлости коју чува колективно памћење је у језгру друштвеноинтегративног знања. Она се на различит начин искривљава. Измишљене традиције и идеологије као искривљене свести располажу резервоаром службено прописаних хероја и митова као идејним полугама друштвених кретања” (Куљић, 2006, 51). Орин Клап поменуо је неке универзалне типове, као што су бранитељи, добročинитељи, мученици, док је психолог Филип Зимбардо истраживао, на шта указује Куљић, шта инспирише неке људе на херојску акцију и које су особине кључне да би неко понашање или делање препознали као херојско. За психологе, јединствена особина коју херој мора да поседује јесте забринутост за друге људе,

саосећајност, тј. одбрана морала без обзира на ризик и без награде. „Друштвени односи, заправо, зависе од постављања другог у одређену категорију, која омогућава да се према њему односимо на одговарајући начин” (Трифуновић, 2007, 130). Колико су друштвени модели битни, говори нам и чињеница да су неки традиционални концепти хероја или издајника раширенији и познатији у друштву, него историјска истина. Тако је позната типизација Вука Бранковића као издајника остала синоним за категорију антијунака у друштву, иако је то историјски нетачно. „Социјални типови сачињавају систем, а процес типизирања делује на појединце, колектив и међуљудске односе, [...] даје карактеристично својство нашем животу, вредностима, проблемима и нашем свету и уколико је адекватно интерпретиран, он је кључ нашег националног карактера” (Трифуновић, 2007, 131). Свака епоха ствара свој дискурс и у њему своју представу морала. Не постоји ништа апсолутно и коначно, већ само нови дискурси, који се потпуно одвоје од стварности и постају интеракција дискурса⁹.

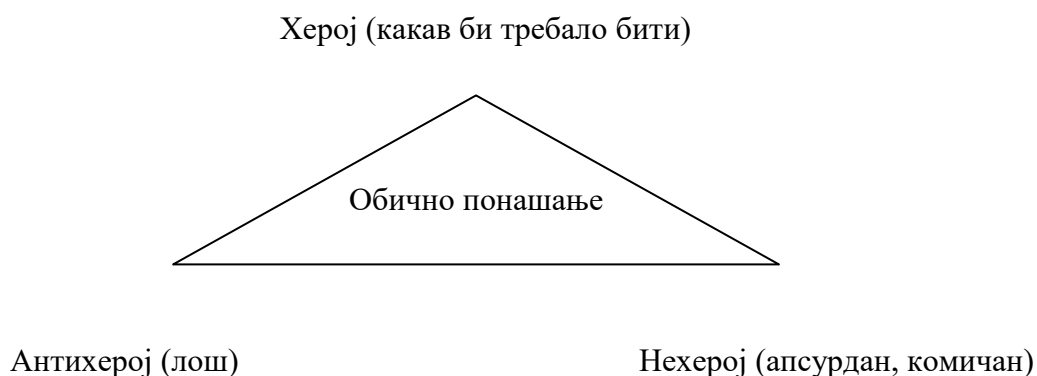
Деведесете године на нашем простору занимљиве су за истраживање јер је тип хероја, у складу са тим да је увек пројекција одређеног тренутка, убрзано добијао нове видове. Упоредо са друштвеним променама, мења се и концепт хероја, све док идеалне особине хероја не постану супротност херојским или мотив за исмевање херојских типова. Једина константа херојског модела јесте променљивост његових особина, у распону од глорификације оних идеалних, до њиховог потпуног одбацивања, смењујући се и мешајући у конструкт који никад није идеалан, већ се увек изнова враћа идеалу једног друштвеног тренутка.

Постојање хероја изузетно је важно за друштво: било да је хероју додељена улога вође, осветника или мученика, друштво покушава да се идентификује са њим. Заједница осећа јединство са херојем, те уз њега може напредовати или је он може инспирисати за неки напредак. На ту социолошку компоненту повезаности хероја и друштва упућује и Трифуновић када се позива на становиште Орина Клапа, који сматра да друштво артикулише хероја „као особу, стварну или измишљену, која побуђује одговарајуће понашање и ставове околине, најчешће дивљење, с обзиром на то да се издваја од других својим неубичајеним достигнућима и заслугама” (Трифуновић, 2007, 111). Клап је улогу хероја према добробити заједнице поделио на низ различитих типова, и то у односу на три категорије: хероја (домен пожељеног), ниткова (домен лошег), луду (домен незадовољавајућег). Ове три категорије, по Клаповом тврђењу, изузетно су значајни

⁹ На пример, Марко Краљевић у народној епизи и Марко у делу Радоја Домановића *Марко Краљевић по други пут међу Србима*. (Прим. аут.)

друштвени симболи, према којима заједница увек заузима одређени став, с тиме што су њихове особине варијабилне, зависно од друштвене климе, па самим тим долази до промене херојских особина. *Хероји* се следе, похваљују и постављају као узор, док *Ниткови* и *Луде* представљају негативне моделе, па ови друштвени типови стога оличавају три правца девијације у односу на „уобичајено” понашање (Klapp, 1962). Слично Хегел, Клап је замислио три модела понашања у односу на циљ који личност жели да постигне, а који може бити општедруштвени или само лични, индивидуални. Тако Хегел издваја три основне категорије личности у историјској драми: „велике, мале и лоше (хероје, обичне људе и злочинце). Ове личности су велике и изванредне ако се покажу да по својој индивидуалности одговарају оном заједничком циљу који има основ у унутрашњој садржини постојећих прилика; мале су и незнатне ако се покаже да спровођењу тог циља нису дорасле; ако се пак оне, уместо да се боре за остварење општих циљева свога времена, посвећују само својим случајним индивидуалним интересима који са заједницом немају никакве везе, онда су оне рђаве и штетне” (Хегел 1970, 259).

Узимајући у обзир и Хелегов модел понашања и Клапову поделу социјалних модела, типове понашања можемо схематски приказати помоћу троугла, чији унутрашњи простор покрива домен обичног, свакодневног, конвенционалног понашања а горње теме (врх) троугла представља вредност којој се стреми, тј. модел са универзалним особинама хероја, оног какав треба бити.



Друштвени типови хероја које Клап издваја слични су типовима које доноси Фрајева подела јунака по моћи, само их Клап разврстава по етичком моделу и поступцима које херој чини, те нам могу помоћи приликом одређивања подврсте херојског обрасца. Тако би *Херој освајач*, како Клап назива модел јунака кога одликује надљудска снага, издржљивост, непобедивост, ненадмашност, био сличан **надмоћном хероју**. *Херој ослободилац*, *вођа*, *доброчинитељ*, *мученик*, *мудри херој*, *изабрани херој* припадао би

моделу **традиционалног хероја**, који се од осталих људи не издваја по моћи, већ по ауторитету, страсти, акцији.

Видели смо да последњој врсти у Фрајовој подели јунака према моћи деловања припадају ликови који су по својој моћи и интелигенцији слабији од обичног човека – тип нехероја и исмејаних хероја који припадају комичком и иронијском модусу. Друштвени тип сличан овом моделу Клап назива *луда* и он представља колективно уврежен појам о врсти особе или понашању које је смешно и инфериорно, као и вредности које одређена група не прихвата. *Луда* се обично дефинише као особа којој недостаје разумно расуђивање или која се понаша апсурдно и глупо. Она је права антитеза лепоти, пристојности, љупкости, интелигенцији, снази и другим особинама које отелотворује херој. Клап таквог јунака назива: *гротескна луда, клоун; комични неваљалац или варалица, будаласта луда, исмевани херој*.

Као и херој, тако је и концепт антихероја друштвени конструкт. Он не може бити посматран независно од односа са идеалом хероја, јер је он одраз у огледалу идеалног друштвеног конструкта. Као и у стварном животу, тако и у савременим жанровима, херој и антихерој могу бити иста особа, нарочито код вишедимензионалних ликова у литератури. Код сложених ликова јављају се, поред антихеројских особина, и неке позитивне особине, у зависности од функције коју лик има у драми. Такође, јунаци се често по неким особинама могу приближити антихероју. Тако Марко Краљевић, иначе парадигматски херој једног ширег друштвеног тренутка, који надилази модел националног хероја (слављен у усменом стваралаштву многих балканских народа), у народној песми *Марко Краљевић и Муса Кесеџија* одсеца руку Новаку ковачу, љут јер је ковач Муси исковао бољу сабљу. Сам по себи, овакав чин не излази из оквира делања архајског јунака (Маркова инфантилност оличена у наглости и набуситости одговара више ахилевском него одисејском схватању херојства), али у песми *Сестра Леке капетана*, јуначки акт се претвара у своју супротност: гневан због Роксандине набуситости и охолости (она вређа три велика јунака, Марка, Рељу и Милоша), Марко јој одсеца десну руку, ставља јој у леву, копа очи, увија у свилену марамицу и замотуљак јој убацује у недра. Овом дијаболично-инквизиторском маштовитошћу, Марков лик се чак и у окошталом, обрасцима утврђеном усменом стваралаштву приближава антихеројском. Имајући у виду да је Марко у многим песмама извојевао победу или посредством помоћника (волшебног или реалног), и да Милош Обилић, уз Лазара окосница косовског мита, на невитешки начин убија Мурата, очигледно је да са друштвеног аспекта и из

позиције колективног сећања, апсолутни хероји не представљају чисте типове, лишене властите супротности.

Када је у питању оштра дистинкција између ова два супростављена типа, свако друштво гради своју представу о идеалном типу јунака, али и представу о његовој идеалној супротности, злој особи одговорној за лоше ствари, која је непријатељ друштвеног поректа. Апсолутни негативни херој постоји само у високомиметском модусу, зато што само у њему постоји и апсолутни херој. Социјални модел ниткова није увек представљао негативног јунака, зато што су се дефиниције добра, храбрости, мудрости – мењале у друштву као и модели хероја. За разлику од традиционалног антихероја, типа отпадника, издајника, варалице, кукавице, угњетавача, силеције, монструма, скандалозне личности – блудника, расипника,¹⁰ који је у мањој мери био подложен променама, деведесетих година се јавља једна група нехеројских ликова која за одређени слој становништва постаје прототип „хероја улице”, а њиховим криминалним подвизима приписивала се нарочита идеја храбрости, срчаности и витештва, као што се приписивала нашим хајдуцима или енглеском Робину Худу. Њихова генеза се поклапа са последњим годинама постојања Југославије и резултат је неколиких друштвеноисторијских условљености, о чему ће бити речи у следећем поглављу.

4.4. ДРУШТВЕНИ ХЕРОЈИ ПОСЛЕДЊИХ ГОДИНА СФРЈ

Стварање хероја и антихероја у друштву је колективни процес, нераскидив од индивидуалних и колективних идеала заједнице, најчешће тестираним кроз ванредне животне ситуације. На такав карактер хероја и његове супротности упућује Павићевић када покушава да моделу друштвеног хероја одреди координате у његовом универзалном, општем виду: „Друштвени хероји би се, у најширем смислу, могли одредити као особе које су персонификација индивидуалних и колективних идеала и активни борци за реализацију и афирмацију колективних вредности. Перцепирани као носиоци изузетних особина, идеалних људских квалитета, хероји се социјално потврђују предузимањем активности које подразумевају екстремне животне ситуације и ризик, по правилу интерпретираних као борба, односно жртва за ’опште добро’” (Павићевић, 2005, 162). Период који истражујемо у раду дошао је као резултат краха једног друштвеног и политичког система који је био строго устројен према идеолошким водилама, и као такав

¹⁰ О типовима *Ниткова* видети више: Klapp, Orrin E., 1962: *Heroes, Villains and Fools, The Changing American Character*, Prentice/Hal, Englewood Cliffs.

је амблематичан у провери претходних поставки. На почетку таквог система, друштвени хероји били су отелотворење социјалистичких идеја и вредности (ослободиоци из НОБ-а, пионири, скојевци, радници...). Истовремено, друштво је градило свој посебан тип хероја, који се није у потпуности поклапао са етаблираним херојима доминантне идеологије, чак и клизио у правцу хероја бунтовника, узурпатора чији је легитимет побуне проистекао из сумње у исправност постојећег система.¹¹ Између прокламованих државних идеала и друштва увек је постојао сукоб. Распадом Југославије оба типа хероја била су поражена. „У једном историјском тренутку коинцидирала су два процеса која су трајала дуже година: на једној страни, унутрашње растакање Југославије, губљење динамизма и ентропија, а на другој, распад блоковске поделе света, у којој је она имала повољну позицију. Први процес су карактерисали криза система и развој земље; нагло слабљење унутрашње кохезије као последице дугогодишњег гурања под тешких проблема националних односа, демократских и тржишних реформи; економска стагнација удружена са проблемом сервисирања огромног спољног дуга и, не најмање важно, склеротично, некомпетентно и подељено Председништво, које не само да није имало харизму и вештину Тита, већ је упорно затварало очи пред нарастајућим проблемима, бежало од њих и само куповало време, доводећи земљу у све теже решиву ситуацију” (Ковачевић, 2007, 370).

Пошто ћемо у раду разматрати генезу и социјално значење ликова који су у драмама овог периода од носилаца херојске функције прерасли у носиоце њене супротности, посебно ћемо се осврнути на ситуацију у Србији током последње две деценије прошлог века. Циљ нам је да поткрепимо тезу да екстремно турбулентна дешавања унутар друштва доводе до претварања митског хероја у антихероја, стварајући истовремено од класичног антихероја модел митског хероја. Тако су тешке прилике у држави, губитак достојанства и осећања националне части, те митологизација националних хероја с краја осамдесетих – допринеле хероизацији криминалаца, који су се од „негативних друштвених јунака” злочинаца, претварали у симбол колективног идентитета у Србији деведесетих година прошлог века. Наиме, последње деценије социјализма обележила је дубока политичка и економска криза. Незапосленост је с временом постајала све већи проблем, упркос чврсто

¹¹ „Црни талас“ нпр. у нашој кинематографији, или велика дисидентска књижевност, рок поезија у време СФРЈ, па и само позориште (Александар Поповић, Велимир Лукић, Љубиша Ристић). (Прим. аут.)

вођеној политици и држави. Постсоцијалистичка трансформација¹² у Србији започела је крајем 80-их година, али је потпуно прекинута током 90-их година, увођењем економских санкција земљи. У сложеној игри различитих политичких, економских и друштвених фактора, трансформација српског друштва у правцу тржишне економије започела је са готово десет година закашњења у односу на неке друге социјалистичке земље.

Невезано за југословенске просторе, упоредо са трансформацијом сваког друштва јача и друштвена функција социјалног типа *хероја* у стварном животу, те се често пресликава и на књижевне моделе. Друштвена заједница је поносна на свог хероја, као и публика на ликове са којима дели колективни идентитет, па обожавањем оваквих ликова подржава своје идеалне друштвене вредности. Колективни идентитет представља идентитет заједнице, групе, колективно несвесно, наслеђене предиспозиције, а сачињавају га заједнички митови, религија, филозофска идеја. Овај идентитет темељи се на истој култури, традицији, религији, историји, језику, етничком пореклу, те на заједништву односа. Могуће га је на први поглед поистоветити и са националним идентитетом, али би то било поједностављено свођење, јер колективни идентитет поседују и ликови који припадају различитој нацији, али су повезани истим начином живота, културом и сл.¹³ Митски идентитет је, као део колективног идентитета, код српског народа и раније био изражен, а са распадом Југославије – постаје још израженији, па је изгледало као да је национални идентитет увукао у себе све остале идентитете. Истицање епске јуначке прошлости намеће се као негација стварности, као бег из кризе која је задесила целу државу сублимирану у проблему очувања српске националности на простору бивше Југославије. „Кључно питање за Србију је судбина Срба који остају ван граница Србије. То је питање од највећег психолошког значаја за Србију и ниједно српско вођство не може лако да прихвати одговорност за цепање јединства српског народа, циљ за који се Србија борила и победила у четири рата у овом веку” (Ковачевић, 2007, 50). Национално јединство било је циљ и осталих југословенских република, а до њега се, нажалост, кренуло путем грађанског рата. Због тога ћемо у раду испитати како су друштво и позориште у том друштву мењали и развијали концепт хероја, успостављајући паралеле са колективном свешћу у време ратова с краја двадесетог века на подручју бивше СФРЈ. Наше истраживање покушава да покаже у којој мери је позориште тог времена било под утицајем колективне свести нашег народа, изграђене на одређеним стереотипима и

¹² Видети више у: Вуковић, Данило, 2012: *Друштвени услови стварања и примене социјалног права*, докторска дисертација, Београд: Правни факултет и у: Лазевић, Младен, 2011: „Постсоцијалистичка трансформација и рестратификација у Србији”, *Политичка мисао*, бр. 3.

¹³ О идентитету видети више у: Mucchieli, Alex, 1986: *L' identite*, Paris: Presses Universitaires de France; Chebel, Malek, 1986: *La formation de l' identite politique*, Paris: Presses Universitaires de France.

клишеизираним поимањима непријатеља. С тим у вези, истражићемо како се театар кретао од политичко-историјске мистификације националне прошлости до њеног пародирања и демистификовања.

У кризним политичким временима крајем деведесетих позориште је ишло у два правца: ка театрализацији и идеализацији стварности, при чему је идеализација остваривана управо кроз театрализацију, као општи – пратећи Дивиња – механизам укидања оштре разлике између живота појединца и друштва и онога одиграног на позорници. „Политички митинг, служба у цркви, светковина у породици или у стамбеној четврти такође представљају, али у различитој мери, драмске чинове. Рекло би се да друштво прибегава театрализацијама кад год жели да потврди своје постојање или да изврши неки чин од пресудне важности који га доводи у питање, да је 'пракса' пре свега колективни стваралачки чин на позорници историје – а тако су револуцију замишљали многи социјалисти, па и сам Маркс. Зар живот појединца и друштва не достижу врхунац онда када почне да делује као радња која се одвија на каквој позорници?” (Дивињо, 1978, 5). Тако, примера ради, велики политички скупови, попут обележавања Косовске битке или многих протеста, јасно показују да друштво, због свеопште театрализације, често није јасно препознавало праву реалност, што је у стварности управо условило процес идеализације реалности. Театрализација стварности може се препознати и током масовних протеста у Србији 2000¹⁴. године, када су организована тзв. „улична позоришта”, да би се „кроз уметност, а не само политичком борбом, постављало питање права на другачије мишљење, на удруживање, на јавно исказивање неслагања – не само у Парламенту или у установама уметности, већ на улици, на истинској јавној сцени... О лимитираности традиционалних простора резервисаних за уметничко испољавање говори Шешић-Драгићевић: „Јер, слобода стваралаштва ограничена на кулу од слоноваче уметничког атељеа или контролисаног поља културних установа, суштински је само други вид неслободе. Уметност као субверзија, током историје, имала је различите функције у друштвеним процесима, јер су контексти у којима се развијала били различити, као и форме уметничких исказа и метода деловања” (Шешић-Драгићевић, 2013, 15). Улица је постала нови инструмент за остваривање политичких циљева. Будући да су институције углавном биле режимски контролисане, улице су биле један од слободних простора за изражавање антирежимских ставова. Пошто је позориште било недовољно политички

¹⁴ За период од 1990. до 2000. године карактеристична су три већа протестна таласа (1991/1992, 1996/1997. и између 1998. и 2000. године). На њима су, поред опозиционих странака, учествовали студенти и покрет „Отпор”. (Прим. аут.)

ангажовано, овај паралелни театарски облик давао му је више политичког ангажмана него што су то чиниле званичне институције, а уметност је постала политичко средство борбе. У драмама које ћемо истраживати, политичка ангажованост и критика друштва јављала се споро и недовољно снажно, за разлику од „уличног театра”, који је исказао побуну и артикулисао социјалне и политичке проблеме. Позориште као институција нема ту врсту домаћаја јер увек остаје у домену фикције, док гледаоци на улицама нису позоришна публика, већ протестанти који нису ту због учешћа у естетском чину. „Улични театар“ је театрализовао стварност попут карневалске уметности, поставши „неинституционализовано” позориште, у коме хероји постају глумци који пред кордоном играју представе, изводе перформансе, делове представа, изговарају монологе... Глумац, уметник, као непосредни бунтовник, побеђивао је страх и подизао морал грађанима који су учествовали у демонстрацијама. Невољно увучени у драмски ток, полицијски службеници су постали ликови иронијског модуса. Улични театар је уметношћу покушао да победи тоталитарни режим у светлу Андрићеве идеје: „уметност и воља за отпором побеђује свако зло, па и саму смрт” (Андрић, 1981, 198).

5. КРАТАК ПРЕГЛЕД КОНЦЕПТА ХЕРОЈА У ДРУШТВУ И СРПСКИМ ДРАМАМА ОД 1945. ДО 1990.

Непосредно после Другог светског рата долази до развоја позоришта у Србији, пре свега као средства политичке пропаганде. Будући да је позориште тада било под совјетским утицајем, и књижевни тип хероја био је дубоко утемељен на друштвеном моделу ратних и послератних хероја комунистичко-социјалистичке идеологије у духу друштвене револуције. Комунистичко руководство преузело је и друштвено-привредни модел и суштину уметности из Совјетског Савеза. Задатак уметности је био да улепша стварност и пренесе конструктивну поруку (сетимо се, данас анегдотског Стаљиновог упутства писцима у Пушкиновом дому – „Другови писци, ви сте инжењери људских душа”), те су „проходност” имала само она уметничка дела која су прихватила социјални ангажман друштвене револуције. Самим тим, и херој у литератури био је социјално и морално ангажован у духу новог поретка. По угледу на епске јунаке у друштву се стварају **традиционални хероји** (партизани, комунистичке вође, народни хероји, ударници...). Долази „до наглог развоја позоришта у Србији, јер је нова власт с разлогом сматрала да је позориште снажно подстицајно средство преко којег је могла да се шири њена политика и у култури и да се пропагандистичко-идеолошки утиче на свест људи” (Марјановић, 2005, 380). Однос према стварности био је ангажован и позориште је на себе преузело више друштвених обавеза, те су бирана класична дела реалистичке литературе у којима се традиционални херој бори против капиталистичког уређења или се друштво приказује негативно са свим својим манама (*Ревизор* Николаја Гогоља, *Краљ Бетајнове* Ивана Цанкара, *Ујка Вања* Антона Чехова). Послератну српску драму немогуће је посматрати изван контекста југословенске драме, која се креће од пропагандних текстова до модерних уметничких форми.

Удаљавање политичког врха од совјетског модела 1948. год. довело је до постепеног отварања према Западу, а до краја педесетих година позориште се постепено ослобађа наметнуте тематике из Народноослободилачке борбе и социјалне револуције. У овом периоду јавља се низ нових, неафирмисаних писаца, који су покушали да превазиђу конформизам и дођу до сопственог, савременог односа према прошлости и стварности. Најважнији догађај у развоју послератне драме била је појава комада *Небески одред* 1957. године, чији су аутори Ђорђе Лебовић и Александар Обреновић, а којим се доводи у питање „друштвена надградња” и класна свест. Наиме, пред идејом смрти у овој драми, све се руши, па и идеолошки, религијски, класни и сваки други модел хероја.

Традиционални херој, који је изнад обичних ликова, уступа полако место **нехероју**, обичном лику који се по особинама не издваја од других.

На репертоару позоришта тог доба, поред дела класичне драматургије, налазиле су се и савремене драмске представе, у којима су се смењивали **традиционални хероји и нехероји**. Такве су нпр. драме: *Песма* (1955) Оскара Давича, *Вила Лала* (1957) Велимира Суботића, *Којоти* (1958) Ивана Студена, *Шта грицкаш, друже* (1959) Бранислава Ђорђевића и Бранка Павловића, затим *Председник кућног савета се жени* (1960), *Наш председник се жени* (1960) Драшка Шаљића, *Благо тајанствене пећине* (1960) Душана Добровића, *Пророк* (1962) Жарка Команина, *Вук Бубало* (1962) Душана Станојевића. О извесном степеноу слободе при избору репертоара говори Марјановић: „Промене односа позоришта и органа власти настала је после доношења Устава 1963. године, јер је свакој средини дата могућност да сама одлучује о раду постојећих позоришта, и изједначена су права глумаца са правима запослених у установама и предузећима” (Марјановић, 2005, 384). Шездесетих година 20. века учвршћују се везе са Западом, услед чега се уметност брже развија, па неки критичари често овај период зову и „златним добом”¹⁵. Писци су покушали да поставе на сцену историјске представе и хероје у алегоријском кључу, како би кореспондирани са савременим друштвеним збивањима. У томе се издвајају драмски писци попут Јована Христића, са драмама *Чисте руке* (1960) и *Саванарола и његови пријатељи* (1965). Међу овим драматичарима истичу се и Борислав Михајловић Михиз, драмама *Бановић Страхиња* (1963) и *Командант Сајлер* (1967), те Драгослав Михаиловић, по чијем је роману *Кад су цветале тикве* направљена 1969. године и представа, која је након само пет извођења скинута са репертоара.

Највеће промене у позоришту одиграле су се почетком седамдесетих година. Проредила су се извођења класичних дела, нестајале су приче о социјалним контрастима и идеологији социјализма, а под утицајем модерне америчке и енглеске драме повећао се број драмских комада са темама из савременог живота. Од алегоријских драма, које углавном припадају високомиметском модусу, те чији су хероји надмоћнији, бољи од обичних ликова, прешло се на нискомиметски и иронијски модус и дезинтеграцију хероја. У овом периоду појављују се драме Велимира Лукића *Дуги живот краља Освалда* (1963) и *Афера недужне Анабеле* (1969), *Генерали или сродство по оружју* (1971) Борислава Пекића, *Маратонци трче почасни круг* (1973) Душана Ковачевића, *Хасанагиница* (1974) Љубомира Симовића, *Медаља* (1975) Вељка Радовића.

¹⁵ Видети више у: Марјановић, Петар, 2005: *Мала историја српског позоришта: XIII–XXI век*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.

У први план међу драмским врстама избија комедија и **исмејан херој**. Њен обновељ је есте Александар Поповић, који је једно време суверено владао нашом сценом¹⁶. У драми *Развојни пут Боре Шнајдера* појављује се лик исмејаног хероја, па драма успоставља сатирични однос према тадашњем животу у социјалистичкој земљи: извргава подсмеху нестручност људи, хедонизам, лажни пуритански партијски морал, опортунизам политичара...

И Љубомир Симовић, песник и драмски писац, у драми *Чудо у Шаргану* (1975) доводи на сцену савремене **проблематичне хероје** са градске периферије, дајући публици веродостојну слику једног слоја српског народа: необразованог, помало аморалног, у раскораку између села и града. У овој Симовићевој драми доминантна је тема патње његових јунака. То су хероји који живе наметнутим животом, чија жртва или мучеништво немају циљ, смисао и разлог. Модел гротескно **исмејаног хероја** појављује се већ у првим драмама Душана Ковачевића – *Маратонци трче почасни круг* (1972), *Радован Трећи* (1973), *Балкански штијун* (1983).

Уз водеће драмске писце, крајем седамдесетих година издвајају се и драмске списатељице са својим асоцијалним, **отуђеним неподобним херојима**, попут Милице Новковић са драмом *Камен за под главу* (1977) и Деане Лесковар са драмом *Слике жалосних доживљаја* (1979). Осамдесетих година појављују се Ненад Прокић, аутор драме *Метастабилни Граал* (1985), Јован Радуловић, са драмом *Голубњача* (1982), као и Слободан Селенић, са драмом *Ружење народа у два дела* (1987). Представа *Голубњача* изазвала је оштру антикампању јер је обрађивала међунационалне односе Срба и Хрвата. Представа је скинута са репертоара Српског народног позоришта у Новом Саду, али не и у Београду. Ова драма из 1982. године била је једна од увертира за драме са друштвеним моделом националног хероја избавитеља – вође. О томе у једном коментару који цитира Марјановић сликовито говори драмски писац и професор Ненад Прокић: „Бранили смо *Голубњачу*, мислећи да бранимо само позоришни чин. Али, бранили смо нешто сасвим друго, данас знам шта. Из те одбране створили су се редови на благајни за *Колубарску битку*, а они нису обећавали ништа добро” (Марјановић, 2005, 439). *Голубњача* говори о усташком терору, историјска истина која се у бившој Југославији није много помињала јер би нарушила „хармонију“ југословенског друштва.

¹⁶ Од четрдесетак позоришних комада, те већег броја радијских и телевизијских драма и драма за децу, чији је аутор Александар Поповић, издвајају се: *Чарапа од сто петљи* (1965), *Сабља димискија* (1965), *Крмећи кас* (1966), *Развојни пут Боре Шнајдера* (1967), *Капе доле* (1968), *Друга врата лево* (1969) и др. (Прим. аут.)

Крај осамдесетих година обележавају бурна политичка догађања. Након Осме седнице Централног комитета Савеза комуниста Србије 1987. године, нарочито после масовног окупљања народа на Газиместану 1989. године већ можемо говорити о горљивом национализму као доминантној црти српског друштва. Један од извора набујалог националног осећања лежи у атмосфери општег незадовољства у вези са положајем нације у тадашњој Југославији, док се у осталим републикама појавило потпуно супротно становиште, да земљом доминира великосрпски хегемонизам који вуче своје корене још од Југославије Александра Карађорђевића.¹⁷ Због тога су драме са националном тематиком имплицитно биле антикомунистичке. Наиме, комунизам у бившој Југославији покушао је да изгради наднацију, те је свако покретање националних питања истовремено било аниткомунистичко и обратно, па се може рећи да је антикомунизам често имао национални набој. Осамдесетих година почињу и побуне на Косову, иселавање Срба, проблеми у другим републикама. М. Ломпар у књизи *Дух самопорицања* развија тезу по којој су Срби током целог прошлог века гушили националност или им је она пак била угушивана много више него осталим нацијама на простору СФРЈ, при чему су у исто време оптуживани за великосрпски национализам. „Мислим да и политички и културни радници српске националности већ пате од комплекса неке предодређене кривице па у том страху допуштају да се дисквалификују и оне акције и она дела, или пак само интенције, које се у нормалним условима у сваком народу и свакој народности природно испољавају. Није, дакле, реч о појединчевом прихватању кривице, које може израђати и из недокучивих и несаопштивих мотива, него о амбијенту у којем се овако јавно исповедање надличне кривице – ’великосрпски национализам је најопаснији’ – појављује као унапред одобрено и саморазумљиво” (Ломпар, 2014, 59).

Из таквог друштвено-политичког миљеа и националне историје израста **неотрадиционални епски херој**, који доприноси буђењу националних осећања током

¹⁷ Америчка обавештајна агенција – ЦИА, према Ковачевићу, предвидела је у једном од својих извештаја сценарио будућег распада Југославије, неколико година пре стварног разлаза: „У року од једне године федеративни систем више неће постојати, а у року од две године Југославија ће вероватно нестати као држава. Ни Комунистичка партија ни ЈНА неће бити у стању да одрже земљу заједно. Партија је у расулу; Армија је изгубила престиж због јаке идентификације са Комунистичком партијом и због тога што се у земљи махом сматра институцијом у којој доминирају Срби. Национални понос, економске тежње, подстицање етнички засноване религиозне и културне идентификације наставиће да гурају Словенију и Хрватску ка независности. Сецесионистичка осећања су снажно стимулирана српским покушајима да доминирају федералним политичким процесима. [...] У Словенији, а у мањој мери и у Хрватској, нови национализам је западно, демократски и предузетнички оријентисан; у Србији је укореењен у етатистичкој економији, војној традицији и склоности ка јакој централној власти на челу са динамичком личношћу” (Ковачевић, 2007, 49).

целе деценије осамдесетих. Представе у којима се он јавља су углавном имале косовску тематику (*Косовска хроника* Рајка Ђурђевића, *Косово* Миладина Шеврлића, *Бој на Косову* Петра Зеца и др.) или мотиве из Првог светског рата. У сећању су остале, у првом реду, две представе: *Колубарска битка* (1989) и *Ваљевска болница* (1989). „Са завршетком Другог светског рата и са новим уједињењем, теме везане за Први светски рат постале су у српској драмској, и не само драмској књижевности морално политички неподобне, из више разлога. Страдања и ратовања српског народа у Првом светском рату била су нераскидиво везана за појмове националног, за личност политике и историје Краљевине Србије, за династију Карађорђевића. Дrame које би говориле о њима никако се нису могле уклопити у новије концепције историје” (Фрајнд, 1996, 219).

Повратак драмске тематике везане за Први светски рат Марта Фрајнд објашњава „променом у општем расположењу око позоришта после 1971. године која је допринела да се Први светски рат као тема поново изгуби са наших позорница да би се на њих вратио и постао један од важних предмета новије српске историјске драме почетком осамдесетих година. Не треба посебно наглашавати да је и овај нови заокрет у позоришној судбини наше теме био у тесној вези са променама у ширим друштвеним оквирима тренутка.” (Фрајнд, 1996, 221).

Због свега наведеног, потпуно је јасно зашто репертоарска политика осамдесетих година обилује темама из националне прошлости, а доминантан модел хероја јесте онај тип кога је друштво тих година прижељкивало: (нео)традиционални херој – избавитељ, осветник, национални вођа... То је модел јунака који покушава да свој народ, заједницу, спасе од неправедних и надмоћних антихероја. Такве представе и њихови хероји постају веома популарне због друштвеног тренутка у којем су настале. Тако, загребачки критичар Далибор Форетић у Марјановићевом наводу закључује „да је *Колубарска битка* пре феномен публике него феномен представе саме” (Марјановић 2005, 397). Не треба заборавити да у овом периоду почињу да стварају и писци који ће својим комадима обележити и позориште деведесетих. Међу њима су Небојша Ромчевић (*Силе у ваздуху*), Сениша Ковачевић (*Ново је доба*), Стеван Копривица (*Дуго путовање у Јеврону*), Вида Огњеновић (*Како засмејати господара*), који ће на драмску сцену донети нове типове хероја.

Југословенско позориште деведесетих година се дезинтегрисало на театре новооснованих националних држава, а националне страсти су кулминирале у свим деловима бивше земље. У Србији је обновљен мит о нацији, „кући насред друма”, вековним неправдама, те је крах комунизма довео до почетка нових односа, који су

инсистирали на националном идентитету. У исто време, народ се поистовећује са пословицом и херојским митом да „Срби добијају у рату, а губе у миру”, при чему се имплицира врло проблематична особина нације да све спорове решава ратом. У таквој атмосфери је 1990. године национално острашћена публика у ЈДП-у онемогућила извођење представе *Свети Сава* Синише Ковачевића. „У друштвено-политичком смислу, последња деценија 20. века представљала је најтамније раздобље новије српске историје. Карактерисали су је ратови, у којима као земља никада званично нисмо учествовали [...] пад моралних вредности и социјална беда народа” (Марјановић, 2005, 388).

Позориште је неретко покушавало да иде у сусрет владајућем појачаном националном осећању, тако да је свако дело у коме би се уочио и најмањи наговештај локално-историјског – добијало епитет националне драмске књижевности или, у нашем случају, појачавало српски национализам. Таква дела су покушала да покажу херојску трагику у ратовима које је српски народ водио, али су у времену у коме су се појавиле проглашене највишим изразом национализма. Поред херојства у светским ратовима и устанцима, главна водиља политичког и уметничког дешавања постаје косовска легенда о јунаштву и жртвовању, што нарочито долази до изражаја приликом јубиларне шестовековне годишњице Косовског боја. Позориште није имало ни снаге ни визије да се одупре политици тога времена, те је често индиректно било инструмент друштвених превирања у актуелном тренутку, „што не значи, наравно, да је позориште у потпуности подржавало политику Слободана Милошевића, али свакако значи да јој се није суштински супротставило” (Ромчевић, 2005, 8).

Нису све представе имале националистичку тенденцију, али је рецепција публике била таква, те је самим тим долазило до комерцијализације патриотских осећања и поигравања са њима. На основу свега наведеног, можемо закључити да је непосредно после Другог светског рата од модела хероја бранитеља владајуће идеологије, дошло до појаве хероја који преиспитује друштвену (читај комунистичку) стварност, а како су одмицале године, те „строги комунизам” прелазио у „лагоднији социјализам”, постепено се све више издваја модел **исмејаног хероја**, а потом и **проблематичног хероја**, који је тражио смисао и указивао на неправде у друштву.

6. САВРЕМЕНА СРПСКА ДРАМА У ПЕРИОДУ ОД 1990. ДО 2000.

Деведесетих година друштвене прилике постајале су све сложеније, толико да сукоби и трвења у политичком животу упоредо егзистирају творећи неколико супростављених полова, на шта указује Љубодраг Димић детектујући те опозиције: „У политичком животу српског народа, располућеног између југословенске државе и дијаспоре и унутрашњим границама подељеног између Србије и осталих република, мада притајено, наставиле су да тињају бројне поделе и сукоби који се могу идентификовати на више кључних равни: четничко-партизанској, грађанско-комунистичкој, југословенско-српској, српско-хрватској, српско-албанској, клерикално-антиклерикалној, верско-атеистичкој, монархистичко-републиканској, фашистичко-антифашистичкој, комунистичко-антикомунистичкој, модернизацијско-конзервативној, српско-србијанској, централистичко-аутономашкој, прозападној-изолационистичкој, интернационалистичко-антисовјетској, миротворној-ратној, демократској-антидемократској” (Димић, 2005, 86). Све то је довело до краха једнопартијског система 1990. године, након чега су уследили настанак вишепартијског система, увођење санкција 1992. године, појава хиперинфлације 1993, политичке поделе и сукоби, принудна регрутација и ратови, вишемесечни протести грађана 1996/97, НАТО бомбардовање 1999. године и, коначно, велики народни протест у октобру 2000. године. Позориште из таквог времена није изашло као победник, него као „дезоријентисано у репертоарском, организационом и идејном смислу, већ подуже утемељено на помереном систему вредности, изоловано до аутизма, оптуживано да је подгревало националистичку еуфорију, прекасно се дистанцирало од власти, пречесто угађало најнижим укусима, смејало се када се ваљало замислити, да је своје стреле трошило на мртви титоизам, а мало их сачувало за разгоропађени национализам...” (Милосављевић, 2001, 52).

У периоду од 1990. до 2000. године стварао је велики број драмских писаца. При избору драмских остварења у овом раду руководили смо се позоришним репертоарима већих градова у Србији (Београд, Нови Сад, Ниш, Зрењанин, Кикинда), затим репертоарима позоришних фестивала (Стеријино позорје, Вршачки, Новосадски, Крушевачки фестивал), текућом критиком (позоришном, књижевном, театролошком), као и другим чиниоцима. На тај начин изабрали смо десетак драма у којима смо истражили како се концепт хероја трансформише из препоручених ликова као носилаца система друштвене вредности у ликове који су представљали право „огледало” стварности. Стога смо при избору имали у виду и опсег којим драме захватају савременост, модерност или

актуелне проблеме свог времена, али и универзалне теме. На почетку деведесетих, стварали су већ признати комедиографи претходног раздобља, попут Александра Поповића и Душана Ковачевића, а затим и Слободана Селенића и Виде Огњеновић. Први су створили дела као што су *Бела кафа* и *Кус петлић*, односно *Клаустрофобична комедија* и *Професионалац*, у којима склоност ка карикатуралним, гротескним изобличењима изазива комичне, али и застрашујуће ефекте. Друго двоје аутора написало је комаде међу којима се посебно истичу *Ружење народа у два дела* и *Је ли било кнежевине вечере?*, у којима је иронија истовремено израз човекове немоћи пред историјским феноменима, али и ефикасно оруђе за критику тих појава. Ови аутори су, пре свега, показали да се у прошлости крије и клица мрачне, туробне садашњости, нешто што ће довести до разарања природне основе друштвеног поретка у нашој земљи. Из млађе генерације издвојило се троје писаца: Игор Бојовић, Владимир Арсенијевић и Биљана Србљановић, чинећи групу која је у драму, како примећује Стаменковић, унела „непосредну садашњост [...] међу које се, с разлогом и оправдањем, умешао и један њихов старији колега, Горан Марковић. Уз све сличности и још веће разлике које имају међусобно, они су се сви суочили с истим проблемом: како у драми која се данас изводи описати оно што се јуче догодило, а не упасти у замку журнализма, у позоришну фелтонистику? И у томе су подједнако успели проналазећи одговарајућа решења” (Стаменковић, 200, 211). За разлику од наведених претходника, у драмама ових аутора било је директних рефлексија стварности, испуњених трагичном судбином појединца у хаотичном историјско-политичком животу, са појачаном свести о тешким друштвеним и психолошким проблемима савременог окружења и слому читавог друштва – у духу онога што амерички теоретичар Џ. Л. Стајан заговара када каже да је „драма друштвени догађај или ништа”¹⁸.

Следећи писци и представе чине тадашњи репертоар¹⁹:

1. Александар Поповић // (*Бела кафа* 1990, *Ноћна фрајла* 1990, *Кус петлић* 1990, *Пут за Лешће* 1990, *Нега мртваца* 1992, *Тамна је ноћ* 1993, *Мртва тачка* 1994, *Чарапама збогом* 1995, *Ружичњак* 1995, *Баш бунар* 1996);
2. Душан Ковачевић // (*Професионалац* 1990, *Урнебесна трагедија* 1991, *Трагедија једне младости – Лари Томпсон* 1996, *Контејнер са пет звездица* 1997, *Шустер* 2001);
3. Виде Огњеновић // (*Је ли било кнежевине вечере* 1990, *Девојка модре косе* 1993);
4. Радослав Павловић // (*Мала* 1990, *Живот Јованов* 1992, *Чаруга* 1993, *Видимо се у Ден Хагу* 1998, *Моја мама* 1998, *Три боје дуге* 2000, *11 недеља* 2000);

¹⁸ Styan, J. L., 1965: *Dramatic Experience, A guide to reading of plays*, London: Cambridge, University, Press.

¹⁹ Волк, Петар, 2006: *Између краја и почетка*, Нови Сад: Позоришни музеј.

5. Гордан Михаић // (*Зора на истоку* 1991, *Последња потрага за златом* 1990);
6. Ненад Прокић // (*У потрази за Марселом Прустом* 1990);
7. Стеван Копривица // (*Оружје збогом* 1990, *Навала* 1990, *Бокешки Д-мол* 2000, *Мјешовити брак* 2000, *Tre Sorelle* 2004);
8. Слободан Селенић // (*Кнез Павле* 1991)
9. Небојша Ромчевић // (*Зимски дворац* 1991, *Уморни* 1992, *Terra incognita* 1995, *Њу Јорк, прича са источне стране* 1995, *Принц – Аркадна авантура* 1996, *Проклети Ковалски* 1998, *Гробљанска, Лаки комад* 1995, *Каролина Нојбер* 1999);
10. Милосав Мирковић // (*Балада са Зејтинлика, Куме и књезиње* 1991);
11. Радослав Златан Дорић // (*Странкације илити Неки Стерија пише Родољупце* 1991, *Камо ноћи камо дани* 1991, *Кад би Сомбор био Холивуд* 1993, *Српска Атина* 1994, *Кад Банат кроз родољубље иде* 1998, *Бе год сам био свугде сам погинуо* 1999);
12. Вељко Радовић // (*Догађаји у магарчевој сенци* 1992);
13. Синиша Ковачевић // (*Бенерал Милан Недић* 1992, *Српска драма* 1992, *Јанез* 1994, *Слепачка академија* 1995, *Хотел Европа* 1995, *Вирус* 1997);
14. Радомир Путник // (*Имамо довољно времена* 1993);
15. Зоран Божовић // (*Дијамантска огрлица* 1993);
16. Светислав Басара // (*Црна Хроника* 1993, *Оксиморон* 1994, *Будибогснама* 1995);
17. Милош Николић // (*Ковачи* 1992, *Атентат* 1995);
18. Братислав Петковић // (*Каскадер* 1992);
19. Зоран Ранкић // (*Калемегданци* 1994);
20. Игор Бојовић // (*Ало Босна* 1994, *Извањац* 1995, *Балада из предграђа* 1996);
21. Миладин Шеварлић // (*Змај од Србије* 1994, *Карађорђе* 1995);
22. Горан Марковић // (*Турнеја* 1996, *Говорна мана* 1997, *Парови* 1999);
23. Сања Домазет (*Пуњене тиквице* 1996);
24. Новица Савић // (*Возач* 1992, *Ноћ у сред дана* 1992, *Како потаманити гамад* 1994, *Побратим* 1994, *Кржаве тете* 1995);
25. Иван Панић // (*Сократов тестамент*, 1993);
26. Миодраг Ђукић // (*Кисеоник*, 1993);
27. Александар Ђаја // (*Јанковац, потопљени свет* 1994);
28. Александар Обреновић // (*Повратак Дон Жуана* 1992, *Шрафексер и аутоклав* 1995);
29. Милош Латиновић // (*Панонски карусел* 1994);
30. Жарко Команин // (*Вожд Карађорђе и Кнез Милош* 1994);
31. Стеван Пешић // (*Тесла или прилагођавање анђела* 1995);

32. Слободан Жикић // (*Последња битка* 1995);
33. Жељко Хубач // (*Ближи ватри* 1995, *Кланац, Копље* 1998, *Отмица и вазнесење Јулијане* 1999, *Комишије су криве* 2000, *Ближи земљи* 2000);
34. Горица Поповић // (*Ију поплава* 1996);
35. Петар Грујчић // (*Пуцњи на Теразијама* 1996);
36. Иван М. Лалић // (*Пуританска комедија* 1996, *Роб љубави* 1997, *У пламену страсти* 1997, *Мој отац у борби против ниткова из свемира* 1998);
37. Светлана Велмар Јанковић // (*Кнез Михаило* 1996);
38. Биљана Србљановић // (*Београдска трилогија* 1997, *Породичне приче* 1998, *Пад* 2000);
39. Јелица Зупанц // (*Огњене купине* 1997);
40. Мирослав Момчиловић // (*Београд на коленима* 1997);
41. Срђан Кољевић // (*Парабелум* 1998);
42. Бранислав Пиповић // (*Париска комуна* 1998);
43. Мирко Стојковић // (*М 70*, 1998);
44. Мирјана Бобић Мојсиловић // (*Сузе су О.К.* 1999);
45. Милош Радовић // (*Чорба од канаринца* 1999);
46. Слободан Стојановић // (*Велики дан* 1999);
47. Миодраг Караџић // (*Само ви ајте а ми ћемо грактати и арлаукати* 1999);
48. Катарина Милутиновић // (*Ципеле од кенгурове коже* 1999);
49. Љиљана Лашић // (*Кућа са прозором* 2000);
50. Војислав Савић // (*Чујеш ли, мама, мој вапај* 2000);
51. Угљеша Шајтинац // (*Реквизитер* 1999, *Право на Руса* 2001);

Поред наведених, бележимо и драме које представљају повратак репертоару претходних деценија, када су имале своје првобитне изведбе. У већини случајева посредни су драме које су, иако настале у другачијим условима, захваљујући редитељским тумачењима, успевале да успоставе везу са савременошћу: Велимир Лукић – *Дуги живот краља Освалда* (праизведба 1963), *Афера недужне Анабеле* (праизведба 1969); Александар Поповић – *Љубинко и Десанка* (праизведба 1964), *Развојни пут Боре Шнајдера* (праизведба 1967), *Смртоносна мотористика* (праизведба 1967), *Мрешићење шарана* (праизведба 1984); Душан Ковачевић – *Маратонци трче почасни круг* (праизведба 1972), *Сабирни центар* (праизведба 1982), *Клаустрофобична комедија* (праизведба 1987); Деана Лесковар – *Три чекића а о Српу и да не говорим* (праизведба 1988); Милица Новковић – *Камен за под главу* (праизведба 1977).

Тих година било је и веома популарних представа које су настале драматизацијом књижевних дела, попут следећих:

Очеви и оци 1990 (С. Селенић) – Ненад Прокић

Очеви и оци 1991(С. Селенић) – Петар Марјановић

Време чуда 1993 (Борислав Пекић) – Радмила Војводић

Фишкар Галантом 1994 (Јаков Игњатовић) – Петар Грујчић

Лагум 1995 (С. В. Јанковић) – Гордана Гонцић

У потпалубљу 1996 (Владимир Арсенијевић) – Дамир Вијук

Мамац 1998 (Давид Албахари) – Ивана Димић

6. ТИПОВИ ХЕРОЈА У СРПСКОЈ ДРАМИ ОД 1990. ДО 1994.

Више пута смо нагласили да у овом раду полазимо од концепта хероја као социолошке категорије, као и да су овакви модели директно условљени историјским тренутком у коме настају. Пошто хероји, нарочито у кризним и ратним временима, задобијају различите вредности, у зависности од друштвеног контекста, циљ нам је, између осталог, да испитамо зашто је позориште на почетку деведесетих активно учествовало у трагању за идентитетом, стварајући хероје блиске пожељном друштвеном моделу, да би се после неколико година концепт херојства урушио у своју супротност. Такође, интересује нас и то на који се начин у српској драматургији епски традиционални херој трансформисао у проблематичног хероја, отуђеног од света и у потрази за идентитетом.

Потреба за херојима је општељудска потреба, која се нарочито јавља у временима оштрих сукоба добра и зла, када једна моћна сила, опажена као зла, негативно делује на нешто што се колективно перципира као добро. Године које истражујемо су са становишта тадашње званичне политике и дела јавности доживљаване као митско, манихејско време, у коме је српски народ на страни добра и представља жртву, док су други посматрани као агресори и антихероји. С друге стране, али упоредо, живи и сасвим обрнута перцепција, нарочито код дела јавности који је кризу видео као последицу политичких грешака тадашњег председника Слободана Милошевића и његове владе. Стварност је ишчезавала са видика, уступајући место митским биткама. Позориште је својим представама покушавало да се одупре безнадежној будућности, анализирајући прошлост, те тражећи у њој одговоре и разлоге за актуелну кризу, мешајући стварност и мит и настојећи да кроз аналогију садашњице са прошлошћу успостави критички однос према савременом збивању. Писци су трагали за правом формом историјске истине, било кроз реалистичне комаде или алегорије о савременом добу. За то су имали разлоге уметничке, али и друштвене, политичке, националне или пропагандне природе, на шта упућује и Марта Фрајнд: „За драму која се бави историјом подједнако су значајне историја као слика прошлости и историја као садашњост чији се проблеми рефлектују на неки догађај у прошлости. [...] Зато термин 'историјска драма' неизбежно обухвата и историју као 'јуче' и историју као 'данас'. То опет има дејство слично деловању предања, легенди и политичких теорија на суштину овог драмског жанра” (Фрајнд, 1996, 18).

Крајем деведесетих, након ослобађања српског национализма, пожељан културни образац изнедрио је тип хероја – ослободиоца, избавитеља који се бори да сачува

целокупан српски народ од неправедне агресије. Такав херој имао је особине митских вођа, јасно кореспондирајући са косовским јунацима. Обновљање националних митова у српском позоришту имало је своје узроке, које професор Мило Ломпар види у „самопорицању” националности у прошлости зарад идеје југословенске нације. Југословенство за Хрвате је било „интегративна сила, док је на Србе деловала дезинтегративно [...] Тако су Срби били подложни *нестајању* у Југославији, док су Хрвати припадали супротном процесу: *настајању* кроз Југославију” (Ломпар, 2014, 332). Познати историчар, академик Василије Ћ. Крестић, такође види узроке распада Југославије у различитом односу народа према државној заједници. Хрватима је „начин стварања заједничке државе 1918. године служио као непресушни извор незадовољства, која није створена по узору којем су они тежили. Настанак Југославије доживели су као пораз хрватске државне и политичке мисли. [...] Рано изгубивши државу и потпавши под власт Угарске, а потом Аустрије, Хрвати су више од осам стотина година живели под туђинском управом и снивали снове о обнављању своје државности. [...] Обе Југославије су за њих биле пролазне. Њихов идеал била је независна Хрватска. Стога Југославију, у којој су се стицајем историјских околности нашли, нису прихватили и осећали својом. Уосталом, у њено настајање уложили су таман толико колико су били спремни да је бране и прихвате као своју” (Крестић, 1998, 139). И новији историчари, попут Александра Стојановића, истичу грешке у односу српског и југословенског идентитета. „Са временске дистанце може се закључити да су учињене извесне грешке у начину на који је српски народ уградио себе у нови југословенски идентитет, као и у преношењу одређених државних и административних традиција напредних земаља у једно друштво које није имало развијене демократске традиције нити је достигло неопходни цивилизацијски ниво за њихову успешну примену” (Стојановић, 2014, 3). Без обзира на узроке и начин на који је Хрватска дошла до самосталности, она је остварила вековни сан – независну државу²⁰.

Са распадом СФРЈ нестао је и вредносни систем који је она заступала, па је упражњени простор испуњен личностима које су у социјалистичком систему биле негативни јунаци, такорећи табу личности. Народ је, у потрази за идентитетом, имао природну потребу за узорима, али упоредо са националном рехабилитацијом дошло је и до инструментализације мита и хероја. Тако се „самопорицање” трансформише у прецењивање, јер „не може, међутим, ниједан национализам, па ни онај који је био на

²⁰ Како Куљић примећује, „данас се титоистичка Југославија из прве перспективе тумачи као доба националне и идеолошке поробљености (Хрватска), идеолошке поробљености и националне раздробљености (Србија) или као доба промашености и привремености (Словенија)” (Куљић, 2011, 541).

сцени 'последњих двадесетак и више година', бити део духа самопорицања него њему супротног духа самопрецењивања" (Ломпар, 2014, 493). „Самопрецењивање” својих нација одвијало се код свих учесника у политичкој кризи бивше Југославије. Јавности је предочена мало другачија слика, чији је фокус био на сукобу старог државног система, комунизма, са прозападном демократијом. „Колико год да је осуда понашања Србије у Хрватској, Босни и на Косову била оправдана, њени протагонисти су стварали лажну слику о југословенској кризи, упрошћено и неоправдано инсистирајући на сукобу између комунизма у Србији и прозападне демократије у Словенији и Хрватској не препознајући агресивни национализам као заједнички именоватељ и судбоносни фактор у југословенским сукобима” (Ковачевић, 2007, 74).

Драмско обликовање мита је било нарочито заступљено, јер су митови здушно коришћени и у друштвеном и политичком животу. Националне идеје, те покушаји разумевања и тумачења друштвених и политичких прилика крајем осамдесетих и почетком деведесетих година, дали су подстицај за низ драма које су у прошлости нације тражиле одговоре на савремена збивања. Такве драме настајале су и због пробуђеног интересовања публике и целокупног друштва за националну историју и митологију, па су стога писци покушавали да уметнички обликују политичке и друштвене идеје тог времена.

Ликове из одабраних драма анализираћемо хролошки, по редоследу настајања драма, како бисмо препознали везу између историјских догађаја и њихових одјека у концепту хероја.

6.1 АЛЕКСАНДАР ПОПОВИЋ, *БЕЛА КАФА*

За наше истраживање, као увод, значајна је драма *Бела кафа* Александра Поповића²¹, пошто представља хронику онога што се збивало пре и после Другог светског рата. Први пут је приказана на малој сцени Српског народног позоришта у Новом Саду 1990. године (режија Бранко Плеша), а комад је био изузетно актуелан, јер писац наводи

²¹ Александар Поповић (1929–1996) далеко је најплоднији домаћи драмски писац, екстремно хетерогеног опуса и на тематском, и на формалном, и на идеолошком плану. Написао је око педесет драма, а најпознатије су: *Љубинко и Десанка*, *Чарлапа од сто петљи*, *Сабља димискија*, *Развојни пут Боре Шнајдера*, *Капе доле*, *Смртоносна мотористика*, *Нега мртваца*, *Туђи живот*, *Свети ђаво Распућин*, *Комунистички рај*, *Крмећи кас*, *Кус петлић*, *Пазарни дан*, *Мрављи метеж*, *Мрешћење шарана*, *Баи – бунар*, *Бела кафа*, *Тамна је ноћ*. Осим драма *Бела кафа* и *Тамна је ноћ*, написаних и извођених у периоду којим се бави овај рад, све остале је Поповић написао пре 1990. године, али се многе, па и оне из ране фазе, играју до данас у бројним позориштима (*Нега мртваца*, *Мртва тачка*, *Развојни пут Боре Шнајдера*, *Чарлапа збогом*, *Мрешћење шарана*, *Љубинко и Десанка*, *Ружичњак*, *Смртоносна мотористика*). (Прим. аут.)

публику на суочавање са прошлошћу и прихватање грешака. Поповић је покушао да прикаже страдање и заблуде нашег народа кроз неколико деценија не тако давног времена, у коме се дешавају пораз југословенске војске, прогон српског народа, грађански рат у оквиру Другог светског рата, Голи оток, партијске „чистке”. *Бела кафа* је прича о генерацијском сукобу и расулу породице у историјском хаосу, али и прича о опстајању у таквом времену, и то углавном путем аморалних компромиса. Поповић је истраживао последице великих друштвених промена, потреса и превирања, пратећи судбину једне нетипичне српске породице. У колективну трагичну драму уткане су појединачне судбине и компликована социјално-политичка ситуација.

Кроз судбину једне породице Поповић у овој драми покушава да прикаже историјске прилике у распону од 1940. до 1960. године, и то: распад Краљевине СХС, комунистички покрет, рат, ослобођење, Информбиро, послератни комунизам.

У драми се појављује шест ликова: Момчило Јабучило, Мајка Јања, Дели Јова, Црква Ружица, Срђа Злопоглеђа, Зора Шишарка.

Сви они су изграђени као репрезенти различитих политичких идеја, страсти, па и патолошких стања. Контрастне карактеристике ликова стварају предуслове за драмски сукоб. Сви имају прошлост у којој нешто крију и која оптерећује и утиче на будућност, и сви су помало дволични, нарочито у другом делу драме, где је приказан послератни социјализам у коме је дволичност често спасавала људе од проблема у новоствореној држави. Нико није слободан у таквом свету, сви су усамљени и уплашени. И Срђа и Момчило су идеолошки ангажовани, само што су им идеологије супротних предзнака. Пошто ћемо у раду веома често употребљавати термин *идеологија* како бисмо објаснили и национализам, и комунизам, и распад Југославије, потребно је објаснити шта све тај термин обухвата. За проучавање типова хероја којим се бавимо, најближе су нам дефиниције које наглашавају идеологије као практичан механизам за објашњење али и очување одређеног стања, попут ове коју нуди Симеуновић: „Идеологија је систематизовани скуп политичких идеја, принципа и друштвених идеала који репрезентују поглед на свет неке друштвене групације изражавајући њене интересе и потребе, створен у практичне сврхе подстицања те групације на политичко деловање, у форми идејне потпоре активностима на плану освајања или очувања политичке власти или, пак, утицаја на њу” (Симеуновић, 2009, 116). Срђина комунистичка идеологија и Момчилов национализам трајно су непомирљиви и разорно делују на њихове животе кроз које, а и животе других ликова, ишчитавамо девијантну слику друштва, јер сви ликови имају некомплетну представу о свету. Момчило не види да долази нова идеологија, у

свему супротна његовом епском, јуначком српству, али опажа, попут јунака Ковачевићеве драме *Бенерал Милан Недић*, да ће то ново доба бити узрок многих невоља будућим нараштајима. Срђа на крају схвата колико друштвена стварност одступа од идеала комунизма. Мајка Јања не види ништа осим деце, а Зора ништа осим властите сексуалности. Једино Јова наслућује реалне обресе света, али ништа у њему не може да промени, осим себе самог: иако је у бити хтео да буде као Срђа, живот, тј. Момчило, натерали су Јову да мења стране како би преживео, па је он пре свега нехерој.

Као и у драми *Мрешћење шарана*, Поповић је и овде извео на сцену сличне јунаке, који су живели по опортунистичком обрасцу, мењајући се према захтевима новог времена и својих позиција у њему. Као такви, Поповићеви драмски ликови живе у мрачној стварности, без слободе, уз одсуство љубави и моралних вредности.

Момчило је лик немоћан да промени ситуацију, а његова немоћ је пропорционална Срђиној моћи. Ипак, Момчилу је преостао ауторитет „главе породице”, који до краја драме није поништен, док је Срђин ауторитет вештачки, конструисан у погодном политичком тренутку, па зато на крају драме, када се друштвене околности промене, он лако остаје без свега.

Момчилова моћ лежи у издржљивости, искуству и патријархалној традицији. Он о свему и свима зна све, анализира и увиђа грешке своје породице, грешке свог народа и грешке новог система, предвиђајући их до данашњег времена. Ниједан од њих двојице не црпи моћ из сопствених квалитета, већ из функције коју обавља у одређеном друштвеном контексту. Писац покушава да кроз критику комуниста као кратковидих демагога успостави повратак „предратним вредностима“.

Момчило и Срђа представљају заправо лице и наличје једног друштва. Тако је Срђа, дојучерашњи херој комунистичког доба, у Поповићевој драми лик који поприма све одлике негативног хероја. Модел херојства код оба јунака, Срђе и Момчила, није унапред затворен, он је у непрестаном развоју. Срђа је лик који би требало да се приближи **традиционалном хероју**, али се до краја драме заправо развија у антихероја. Разлог за то је пре свега слепа мржња према буржоазији и Момчилу, који је у исто време био и његов добротинитељ и могући кривац за несрећу његове породице. У претходном, социјалистичком обрасцу, Момчило је, као буржуј, заузимао позицију негативног јунака, али у Поповићевој драми постаје трагичан лик, представник свих оних послератних осуђеника који оличавају непријатеље социјализма. Пре почетка рата, њих двојица су имали замењене улоге у друштвеном поретку. Концепт њиховог херојства/антихеројства у ствари је сукоб два морала, два тумачења историје: послератног и савременог, у коме се

друштвена перцепција променила. Из угла победника рата, комунистичких идеолога, Момчило је **антихерој**, издајник.

Момчило носи надимак Јабучило, због чега је алузија на војводу Момчила, изузетно праведног и великог јунака на кога се угледао Марко Краљевић, а који је имао летећег коња Јабучила, још јаснија у намери да му се додели митски идентитет, али уједно указује и на промену његове позиције, од војводе до коња. Премда је национализам у новом систему потискиван, а националисти, као антихероји, затварани или осуђивани, Поповић успоставља равнотежу, приказујући Момчила као позитивног јунака, који страда не својом кривицом, већ је жртва промена у друштвеном систему. Он је глава породице и фабрикант који је својим радом у првом облику капитализма успео да се обогати и изгради фабрику. Он је представник предратне буржоаске класе, одрастао на национално-грађанској традицији. Иако је у прошлости чинио неке неморалне ствари, што сазнајемо из Срђиних оптужби, у драми он представља моралног резонера, тип искусног мудраца кога нико не чује. Он је прошао развојну линију од моћи коју је имао у прошлости, до тога да на крају живи од милостиње своје деце. Момчилову предисторију антихеројства и буржоаског начина живота сазнајемо кроз интегрисану експозицију, посредно из коментара ликова, због чега су те информације субјективне и непоуздане. Од почетка рата до ослобођења, Момчило је искључиво трагички херој – његова упорност, презир према новом друштвеном поретку и непоколебљиво преживљавање недаћа, односно покора и испаштање, јесу врста херојског отпора. Премда је у драми приказано ратно и послератно време, Поповић се посредно обрачунава са комунистичком идеологијом, која је гушила слободну свест појединаца, али и развој националне свести. Он је препознао и подржао нови идеолошки преврат у друштву: негативни предзнак се појавио испред свих идеолошких одредница. Ликови резонера које одликују набујали национални понос и љубав, деведесетих година постају хероји, док дојучерашњи хероји, победници, попут Срђе, представљају антихероје и узрок каснијих ратова који су уништили земљу.

Срђа и Момчило су сличног темперамента и карактера, али супротних убеђења, те је зато њихов сукоб неразрешив. Они не признају страх и грешке, тешко показују наклоност и саосећање. Ипак, Момчило није тип бескрупулозног буржоаског зеленаша, каквог је комунистичка пропаганда неговала кроз литературу. Он је човек који воли свој српски народ: „Хоћу и ја да наздравим свима онима који мрзе нас Србе.” (1,1)²²

²² Поповић, Александар, 1992: *Бела кафа и друге драме*, Београд: Српска књижевна задруга.

Он је тип традиционалног српског националисте, представник оног великог дела међуратног грађанства које није разумело и прихватило идеју Југославије. Његова скепса је нашла упориште у историјској реалности, што показује и ова Момчилова реплика: „Па нама Србима у Хрватској се већ спрема покољ, јавио је радио. [...] То ли значи смера Коминтерна у спрегу са Хитлером и Ватиканом, да побије све Србе, па да после нашу груду преплави Кинезима. [...] Није он мени од данас ништа, а и ти испред имена да бришеш оно 'дели', Ниси ти делија, то може само прави Србин да буде.” (I,2)

Момчило је у сукобу са наизглед уређеним светом. Он не прихвата нову идеологију и покушава да живи онако како мисли да треба да би се сачувала част, не заборављајући свој народ и традицију. Усамљен и пасиван, он чезне за белом кафом, симболом друштва које је нестало. Он схвата да је стварност другачија од снова и жеља, што је заправо нека врста критике и његовог, и новог комунистичког доба, али се не мења. Премда је у младости веровао да ће у животу бити све како је замислио, па се „ко лав борио”, Момчило на крају спознаје да је сада све то бесмислено: „Схватио сам да у животу иде све својим природним током мимо наших снова” (I, 2).

Дубина Момчиловог лика огледа се пре свега у сукобу прошлог живота са садашњим тренутком, а притисак друштвеног контекста на њега повећава се током радње, остављајући га на крају драме на сметлишту, сиромашног, али и даље истих размишљања и осећања. После рата, Момчило је лишен имовине, достојанства, породице, части, здравља и живи од милостиње. Он је неко ко је волео свој народ и био умерени националиста, затим разочарани идеалиста, а на крају постаје и реалиста. У послератној Југославији Момчило постаје негативни јунак, експонент буржоаског друштва, али у време када се представа изводи, публика га перципира као јунака мученика, јер је близак савременом добу у коме се поново јавља љубав према народу и прошлости. Истовремено, Поповић критички говори о социјалистичком друштву, чије се деловање претворило у пљачку без идеолошког значења. У таквим околностима, свака идеологија се на личном плану претвара у своју супротност, у алиби за лични обрачун. Ипак, писац показује више симпатије према Момчилу и његовим идејама него према Срђи, као да жели да поручи да се кроз историју не може ходати без свести о идентитету нације, што се убрзо и показало тачним, избијањем грађанског рата на простору бивше Југославије.

Споредни лик, Момчилов син Јова, у непрестаној је потрази за идентитетом, те му је надимак „дели” додељен у иронијском кључу, јер он мења стране у рату. Дели Јова је због свог опортунистичког става изопштен из друштва, неомиљен, али врло присутан нехерој у историји. У тешким временима било је мудро бити неодређен, не приклонити се ником

и сваком у исто време, али у реалности то није било нимало једноставно. Прво комуниста, потом дезертер, па припадник љотићевског покрета, Јова је симбол свих оних који у рату немају ниједну другу идеологију осим идеологије преживљавања. Иако је покушавао да буде попут Срђе, далеко је од његове страсти. Јова има само једну, обичну жељу да живи својим животом, али у томе не успева, јер да би преживео мора да мења стране у рату. Смисао његовог трагања за идентитетом лежи у начину како преживети. Након безуспешне потраге, Јова на крају постаје и опортуниста, који у послератним чисткама успева да заштити свој живот.

ЈОВА: Живот издајника је тежи од смрти, тато.

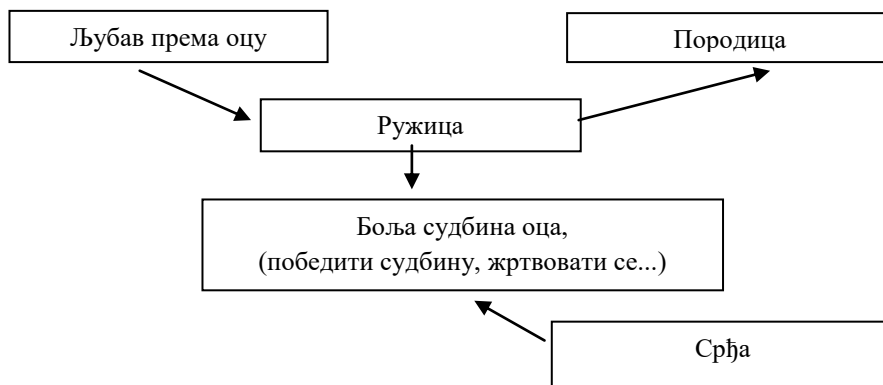
МОМЧИЛО: И поврх свега син ми је Љотићев официр.

ЈОВА: Вајан ли сам ја официр. Мастиљара. Чекај, нису ваљда и мене помињали. (Момчило скрушено клима главом) Јесу. Е видеће они који сам ја српски фашиста, само док ми од Срђе стигне шифрована порука. (III, 2)

Поповић, кроз Јовин лик, намеће мисао да у тешким временима не може бити неопредељених, тј. оних који се опортунистички опредељују за сваку страну. У таквом свету хаоса, мрака, ниједна идеологија није исправна, па чак ни потреба за простим преживљавањем. Ипак, такви ликови се боре да би преживели, макар и по цену својих идеја. Историја показује да, за разлику од хероја, који често умиру за своја убеђења, ликови попут Јове, без карактера и идеолошких уверења, углавном преживе тешке тренутке.²³

Актанцијални модели које ћемо установити могу нам помоћи да идентификујемо функције у сужејној структури комада. На општем плану, објекат свих ликова у актанцијалном моделу био би срећа, само што је различити ликови различито доживљавају. Срђа је види у победи и одржању комунизма, а Момчило у повратку прошлости, у којој је био срећнији. Актанцијални модели се не искључују узајамно. За нас је занимљив актанцијални модел Ружице, јер је она трагички херој који се жртвује зарад среће другог.

²³ Поповић је тако и у драми *Мрешићење шарана* на сцену извео сличне ликове који су преживели упркос свему, и сви они се мењају у зависности од историјских прилика; у једном тренутку су успели, у другом су пропали, тј. покушавају да се прилагоде историји и не успевају. (Прим. аут.)



Ружица на свом путу нема помоћника, а противник јој је исти лик који може омогућити бољи живот за оца – Срђа. Срђа је, међутим, истовремено и лик због кога њен отац пати. Измирењем са главним кривцем за очеву судбину и ступањем у брак са њим, Ружица ће оца изабавити из затвора, он више неће бити гоњен, а породица ће бити спасена. Њен унутрашњи сукоб (проистекао из нерешеног амбивалентног односа) настаје у трпљењу таквог живота и утиче на поступке према супругу Срђи. Сукоб ова два лика јесте сукоб два различита друштвена модела: кћерке представника предратног грађанско-буржоаског сталежа, с једне и представника новонасталог система, с друге стране. У новонасталој држави, грађанин као модел је све извесније нестајао, да би се деведесетих година опет почео јављати у неким драмама и романима као идеални тип хероја, јер се грађанин посматрао као сурвивал буржоаског друштва, а самим тим опозиција актуелном поретку. Дакле, национализам није био једини одговор на распад СФРЈ, већ је постојао и покушај успостављања континуитета са грађанском традицијом која је такође имала свој доживљај нације.

Ружица је сложен лик: она радњу у исто време трпи, те има особине жртве, али и покреће, светећи се Срђи, који је узрок свих невоља, те има и особине бунтовника, осветника. Жртвовање је свакако једна од битних особина модела хероја и поткрепљује моралну супериорност. Ружица је тип побожне жене, која својом моралношћу одскаче од свих осталих ликова. Иако непривлачне спољашности, унутрашње врлине су јој благод, смиреност, праведност, истинољубивост, што су праве одлике хероја у тешком времену. Изгледом је сва незграпна и спљоштена, чега је и сама свесна: „Још да немам огледало па да ме лажете. (тишина) Без капи сам крви. Жута ко пувало. С три длаке на глави. То и није коса, то су мишји репови. А носина ми ко српски опанак”. Да би спасла оца, Ружица се покорава и удаје за Срђу, човека који је директно проузроковао многе недаће њеном оцу, па тим чином добија функцију хероја жртве.

РУЖИЦА: И ко ми то каже? Онај који је мога шлогираног оца пустио да се удружен са псом по ђубриштима повлачи. Онај који је мене са богом завадио. Онај који се зарад политике рођене мајке одрекао. Онај који рођену сестру презире и стиди је се. Онај би се сад изненада на спас душе позивао.

СРЂА: Што онда десет година живиш са мном у браку, ако сам оличење зла? (V, 1)

Ружицу прожима унутрашњи конфликт јер мора да потисне своју мржњу и живи са човеком кога не воли, те се отуда код Ружице може сагледати највећа промена – од хероја жртве до хероја бунтовника. Ипак, и она има потребу за љубављу, али се повлачи и прави емоционални отклон између себе и околине, што је последица њене идеализоване слике света. Она је од почетка драме у нескладу: радо би се мењала са Зором; жуди за љубављу, али није лепа, те страст потискује и усмерава према смерном начину живота и филозофији. Што је већи притисак друштвеног и конвенционалног, то је сложенији њен унутрашњи живот.

Ружицино херојство је на граници између добротинства и жртвовања, а тиме подсећа на хероје хагиографија, вођене осећањем дужности, чедности, витештва и подређености. У сукобу разума и осећања, код Ружице побеђује рационалност: она је до краја драме скромна и смирена, да би у последњем чину испољила осећање равнодушности и мржње према Срђи и свему лошем што он представља. Њено име асоцира и на цркву Ружицу на Калемегдану, што је симболично и у складу са њеним карактером. Поповић је овој драми заправо и истакао Ружицу као модел хероја.

Срђа је неко ко увек наступа са идеолошком мржњом према човеку који га је примио под кров, мотивисаном управо неразјашњеним околностима поводом смрти оца. Срђа Злопоглеђа има карактеристичан надимак, јер га покреће искључиво нетрпељивост према свему што није у духу комунистичке идеологије. Поповић је Срђи доделио одлике негативног јунака, **антихероја**, острашћеног једном новом идеологијом која је важнија и од фамилије и од пријатеља. У корену његове идеолошке мржње заправо лежи уверење да је Момчило крив за смрт његовог оца.

СРЂА: Аха. Нада се да ће му Хитлер сачувати фабрику од нас.

МОМЧИЛО: Какав Хитлер. Која одбрана. Шта ви смерате са мојом фабриком?

СРЂА: Смерамо да сва средства за производњу отмено из руку експлоататора и гуликожа.

МОМЧИЛО: То ли је, дакле, то. Ви наступате под паролом: Своје не дам, туђе дизам, то је српски комунизам. (II, 2)

На крају рата комунистичка партија изашла је као победник. „Легитимитет своје власти комунисти су нашли у митологизованој представи о НОБ-у која је сугерисала да је

успостављен поредак природно израстао из прошлости” (Димић, 2005, 82). Срђа због тога представља типичног **традиционалног хероја**, ослободиоца, модел хероја који жели да промени систем и успостави нов однос власти. Ипак, његов лик доживљава промену, па се пред крај драме претвара у модерног јунака, разочараног лика који схвата да је све време живео у илузији. У последњем чину почиње да воли, уместо да мрзи, тако да од монодимензионалног типа фанатичног комунисте добија и димензију дужине, као разочарани комуниста. Срђа тек тада почиње потрагу за својим идентитетом, а писац нам приказује промену поимања херојства у систему вредности овог јунака. У време када је драма *Бела кафа* написана, за комунизам су се већ искључиво везивали негативни коментари и сматран је узроком пропасти једне државе. Оно што је у једном добу оличавало херојство, у другом је предствљало антихеројство, те због тога време у Поповићевој драми пролази брзо, а писац, обухватајући период од неколико деценија, настоји да покаже проблематичност категоризације људи у бурним временима. Александар Поповић и у драмама попут *Мрешћење шарана*, *Развојни пут Боре Шнајдера*, *Кус петлић*, приказује ликове у измењеним историјским околностима и њихово колебање између тежње за непроменљивошћу и прихватања промена. Идеали хероја комунисте распали су се као и сама земља, па тако и Срђину промену на крају драме можемо посматрати као закаснелу спознају, исту ону коју деведесетих доживљавају грађани Србије. Како Теофил Панчић примећује поводом новије поставке *Беле кафе*, у режији Милана Нешковића, „ову драму можемо читати као апендикс ранијих Поповићевих драма, нарочито драме *Мрешћење шарана*, или напросто једну од варијација, јер се креће у истом, готово опсесивном тематском и временском кругу и миљеу српске/београдске ситне грађанштине суочене са успоном али и наговештајем краја грандиозног социјалистичког пројекта који Поповићеви ликови читају на начин како би се могли окористити, у правцу задовољења најприземнијих нагона” (Панчић, 2016).

СРЂА: Веровао сам у то без икакве сумње, исто као што сам касније веровао у остварење светске пролетерске револуције. (Тишина, мала пауза) Опрости ми.

РУЖИЦА: Шта да ти опростим?

СРЂА: Све. Молим те.

РУЖИЦА: Касно је сад.

СРЂА: Живот ми је разорен.

РУЖИЦА: Разорио си и ти мој.

СРЂА: Поражен сам.

РУЖИЦА: Поразила те твоја победа. Уосталом, сви смо поражени.

СРЂА: Ја сам комуниста, убићу се. (V, 1)

Овај кратак дијалог заправо је објашњење психолошке атмосфере у којој су се нашли комунисти 90-их година. Дуг пут ка победи заправо је био пут ка поразу, а на том путу су поражени сви. Ружица не ликује нити осећа задовољство, јер схвата да нема победника.

Срђина сестра, Зора Шишарка, доследно је комични карактер у драми, а Мајка Јања својим уздржаним понашањем и трпљењем представља пасиван лик мученице, која херојски подноси сву тежину хаотичног доба, остајући доследна својим племенитим особинама. Ни у њеном лику нема контраста између унутрашњег и спољашњег начина живота, осим донекле у односу према Момчилу, где је могуће тражити неки скривен унутрашњи живот. Он се огледа у потиснутој љубави према Момчилу, индустријалцу који ју је спасао од сиромаштва, али је можда и крив за смрт њеног мужа. Упркос томе, она не показује мржњу према њему и његовој деци, управо супротно, блага је и помирљива, те покушава да оправда поступке свих укућана како би се у дом могао вратити мир. Зато је важна симболика „беле кафе”, кафе која никако да се попије, јер више нема некадашњег мира, више нема оне старе породице.

Да би приказао период од двадесет година, писац је морао да убрза време, па практично сваки чин обухвата период од неколико година. У другом чину, од окупације је прошло пет месеци, док је у трећем већ протекло три године отада. У четвртом чину је приказан крај рата, док пети приказује шездесете године послератне Југославије, гашење Голог отока и наступање либералнијег, „мекшег” социјализма. Иако је временски распон у драми неких двадесетак година, примарно место збивања се не мења – радња се одвија у Београду, а салон представља стециште свих ликова и исходиште свих расплета у драми.

Није случајно Поповић изабрао време почетка Другог светског рата, рата о којем се ни данас много тога не зна, а крије узроке многих каснијих проблема у земљи.

СРЂА: Ништа. Не иде ми тренутно како треба.

МОМЧИЛО: Кренуће. Па ће опет застати. Па ће опет кренути. Једни иду горе, други иду доле. Што је важило, престаје да важи.

СРЂА: Ти заборављаш да сам ја комуниста.

МОМЧИЛО: Море, био сам и ја некад радикал.

СРЂА: Није човек оно што једе.

МОМЧИЛО: Јер, крв је испред свега, да ње није, народима би се заједно с лањским снегом замео сваки траг.

СРЂА: Човек је оно што мисли.

МОМЧИЛО: Ма човек је оно што му је записано.

СРЂА: Мислиш, у карактеристици и партијској књижици.

МОМЧИЛО: Не, тикване, него у крви од искона. То је запис који се преноси с колена на колена, јер кост је од кости, и човек од човека, ко светлост од светлости. [...] Ви

ћете на крају из похабане краљевске ложе пребројавати мртве у опустелој арени. Зато ми сад брзо реци: где данас теби зврји? (V, 1)

На крају драме Момчило „не зна ко је ко”. У последњој сцени појављује се шест различито обучених ликова, који припадају истом народу, али су преузели различите колективне идентитете; нема хероја ни антихероја, а Момчилова реплика постаје свеопште питање за све ликове и транспонује се на целокупан народ који после педесет година више не зна ни ко је, ни где је.

МОМЧИЛО: Ја припадам госпоштини, на народ рачунам једино као на радну снагу, ал' ви нас, брате, надмашисте у суровости. Питам се: је л' то неко од вас тражио да свој народ без велике потребе толико кињите и затирете све што је српско, за сто година да се не опорави од ваше ускогрудости. [...]

РУЖИЦА: Кад је већ крајње пропало, нек буде бар у пропасти весело. (Сви се брзо на сцени пресвлаче: Момчило у предратног капиталисту; фрак и халбцилиндер, мајка Јања у маоисткињу; Маова блуза и качкет са петокраком, Ружица као калуђерица; мантија и кукуљица, Срђа као партизански официр, Зора као секс бомба, а Јова као Љотићев официр; копоран, лаковане чизме и шајкача с кокардом – још док се облаче они говоре.)

ЈОВА: Па да оплетемо оно наше шумадијско: дрма ми се, дрма ми се на шубари цвеће.

МОМЧИЛО: Знам све шта имам, али не знам: ко сам. Уопште више не знам ко сам. (Сви ћуте, светло полако трне.)

А је л' ви знате? (V, 3)

Последњу реплику, Момчилово иронично питање, Александар Поповић упућује публици, и то из више разлога. Иако временска дистанца између тренутка у драми и тренутка њеног извођења није велика, довољна је да писац може да актуелизује политичке проблеме у садашњости, јер њихови узроци леже у прошлости. Његови ликови су изгубили идентитет, и то услед немогућности да се снађу у свим променама које су се десиле на нашим просторима током година описаних у драми. Управо у времену када се земља распала, а један идентитет дезинтегрисао, оставивши за собом више нејасних, проблематичних идентитета, писац поставља гледаоцима питање: „да ли знају ко су они”, тачније, да ли су после свега свесни свог идентитета.

Поповићеви ликови немају ширину (могућност избора), јер су детерминисани историјом и својим страстима које се појачавају до апсурда и трагикомичности. Динамично су конципирани, јер су главни ликови на крају разочарани. Момчило, богати капиталиста, једино може да гледа како његов капитал пропада у време рата и социјализма, сећајући се „беле кафе” и дивне прошлости. Јова не може да пружи оцу

отпор и кроз целу драму покушава да буде на победничкој страни, али га ипак судбина пре свега „исмејава“.

Услед ширег временског распона у драми код Срђе и Ружице је најочигледнији развој лика, док су код осталих јунака промене незнатније. Свим ликовима су особине интензивирани до гротеске, јер с огромном страшћу бране личне ставове, препуштајући се својој опсесији, без обзира на то да ли се ради о национализму, комунизму или сексуалној пожуди. Трагичност тих ликова и јесте у дезоријентисаности коју покушавају да превазиђу. Срђа се тако мења оног тренутка када комунизам постаје опасност по његов положај и живот. Страх и дилема који га изједају наводе га на покушај самоубиства. Ружица пролази пут од побожне девојке, преко калуђерице, до доцента филозофије, хладне и равнодушне жене, осветнице, која као да ишчекује пропаст свог мужа. Она доживљава радикалну промену, напушта свој калуђерски живот и везује се за човека који јој је упропастио оца. Мајка Јања, удовица, простодушна и истинољубива мајка, због своје брбљивости и искрености завршава на Голом отоку, а на крају се појављује у униформи Мао Цедунга, јединог преосталог револуционара кога није било опасно помињати. Момчило је од богатог фабриканта допао живота просјака и инвалида. Ипак, у последњем чину он се опоравља, те га на сцени видимо како аналитички и правим речима тумачи променљивост свега, дајући нам низ сентенци о животу и нацији на нашим просторима.

Социолошки аспект контраста међу ликовима Момчила и Срђе уводи нас у сукоб предратног капитализма и новог доба. Сукоб старих, искусних, с једне и младих, пуних ентузијазма, с друге стране – резултирао је материјалним поразом искуснијих, али и душевним поразом младих. Поповић је приказао друштво детерминисаних ликова, у коме нема хероја ни антихероја, већ само ликова поражених и немоћних пред историјом. Чак ни они који се у таквом свету испрва снађу или покушају да опстану, на крају бивају разочарани. Сви актери постају трагикомични, сугеришући нам да се прошлост понавља деведесетих година. Жеље свих јунака остају неостварене, што говори о безнадежности времена представљеног у драми.

Поповић у последњем чину изводи на сцену освешћене ликове, у гротескном колу, који схватају да су сви њихови идентитети били само обрине, да су потрошили животе на национализам, комунизам, сва прекомерна убеђења и заблуде.

Целокупна драма представља демитологизацију, разобличавање идеологије, била она национална, комунистичка или религиозна. Поповић је истраживао проблем личног идентитета, те потрагу за сопственим местом и улогом у заједници и властитом окружењу. Писац кроз судбине својих јунака показује да зло сваке идеологије јесте прекомерност,

која гуши индивидуу, нарочито у народу склоном митоманији; а свака митоманија, пресвучена у идеологију, ствара хероје и антихероје који се смењују на политичкој позорници. Победника нема, сви су поражени у колу које се непрестано игра и понавља.

ЈОВА, МАЈКА ЈАЋА, МОМЧИЛО И ЗОРА: (певају играјући у колу) Србин, Хрват и Словенац, савио се златан венац. У коло, у коло, Југословенско-о-о-о.

РУЖИЦА: Нећеш. Научићу те ја како се живи с понижењем у души. А сад се спреми да изађемо.

СРЂА: Заслепила је мене моја острашћеност идеолошких убеђења. (V, 3)

Крај драме у којој сви ликови играју у колу један је од типичних завршетака Поповићевих драма. Ту се коло не игра због разоноде, већ због симболике круга и понављања, на шта указује М. Миочиновић: „Врло је лако уочити симболичност тог враћања у круг у којем сви имају подједнака права. [...] Реч је о перманентности, типичности па дакле и репетитивности ситуације коју собом доноси власт: у свету у којем нема стално привилегованих, јер сви имају подједнаке шансе, обрти у ситуацијама, или понављање исте ситуације, само са новим личностима, дакле кружност, сасвим су могућни” (Миочиновић, 1975, 101).

На основу изнетих анализа, можемо закључити да сви ликови припадају Фрајевом нискомиметском модусу. Срђа има неке особине надмоћног хероја због свог политичког положаја и моћи. Међутим, Поповић није писао драму о Срђи и његовом трагичном паду, што би био природан след високомиметског модела трагичног надмоћног хероја, владара, вође, нити драму о Момчилу, који је из позиције моћи и богатства доспео у позицију нехероја. *Бела кафа* је у ствари драма о Ружици као **трагичном хероју**, док је Срђа по својим особинама и поступцима супротан Ружици. Она је у односу на све друге ликове надмоћна својим рационалним прихватањем стварности, али у исти мах охола и асоцијална. Да би спасла оца, Ружица се жртвује, а истовремено, својим трпљењем и мирноћом и свети. Ружица чини оно што у тешким тренуцима хероје издваја од обичних људи: жртвује се ради спасавања другог. Њен лик се приближава високомиметском модусу трагичног хероја, са манама често скопчаним са херојима: охолошћу и осветољубивошћу. Момчило и Срђа изразито су сложени јунаци које можемо тумачити из различитог угла, у односу на друштвене вредности тог времена, као и времена у коме је драма написана. Поповић проблематизује послератну перцепцију Момчила као антихероја, издајника, па зато из угла савременог доба Момчило има особине хероја који страда због својих уверења и прошлости. Ипак, његово мучеништво није у име херојских дела, нити је последица жеље да помогне другим ликовима. Срђа је тип **традиционалног хероја** који не жели да трпи неправду и у то име се буни против система, друштва; он је

политички ангажовани критичар режима, узор у социјалном окружењу, вођа, бунтовник, осветник. У периоду када је драма приказана обесмишљена је идеологија која би оправдавала поступке оваквих јунака. У таквим измењеним околностима, јунаци попут Срђе и остали партизански и комунистички руководиоци – нису хероји, јер су постали све оно против чега се „револуција борила”. „Нова област истраживања су Титови злочини (К. Николић, В. Гудач, З. Јањетовић), терор (литература о Голом отоку) и пре свега комунистичка национална политика, која је тобоже по Србе била катастрофална (В. Ђуретић, В. Крестић). Јучерашње жртве (комунисти) прерасле су у националне издајнике или совјетске агенте. И партизанска борба се тумачи у националном кључу. Историја Другог светског рата се сасвим изричито национализира и дејугославизира” (Куљић, 2006, 482). Зора и Дели Јова су споредни нискомиметски комични ликови, далеко од херојског модела.

ЛИКОВИ	Традиционални херој	Нехерој	Трагички херој	Антихерој
Ружица			+	
Момчило		+		(+)
Срђа	(+)			+

Ружица представља тип трагичког хероја из трећег модуса Фрајове поделе. „Трагички јунак мора имати одговарајуће јуначке димензије, али његов је пад повезан и са смислом његова односа спрема друштва и са смислом надмоћности природног закона, а и једно и друго има иронијске референце” (Фрај, 2000, 49). Поповић је на сцену поставио хероја који не бира између добра и зла, већ је својим унутрашњим сукобима изван друштвене реалности. Писац, дакле, стаје на страну оних хероја који нису бирали између херојства и антихеројства, оних који нису надмоћни, вође, ослободиоци, већ су преживели изван друштвене стварности у којој се перцепција херојства и антихеројства брзо смењивала.

Пошто Поповић драму *Бела кафа* пише 1990. године, још једном можемо закључити да писац заправо даје перцепцију савременог доба: тако је Срђа више приказан као антихерој, са негативним особинама, док је Момчило из угла савремене публике нехерој, мученик. Хероји и антихероји су само променили места, а манихејска подела на добро и зло је задржана. Ружица је као јунакиња трагичан херој, који „није нити невин нити крив.

Невин је у том смислу што је оно што се њему догађа кудикамо веће него што су последице ма којег његовог поступка, попут планинара чији повик изазива покретање лавине. Крив је у том смислу што је припадник друштва кривице, односно „живи у свету где су такве неправде неизбежан део егзистенције” (Фрај, 2000, 55).

6.2 ВИДА ОГЊЕНОВИЋ, *ЈЕ ЛИ БИЛО КНЕЖЕВЕ ВЕЧЕРЕ?*

Драма Виде Огњеновић²⁴ *Је ли било кнежевe вечере?* премијерно је приказана 4. новембра 1990. године у Народном позоришту у Београду, само годину дана након велике прославе шест векова Косовског боја. Иронични и критички поглед на мит, који је носила ова драма, донео је хладну и непристрасну анализу митоманске политике и страсти српског народа, у тренутку најснажније глорификације централне националне теме српске литературе. Као и раније у историји, политичка актуелизација ове теме одражава се и у књижевности и позоришту 90-их година, на шта с правом упућује и Марта Фрајнд: „Али докле год Косово буде постојало као актуелни историјски и политички проблем, Косовска легенда и њена књижевна тумачења биће неизбежно ограничени на своју првобитну форму, јер само у њој могу да функционишу као идеолошки, национални и етички фактор у свести српских читалаца и гледалаца. Зато у нашој драмској књижевности одступања од основног модела легенде скоро да није ни било, а када су такви покушаји чињени наилазили су на негативне реакције код публике и критике, које су такве новине сасецале у корену” (Фрајнд, 1996, 181). Такав приступ овој легенди огледа се у њеном прилагођавању актуелној политичкој и друштвеној ситуацији, од Стерије до савремене драме. Није никакво изненађење што је почевши од 80-их година поново оживљен косовски мит, јер му се српски политичари по традицији враћају и оживљавају косовске симболе. Кулминација је била прослава 600 година од Косовске битке, на Газиместану, која је представљала својеврсну театрализацију стварности, са публиком од два милиона гледалаца.²⁵ Мегаломанска прослава 600. годишњице битке на Косову била је врхунац

²⁴ Вида Огњеновић (1941) писала је и углавном сама режирала своје представе. Од њених драма свакако треба истаћи три: *Је ли било кнежевe вечере* (1991), затим *Кањош Мацедоновић* (1993) и *Милева Ајнштајн* (1999). Њен редитељски опус чини близу стотину позоришних, те велики број ТВ и радио-режија. У многим позориштима бивше Југославије режирала је разнородан репертоар, како домаћу и страну класику, тако и савремену драму. (Прим. аут.)

²⁵ „Према званичним извештајима, прослави на Газиместану присуствовало је око 2.000.000 људи (Ројтерс је проценио 600.000). Сценографија је била у традиционалном духу: литије, иконе, заставе, девојке у народним ношњама. Одржана је света литургија, а мошти кнеза Лазара из Грачанице су пренете у цркву Светог Николе у Приштини, где су после десетодневног боравка кренуле ка задужбини кнеза Лазара, манастиру Раваници. У Грачаници се моштима поклонило око 500.000 људи, а одржан је и парастос косовским јунацима у цркви Самодрежи. Слободан Милошевић се хеликоптером спустио на Косово поље, а певале су се песме и узвикивале пароле: ‘Слободане, мили брате...’, ‘Слобо Србине, Србија уз тебе...’, ‘Од кад нестала Карађорђе,

претходног политичког збивања, а често овај догађај наводе и као место на којем је, први пут, најављен грађански рат²⁶. Не треба заборавити да је национална тематика, нарочито косовска, била најпре актуелна међу опозицијом тадашњег система и у редовима српске интелектуалне елите²⁷, који су Косово представљали искључиво као српску свету земљу, која ће то бити и кад нестане српског народа. „Политички пројект који је српском народу требало да оствари идеју „свој на своме” (па и тамо где „нема ни једног Србина”) као, уосталом, и сваки пројекат који право једне стране ставља изнад права друге стране, требало је увезати неким вишим, небеским или метафизичким разлогом. Антимодерни циљеви могу се образложити само антимодерним мотивима и изразити анахроним формама. Ту форму дала је Милошевићевој политици српска национална, касније опозициона интелигенција која је ту „мета”-страну, иначе врло конкретног физикуса и плана, вербализовала у време када је чак и Милошевић од тога зазирао” (Стојановић, 2010, 183). Суштина те политике била је рат за „онострано”, рат против живих у име мртвих”.

Драма *Је ли било Кнежеве вечере?* Виде Огњеновић представља новину својим комичним и иронијским приступом косовском миту. Иако је ауторка драму градила на историографском материјалу, њен циљ није био да напише историјску драму, већ комичну драму са историјским ликовима у којој ће публика препознати критику митоманије, која је обузела како ликове, тако и њу саму. На улогу мита као регулатора друштвене стварности упућује и Мујчиновић: „Мит објашњава и санкционише постојећи друштвени и космички поредак схваћен на начин својствен одређеној култури; мит тако објашњава човеку само њега и свет који га окружује да би одржао тај поредак; једно од практичних средстава таквог одржавања поретка јесте репродуковање митова у ритуалима који се редовно понављају. А, ако се има на уму и други закључак Мелетинског, да је ’мит дубоко социјалан и, чак, социоцентричан, будући да вредносно скалу одређују друштвени

ми немасмо бољег вође...’, ‘Српска се труба са Косова чује...’, ‘Ко то каже, ко то лаже Србија је мала...’ и друге” (Николић, 2013, 268).

²⁶ Оспораван и цитиран део говора Слободана Милошевића, често је ван контекста навођен као доказ његове ратне политике, у циљу одбране националних интереса: „Шест векова касније, данас, опет смо у биткама, и пред биткама. Оне нису оружане, мада и такве још нису искључене. Али без обзира какве да су, битке се не могу добити без одлучности, храбрости и пожртвованости” (Николић, 2013, 268).

²⁷ „Позних осамдесетих година део српске интелектуалне елите који ће касније основати опозиционе странке формулисаће, на нивоу мита, косовску трауму и тиме понудити интелектуални оквир Милошевићевој политици. Љубомир Симовић (касније члан нестраначког дела ДЕПОС-а) изрекао је маја 1987. године, на трибини Удружења књижевника ‘О Косову за Косово’, речи којима ће, четири месеца касније, Слободан Милошевић доћи на власт: ‘Сместа, одмах – говорио је Симовић – је прва реч једног новог говора којим се оглашава један издани и понижени народ. [...] Тај је народ устао и онима које је дотад покорно слушао почео је даје налоге и одређује рокове.’ Касније ће, од стране власти, та појава бити идентично искоришћена и званично формулисана као ‘догађање народа’” (Стојановић, 2010, 179).

интереси рода, племена, града, државе', онда је јасно настојање групе око 'Заставе' да се тај догађај изведе у једној глорификујућој форми" (Мујчиновић, 1991, 75).

Хероизација истакнутих историјских личности дешава се неретко као последица политичких циљева, али рехабилитација и популаризација националних јунака кроз друштвено-идеолошке конструкције детронизују значај националних хероја прошлости. На тај начин они постају банализован политички инструмент за манипулације, чему свакако претходи наивна хероизација. Драмом *Је ли било Кнежевине вечере?* Вида Огњеновић управо се обрушила на вулгаризовану популаризацију националних хероја.

Радња ове драме одиграва се у Војводини 1889. године, у нестабилно време, када је требало очувати националну самосталност од Аустроугарске. Светозар Милетић, вођа Српске слободоумне странке, нервно је оболео после дугих робија у мађарским тамницама, те се повлачи из политичког живота, што доводи до политичких борби у Војводини. Странка се цепа на радикале (Српска народна радикална странка), на челу са Јашом Томићем, који се оженио Милетићевом ћерком Милицом, и либерале (Српска народна либерална странка), на челу са Михаилом Полит-Десанчићем, који је био близак Милетићев сарадник.²⁸ У основи сукоба између ова два крила јесте различит однос према мађарској власти – радикали су били против било какве сарадње са аустроугарском влашћу, док су либерали били за сарадњу. Ауторка Вида Огњеновић смешта своје ликове у овакав историјски контекст, имајући на уму све могуће паралеле са актуелним временом, у коме драмско дело настаје.

Поменуте две странке завадиле су се и у погледу правог наследника Милетићеве политике. Српска народна радикална странка здружила се око уредништва Милетићевог дневника „Застава”, утицајног политичког гласила Српске слободоумне странке, док се Српска народна либерална странка окупила око листа „Браник”, чији је власник и издавач био Миша Димитријевић. Ликови који се појављују у овој драми углавном су историјски: Иларион Руварац – архимандрит манастира Гргетег и познати историчар, Јаша Томић – уредник листа „Застава”, господин Михајловић – адвокат и један од уредника „Заставе”, господин Савић – професор и сарадник „Заставе”, Лаза Дунђерски – богати земљопоседник, Милетић (Светозар) – војвођански трибун и политичар, Милица Томић – Јашина жена, Милетићева кћи, Мирковић – новинар „Заставе”, женокрадица и бећар, Милић – песник и новинар „Заставе”, Димитријевић – уредник листа „Браник” и други. Посебну групу чине женски ликови (Новосаткиње) – припаднице различитих женских друштава из Новог Сада, међу којима су: госпођа Амалија, начелница Добротворне

²⁸ Видети више у: Крестић, Василије, 2013: *Срби у Угарској 1790–1918*, Нови Сад: Матица српска.

задруге Српкиња Новосаткиња, госпођа Радулашки, госпођа Радовановић, угледна удовица итд.

Ликови који би требало да играју митске јунаке у представи претварају се у праве митомане и оглушују се о историјску истину коју заступа Иларион Руварац. Као ни ауторкину публику с краја осамдесетих, тако ни њене ликове не занима историјска истина. Намера Виде Огњеновић није, наравно, била да дође до научне истине у погледу питања да ли је било кнежеве вечере, већ да разграђивањем мита који је узео маха, супротстави стваран живот илузијама. Иларион има функцију резонера, ауторкиног гласноговорника, који критикује човекову потребу да од историје прави мит, а потом од мита историју. „Када видите тај комад, прво што вам пада на памет јесте да се Огњеновићева с њим придружила српским драматичарима из шесте или седме деценије овог века који су, притиснути цензуром, слично поступали, једноставно бежали у мит и историју да би кроз разне алегорије, да би преко експлицитног или имплицитног упоређивања прошлог и садашњег, говорили о текућим друштвеним процесима” (Стаменковић, 2000, 68). Ликови у овој драми су смештени и у неке стварне догађаје: Јаша Томић је стварно убио Мишу Димитријевића, самоубиство престолонаследника Рудолфа се догодило у Мајерлингу, као и политички сукоби „Заставе” и „Браника”.

Деветнаести век је период у коме Србија, након вишевековног турског ропства, поново стиче своју државност. У таквим околностима, под утицајем националног препорода, настаје српски романтичарски историографски правац, коме опонира критички историографски правац, чији је зачетник Иларион Руварац. Руварац се противио мешању епске поезије и историјских чињеница, па му ауторка такву улогу додељује и у драми.

РУВАРАЦ: *Beata simplicitas!* Да ниси будак, као што јеси, знао би да је песма песма, а историја историја. Песник није историчар, нити историчар треба да је песник. Где је највише песме, најмање је историје и обрнуто. Нећу ја да избацам историју из песме, већ песму из историје, да би се чињенице боље разазнале. Где ту зависти има места, дреновино сува!? (II, 1)²⁹

Велико интересовање код српске образоване јавности изазвала је полемика између Руварца и представника романтичарског правца у српској историји, Панте Срећковића, подстакнута расправом из 1879. године која носи назив „Хронолошка питања о времену битке на Марици, смрти краља Вукашина и смрти цара Уроша”³⁰. Руварац је врло логично оповргавао спорне чињенице које се нису поклапале у историји и поезији: одбацио је

²⁹ Огњеновић, Вида, 2001: *Драме 1*, Београд: Стубови културе.

³⁰ *Зборник Илариона Руварца, Одабрани историски радови, Свеска I*, Спремио за штампу Никола Радојчић, Српска краљевска академија, Београд 1934.

легенду по којој је краљ Вукашин убио цара Уроша, узевши у обзир чињеницу да је краљ Вукашин погинуо у Маричкој бици, септембра 1371. године, а да је цар умро тек крајем године, што је Срећковић оспоравао. Поред овог питања, полемика се водила и око издаје Вука Бранковића, улоге грофа Ђорђа Бранковића приликом сеобе Срба, те око вековне независности Црне Горе и других спорних места српске историје. Епилог полемике огледа се у томе што је Руварчев критички историографски правац временом стицао све више присталица, потиснувши на крају потпуно Срећковићеву романтичарску историографију. Ипак, у народу је остао да се приповеда романтичарски косовски мит, који сваке године, а нарочито на јубиларне вековне годишњице, постаје светионик према коме се управља нација. Уочи 500. годишњице Косовске битке, Руварац је одлучио да напише критичку биографију кнеза Лазара, која је више од годину дана објављивана у наставцима у часопису *Стражилово*.

Иларион Руварац је нетипични јунак, који се својим рационалним и критичким мишљењем супротставља колективној опседнутости и инструментализацији косовског мита. Он је научник који не жели да избаци „историју из песме, већ песму из историје” и који, као „ученик осамнаестог века, века чисте мисли и разума”, верује у ненарушивост научне истине. Одликује га реалистична перцепција, способан је за самоувиде и хумор. „Није историја гајдашка прдаљка, па да се притеже и попушта како која игра тражи!” (II, 1) Због оваквог става Руварац бива проглашен за Бранковића, „мађарона” и издајника националних интереса.

ГОСПОДИН САВИЋ: Невољно се, са жаљењем, морам са Јашом сложити, оче Иларионе! У овом тренутку писати да цар Лазар није био цар, нити да га је ико у XIV веку тако звао, да није било Кнежеве вечере, нит клетве, да Вук Бранковић није на Косову издао...

РУВАРАЦ (Смејуљи се опако): Већ да је све то гусларско бумбарање, а документа веле да смо на Косову изгубили зато што је турска војска била трипут надмоћнија и на борбу спремнија, и бројем, и оружјем, и обуком, и опремом. Лазар Хребелановић је био само један од кнезова...

ГОСПОДИН САВИЋ: Дозволите, дозволите... Дакле сад, у овом тренутку, све то тврдити, то је равно мучком убиству нације. То је отрован нож из потаје! И, ако није сувише грубо речено, то је политичко кокошије слепило!

РУВАРАЦ: А, ту смо! То је та отворена рана. Слеп сам за вашу политичку маскараду. Ви науку разумете онолико колико она може да послужи вашем страначком варакању. Е, па нема тако, дражајши моји! Не пије воде! Наука има своју, научну сврху, свој понос, своје законе, а то је мени свето! (II, 1)

Иако је у сукобу са Иларионом, Јаша Томић има функцију **традиционалног хероја**, бунтовника, али укоренеог у митском идентитету, који љуто брани. Његов лик је истовремено и лик вође, идеалисте са одликама романтичних епских хероја: он се бори против угарске политике у Војводини и лојалан је идеји националног ослобођења. Јаша Томић, Савић, Михајловић и Мирковић, као и остали ликови, представљају острашћене браниоце националног идентитета, какви су били и у прошлости, али актуелни и у време у коме се изводи драма. Преокупирани су колективним тежњама и политичким амбицијама, којима подређују приватан живот; тако објављивање девојачких писама своје супруге Милице Јаша схвата као политичку штету, а не као личну увреду или увреду части своје супруге.

Јаша Томић је традиционално национално осећање претопио у основни смисао живота. За разлику од оних који легенде користе за своје циљеве, Јаша потпуно живи живот романтичарског хероја, коме је „кнежева вечера” важнија од личног живота и осећања према супрузи Милици, као да себи додељује улогу учесника мита, а не стварности. На крају драме, он ниједним поступком не показује саосећање за жену, већ му је најбитније да ли је било кнежеве вечере или не.

У стварном животу Томић је био новинар, политичар и књижевник. Студирао је медицину и књижевност. Оснивач је групе тзв. вршачких социјалиста, а 1884. године постаје уредник *Заставе* и Милетићев наследник у Српској народној слободоумној странци. Његова литерарна дела углавном представљају покушај обраде политичких теза, које су у првом периоду имале социјалистичку, а касније грађанско-радикалну садржину. Године 1889. је убио политичара Мишу Димитријевића, због новинарских полемика које су добиле лични карактер. Током свог рада у скупштини у Новом Саду, 25. новембра 1918. године залагао се за директно уједињење Војводине са Краљевином Србијом, што је било супротно идејама појединих политичара да уједињење Војводине у Краљевину СХС иде преко Загеба и државе Словенаца, Хрвата и Срба.

Ликови свој идентитет проналазе у митском, посматрају историју као политичко средство у служби изградње идентитета, а не као истину о прошлости. Сукоб настаје из потребе ових ликова да такво осећање митског идентитета наметну свима, односно да од једног великог мита начине историјску истину. Већина ликова у драми схвата историју као нешто што је корисно за њихову политику, зато им Руварац и говори да је „политика предмет историје, а не обрнуто”, јер наука тежи истини, а „политика прљавој победи”. Они грубо употребљавају мит, те га самим тим на изванредан начин вулгаризују и тривијализују. Ликовима „није битно да мит, као праисторијски исказ, дословно чувају и

преносе, већ они у њега уносе лична виђења и погледе, за потребе дневне политике, тако да му умањују вредност вукући га по сокацима и канцеларијама” (Мујчиновић, 1991, 77).

Ауторка је синтагмом „оштрашћени браниоци херојске прошлости” желела да укаже на основну, утилитаристичку страну мита, па самим тим и на антихеројске особине које поседују апологете оваквих митова. На плану значења драме, велика епска прича о жртвовању и царству небеском непрестано се укршта са ситним дневнополитичким или чак личним обрачунима и рачуницама, из чега настају хумористички несклад и снажни сатирични избори. Декларативна тежња да се достојно прослави свети датум националне историје и тиме обједини и надахне разједињени народ, заправо прикрива сасвим јасне приватне интересе. „Ја сам то написала за двадесети век. Драма из које је личност о којој говори – а драма се зове *Је ли било Кнежевине вечере?* – догађа се крајем деветнаестог века, али је ја нисам случајно написала крајем двадесетог века. И за дивно чудо, публика је гледала ту драму, а и многи су је читали, као да се догађа ових дана. Многе ствари се поклапају. Можда крајеви века личе један на други. Можда им се културни контекст поклапа. Не знам... И та реченица, да се ми увек налазимо на почетку, данас сама себе најбоље потврђује. Ево, и данас се налазимо у фази буђења националне свести, као да смо до сада ту свест имали успавану” (Огњеновић, 1993, 10).

Светозар Милетић је споредни лик у драми и представља симбол бившег епског хероја, ислуженог ратника који се годинама жртвовао за свој народ, водећи га из борбе у борбу. Према традиционални херој коме припада улога вође обично има славну или мученичку смрт, Милетић пред крај живота израста у трагичну фигуру – болесног, сенилног и оронулог бившег хероја, односно, детронизованог хероја. О животу Светозара Милетића се испреда мит у народу, а о његовом херојству у времену док је био вођа сазнајемо из епских коментара.

МИЛЕТИЋ: А јесам ли ја жив?

МИЛИЦА: Како то питате, отац, а је л’ би сад мало јели, а ја ћу вам читати Змајеву песму...

МИЛЕТИЋ: А ди је Змај?

МИЛИЦА: У Бечу. О пролећу се досељава овамо занавек. Сад ћу да вам читам песму, а ви...

МИЛЕТИЋ: А ди је моја мати?

МИЛИЦА: Да мало једете, отац, немојте се жалостити. Ако би узели мало фруштука, ево и ја ћу с вама... (Помаже му да почне с доручком.) (II, 3)

Лазар Дунђерски, такође историјска личност, „моћни Лазар на седам спахилука”, био је стари војвођански богаташ и један од најбогатијих Срба модерног доба. Пословао је у другој половини 19. века у Аустроугарској, па све до пред крај Првог светског рата, када

је умро 1917. године у Новом Саду. Он има функцију комичног хероја бунтовника, моћника који поседује црту митског, али без лажних маски и користољубља. Његов пркос и истицање српског идентитета искључиво су везани за његов карактер романтичарског хероја. Лаза свој национални идентитет потврђује и тако што купује немачке поседе и даје им српска имена:

ЛАЗА ДУЊЕРСКИ: Разно. Свакојако. Кад сам у Бечу, мађарско, бели токајац, да пркосим Швабама. Кад сам у Пешти, моје, купинско, да пркосим Мађарима. Кад сам бесан, карловачки траминер, Живановићев, да се смирим. Лети, ладно розе, ал тек навече, наше. [...] Купујемо швапске земље, па им дајемо наше име. Ено нас већ код Фекетића, а меркамо Кањижу. Догодине, ако Бог да, пашће све до Сегедина, а онда терај даље! Пије нам се бели токајац! (I, 2)

Лазар Дунђерски је лик који је деведесетих година био популаран као супротност социјалистичком идеалу. Наиме, код нас се у то време митоманија ширила у два правца: један је национални, а други антикомунистички. С једне стране, величају се историјске и легендарне личности националне оријентације, али се, с друге стране, измаштава и грађанска, буржоаска традиција. И једно и друго су последице потраге за идентитетом и историјским континуитетом који је комунизам „прекинуо”. Тако се идеализује и стара грађанска класа, при чему се и од најобичнијих ратних профитера из прошлости, као што је био Лазар Дунђерски, креирају хероји нације. Према историјским чињеницама, он никако није могао бити предводник Срба у сукобу с Мађарима, већ је сарађивао с њима, те су он и чланови његове породице бирани за посланике у Угарској скупштини на владиној листи³¹.

Вида Огњеновић кроз лик Лазара Дунђерског и сама митологизира грађанске вредности и идеализује их.³² Грађанин треба да брани вредности, не утапајући се у колективни интерес. Зато је Лазар Дунђерски као усамљени херој у ствари производ идеализације грађанске традиције насупрот величању историјско-легендарних личности националне оријентације. У сукобу са Мађарима он постаје вођа:

ГОСПОЂА АМАЛИЈА (Прогурала се кроз гомилу и виче): Људи! Горе се потуко Лаза Дунђерски с полицијом. Не дају му да преде, а он на њи чезама... (Неки одмах крећу горе. Господин Михајловић долази до осталих чланова Одбора.)

ГОСПОДИН МИХАЈЛОВИЋ: Пазите, пуцаћеее!

ЂИРИЋ: Жене и деца, кућамааа! (Долази Дунђерски, рашчупан и бесан.)

³¹ Видети више у: Крестић, Василије, 2013: *Срби у Угарској 1790–1918*, Нови Сад: Матица српска.

³² У анализи претходне драме закључили смо да модел грађанина није нашао своје место у комунистичком друштву, па се након распада Југославије, упоредо са растом интересовања за националне теме, овај модел интензивно развија и обнављају се грађанске вредности. У то време писане су многе хронике о српској грађанској породици, попут *Ефемериса* Дејана Медаковића и романа *Лагум* Светлане Велмар-Јанковић. (Прим. аут.)

ЛАЗА ДУНЂЕРСКИ: Каквим, кућама, ајмо сви на ћуприју. Не могу пуцати у гомилу, морају нас пустити, ајде за мноом... (II, 4)

Лазар је бунтовник, независан је од осталих, јер му богатство даје слободу да опстаје у свим политичким и економским приликама. Слично Руварцу, ни Лазар не трпи ликове који националне митове користе у политичке сврхе, што ауторка показује дидаскалијама:

(Дунђерски му, [Господину Савићу, прим. аут.] усред реченице, сручи пуну чашу вина у лице. Затим зграби флашу, па полива остале, около наоколо).

ЛАЗА ДУНЂЕРСКИ: А то ли се ти ту козиш два сата, брат Лазо, сено, брат Лазо, слама! Ево, да вас причестим ја, па да вас упрегнем у фијакер, да ми се коњи мало одморе! Чешимуди политиканерски! Право кажеду у „Бранику” да сте сви ви овде одреда колико вас има социјалисти! Марво једна пошкопљена! Добро сам радио што сам се ваши усрани новина ратосиљо на време! Нису то новине, већ бећар-паприкаш од лагарија и аброва... (Господин Савић настоји да му на достојанствен начин одузме флашу из руку, али стално добија млазеве по лицу.) (I, 2)

Новосаткиње представљају колективни лик негативног јунака, јер покушавају да преузму митски идентитет од мушкараца, без утемељења у сопственом националном осећању. Удружење Српкиња Новосаткиња везе и продаје пригодне марамице, убрусе и столњаке, а на њиховим журевима расправља се о Косову. Оне пропагирају ригорозна правила понашања у отменом друштву, која се повезују с националним обичајима. Кроз њихов колективни лик ауторка прави алузију на период од деведестих година, па све до данас, када се путем различитих медија народу издају упутства „како славити славу”, „како прославити Божић, Ускрс”, како треба поштовати обичаје и сл. Новосаткиње су **исмејани хероји**, јер не разумеју праву вредност мита ни херојску прошлост народа. Уколико мушкарци историју користе у политичке сврхе, Новосаткиње обликују легенде према свом помодном поимању, што изазива комичан ефекат. Тако Косовка девојка од архетипа злосрећне јунакове веренице постаје узор доброг грађанског васпитања (Подсећам вас на њене смерне речи: „Ја сам млада, мило ми је перје!”), а Лазарева клетва и косовски мученици опомена новосадским госпођама које нису извезле и продале довољно марамица.

ГОСПОЂА 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 Турке, кад су као лавови бранили царство...

ГОСПОЋИЦА ЛУГОМИРСКИ: Па што онда нису победили кад су толика сила били? (Настаје тајац. Госпођа Амалија стоји бледа, скамењена. Госпођица Поповићева се склони иза Ћирићеве.)

ГОСПОЂА АМАЛИЈА: Која је то изрекла? (Тајац)

ГОСПОЋА АМАЛИЈА: Која је, нек се јави.

ГОСПОЋИЦА ЛУГОМИРСКИ: (Обрецне се на пуначку госпођу која је вуче) Та пустите ме, мати, оћу да јој кажем! Шта оћете ви од нас? Вама су само витезови у глави. Вас зову официрска дрпигаћа!

ГОСПОЋА АМАЛИЈА: Јесте, мени су витезови у глави, а вама она њихова ствар у рукама! Ко да се не зна ди дунавски шајкаши ноћиваду! (I, 3)

Вида Огњеновић, као и Коста Трифковић у драми *Француско–пруски рат* или Јован С. Поповић у *Родољупцима*, вешто уплиће жене својих јунака у сукоб, на њима својствен начин. Тај паралелизам ликова и ситуација пре свега представља извор комике у свим трима драмама. Жене пристају уз своје супружнике и сукобљавају се, али искључиво из женског угла. Код Косте Трифковића жене се посвађају око моде, као што се Новосаткиње, док везу марамице и столњаке, свађају око историје. Госпођа Амалија и остале Новосаткиње настале су по моделу лика Зеленићке из Стеријиних *Родољубаца*, која испољава малограђански дух – она не гаји искрена осећања према сопственој нацији, већ је више реч о личној промоцији, помодарству, примитивизму и провинцијализму.

Миша Димитријевић и Мирковић имају функције **негативних јунака**, користољубивих и бескрупулозних, јер инструментализују приватни, интимни, емотивни план у политичке сврхе. Миша Димитријевић због политичке борбе и жеље да нашкоди свом опоненту Томићу не преза од неморалног објављивања писама његове супруге. На сличан начин, и Мирковић користи своју љубавну авантуру са женом трговца Белића да би за „Заставине” политичке циљеве придобио Лазу Дунђерског. Димитријевић је новинар, сличан Јаши и његовим сарадницима, само припадник супротног табора. О његовом сукобу са Јашом Томићем сазнајемо само путем посредника и епских коментара. На основу његовог дијалога са Мирковићем видимо како се Димитријевић забавља, знајући одлично ситуацију својих супарника, те је овај лик због своје моралне искварености ближи **антихероју**.

ДИМИТРИЈЕВИЋ: Открићу вам и тајну шта је у писму. Овим писмом Милица Милетићка, садашња Томићка, нуди себе за жену, а уредништво „Заставе” уз то, као мираз, неком ирошу из Пеште, Бранку Петровићу. Ето, то најбоље показује како се социјалиста и борац за правду, ваш уредник Јаша, домого куће Милетића и њиног листа. Много се борио, нема шта. Поручите дакле, свом уреднику, да није исто бити Милетић, или бити Милетићев зет. Да ми није било због Чичине болести, одавно би се ово писмо у мом листу читало. Ал сад се већ нема куд. Много сте воде замутили тим вашим кукурикањем. Е, нећете даље... (I, 4)

Милица Томић је посредна, али трагична жртва мужевљевих политичких амбиција и његове занесености романтичарским схватањем историје. Разоткривање њене интимне прошлости, с једне стране, као и очекивања оца да се брине о њему, с друге стране – указују на себичност мушкараца око ње и њену усамљеност. Драма кроз коју Милица пролази, исмејана у јавном мњењу, за њеног супруга је превасходно политички проблем, напад на његов кредибилитет. Јаша је потпуно незаинтересован за Миличина осећања, јер она не спада у „више разлоге”. Вида Огњеновић као да полази од идеје да је у политичкој игри све политичка чињеница, укључујући и индивидуалност.

Једна од важних тематских оса око које су груписани ликови јесте њихов однос према историји. Око тог контрастног аспекта међу ликовима гради се главни заплет у драми и води ка сукобу двеју страна: оних који слепо верују митовима и користе их у практичне сврхе и оних који верују у научну истину. Руварац и Лаза Дунђерски нису политички амбициозни, па су национализам и идеологија код њих саставни део личног идентитета, док је код осталих ликова национално осећање само средство политичке борбе. Они су уверени у искључиву исправност свог патриотизма и зато представљају ликове без ширине, без могућности избора. Иако Јаша Томић прелази пут од хероја до антихероја, он не мења своју унутрашњу природу. Њега нису променили ни злочин ни затвор. С друге стране, остали ликови у драми схватају неуспешно одржавање „кнежеве вечере” само као изгубљену битку, али не и као трагичан крај својих политичких интереса. Пошто се сукоб у драми одвија између различитих група, ликови нису психолошки нијансирани. У њиховим поступцима нема контрадикторности, тј. они немају дубину, изузев Милице Томић, која се налази између мужевљеве и очеве политике и својих осећања према њима.

Карактеризација и историјска контекстуализација ликова постигнута је говором. Патриотизам ликова није декларативан, они се искрено боре за свој национални идентитет, али је он помешан са романтичарском идеализацијом, незнањем и митом. Због тога је Руварац, попут Стеријиног Гавриловића, усамљен на једној страни, док су сви други ликови на супротној. Као разуман човек и архимандрит једног манастира, он објашњава људима да се врте у митском кругу и да, ако из тог круга не изађу, никада неће стећи праву националну свест. Проглашаван је лудим, наopakим и злим, дрским. Његов покушај рационалног супротстављања владајућој идеологији наишао је на оштру осуду. Научни ауторитет и положај Илариона Руварца није довољан за освешћивање острашћених „патриота”. Иларион се појављује као критичар, као неко ко живи у реалном свету, док остали ликови своје политичке програме базирају на миту и фантазији. Зато

Руварац, иако је споредан лик, представља резонера. Он је важна спона између прошлости и времена настанка драме, те представља нехероја, који је по својој моћи једнак другим ликовима, али не жели да мисли као они и буни се против митске прошлости. Управо на односу митског и научног, на односу историографије и народне песме гради се сукоб у овој драми, баш као што и у време њеног настанка сукоби пресецају актуелну стварност.

У потрази за националним идентитетом неизбежно се јављају идеје лако прихватљиве човеку из народа, а мит у себи поседује низ примамљивих архетипских образаца. Због тога друштво често посеже за реинтерпретацијом мита, те експлицитно или имплицитно упоређује прошле и садашње друштвене процесе. Иако постоје интертекстуалне везе са Стеријиним *Родољупцима*, драма Виде Огњеновић првенствено успоставља релације са политичком и духовном стварношћу времена у коме је настала. На улогу језика који у модерном времену ствара пародијски отклон од деветнаестовековног популизма указују Пешикан-Љуштановић: „Најопштије узев, синдром 'родољубаца' – политичке инструментализације националног, маскирање властитих интереса општим и свест да 'родољубије' све оправдава – могао се, па и морао везати и за прославу шест стотина година од Косовског боја. Овако гледано, старинска родољубива реторика касног деветнаестог века, којом говоре јунаци драме, може се посматрати као благо пародирани језик деветнаестовековне публицистике, али управо овај језик, који упорно покушава да 'накалеми' вредности традиционалне мито-поетске приче на вредносни систем грађанског друштва, функционисао је, у часу кад је драма написана, као сатирична транспозиција непосредно прошлих догађаја (велике газиместанске светковине поводом шестоте годишњице боја, њеног припремања и одјека у српској политичкој и духовној стварности с почетка деведесетих година 20. века). 'Скрнави социјалисти', који величају националне светиње, инструментализујући их, истовремено, у дневнополитичким сукобима око власти, у часу када је драма премијерно изведена (4. новембар 1990) тешко да су икога у публици могли примарно асоцирати на Јашу Томића и његове сараднике” (Пешикан-Љуштановић, 2002, 35).



Основни актанцијални модел драме био би онај у коме је објекат свих ликова, у ствари, национална независност, а противници су Мађари. Прослава пет векова од Косовске битке заправо је један од видова борбе за националну независност. Међутим, прослава годишњице и однос према прошлости поделили су народ, па би се могао направити низ конкурентних актанцијалних модела, из којих би се видели сукоби јунака на личном плану, пре свега у политичкој партији која се раздвојила после повлачења Светозара Милетића. Тако је актанцијални модел појединачних личности, пре свега протагонисте Јаше Томића, а самим тим и водећих ликова из странака – донекле другачији. Јаша Томић такође жели прославу, али се сукобљава са осталим ликовима око начина прославе, тј. око односа према прошлости. На том путу, противник му је Руварац, који заступа научно мишљење и противи се инструментализацији мита. Између Јаше Томића и Димитријевића је приказан непосредни сукоб, па можемо закључити да им је циљ пре свега превласт њихових странака. Јаша Томић у ствари жели да се покаже као настављач борбе Светозара Милетића, а улогу издајника у прослави покушава да додели супротном табору, чији је представник Димитријевић. Тај сукоб издајника и правоверника, уплетен у мит, до данас је остао актуелан, само се испољавао на различите начине и кроз различите догађаје око којих се народ делио.

Протагониста ове драме је Јаша Томић, док му је антагониста Димитријевић. Њихове функције хероја искључиво су везане за прославу и глуму херојских ликова, учесника Косовске битке. Убиство Димитријевића чини споредан заплет, а у првом плану је прослава 500-годишњице од Косовске битке. У таквим околностима Јаша Томић представља модел традиционалног хероја, који није надмоћан захваљујући чудесним особинама, али је изнад других ликова по својој страсти и тежњи да поведе народ у ослобођење, попут епских хероја, вођа. Он је бунтовник који се бори за национално ослобађање, те жели да наследи Милетића и постане узвишени вођ који ће наставити

борбу за свој народ. Његова надмоћност се огледа у идејама и снази воље, али до краја драме је поражен Димитријевићевим политичким смицалицама. Његов пад је трагичан – уместо хероја вође, он постаје антихерој злочинац, јер је допустио да га преплави осветничка страст, због које убија политичког противника Димитријевића. Његов лик се током радње развија од хероја бунтовника, који жели да поведе народ у ослобођење, до **антихероја** који на крају драме чини злочин. Драма о **трагичном хероју** и његовом паду клизи у апсурд: трагички херој, вођа, није страдао на свом путу борећи се са противницима, већ је изгубио борбу на личном плану, због своје острашћене и необуздане природе. Његов суноврат је донекле трагичан пад вође, по угледу на високомиметске трагедије, али ова драма није трагична прича о паду епског хероја, већ превасходно прича о различитим погледима на прошлост. На том трагу је и Мујчиновићево запажање да је ова драма првенствено писана по модификованом обрасцу грађанске драме: „Није то ни историјска, ни национална драма, а још мање комедија, најмање фарса, а једнако далеко од лакрдије, што јој је, такође, приписивано. Писана је према канону грађанске драме, с тим што се и сâм тај канон деструира, варирањем жанрова и преплитањем жанровских елемената, тако да је, ако се ближе погледа, свака сцена заправо писана у другом жанру у зависности од тематског одељка” (Мујчиновић, 1991, 79).

Самим тим, у првом плану ове драме није пад Јаше Томића, већ хомогена група ликова заокупљених прославом јубилеја и величањем националне историје. Сви они заједно представљају колективни лик и пре свега су комични јунаци који припадају искључиво нискомиметском иронијском модусу, тј. моделу исмејаних ликова. Они декларативно хвале херојство и прошлост, али су сами без херојских дела и њихове особине дијаметрално су супротне типовима правих хероја. Карактеристике хероја из прошлости, у савременом тренутку су ишчезле, остале само на нивоу песме, политичког инструмента. Ипак, на питање да ли је дозвољена инструментализација мита чак и у таквим временима, постављено у самом наслову драмског дела, Вида Огњеновић покушава да одговори пишући драму о последицама митологизације историје и њених актера.

ЛИКОВИ	Традиционални херој	Бивши херој	Нехерој	Исмејани херој
Руварац				
Јаша Томић	+			
Светозар Милетић		+		
Лазар Дунђерски	+			
Новосаткиње и остали ликови				+

Руварац је једини антагониста свим осталим ликовима и супротставља се општем лицемерју. Из угла колектива он је **нехерој**, који износи другачију историју, научно доказану, те због тога постаје омражен у народу. Он је пре свега калуђер без херојских претензија. Он не жели да промени свет, нити да покрене научну ревизију свих историјских неистина, али не може ни да одступи од историјске истине, чак ни за потребе једне националне прославе. Руварац се бори против манипулације историјском (читај квазиисторијском, на нивоу усмене традиције) свешћу народа, па је истовремено и резонер, јер изражава ставове ауторке: „У *Кањошу* сам пошла од мита и ишла ка историји, с тим што сам предност давала миту; посматрала сам мит као нешто што претходи историји, и самостално се развија, као нешто што историја касније не коригује... У другом комаду све је обрнуто. У њему сам пошла од Руварчевог гледишта – а Руварац је био историчар – да се мит од историје мора раздвојити. То је, у исто време, и моје полазиште. Руварац је настојао најпре својим научним делом, а онда и својим целокупним понашањем у животу, да поучи писмене људе свог доба, па и читав народ, да је оно што се заиста догодило – историја, а да је оно што би они волели да је било – надградња, мит, песма и тако даље. И да то двоје може ићи напоредо, не мора нужно искључивати једно друго. Али да се ни у ком случају не сме замењивати једно с другим. А управо та замена је оно што нам се догодило јуче, што нам се догађа” (Огњеновић, 1993, 39).

6.3 ДУШАН КОВАЧЕВИЋ, ПРОФЕСИОНАЛАЦ

„Ако праве историјске драме немамо никако (постоји ли она уопште и може ли постојати?) да ли би претерано било закључити да су то савремене драме заогрнуте у историјско рухо?” (Финци, 1971, 825). У „Звездара театру” 1990. године Душан Ковачевић³³ представио је свој нови комад – *Професионалац*. То је драма у којој пензионисани агент – „професионалац”, долази код књижевника кога је уходио и предаје му све оно што је бележио о његовом животу: његове разговоре, изјаве и поступке. Наиме, у канцеларију Теје Краја, новог главног уредника једне издавачке куће, долази бивши полицајац Лука Лабан, који га је пратио и надзирао осамнаест година, записујући шта је све овај за то време изговорио. Ту службену документацију Лука му предаје као своје ненаписане књиге, а пошто је укључен магнетофон, сведоци смо настајања још једног књижевног дела, драме *Професионалац*, баш оне која се одиграва пред нама. Тејине приче представљају у ствари политичке текстове које је један грађанин изговорио, критички се односећи према социјалистичкој власти у незгодним временима. „Ево друге дефиниције литературе коју нуди Ковачевићава драма: књижевношћу се може сматрати све што каже грађанин који се једном првом збирком песама легитимисао као књижевник. И даље: нема никакве разлике између књижевности и вербалног супротстављања власти. У крајњој линији, између ове две ствари може се ставити знак једнакости – писац ствара књижевност вербално се супротстављајући власти, или књижевничково вербално супротстављање власти представља облик књижевне производње. И, на крају, власт својим репресивним методама дословце производи књижевност. Не само зато што је стварност коју власт контролише и уређује довољно богата књижевним материјалом који просто вапи да буде записан и претворен у литературу, него зато што, посредством полиције, бележећи све што критични грађанин изговори, чак упркос његовој ’непрофесионалности’ производи и његов књижевни опус и њега као књижевника” (Милутиновић, 2006, 151). Драма *Професионалац* обележава крај једне фазе писања Душана Ковачевића, коју, на основу својих тематских и формалних одлика, чине и *Балкански шпијун* и *Клаустрофобична комедија*. Тек ће у каснијим драмама, кроз гротескно-карикатуралну призму, Душан Ковачевић сагледати друштвену стварност деведесетих. Ипак, ова драма симболизује крај епохе једног система, пошто Ковачевић

³³ Душан Ковачевић (1948) појавио се као писац 1973. године са својим драмама *Маратонци трче почасни круг* и *Радован Трећи*, а у периоду од 1990. до 2000. године објављује драме *Професионалац* (1990), *Урнебесна трагедија* (1991), *Лари Томпсон, трагедија једне младости* (1996), *Контејнер са пет звездица* (1999). (Прим. аут.)

тематизује пораз социјалистичке идеологије и победу дисидената, верујући да су комунизам, диктатура, цензура и политички терор покопани у прошлости. Пензионисани комунистички полицајац, **бивши херој**, појављује се једног дана у животу књижевника-дисидента и предаје му полицијске белешке о пишевом животу. Питање целата и жртве, те човекове немоћи да управља својим животом основни је мотив, а комад је чврсто укореењен у конкретном историјском тренутку слабљења комунизма и распада једнопартијске државе. Публика је то јасно препознала, па Волков афирмативни суд о овој драми има више теоретичарски него критичарски карактер: „Свет је у *Професионалцу* препознао субјективну сврсисходност и супериорност, прихвативши га као једно од најбољих дела не само Душана Ковачевића него и савремене српске драматургије” (Волк, 2006, 58).

Поднаслов драме, *Тужна комедија по Луки*, представља дистинктивни сигнал да је у надолазећем времену немогуће написати класичну комедију, *веселу комедију*. Оваквим поднасловом Ковачевић иронично наговештава да се у његовој драми преплићу комични и трагички елементи, а конструкција „по Луки” јасно асоцира на јеванђеље.

У Ковачевићевим драмама преовладавају трагикомични ликови, код којих је каткад неспособност реалног опажања сопственог окружења гротескно приказана. Неретко пак аутор на сцену изводи и други тип јунака – слепе и наивне, параноично опсесивне ликове. Зато можемо говорити о ликовима који представљају **комичне или исмејане хероје**, јер право херојства у друштву и нема, или је тај „нови модел” хероја невидљив, услед сукоба у њима самима. О једнодимензиалној равни сукоба у таквој драми говори и Милутиновић: „Књижевност се у социјализму налази у истој сфери у којој су моћ и власт: антагонисти се сукобљавају на истом нивоу, Лука Лабан и Теја Крај, иако један против другог, у борби која није безазлена и у којој Теја лако може да изгуби главу, раде исти посао. Антагонисти се међусобно условљавају: власт гуши, гушењем производи, репресивним апаратом записује и чува; не зато што то сама хоће или воли, него зато што је то у њеној тоталитарној природи” (Милутиновић, 2006, 152).

Професионалац је комедија са озбиљном темом, актуелном фабулом, у времену када су ликови изгубили идентитет који им је додељивао претходни систем. Њихово упознавање прераста у сукоб два чудна хероја: средовечног књижевника, писца – дисидента, неоствареног у сложеној душевној кризи, и бившег полицајца, ислуженог војника система који нестаје. Кроз исповест бившег полицајца, чији је задатак током многих година радног века био да уходи и шпијунира, даје нам се слика једног тоталитарног система, који у јунаковим репликама постаје гротескан и апсурдан.

Ковачевићева гротеска је доведена на степен карневализације, што примећује и Симовић: „У односу на *Маратонце*, на пример, у *Професионалцу* нема ничега ненормалног. За разлику од монструозних Топаловића, полицајац Лука Лабан је нормалан човек, и у тој својој нормалности врло разуман, и чак, врло систематичан. Погледајмо, међутим, шта он у једном тренутку каже Теји, уреднику издавачког предузећа, кога је годинама у стопу пратио и мотрио: ’Пре осамнаест година, на Филозофском факултету, у дворишту испод липе, одржали сте говор *О слободи*. Ја сам био међу студентима. По задатку... Говор сам кришом снимео... Код куће сам пажљиво прочитао и констатовао да би вас требало убити. Једноставно, први пут кад се напијете, прегазити колима као пса... То сам сутрадан и предложио шефу... Да ми је рекао: Гази! – оде ти. Не би био први ни последњи. Толико је било несрећних случајева.’ (I, 1) Као што чланови породице Топаловић, у *Маратонцима*, јуре и газе људе по улицама, тако у *Професионалцу*, Лука Лабан открива да то исто раде и полицајци, али по службеној дужности” (Симовић, 2002, 10).

Аутор пише драму у тренутку када су већ многе критике упућене социјалистичкој Југославији и њеном дезоријентисаном руководству. Лабан је херој државног апарата, тајни агент³⁴, полицајац који је свим средствима бранио безбедност и идеологију система у нестајању. Самим тим, његов лик професионалца, хероја једног система – у драми постаје антихеројски: он је пратио људе, залазећи у њихове животе, затварао их, а по потреби и убијао. Његово херојство са становишта прошлог система представља лојалност и оданост држави, односно политичком режиму, а из угла новог система – злочин. Ипак, писац је био благонаклон према Лабановом лику, те кроз његову причу сазнајемо да је прешао пут од **хероја**, преко **антихероја**, до **исмејаног** пензионисаног хероја, чије услуге више ником нису потребне. Као и лик Теодора – Теје, тако и лик Луке Лабана затичемо у преображају. Заједничко за оба лика јесте да су њихови сукоби и стварни животи прошли, што их обојицу приближава граници исмејаног хероја. *Професионалац* представља крај драме која је почела давно пре разговора Луке и Теје.

³⁴ Тајна полиција делује у тајности у циљу заштите националне безбедности од унутрашњих претњи и деловања против државе. Она се обично повезује са тоталитарним режимима, њене активности нису транспарентне, основна сврха јој није спровођење владавине права, нити расветљавање злочина, већ одржавање политичке моћи режима, те се често користи као инструмент политичке репресије. Тајне полиције нису исто што и безбедносне агенције, јер су ове под контролом институција власти (уп. Арент, Хана, 1998: *Извори тоталитаризма*, Београд: Феминистичка издавачка кућа 94).

ЛУКА: Нема данас од посла ништа. Кад су ме најурили, нудили су ми место ноћног чувара у једној робној кући. Међутим, доста ми је и мрака и лопова. И нећу да се бакћем са ситним лопужама кад ови са власти покрасе све највредније.

ЈА: А од кад сте таксиста? Застао је, погледао ме и ћутећи, полако, долио чашицу. Помислио сам да ме није чуо, па сам поновио питање.

ЈА: Од кад сте таксиста?

ЛУКА: Од кад су на власт дошли ови твоји.

ЈА: Од кад су на власт дошли „ови моји“? Мислио сам да се шали, али он је био савршено озбиљан.

ЛУКА: Да, добро си ме чуо

ЈА: Који то „моји“, друже Лука?

ЛУКА: Па, ови, ови што су сад на власти, ови нови. Ови паметни и безгрешни. Где ли се само од греха сачуваше, да ми је знати? Да нису странци, можда?

ЈА: А, какве ја везе имам са њима?

ЛУКА: Не знам. Стварно не знам. Нисам више у служби, па нисам најбоље обавештен. (I, 1)³⁵

На супротној страни, Теја Крај, из угла социјалистичког друштва **антихерој**, сада је **херој бунтовник**, прогоњен јунак који се борио против тоталитарног друштва. Херој кроз разговор са својим антагонистом открива да је цео његов живот био надзиран и помало лажан. Дошавши до тог сазнања, Теја спознаје и да је његово дисидентство лажно, јер систем против кога се борио није превише марио за његово бунтовништво. Заправо, он није био претња по систем, већ само занимљив за тајну полицију, а они који су се озбиљно борили против таквог система – нису га надживели. Није случајно што се радња одиграва у тренутку када Теја пуни 45 година, јер тада симболично доживљава поновно рађање, пошто је читав идентитет на коме је градио свој живот био фиктиван. Лука му омогућава да се суочи са самим собом, са прошлошћу, што ће изнедрити нов однос према стварности и сопственом животу. О томе, међутим, Душан Ковачевић није даље писао, те у том смислу драма има отворен крај: остаје нам да нагађамо да ли је главни лик сутрадан, после сусрета са Луком, одбацио све као сан или је у њему пак дошло до преображаја.

Суштинско питање Теодора јесте – „Где су моје ненаписане књиге?“. Писац на тај начин, преко основне функције лика и његове потраге за идентитетом, поставља питање где се налази права истина о прошлости читавог народа и о кредибилитету оних који ће променити систем. Теја Крај има могућност да спозна праву истину о себи, а самим тим и многе истине о заблудама које је имао. Он је веровао да је током целог живота био бунтовник, дисидент, борац, интелектуалац, али драма почиње у оном тренутку када схвата да заправо постаје сличан онима против којих се борио. Оно што угрожава његов

³⁵ Ковачевић, Душан, 1994: *Одабране драме I*, Београд: Време књиге.

идентитет књижевника јесте то што је објавио само једну „збирчицу” и роман. Професионални полицајац му доноси читаво благо његове „усмене” књижевности.

Лука Лабан, насупротив Теји, читавог живота носи маску, те га у драми видимо како преиспитује своја убеђења. Он је полицајац који је у прошлости управљао животима других, а у садашњости је уништен човек, разочарани отац и пензионер који више не служи држави. У ствари, сусрет ових двају ликова обојици израђа нов живот. Лука, с једне стране, коначно постаје оно што јесте – уморни отац који је служио земљи, а она га је оставила у пензији, као што га је оставио и син. Теја, с друге стране, схвативши да је предуго живео у илузији, те да је донекле и сам **бивши херој**, полако разазнаје праве вредности свог живота.

ЈА: Полицајац?

ЛУКА: Да... Ви сте многе године били мој службени случај. Био сам задужен за ваш живот и рад. Ово су ваше Беседе, ваше приче и ваши Сусрети и разговори. Све је ово ваше.

ЈА: Моје?

ЛУКА: Да.

ЈА: Све је ово моје? А, како је све то моје?

ЛУКА: Лепо. Ја сам само снимао и са трака преписивао. Стајао сам придржавајући се за наслон столице. Гледао сам час човека у мантилу, час „моје” књиге на столу. А он ме је посматрао мирно, скоро пријатељски.

ЛУКА: Осамнаест година се ми познајемо. Односно, осамнаест година ја познајем вас. Шеснаест година службено, и још две године приватно, због сина. (I, 1)

Ковачевић инсистира на неприликама у које упада Теја Крај и на немогућности остварења Тејиних жеља, јер су друштвене околности сметња његовим аспирацијама. У Теји се одиграва препознавање, анагнориза у изворном значењу, јер препознаје свој прави идентитет. Тако Теја Крај, питајући се где су његове ненаписане књиге, драме, добија одговор – у полицијском досијеу. Лука Лабан представља врсту свезнајућег приповедача, алтер его аутора, који све зна и кога сви знају, осим наивног Теје. Сложеност Лукиног лика је очигледна – док није пензионисан, имао је мисију и припадао колективном идентитету социјалистичког система, који му је давао моћ да господари људским животима и судбинама, правећи илузију како је на страни добра. Сада је разочарани полицајац у пензији, олупина која пред одлазак у болницу решава да раздужи живот. Лукин одлазак из службе не значи и крај службе, она и даље функционише, на шта писац жели да нам скрене пажњу. Оба лика, и Теја и Лука, кроз разговор добијају још једну прилику да сагледају свој живот са друге стране. Ковачевић је, уводећи податак да је Лука друг Теодоровог оца из средње школе унутрашњих послова, обогатио драму мотивом

репетиције напетих односа између очева и синова. Однос Теодора и његовог оца представља потиснуту причу, паралелну са причом о Лукином односу са сином: „Оног дана кад је мој син то мени рекао, понављајући твоје речи које си изговарао сопственом оцу” (уп. Ковачевић 1998: 159).

„Суочен са својим ненаписаним књигама Теодор престаје да буде писац који је написао ’депресивно мало’. Лукина опомена: ’Мораћеш једном да будеш професионалац. Као што сам ја био’ (Ковачевић, 1998, 160) – један је од сатиричних врхунаца драме. У свету Ковачевићеве тужне комедије само су егзекутори система професионалци и само механизам надзора функционише савршено. Али, ако и писац обави свој посао, прекуца дијалог и дода дидаскалије, можда ће одиста, како стоји у завршној напомени, овој причи ’бити крај’” (Пешикан, Љуштановић, 2009, 141).

Сви ликови у драми су поражени: Лука, разочарани, болесни пензионер, бивши херој; Теја, бивши дисидент, који је пристао на позицију директора унутар бирократске структуре против које се борио, без икакве могућности за избор и промену; Марта, лик жене са несрећном судбином, чији се муж убио. Драма такође говори и о побуни против фигуре оца који је у потпуности доминантан, надмоћан, а завршава се помирењем, породичним уједињењем. Очев сат представља и симбол Тејиног идентитета. Лука предаје Теји изгубљени очев сат, на коме пише: „Мом сину Теји, Отац”; исто тако је и Лука написао свом сину Милошу. Свој идентитет обојица проналазе у улогама очева и синова, дакле, изван историје и политике.

ЛУКА: Поново сам вас одвезао у болницу, где су вас задржали због потреса мозга и прелома вилице... Те ноћи сте изгубили очев сат.

ЈА: То ме је после више болело него сви преломи. Не могу себи да опростим... Лука је пришао црном коферу, положио га на бок и пажљиво отворио. Угледао сам гомилу различитих ствари. Кофер је био пун чудноватих предмета. Извадио је очев цепни сат.

[...]ЈА: Очев сат... (Прочитао ми је посвету урезану на унутрашњој страни поклопца.)

ЛУКА: „Мом сину Теји, Отац.”? (I, 1)

Код оба лика накратко долази до прекодирања улога, о чему говоре и Пешикан и Љуштановић: „Лука за Теодора преузима амбивалентну улогу изгубљеног оца, једнако као што Лука у њему види замену за сина. Лукин син Милош је професор књижевности, Теодор је књижевник, обојица су дисиденти у односу на власт. Теодор двадесет година није комуницирао с оцем, Лука готово једнако дуго, осамнаест година, непознат и непримећен прати његов ’живот и рад’. Теодор се с оцем мири на самртној постељи, а и с Луком се среће тек на крају, у часу кад овај ’раздужује живот’. Њихов однос осцилира од званичности и неповерења, на шта указује бркање ти и ви форме у Лукином обраћању, до часа када Лука каже: ’Тејо, сине мој!’” (Пешикан, Љуштановић, 2009, 140).

ЛУКА: Знате, и ја сам, мом Милошу, прошле године кад је полетао за Аустралију поклонио џепни сат. Док је предавао пртљаг, перорезом сам, као ваш отац, урезао: „Мом сину Милошу, Отац.” Кад је прошао царинску зону, отворио је сат, прочитао посвету, погледао ме, махнуо руком, окренуо се и брзо отишао. Није се више освртао... И док сам напуштао аеродромску зграду, размишљао сам како ми очеви увек кажемо на време све што не треба: оно што треба кажемо касно... Или никада.

ЈА: Зашто је отишао?

ЛУКА: Па, био је без посла, а није више могао да гледа комунисте... Међутим, на крају је испало да је отишао највише зато да би мени било тешко... Брига комунисте што мог сина нема. (I, 1)

Све Ковачевићеве драме ангажовано преиспитују стварност, у тој мери да је уочљива пишчева тенденција да кроз једну комичну ситуацију упознамо Тејину прошлост и Луку Лабана, а кроз њихов однос – прилике које су владале у периоду СФРЈ. Пошто је Теја приповедач, драмска радња је завршена у прошлости а ми је сазнајемо кроз Тејино сећање.

Лука Лабан и Теја Крај имају доста подударних тематских оса. Обојица су усамљени ликови. Лука Лабан је лик коме је посао био да брани идеологију, из чега је проистицала моћ да пресуђује и одлучује о животу и смрти. Највеће подударање се читава кроз илузију о сопственом значају. Теја је пре сусрета с Луком мислио да је својим отпором према тоталитарном режиму радио нешто значајно и велико, баш као што је Лука веровао да обавља веома важан задатак пратећи неког изузетно опасног по државу. Лука је још пре сусрета изгубио сваку илузију, па зато и јесте разочаран, уморан и усамљен, заокружујући Ковачевићеву парадигму ислуженог моћника, оличену у фигури бившег полицајца. Иако су њихова занимања контрастна, испоставило се да је полицајац заправо сличан књижевнику, те да корист од његовог посла на крају убира само Теја, коме је оставио „богат књижевни материјал”.

Драмски мотив љубави у овој драми је пропратан, и сав у назнакама. Једина особа коју Лука помиње и воли јесте његов син, који је отишао из земље. Између Теје и секретарице Марте постоји наговештај потиснуте љубави, али се овај мотив даље не развија, стиче се утисак да неостварене љубави имају функцију да појачају утисак спутаности, јер у Ковачевићевој драми нико није слободан. Лука је донекле био надмоћан, као део апарата који је укидао слободе других, а управо у тој моћи да прислушкује, надгледа и суди другима јесте основна разлика између Теодора и Луке. Одатле потиче и Лукина безосећајност и професионализам према послу. Оно што из приче Луке Лабана током развоја драме долази до изражаја јесте да је његов поглед на свет девијантан из угла

свих оних обичних људи који нису имали искуства са шпијунском апаратуром, чији је он део. С друге стране, међутим, и њихов је свет девијантан из Лукиног угла.

ЛУКА: Најозбиљније. Сам Бог вас је сачувао. Када сте први пут, у Клубу књижевника, на сав глас вређали Тита, ја сам изишао из Клуба, сео у кола, решен да вас прегазим. Чекао сам вас до јутра и заспао за воланом... Неколико пута сам био решен да вас убијем... и као што видите, то нисам учинио, али сам вам зато неколико пута спасио живот, што јесам учинио, као што опет видите. Да јесам прво, не би вас било, и да нисам друго не би вас било. (I, 1)

Писац је за лик „лудака”, који се накратко појављује на сцени, дао објашњење да је „могући нормалан лудак”, сугеришући нам да су остали у драми у ствари потенцијални ненормални лудаци. Један од њих је свакако Лука Лабан, који припада истој типологији као и Илија Чворовић из „Балканског шпијуна”. „Посредно, о општем лудилу сведоче поремећени основи система: писци не пишу већ казују књиге, расипајући их у пијаним ноћима, полицајац се бави ’спасом српске књижевности’ и одбија да се ’бакће са ситним лопужама, кад ови с власти покрадоше све највредније” (Пешикан, Љуштановић, 2009, 142). У таквом свету није проблем што Лука има девијантну слику света, већ што је његов поглед на стварност у ствари био реалан, а сви они који су живели слично у таквом друштву ни издалека нису знали шта се стварно догађа око њих. Лука јесте одгајени полицијски службеник социјализма, али за разлику од других типова, уместо да буде одликовани херој прошлог доба, у новом времену постаје мета критике и антихерој. Лукина моралност није доведена у питање, зато што је радио по дужности, за земљу којој је био одан. Лука је жртвовао посао, част, достојанство, здравље и свој однос са сином зарад свог посла, који је радио као ’професионалац’.

ЛУКА: Нико мени ништа не даје, Тејо. Мени сви само отимају и узимају. Узели су ми посао, част, достојанство, здравље и сина. Све су ми узели што сам за тридесет година псеће службе стекао. Све су ми преко ноћи узели. Устао сам, решен да ову ствар истерам до краја. Ако је желео да ме увреди, увредио ме је на најгори начин. То сам му и рекао, суздржавајући напад беса.

ЈА: Ако сте желели да ме увредите, увредили сте ме на најгори начин. Говорите исто као они идиоти тамо. [...] Зашто мислите да су вас „моји” отерали?

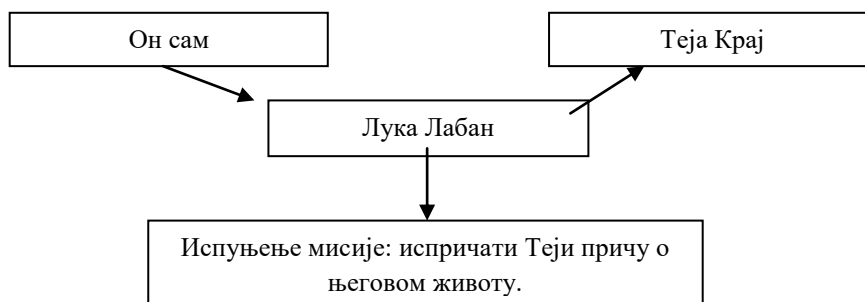
ЛУКА: Зато, Тејо, што си ти био двадесет година непријатељ ове земље, а онда, опет преко ноћи – јер код нас се све дешава „преко ноћи” – испадох ја непријатељ, а тебе поставише овде. Ја таксиста, ти директор. Ја на улицу, ти у кабинету. (I,1)

Примарни контраст који је и извор сукоба ових двају ликова јесте идеолошки, представљен кроз различит однос према држави. Теја Крај је дисидент, неко ко је веровао да се бори против тоталитарног система своје државе, док је Лука бранилац таквог система. У том сукобу са историјом оба хероја су поражена. Теја Крај је поражен јер

сознаје од Луке да се за место руководиоца није изборио, већ су га „поставили”, док је Лабан поражен јер су на челна места новог система постављени дојучерашњи државни непријатељи.

ЛУКА: Нема „али”, пријатељу! Нема „али”! После тридесет година рада за њих, ја ти тврдим, код њих нема „али”. Има само или – или. Или си њихов, без обзира што ти мислиш да ниси, или стварно ниси, па те нигде нема, једноставно не постојиш. Ти си овде доведен...

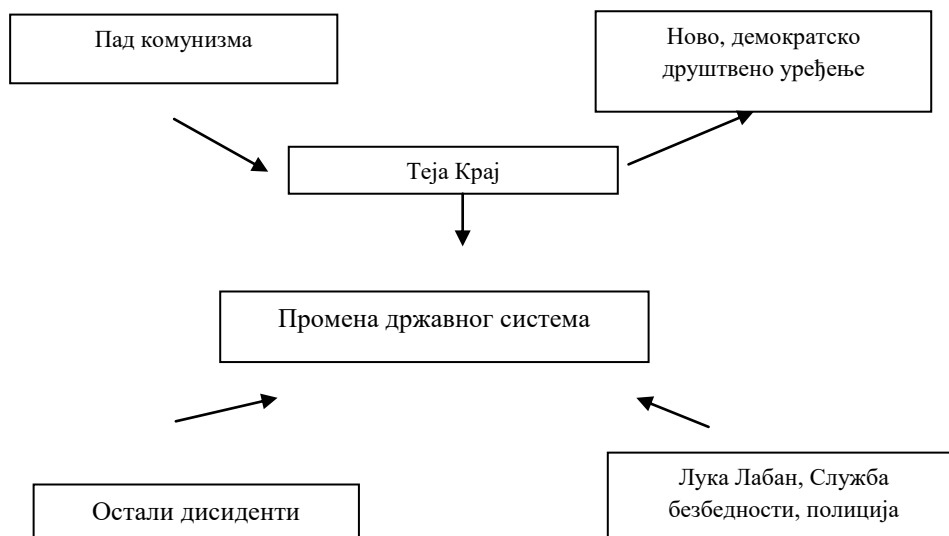
ЈА: Могу ли да вас замолим, да те ваше лепе полицијске изразе „доведен” и „одведен” не изговарате у овој соби. Ово није полицијска канцеларија. И, ако вас баш занима, мене су људи молили да дођем, да разјурим овај олош и да покушам да спасем кућу која је пред ликвидацијом. [...] И ако ме је неко стварно овде „довео”, као што ви тврдите, ако је неко пристао да дођем овде, ако је неко некога питао, па неко некоме рекао да каже некоме да је све у реду, онда је то тај неко учинио само зато да ми дозволи да сам себи полозим кичму, да на велика звона пропаднем и са собом, у пропаст, дефинитивно повучем и ову кућу! Ја све то врло добро знам, друже Лука, али ме мало чуди да ви не знате зашто су вас отерали, зашто су вас... (I,1)



Иако окосницу драме чини живот Теје Краја, писац је пре свега имао намеру да кроз ту причу, коју говори бивши полицајац, херој једног тоталитарног система, исприча лажи и истине тог система. Лажи и истине о животу Теје Краја заправо су лажи и истине државног уређења на просторима бивше Југославије. На том путу Лука Лабан нема противника, једино му, условно речено, опонира неповерење Теје Краја, односно, његова немогућност да испричану животну причу прихвати као истиниту. Објекат Луке Лабана, бившег хероја, јесте у ствари и свођење рачуна на крају живота и, пре свега осталог, искупљење за лош однос који је имао са својим сином. Зато можемо рећи да је објекат овог остарелог и неупотребљивог бившег хероја – његов син, а противник му је прошлост, која се не може променити. Теја Крај само је компензација за тај однос.

Са становишта прошлости, у којој се и одиграо драмски сукоб ове Ковачевићеве драме, основни актанцијални модел изгледао би другачије. Лукин циљ био би чување државног уређења, са полицајцима, као помоћницима, а противник би био Теја Крај. Из

тог сукоба изродила би се драма по којој би Теја био значајнији дисидент, а Лука би, самим тим, био значајнији полицајац, коме је додељен важан задатак. Но, Теја Крај је у реалности представљао незнатну претњу за државу, што Луку чини још безначајнијим полицајцем, коме је додељен подједнако неважан задатак. Из тога произилази да би конкурентски актанцијални модел Теје Краја био следећи:



Закључили смо да су оба лика жртве илузије о свом значају и моћи. Да су околности биле другачије, Теја би, као важан дестабилизатор уређења, представљао трагичног хероја, узурпатора, који би био затворен или убијен, док би Луки Лабану припала улога хероја, спасиоца. Но, како су оба лика у ствари била неважна, слаба, после коначног пада друштвеног уређења из њиховог сусрета у први план изашао је привидан живот који су обојица водили.

Професионалац је комедија са отвореним крајем, јер је њено разрешење тек накнадно дала историја: оно је садржано у епилогу, који је написан у епској структури³⁶, будући да нас Лука кроз читаву драму извештава о ономе што се издешавало пре. Остало је, међутим, отворено из које то Теја садашњости приповеда. Једина промена ритма постиже се увођењем ликова Лудака и Марте. Марта је споредни лик, неко ко све чини за љубав Теје Краја. Ова драма представља, у ствари, крај једне драме која се одиграла још пре сусрета главних јунака и у њој су сви ликови без ширине, доведени пред свршен чин, у коме избора нема. Све је надгледано и конструисано. Једини могући избор који Теја има

³⁶ Епске структуре, односно епске тенденције у драми, представљају репертоар формалних драмских техника, примењених на комуникацијски процес (монолог, солилоквиј, извештавање, коментари, хор...); њима се умањује илузија радње и аутономија драме – како у односу на публику, тако и у односу на аутора. (видети више у Ромчевић, 2004, 10)

јесте да верује или да не верује Луки: пошто је тешко не веровати документима, остаје му једино да прихвати истину коју Лука говори, а која је супротна свему оном што је мислио да зна о свом животу. Лука је направио избор – дошао је пред операцију јер верује да одлази са овог света. Теја је пак стављен пред свршен чин: иако не поседује жељу за било каквом променом, Лука му мења живот, из чега проистиче пишчево питање: „Да ли је могуће да вам неко промени бивши живот?” (Ковачевић 1998, 129). Марти је после мужевљеве смрти једино остао Теја – они су два усамљена бродоломника. Придружује им се и Лука, који је без породице, одбачен, те долази да види свој труд, посао, који се претворио у књижевно дело. Лабан жели да првим и последњим отвореним разговором са Теодором заврши своју професионалну мисију! Дубина Лукиног лика развила се у прошлости, тако да у тренутку сусрета са Тејом његов лик поседује контрадикторност између онога што је био – полицајац професионалац и онога што је постао – емотивни књижевни ментор својој жртви.

Тејин лик поседује развијену дужину, јер се, сазнајући истину о многим деловима свог живота и налазећи изгубљени идентитет, мења од почетка до краја драме. Драма *Професионалац* се у ствари и одиграва кроз промену и развој Тејиног лика. Лукин лик, с друге стране, не поседује дужину у наративном току који је приказан на сцени, јер је промену доживео пре почетка радње, када је превремено пензионисан. Лука иде на операцију, а поднаслов драме, „Тужна комедија по Луки”, представља алузију на Лукино јеванђеље. Имајући у виду да грчка реч *јеванђеље* у преводу значи *добра вест*, онда би се и ова комедија напослетку могла разумети као добра вест, јер Лука заправо доноси истину и слободу Теји, који чак није ни знао да дотад није био слободан. За разлику од Тејиног, Лукин живот је обележен муком:

ЈА: Тужна комедија

ЛУКА: Да. Можда наслов није најбољи, али је сигурно најистинитији. А колико сам разумео Аристотела, писац у своме занату не сме правити грешке у односу на истину. (I, 1)

Као и у Поповићевој *Белој кафи*, јунаци су жртве измењених друштвено-историјских околности, те јунак који би требало да буде херој, који брани државу од непријатеља – одједном постаје неподобан, пензионисан, бивши херој. У новонасталом систему, друштво придаје негативни предзнак свим вредностима претходног система, па тако хероји постају злочинци и обрнуто. Теја Крај је као дисидент веровао да утиче на мишљење масе желећи да је освести, па можда и поведе у борбу против тоталитарног режима. Херој без моћи (губитак или непостојање моћи је узроковано чињеницом да је

херој надзиран, да је свако његово деловање контролисано) се тако удаљава од хероја бунтовника и приближава моделу исмејаног хероја

У интервјуу из 2003. године, образлажући значај своје драме, Душан Ковачевић истакао је следеће: „Зато што је мени *Професионалац* најбољи најтачнији репер за протеклих дванаест година. Ту драму сам написао 1989. године, верујући да су комунизам, диктатура, цензура, политички терор иза нас. Међутим, није све то нестало, потпуно ишчезло” (Лекић, 2003, 13). Прилог овој Ковачевићевој тврдњи јесте чињеница да је после 2000. године снимљен филм на основу драме *Професионалац*, чија се радња одиграва управо после промене власти 2000. године.

ЛИКОВИ	Исмејани херој	Нехерој – бивши херој
Теја Крај	+	(+)
Лука	+	(+)

Теја Крај је у прошлости, тј. пре почетка сценског представљања радње, имао илузију да је херој бутновник, кога су пратили као могућег државног непријатеља. Како се драма развија, откривамо марионетску димензију његовог лика, па га све више доживљавамо као исмејаног хероја, а не као бившег хероја, антикомунисте. Међутим, Теја Крај више није дисидент, већ део владајуће структуре. Антикомуниста Теодор Крај у датом историјском тренутку постаје политички подобан, што је у складу са актуелним антикомунистичким струјама у Европи. Наиме, Вацлав Хавел, такође дисидент, управо 1989. постаје председник Чехословачке, што је и споменуто у драми. Ипак, с друге стране, Теодор истиче да је постављен на место главног и одговорног уредника само зато да би му „било дозвољено да сам себи поломи кичму” (I, 1). Добијајући исечке из свог живота, Теодор више не може да се одреди као херој који се бунио и победио, али ни као неко ко је једноставно употребљен, јер његове „ненаписане књиге круже у простору моћи као њен инструмент, и мада су тренутно у рукама власти као средство које је против тебе, већ у следећем тренутку биће предате теби у руке као средство које је за тебе” (Милутиновић 2006, 53). Сусрет са Луком Лабаном све више помера Теју Краја ка модерном, проблематичном хероју, али можемо само наслућивати шта се десило и какве су промене у његовом лику уследиле након одласка „професионалца”. Херој бунтовник се на „стакленим ногама” одржавао у Теодоровом карактеру чак и након постављења на функцију. После сазнања да је његов живот био надзиран, контролисан, усмераван, никада доживљаван као реална опасност, доведено је у питање и његово бунтовништво. Самим тим, Тејино херојство приближава се типу **исмејаног хероја** и иронијском модусу

нискомиметског модела, јер његово бунтовништво у таквом систему није било стварно, већ режирано. Херој без свести о сопственом жртвовању – готово је немогућ, те су се и Теја и Лука одрицали нечег, зарад вере у систем вредности који и један и други посматрају различито. Ова два хероја налазе се у једном, за њих специфичном и трагичном тренутку – када се смењује један систем, односно једна илузија замењује другу. У том тренутку њих двојица представљају бивше хероје: један је дисидент, а други „безбедњак”. И један и други приближавају се исмејаном хероју Дон Кихоту, јер као што Кихот не жели да види да витешко друштво више не постоји, тако и ова два хероја тешко перципирају смену старог система. Оно, међутим, што је из данашње перспективе јасно, јесте да се тада заправо и није променио систем, променио се само идеолошки образац.

6.4 ДУШАН КОВАЧЕВИЋ, УРНЕБЕСНА ТРАГЕДИЈА

Следећа Ковачевићева драма, *Урнебесна трагедија*, на сцени је први пут приказана 1991. године, наговештавајући да ипак није завршено доба „терора” и кризе, те да ће оно трајати и наредних деценија.

Драма почиње веома занимљивим Лењиновим цитатом: „Препоручујем да се сва позоришта ставе у гроб”, па се тако већ на почетку сусрећемо са песимизмом који је очигледно обузео друштво у Србији тог времена. Реалност постаје позориште, а правог позоришта готово да није ни било, пошто Србија постаје земља у којој сви ликови из комедија прелазе у стварност, у наше животе, на телевизијски програм, у болнице, школе, државни апарат... Наслов Ковачевићеве драме симболично преокреће појмове, указујући на то да је живот постао урнебесан, апсурдан, али и даље трагичан.

Радња почиње распуштањем менталне болнице због лошег материјалног стања. На вечери се сусрећу два брата са породицама како би размотрили шта да раде са болесним оцем, пошто је планирано рушење луднице у којој је смештен. Један брат је прост и насилан, други је фин, толерантан, али нервозан, на ивици растројства. Једна снаха је неуротична, у вечитом сукобу са мужевљевим породичним окружењем, а друга је примитивна и агресивна. Аутор тематизује општи распад српског друштва из периода деведесетих: потпуно расуло у београдском позоришту, затварање луднице због недостатка новца, општу беду и глад на улицама. Породица је приказана као велика лудница, у којој луди делују разумније, а једина права жртва је унук, дванаестогодишњи Невен, лишен било каквог идентитета, смисла и циља. Писац је груписао ликове: Милана,

Ружу и Невена, с једне, насупротив Кости и Јулки, с друге стране, док трећу групу чине доктор и пацијенти из распуштене болнице, односно Василије и његова жена.

Сила која покреће све ликове јесте лудило. У таквом „урнебесном свету” ликови су изгубљени, исмејани јунаци. *Урнебесна трагедија* је у ствари урнебесна гротескна комедија, која израста у трагедију о вечитом сукобу између очева и деце око идентитета. Исходиште заплета заправо се налази у предисторији драмске радње, у очевом „прималном греху”.

Урнебесна трагедија развија тему из *Професионалца*. Комунизам је пропао, оставивши непоправљиву штету за собом. За разлику од Теје Краја, који свој идентитет ипак успева да пронађе, идентитет Миланове и Костине породице заувек је изгубљен распадом система, што је затим покренуло низ нерешених питања из прошлости читавог народа. Грађански рат између „партизана” и „четника” као да никад није завршен.

РУЖА: Шта да се договоримо? Шта још да се договоримо, кад нам је човек све рекао. Лудница се руши, више није за употребу...

МИЛАН: То је болница...

РУЖА: Ако ћемо тачно шта је то, то је предратна коњушарница. Комунисти су истерали коње и утерали лудаке. И твој отац је учествовао у том претварању коњушарнице у лудницу. Није знао да ће и сам у њој завршити. (II, 1)

Ружа је антикомуниста и памти „боља времена”: „Била боља времена кад су хапсили, тукли, кад није смело да се објави ништа налик на истину, кад су људе пребијали због једне песме, кад су мог оца – адвоката, ухапсили и на смрт претукли, јер је комунистичком зликовцу Брозу упутио молбу да не хапсе и не туку! Пребили су га да би га убедили да не бију! Без батина им људи нису веровали!” (I, 1)³⁷. У Ковачевићевим драмама комунистичко друштво кроз иронију и цинизам добија комичну, гротескну димензију у односу на савремени тренутак, који је још мрачнији, препун лудака и разбојника, те се људи у страху склањају са улица. У таквој Србији не може се снаћи чак ни Коста, превејани продавац књига: „Не причам ти, снајка, о комунистима, причам ти о књигама. О продаји књига ти причам. Књиге су се боље продавале док су комунисти све живо забрањивали. И најмања истина продавала се као алва. Било како да их нападнеш – људи су куповали не питајући за цену. О томе ти причам. А сад, кад им се сви најевају милосне мајке, а сад кад их сви нападају, кад их сви пљују, сад су књиге неинтересантне. Књиге се пишу дуго, а истина о њиховим злочинима иде брзо. Књига то не може да постигне. Причам ти, снајка, да су за продају књига била боља времена.” (I, 1)

³⁷ Ковачевић, Душан, 1994: *Одабране драме I*, Београд: Време књига.

Нема више јасног система у коме се партизани могу препознати као хероји, ни четници као антихероји. Резултат је друштво у коме су присталице и једних и других изгубљене у држави без система вредности и идеологије. Ипак, Ружа и Василије, свекрва и таст, као представници трајно супротстављених страна, никад нису склопили примирје. Ружа је била жртва бившег комунистичког система, а за очеву смрт криви свог свекра. У новој држави остала је без посла, на ивици слома, хистерична и незадовољна породицом, што се огледа и у речима: „хоћеш да вам будем слушкиња, по цео дан да чистим за вама двојицом”. Ружа је кивна, јер је њен отац вероватно био предратни богаташ, попут Момчила из *Беле кафе*. Остала је сама, избачена из куће, са иконом св. Николе, коју је понела и сада, јер се отац враћа у ту кућу.

РУЖА: Мене и оца су истерали „здрави” комунисти, а сад мене и моје дете терају ти исти комунисти, само што су у међувремену полудели! Ти знаш зашто је твој отац завршио у лудници?! [...] Да је ово била правна држава, не би твој отац успео да полуди, као што нису успели да преживе они којима је он судио! Био је нормалан само док је имао кога да убија! (I, 1) (I, 1)

Јулка, жена удата за Ружиног девера, такође је несрећна, без могућности да има децу, супротстављена мужу са којим се, као и Ружа, нашла заједно у времену у коме нема ни духовне ни материјалне егзистенције.

Урнебесна трагедија износи гротескни изврнути свет, у коме се једино Невен смеје, јер све, на неки начин, и јесте смешно. За све друге ликове, међутим, ту нема ничег смешног, већ је све страшно. Зато се његови родитељи питају: „да ли је нормално да се дете, дечак, данас сутра младић и човек смеје само онда кад ништа није смешно?” (I, 1) Невен схвата да живи у гротескном свету, па му је, као и публици, смешна та урнебесна прича једне породице, која се заправо не разликује од прича докторових пацијената.

Василије, представник прошлости, успева да расплаче малог Невена и пољуља његов идентитет, остављајући га с питањем: „Ко сам ја?”

РАЈНА: То је он?

МИЛАН: Да.

РАЈНА: Па, колико ти, сине, имаш година?

НЕВЕН: Дванаест.

РАЈНА: Дванаест?

НЕВЕН: Да.

ВАСИЛИЈЕ: Дванаест година?

НЕВЕН: Да.

ВАСИЛИЈЕ: Милане, ниси ми помињао ово дете?

МИЛАН: Које дете, тата?

ВАСИЛИЈЕ: Ово дете. Жао ми је, дечко, теби нисам ништа донео. А где је онај мали? Где је онај мој мали ђаволак, она моја лоптица-скочица, оно моје пиле мало? Где је, сине? Где је он? (II, 1)

Василије и Рајна су споредни ликови који изазивају гротескну језу и смех. Иако је у прошлости учинила злочин, Рајна је донекле и трагички јунак: нестална жена, четири пута је абортирала, а можда убила и мужа у самоодбрани; истог дана себи је спалила руке због кривице и зато не скида рукавице већ дванаест година. Василије, и Рајна, у драми имају функцију изазивања смеха, али и страха, због своје прошлости. Василије је још један из плејаде полицајаца у Ковачевићевим драмама. Злочине је, као и Лука Лабан у *Професионалцу*, чинио из идеолошких убеђења и природе посла којим се бавио. Ипак, казна му је дошла у виду менталног поремећаја, те сада живи у лудници, заглављен између прошлости и садашњости.

ВАСИЛИЈЕ. Како ми је сад?... Тако... Трудим се да будем паметнији од себе, што није тешко – основа је поприлично мала, али опет, скоро да је неизводљиво – немам с ким. Касно сам се сетио за живот, а прерано за смрт, па се мучим...

Као и Лука Лабан, и Василије је бивши херој, ислужени ратник. Бивши хероји државних апарата и безбедносних служби постају у очима своје „деце” злочинци, иако су одговорно, као „професионалци”, служили својој земљи. Кроз Ковачевићеве типове полицајаца може се пратити развој полиције и државе од Информбироа до времена савремених корумпираних полицајаца у драми *Др Шустер*. Типови хероја у улози полицајаца (али и они који себе доживљавају као браниоце система, попут главног лика из *Балканског шпијуна*) у коадима Душана Ковачевића заправо су метонимија промена државног система. Ковачевићеве хероји-полицајци на развојној равни могли би се представити овако: Василије, Лука Лабан, Илија Чворовић, др Шустер. Василије и Илија Чворовић имају сличну судбину, а професија их доводи до деформације и лудила. Лука Лабан се налази између Василија и Илије, с једне стране, и новог типа полицајца у драми *Др Шустер*, с друге стране. Ковачевић је кроз ликове полицајаца хтео да прикаже тоталитарни режим и последице таквог режима – не само по народ, већ и по саме извршиоце, послушнике владајућег режима. На крају тог циклуса, писац приказује потпуну детронизацију хероја.

Пропадањем, тј. транзицијом у ново друштво, нестаје тип хероја какав је био Лука Лабан или послушни грађанин Илија Чворовић, који своје животе жртвују за државу, бранећи је од видљивих и невидљивих непријатеља. Они који су били мање значајни или су остарили, постали су пензионери, док су се други претворили у антихероје, полицајце који у држави виде искључиво могућност за постизање неке личне користи. Такав је, на

пример, лик полицајца у поменутој Ковачевићевој драми *Др Шустер*, јер су шефови полиција у време извођења ове драме често довођени у везу са криминалним групама. Василије је претходник Луке Лабана, његова тамна страна, човек који је био део државне безбедности и пресуђивао народним непријатељима. Нестајањем државе и идеологије, Василије се, као и Лука, нашао у новом систему, који је другачије перципирао историју и у њему препознао злочинца, што је на крају резултирало Василијевим лудилом. Он је зато у драми *Урнебесна трагедија исмејани херој*, а уједно и један од главних ликова око кога се плету односи и свађе.

Душан Ковачевић није дечаку случајно дао име Невен: оно је симболично и асоцира на невино детињство, које се у транзиционом друштву нагло дезинтегрише. У његовом лику сублимирано је златно доба прошлости, шездесете године, представљене кроз музику коју Невен стално слуша и садашњост, деведесете године, представљене његовим похабаним патикама, смехом и очајем. „Дечак се љуља у столици и с презривим осмехом посматра излуделу породицу. Кад му се све смучи, намести слушалице на уши, укључи вокмен, а „искључи неподношљиву, заумну дреку. Слуша Елвиса и гледа ’неми филм’: отац вуче старца према кућним вратима, стриц витла пиштољем, стрина иде за њима – повремено претећи подигнутом штаком, доктор и мајка уводе Рајну у кућу, која и даље пева... На средини дворишта остаје једино Василије, као сопствени споменик. У наручју држи коњића-љуљашку. Загледан је у небо као да чита звезде. Невен се љуља и са осмехом посматра ’откаченог’ старца” (II, 1)“.

Невен на крају израста у одрасло биће, које се игра са Василијем, разумевајући његову лудост, изговарајући ауторске коментаре, док се Василије претвара у оно што је био у прошлости, иследник – „глас сув, шкрт, скоро непријатан, одбија дим ослањајући се леђима на астал као да је у својој истражној канцеларији”.

ВАСИЛИЈЕ: Ако не смеш да ми кажеш ко си, реци ми ко ниси?

НЕВЕН: Мали Невен се пре девет година – удавио.

ВАСИЛИЈЕ: Удавио се?

НЕВЕН: Да.

ВАСИЛИЈЕ: Где се удавио?

НЕВЕН: У говнима. У овим нашим говнима. (II, 1)

За разлику од *Професиналца*, који актуелизује потрагу за оцем, овде је у основи, како у психоаналитичком кључу резонује Стаменковић, „прича о одстрањивању оца, о укидању свега што он преноси синовима и унуцима, о распадању очевог суперега, о његовом сливању с егом, о чудном срастању свесног и несвесног, које отвара пут разноврсним манијама: од ношења пиштоља за појасом до стављања вокмена на уши да би

се прекинула свака комуникација са светом који се више не може ни разумети ни прихватити. Из тога се рађају и комика и трагика; а тиме нам је пружен и доказ да је комедија естетски корелат маније која је, у принципу, и узрочник трагедије у појединачном људском животу” (Стаменковић, 2000, 35).

Пропаст једног система проузроковала је бројне последице, тако да човеку у *Урнебесној трагедији* нема спаса. Јунаци су жртве тужног менталног и моралног наслеђа. Ликови су лишени икакве идеологије, затворени у једном свету где истина не постоји или се прикрива, те где се крију прошлост, лудило, комунизам и антикомунизам. У таквом свету присутна је једино мржња, осим код Невена. Стид се код ликова јавља с времена на време, али тек после тешких речи или физичког сукоба. Љубав готово да и не постоји, услед агресивног и аутодеструктивног стања. У овој драми две породице живе без циља и љубави, замерајући својим партнерима различите поступке и уверења у прошлости, као да писац репетитивно наглашава како нерашчишћени односи из прошлости деструирају садашњост, попут авети. Парадоксално је да љубав у овој драми постоји само између два пацијента из луднице: Рајне и Василија, који се венчавају. Љубав старог злочинца и жене која је убила свог супруга, као и њихово венчање – у читавој атмосфери на сцени губе од гротеске и клизе у језиво. Уочљиво је из табеле да је опозиција комунизам/антикомунизам у основи сукоба који се десио у прошлости између Миланове жене Руже и оца Василија. Сукоб комуниста и антикомуниста, никада превазиђен, из прошлости допире до садашњости. Комунистички систем, који Ковачевић у својим драмама критикује, пренео се и на савремено време драме, али у тренутку када се распада, када представља хаос, а не систем.

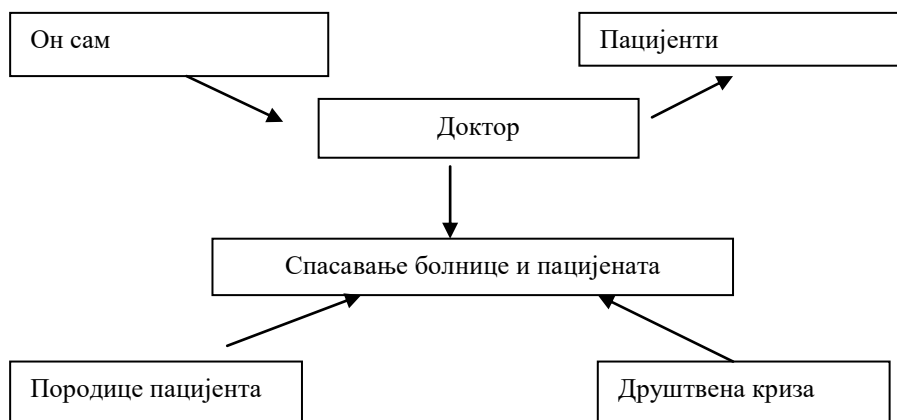
Јасно је да у овој драми нема право хероја, сви ликови су нехероји, трагикомични ликови који живе у „урнебесној трагедији”. Једино лик доктора по карактеристикама и делима може да заузме улогу трагичног хероја, који се жртвовао и чувао болницу. Морајући, међутим, да затвори болницу, докторов покушај враћања оболелих у њихове породице у ствари је његов пораз, јер су сви ликови, осим Василија, усамљени и уплашени. Страх се прикрива хистеријом, свађом, бесом и агесијом, махањем оружја и бежањем од стварности. Додатно, сви страхови су појачани још једним, метастрahом, који уколико је ирационалнији, то је и опаснији – страхом од лудила. Херојство ликова у овој драми огледа се у опирању свеопштем лудилу, јер сви ликови, а нарочито Коста, како примећује Симовић, поседују такву предизпозицију. „И у *Балканском штијуну*, и у *Урнебесној трагедији*, ови луди људи страхују да ће имати и лудо потомство. Кад се све сведе, изгледа да то потомство, то јест млада генерација, има пред собом три могућности:

ти млади људи ће, да би опстали, постати сурови, бездушни и зли, као Мирко Топаловић и Ана Кос; или ће се, као Невен, 'удавити у говнима'; или ће, као и сви њихови живи и мртви преци, завршити у деменцији и лудилу" (Симовић, 2002, 11). Доминантна особина свих ликова јесте равнодушност, а свима им је заједничка и девијантна слика света, што их полако приближава проблематичним јунацима, отуђеним и апсурдним, који су све више хероји драма с краја деведесетих и почетка новог миленијума. Проблематични обични (обични у аристотеловском смислу, ни бољи, нити гори од нас) ликови, нехероји, комични и пародирани, живе у свету у коме нема слободе. Нико нема моћ деловања, нити може да утиче на остале ликове, али оно око чега су могући сукоби јесте прошлост. У „урнебесном свету" сви јунаци су изгубили моћ деловања, осим Василија, који, живећи у прошлости, и даље мисли да може да утиче на судбину, како своју, тако и осталих ликова. Прошлост у којој су Василије и његов систем осудили Ружину породицу није превазиђена.

Као што је речено, девијантна слика света примарна је карактеристика свих ликова, само су девијације разнолике. Василијево неприхватање реалности огледа се у симболичном сусрету са Невеном – он не прихвата да се ишта променило од времена Невеновог детињства. Невен кога Василије памти и Невен који је пред њим – за њега су два различита бића, јер је после одласка у лудницу за Василија време стало, односно порицање као релативно најпростији, али и најснажнији одбрамбени механизам постаје његов животни модус.

ВАСИЛИЈЕ: Хтели су да ме преваре. Није се он удавио – удавили су га. Убили су га. Знао сам ја то годинама. Кад год су долазили да ме посете, лагали су да је у школи, да је болестан... а ја сам знао да су га убили јер мене презиру, гаде ме се и не желе ништа што је моје. А он је био моја крв, а моја крв је прљава, пасја, болесна. Лагали су да прође време, да га заборавим, а онда су усвојили тебе, јер ти немаш ништа моје – нећеш бити болестан као што би мој унук био! С тобом су опрали моју болесну комунистичку крв – то је била идеја твоја мајке, која стално прича да сам јој ја убио оца. (II, 1)

Ликови су смештени у простор у коме је могућност избора знатно ограничена. Они су детерминисани датим околностима, које су заправо резултат прошлог времена, односно дешавања од Другог светског рата до ратова у бившој СФРЈ и потпуне изолације у којој се Београд налази. У таквом затвореном простору ликовима преостаје једино да пристану или не пристану на такву ситуацију која их превазилази. Осим доктора, нико од ликова ни не покушава нешто да промени. Докторов покушај спасавања болнице, а затим смештање пацијаната код родбине – представљао би основни актанцијални модел.



Адресат је сâм доктор, јер услед друштвене кризе нико није мислио ни на болнице, а камоли на луднице. Помоћници су у ствари породице у које су пацијенти враћени, док конкретан помоћник за спасавање и функционисање болничке установе не постоји. Повратак пацијената у Миланову породицу открива нам појединачне актанцијалне моделе и несрећне судбине из прошлости. Ковачевићеви јунаци у овој драми не могу да постоје и делају изван наслеђених модела; зато нико нема избора, осим Невена, који је далеко од њихових свађа и прича. Ликови живе затворено, у свом „зачараном кругу”. Јасно је, како Р. Путник примећује, да је дечаков избор да не пристане ни на један од таквих светова. „Ковачевић, по методу узорка, показује механизам којим се од људи стварају монструми, чудовишта која делају вођена или инстинктом или фашистoidном идејом, као и свет затворен у оквирима ограничења која је сам себи наметнуо; тај свет има вулгаризовану идеологију, подложен је потрошачком менталитету и утицају масовних медија, а као једину вредност – аутентичну или пак баштињену – поседује традиционалистички морал. Ковачевић показује како се у људима акумулише примордијално зло, како свест потпада под дејство ирационалних порива који одређују судбину и понашање драмских јунака без могућности корекције или опозива” (Путник 2007, 74).

Пошто се ради о типским јунацима, нико се не мења до краја драме, па самим тим и нема дужину, иако је радња врло динамична и у њој се све прихвата, чак и ирационална женидба оца Василија са Рајном. Невеново питање на крају драме и промена коју доживљава – веома су симболични. Аутор жели да се сви упитају који је прави идентитет – не само ликова у драми, већ и публике. Кроз Невеново питање Ковачевић заправо пита где је нестало конкретан идентитет једног народа, чија је прошлост замршен Гордијев чвор.

ЛИКОВИ	Нехерој	Трагички херој	Нехерој бивши херој
Василије			+
Невен	+		
Доктор		+	

Сви ликови су нискомимеметског модуса и припадају комичном свету, па је самим тим ова драма збирка комичних и скандалозних ликова, од којих су неки у лудници, а неки близу границе лудила, иако нису хоспитализовани. Сам наслов сугерише на потпуну дезинтеграцију система. Једини лик према коме је аутор благонаклон јесте Невен, који би једини могао бити херој у том урнебесном свету. Он одолева свим лудим догађајима до самог краја драме, када ипак и његов идентитет бива пољуљан. Невен тако постаје жртва.

Василије је лик са мрачном прошлошћу; он је, као и Лука Лабан, био херој прошлог, тоталитарног времена, полицајац, припадник ОЗНЕ. Унутрашњи сукоб хероја, у ствари целата, одвео је Василија у лудило. Постао је бивши полицајац, антихерој, без љубави према било коме осим према унуку Невену, заправо према слици коју има о њему када је овај имао четири године.

Изузев ликова који долазе из луднице, остали ликови имају дубину, јер им се унутрашњи живот и понашање не подударају. Њихово понашање је на граници између рационалног и неразумног понашања. У контексту апсурдне друштвене стварности у том тренутку, ликови који су ван луднице понашају се ирационалније него ликови који се налазе у психијатријској болници, на лечењу. О томе говори и Симовић када истиче одударујућу нормалност као квалификатив абнормалног: „Застрашујуће делује и породица у *Урнебесној трагедији*. Сви су у овој трагедији луди [...] У тој лудој кући и породици, у том лудом свету, једини који је засад још увек нормалан јесте Ружин и Миланов син Невен, који својом нормалношћу излуђује своје луде родитеље. 'Он није нормалан! Он дефинитивно није нормалан!', каже за њега рођени отац коме је ненормална Невенова нормалност” (Симовић, 2002, 10). Милан и Коста нису хероји, као ни њихове жене, они су исмејани јунаци без икакве могућности да промене судбину, која је „као и паприкаш иста у свим режимима”. У таквом времену, доктор, обичан човек, нехерој, има функцију трагичног хероја, који је поражен због немогућности да сачува болницу, већ је принуђен да је затвори и распусти. Упорношћу да ради свој посао, упркос немогућим условима, те жртвовањем за добро ликова на које су сви у таквом времену заборавили, доктор је једини херој у овој драми.

Невен није херој, већ резонер драме, а на његово питање „Ко сам ја?” у том тренутку није могла да одговори читава земља, СФРЈ, која се распала за неколико месеци. На ову немогућност одговора, скопчаним са осећањем кривице реферише Куљић када доводи у везу дефинисаност нације и уређене друштвене стварности: „Нација уноси ред у друштвену стварност. Реални распад старих класних структура ствара дифузни страх од друштвене изолације. Преокрет 1989/90. нужно је отворио питање превредновања жртви и целата у историји кратког XX века. Након нестанка хладног рата питање 'Ко смо ми?' преплиће се са питањем кривице, а нови идентитет са новим жртвама. Оба питања повезана су са пореклом. У жаргону јединства то се назива „национални идентитет” (Куљић, 2007, 11).

6.5 СЛОБОДАН СЕЛЕНИЋ, *КНЕЗ ПАВЛЕ*

Почетком деведесетих јављају се историјске драме које актуелизују „забрањену прошлост” указујући на паралеле са садашњошћу. Драма *Кнез Павле*³⁸ (1991) Слободана Селенића, која преко прошлости алудира на савремени тренутак, побудила је велико интересовање исте године. Аутор захтева од публике да се загледа у прошлост и у њој потражи извор актуелних проблема, успостављајући аналогију између збивања уочи Другог светског рата и оних уочи распада Југославије. Драма *Кнез Павле* занимљива је и због тематског *specificita* српске драме – исправљања историјских неправди. Писац историјске драме са тезом, тј. „пропагандне историјске драме” обраћа се директно публици, тачније њеним снажним осећањима, и то: родољубивим, верским, политичким, страначким, револуционарним... Некад је циљ таквих драма буђење публике и критичка анализа стварности, а некада се пак и публика и представа уједине у „заједничком идеолошком осећању”, као што је случај у поменутих драмама с краја осамдесетих. На пропагандну мисију драме у циљу извесне *саборности* драмских учесника и гледалаца указује Марта Фрајнд: „Моменат естетског, рационалног саживљавања са таквим текстом

³⁸ О историјском лику кнеза Павла Батаковић пише: Кнез Павле је син кнеза Арсена, брат од стрица краља Александра, намесник краљевске власти 1934–1941. По краљевом тестаменту, који је сматран спорним, постао је водећи члан трочланог Намесништва, чија су овлашћења по уставу из 1931. године била велика. Дотад скоро непознат, кнез Павле постаје главни чинилац на политичкој сцени земље. Напустио је идеологију тројменог народа и споразумом о стварању Бановине Хрватске 1939. фактички започео федерализацију земље. У спољној политици, премда англофил, настојао је да се прилагоди растућем утицају Хитлеровог режима у Европи. Под његовим надзором потписано је приступање Југославије Тројном пакту 25. марта 1941. Кнез-намесник је, посредством Британаца, најпре био конфиниран у Кенију, одакле одлази у Велику Британију. Рафинирани познавалац уметности, образован у Енглеској, кнез Павле је, као личност без политичке харизме и потребног ауторитета, безуспешно тражио компромис који би смирио националне сукобе у земљи и отклонио спољну опасност. (Батаковић, 2000, 305)

или извођењем скоро сасвим је потиснут. Ауторова намера је да брзо изазове или подстакне одређено расположење у гледаоцима и да га усмери у извесном идејном, политичком правцу, али без аналитичког и критичког испитивања свих ширих, неминовно контроверзних аспеката таквог позива на окупљање и акцију. Ова се 'драма пропаганде' зато често своди на *tableau* са декламацијом, а њени аутори, извођачи и публика схватају је превасходно као средство ритуалног уједињавања глумишта и гледалишта у једној мисли, у једном заједнички доживљеном идеолошком осећању" (Фрајнд, 1996, 68).

Трагична свакодневица друштвеног живота деведесетих година чинила је разумљивим тематизовање прошлости и буђење националних осећања. *Кнез Павле* је још једна драма која је путем историјских каузалности приказала савремене проблеме у којима се наша држава на почетку 90-их. Очигледност подударности Христић, на пример, види и у самим ликовима, а не у пуком коинцидирању историјских тренутака: „Кнез Павле, нова драма Слободана Селенића (ЈДП) има поднаслов: 'комад са тезом'. Теза је, чини ми се, у овоме: све што се у Југославији данас, крајем осамдесетих и почетком деведесетих година догађа, само је понављање онога што се у њој догађало од убиства краља Александра (1934) до 6. априла 1941. Треба заменити имена, као у неком *roman a clef*: уместо Коршец читај Кучан, уместо Мачек читај Туђман, уместо Кемпбел читај Цимерман, уместо... нема потребе чак ни прилагођавати реплике. Није нимало чудно што је драма наишла на пун одзив у гледалишту које је учествовало у свему што се на позорници збивало, иако су за добар број гледалаца јунаци Селенићеве драме једва нешто више од имена из далеке прошлости" (Христић, 1996, 249).

Селенић је овом драмом проблематизовао постојање Југославије као такве, односно довео у питање априоран став да је Југославија по себи добра, а све друго није. Српски народ је у Југославији „изгубио не само своју државу него и своју историју. Коначно је тријумфовао принцип религије као вододелнице нације. Неколико десетина хиљада Срба католика у Далмацији су престали да постоје 1945. Ипак се мора рећи, без немачког војног удара, та се држава сама од себе не би распала. У агонији пропадања унитарне Југославије држава би постала федеративна. И један би народ постао етнички федеративан, као Баварци и Аустријанци међу Немцима" (Екмечић, 2008, 438). Оно што је требало да буде победа дугогодишњих тежњи јужнословенских народа, показало се као највећи пораз југословенске идеје. Југословенство је и у предратној краљевини и после „све мање доживљавано као „синтеза" до које се временом може стићи а све више као „амалгамисање", „стапање", „нова религија", „државна догма", „бескомпромисна акција"

коју треба спровести без одлагања, одмах, административним средствима, насилно” (Димић, 2005, 72).

Док се у претходне две драме (*Косанчићев венац 7* и *Ружење народа*) Селенић бавио претежно проблемима српског народа и проблемима нижих друштвених слојева, ликови у овој драми припадају највишим слојевима Краљевине Југославије. Побочни кнез Карађорђевић, Павле, представља владара у тешким временима. Изграђен као високоморална особа; он је радан, педантан, одговоран и изузетно поштен. Принципијелан је и поседује етику савременог европског владара, јер је све што ради у интересу народа који му је поверен. Међутим, како Волк примећује, ова драма превазилази објективни увид у историјске догађаје, она постаје драма и једног човека и једног народа, јер тај човек преузима на себе идентитет тог народа: „Селенићева драма *Кнез Павле*, по много чему се разликовала од оних савремених које су се бавиле маргиналним догађајима, деструкцијом наметнуте стварности или изношењем бесмисла и мучнине што се таложила у муљу диктаторског једноумља. [...] Хроника о историјским догађајима је тако постала драма савести, сећања уништеног памћења и пркоса свему што нас је лишавало властитог националног идентитета. Расправља се без зазора о односима Срба, Хрвата и Словенаца и свим оним друштвеним невољама које су пратиле стварање и разарање Југославије. То се прелама кроз личност кнеза Павла, који је деценијама био оптуживан као издајник, тако да је његова лична трагедија добила димензију судбине” (Волк, 2006, 72).

Драма обилује углавном историјским ликовима, веома налик ликовима новог доба: кнез Павле, Сесил Перот, Милан Стојадиновић, кнегиња Олга, Џорџи, Маман – принцеза Николас, Антон Коросец, Кемпбел, др Владимир Мачек, Драгиша Цветковић, Душан Симовић, Бора Мирковић, Адолф Хитлер и многи други.

Селенић доноси новину, убацујући у *dramatis personae* и лик најављивача, приповедача који коментарише биографије јунака, време и догађаје, врши расплете, излази пред гледаоце апострофирајући значајне информације и ставове ликова, а донекле представља и самог аутора. Постојање наратора од нарочите је важности за разумевање „комада с тезом”. Улога приповедача јесте да ТУМАЧИ догађаје, дакле, он није објективан, већ интерпретира оно што се збива на интерном комуникацијском нивоу. То, опет, значи да су ликови онакви каквима их он представља, а не да су објективно такви. На тај начин Селенић успоставља дистанцу према материјалу, креирајући неку врсту „алибија” за историјске празнине или необјективност. За приповедача се радња увек десила у прошлости. Помоћу њега лако се савлађују просторни и временски прелази у драми и притом се указује на оне драмске сегменте који омогућавају брзо представљање

низа информација. Наратор лагано пролази кроз разне временске периоде, приказујући публици своје виђење историје, тј. виђење самог писца.

Селенић је назвао ову драму „комад са тезом” управо да би направио јасну паралелу између свог времена и збивања од пре тачно педесет година. Нерашчићшени идентитет народа на овим просторима често је био повод за многе ратове и несугласице, упркос заједничком језику и сличној традицији. Селенић своди драмску радњу на ниво прагматичних интереса великих сила – историјски миље у драми је идентичан оном из 1990. године, због чега ово и јесте комад с тезом – и даље велике силе доносе одлуке о Балкану. Селенићев однос према драми и ликовима настаје, осим на основу историографске грађе, и са тачке гледишта некога ко зна последице историјских дешавања, што је особина наратора. Паралела коју је Селенић повукао између Југославије 1941. и 1991. деловала је застрашујуће – историја се понављала у скоро идентичном облику.

СТОЈАДИНОВИЋ: Моје присталице носе зелене кошуље, то је тачно, али не носе ни оружје, као Мачекова „Грађанска заштита”, ни војничке чизме као Корошецови „Фантови”. Мојих зеленокошуљаша било је на дочеку грофа Ћана укупно тридесет, а колико тисућа бојовника броји „Хрватска сељачка стража” [...] Парола Хрвата: Вјера у Бога и сељачка слога, Аве Марија – живела република, Хрватска пушка на хрватском рамену, а хрватски динар у хрватском цепу. (II)³⁹

Ликови су јасно реалистички обликовани, а међу њима се свакако издваја кнез Павле. Он је трагична фигура, типичан јунак без могућности избора, у сплету сила које су се обрушиле на читав свет, слаба јединка која нема утицаја и могућности да ишта промени, иако покушава. Остављена му је слободна воља, али ниједна његова одлука није могла променити ток историје. Кнез Павле мења свој однос према Енглеској, али онако како је и живео, отмено, центлменски. Као личност, својим образовањем пленио је и више желео да буде кустос у музеју него владар, и то га чини вишеструко сложеним и дубоким ликом, јер све што ради противно је ономе што мисли, па отуда и његово херојство, које га уздиже изнад индивидуалних склоности и тера на унапред изгубљену борбу.

Павле осећа да му је дужност да земљу поштеди разарања, а такво осећање кнеза води ка можда највећој жртви – да буде упамћен као неко ко је изневерио народне тежње и национално схватање части. Уместо да као владар буде херој, избавитељ, Павле после рата носи жиг **антихероја издајника**. Између осећања дужности, служења општем добру, с једне стране и личног осећања части, с друге – Павле се определио за прво, иако са својим народом у датом тренутку нема пуно заједничког. У њему се одиграва сукоб

³⁹ Селенић, Слободан, 2003: *Драме*, Београд: Просвета.

наметнуте улоге владооца и његовог стварног идентитета – принца, „кустоса”, човека са укусом, европским манирима, космополите који стоји наспрам локалне малограђанске паланачке средине.

ОЛГА: [...] Морао је да се одрекне неких ствари које је веома волео, а неке ствари које сада мора да ради, сигурно не воли. Пол, међутим зна за дужност – јеси ли кад чула како ту реч Пол изговара? [...] Дужност је за Пола нешто што не подлеже процењивању са становишта пријатности или пробитачности, већ просто нешто чему се мора беспоговорно повиновати. Ја бих то овако објаснила: Пол је савестан. (III)

Селенићево интересовање за историјску судбину кнеза Павла је, по његовим речима, вишеструко мотивисано: „Чини ми се да је његова судбина, по дефиницији, трагична. Он је, и по образовању и по култури, пријатељствима, коначно и по свом животу, везан за Енглеску, али је, као један, по мом мишљењу савестан владар, морао да се одлучи за пакт са Немачком. Судбина је јача од њега, као што се увек у трагедији дешава. Није он управљао својим животом него судбина, која се појављује у форми политичке историје Европе” (Селенић, 2003, 102). Кнез Павле мора да потискује оно што он стварно јесте, из чега се рађа његова потрага за одговарајућим идентитетом. Тиме ова драма, у бити хроника историјских догађаја, прераста у драму о **трагичном хероју**, кога послератна комунистичка историографија бележи као антихероја, издајника.

ПАВЛЕ: Ви то бежите од мириса оног грозног уља којим Стојадиновић залива своју косу. Видите шта значи бити кнез. Да сам којом срећом кустос Ашмолиена побегао бих и ја. Овако морам остати. Наредите да изнесу овог Луја Четрнаестог. [...] (Са уздахом умора) Изволте господине Перот, удаљите се, кад вам је Бог дао да нисте Кнез намесник. (I)

Сукоб се у овој драми одвија унутар Павла, између жеље и дужности, због чега се кнез креће танком линијом између вође и жртве. Тај сукоб се преноси и на радњу: на једној страни је кнез Павле, а на другој су ликови са израженим националним идентитетом, који је експанзиван и међу српским, и хрватским, и словеначким политичарима. Заправо, однос између појединачних националиста је творио и став о посебности било које стране, на шта указују Бајагић и Стојановић: „Политичке прилике у земљи зависиле су од односа хрватских и српских грађанских странака; прве су инсистирале на очувању аутономног положаја Хрватске и њеног уобличавања до државне посебности, те су се категорично супротстављале сваком централизму владе; друге нису биле спремне да отварају питање било чије државне посебности – па ни посебности Србије” (Бајагић, Стојановић, 2014, 561). Такође, неизбежно присуство велесица које желе да наметну своју политику омеђавају скучен простор за било какав Павлов слободнији политички маневар, тако да кнез остаје усамљени владар, чија је дужност да одбрани идентитет југословенског народа, који не разуме и с тешком муком „потискује странца,

Енглеза у себи”. Његова трагичност огледа се и у томе што је управо он, такав, једини који покушава да одбрани југословенски идентитет, као југословенски кнез. Павле није и не жели да буде херој, вођа народу који не осећа као свој, већ жели да буде слободан, да остане странац. Човеку који је одрастао у Енглеској, проговорио руским језиком, а енглески говорио у породици, никако нису блиски ликови попут Стојадиновића, који „залива своју косу” јефтиним уљем.

ПАВЛЕ: Ја са Чачком немам ништа, са Оксфордом ме везује хиљаде спона. Ја у Југославији немам ниједног пријатеља. Сви су у Енглеској. (I)

Ипак, пошто је пре свега човек са израженим осећајем одговорности, одгојен као моралан и етичан, Павле не жели да уради ништа што би угрозило његов народ, премда он тај народ не воли и у њему је често окарактерисан као неко ко тај народ не разуме и није део њега. Историчар Слободан Јовановић, на пример, описује га и као мизантропа.

СЛОБОДАН: Нешто горе од меланхолије. Милоше, мизанторпија је то, и она му је, мислим, највише нашкодила код нашег народа. [...] Он је, Милоше, туђинац међу нама, странац у Београду. Павлу није стало до нашег народа као ни до лањског снега. Он Србе презире. Он све нас презире. И то народ осећа и враћа му равном мером. Зашто Олгу не зову у народу друкчије него Проклета Јерина? [...]Буди зубар у Манчестеру, шта год хоћеш, али не регент народу код кога запажаш само смрад, простаклук и умну запуштеност, чије ништа, од чорбастог пасуља до Српске патријаршије, не можеш да појмиш! Павлу је тело овде, а мисли и душа на Мејферу и у Бакингамској палати. (VII)

Енглези га одбацују, народ га сматра странцем, Хрвати и Словенци га злоупотребљавају, непријатељ га уважава, али ниједан му више идентитет не пристаје. Смисао његовог животога, па и живот сâм су угрожени, али се кнез Павле према томе односи некако равнодушно, удаљено, без много буке, али са много муке и размишљања.

Павле је у драми доминантан лик, са највише реплика, који ступа у највећи број односа са осталим ликовима. Ипак, кнез је потпуно усамљен лик, без помоћника, са много противника, вођен осећањем дужности владара. Отуда израста Павлово трагично херојство, жртвовање и избор онога што је мање зло. Чин потписивања пакта са Немачком покреће трагичну радњу, која ће се завршити распадом Краљевине Југославије.

Кнез Павле је завршна фаза драме о животу кнеза Павла, у којој је лик Павла постао разочаран, невољени „денди”, који је жртвовао свој идентитет. Сила која овог јунака гони на делање јесте сила његовог положаја, тј. сила неумитне судбине коју не може да победи као херој. Иако је Селенић приступио овим догађајима историографски, свакако је имао благонаклон однос према свом лику, нарочито му подаривши стид и одбојност према примитивизму и нецивилизованости народа чији је владар. Селенић је такво осећање вероватно гајио и у себи, што можемо приметити и у ликовима његових романа, који су

често истицали ту различитост слоја људи попут Павла од слоја попут Стојадиновића. Управо је такав лик модел хероја за Селенића: грађанин, образован, умерен, рационалан и частан, супротност бахатом паланачком политичару. Сличан модел налазимо у роману *Убиство с предумишљајем*, где су на супротним странама ликови Јована и Крсмана или у *Пријатељима*, где се истиче супротност између Владана Хаџиславковића и Истрефа. И сви Селенићеви романи могу се посматрати као ревизије потраге за идентитетом који је код једног народа ишчезао после комунистичке револуције. Пре рата је постојала дубока подела на високи, богати слој и слој примитивног, простог становништва. Овај други слој је после рата преплавио, освојио власт и све видове културе, па је у таквим околностима лик Јована из романа *Убиство с предумишљајем* могао само да нестане пред надлазећим „Крсманима”. У свим овим причама, рационални умерени грађанин бива поражен, те Селенић очигледно и дневнополитичку ситуацију у Југославији свог времена види без позитивног расплета.

Остали ликови у овој драми у различитим су функцијама према главном јунаку. Олга јесте његов породични сапутник, који га разуме боље него остали, али је као помоћник немоћна. Ликови су затворени у својим историјским и политичким оквирима. Мачек и Стојадиновић представљају браниоце сопственог националног идентитета и у драми су у улози националних вођа. И један и други су **антагонисти** Павлу и у ствари желе своју државу, утемељену на националном принципу. Хрватске и словеначке представнике Селенић приказује као лукавије и образованије противнике, који су до својих циљева долазили не бирајући начин. Сви остали ликови су на супротном крају од онога што кнез Павле покушава да уради, јер сви они желе поделу Југославије. О неодрживости националног југословенства говоре и Бајагић и Стојановић када кажу да „услед све отворенијег иступања политичких снага које су поново афирмисале ‘племенски национализам’ у Хрватској, а делом и у Словенији, створена је патолошка мржња према свему што је српско и југословенско. Оваква ситуација означила је кидање са старим политичким стањем ‘националног југословенства’. У иступањима политичких странака све гласније су се чули захтеви за преуређењем државе и показали да се политички живот све више враћа регионалним оквирима, обнављању покрајинских идеологија, економском и културном затварању. Овакав развој догађаја у политичком животу Краљевине пратило је разбијање српског политичког фронта и све већа поларизација међу српским гласачима” (Бајагић, Стојановић, 2014, 564).

Нико осим кнеза Павла и не жели да Југославија опстане, на шта упућује Стојановић, што његову жртву разголићује као апсурдну: „Коначно, из пакла Првог

светског рата, Срби су изашли по први пут уједињени у једну државу, што је био сан бројних генерација: очекивало се да уследи раздобље опоравка, друштвеног прогреса и хармоније. Показало се, међутим, да ће, из бројних разлога, живот српског народа у новој држави знатно више личити на агонију. Новостворена Краљевина СХС била је држава која је од првог дана свог постојања била изложена великим унутрашњим искушењима и спољно-политичким притисцима” (Стојановић, 2014, 2). Павле је пре свега југословенски регент, тако да због осећања дужности мора да сузбије српски или било који други идентитет, иако дубоко у души зна да таква вештачка творевина нема будућност. Такав патриотизам у том тренутку није био никоме по вољи, иако Селенић интимно јасно разграничава патриотизам и национализам: „Национализам и патриотизам, наравно, нису исто. Основа патриотизма је солидарност; основа национализма – ксенофобија. Патриотизам је увек у опасном суседству национализма, као што је космополитска олимпијска објективност у односу на свој народ увек у опасном суседству елитистичке себичности појединаца” (Селенић, 2003, 123). У Хрватској и Словенији, распад обеју Југославија сматра се историјском победом права над насиљем, природних националних држава над вештачким вишенационалним творевинама. У свему томе Југославија није више државна заједница сродних и братских народа, већ постаје примитивни Балкан.

После пет деценија, у време играња Селенићеве представе, догађа се нешто слично или потпуно исто, као да ништа није научено из прошлих времена. Селенић, попут Толстоја, указује на неумитност збивања и на човеков сужени избор да учини било шта уколико је покренут точак историје, у којој сви играју додељене улоге. Свака страна са својим нерешеним националним питањима 1991. године креће у рат. У таквим временима, неко као кнез Павле, умерен и рационалан, не може ништа да уради, ни противећи се, ни прихватајући се дужности. Енглези су уздржани, а Арчи и Чипс су пре свега пријатељи Енглеске. Њима је Србија мала и треба да служи енглеским интересима.

КЕМБЕЛ: Шта ће урадити Југославија, ако Немачка окупира Румунију?

ПАВЛЕ: Шта ће урадити Југославија? А шта ће урадити Британија ако Италија окупира Југославију? Судаћи по томе какву политику води последњих година – Енглеска неће учинити ништа! Немци покривају више од половине југословенског експорт-импорта, а нашим пријатељима из британске владе то је свеједно. (IX)

Лик кнеза Павла има наглашену димензију дубине, јер је током целе драме у конфликту, између онога што би желео да буде и онога што мора да буде. Сви његови потези у јавности морају бити прорачунати како се не би увредила ниједна страна, а свака увреда могла би изазвати сукобе ширих размера, нарочито између Хрвата и Срба у разједињеној Југославији, а затим и између великих сила, Енглеске, Немачке, Италије. У

таквом стању Павле је једино искрен у односу са својом породицом, женом превасходно, и пријатељима. Ако се ширина лика огледа у избору између више могућности, онда је Павле у тренутку у коме га видимо у драми без икакве могућности избора. Шта год да изабере, то на политичком плану није могуће. То и он сâм најбоље види, те говори:

ПАВЛЕ: Главни циљ мојега намесништва био је од почетка да помирим Југословене, пре свега Србе и Хрвате, и да сачувам мир на границама. Више од шест година покушавам, сада ми се чини – без успеха. [...] И даље верујем да будућност ове земље почива на њеној неутралности међу великим и на сагласности Срба, Хрвата и Словенаца окупљених око њиховог краља, али, изгледа, нисам кадар да остварим ни један од два циља због којих ми се чинило да има смисла бити регент. (XVI)

За лик кнеза Павла карактеристичан је сукоб разума и осећања. Можемо приметити да је основни сукоб у драми онај између човековог осећања дужности и онога што би желео бити, својствен класичној драми владара, попут сукоба у Шекспировим драмама или у драмама француских класициста. Сви имају дужност, али нико није срећан. Павле страхује за одлуке које мора донети, али је и свестан своје немогућности да ишта промени. Ова противречност изазива преиспитивање у вези са сопственим идентитетом. Павле је као државник у ситуацији да су његов антисовјетизам и англофилско расположење у супротности са русофилским и пансловенским осећањима његовог народа.

Ако се погледају особине осталих ликова, може се закључити да је Павлов лик окружен неморалним, сујетним, дволичним политичарима који, антиципирајући различите завере и сукобе, заправо уживају већу реалну моћ од њега. Таква интерпретација у ствари је Селенићева идеологизација. Као што је већ поменуто, стара, предратна Југославија била је неодржива и нико је искрено није желео, а убрзо се показало да је такав случај био и са новом Југославијом. Љубав је овде сведена на разумевање породице кнеза Павла, али му нико не може помоћи у његовим одлукама. И Павлови пријатељи, Енглези, који би требало да буду помоћници, имају сличне особине као и његови непријатељи, јер се боре за своје интересе. И кнез и остали ликови имају девијантну слику света, јер као да не виде да су се створиле историјске околности за отцепљење Хрватске и Словеније, које оне и користе. Кнез Павле има девијантну слику јер све посматра из перспективе југословенства, а све то увећава усамљеност његовог лика. Кнезу Павлу наизглед су понуђене могућности, али ниједна није реално остварива зато што су то заправо немогућности – сваки избор који би могао да начини неће бити добар ни за Краљевину Југославију, ни за њега самог:

ПАВЛЕ: Песма тако, а је не знам како, Ваша Светости. Јесте ли рачунали којом ценом треба платити то скупо, прескупо „не“?

ПАТРИЈАРХ: Не рачунам, Ваше Краљевско Височанство, када душу треба спасавати. Тај рачун се у нашем народу не учи. Скренемо ли са српског заветног пута, пашћемо у провалију. Из које нам нема духовног повратка. Ако је Бог са нама, Кнеже Карађорђевићу, шта нам могу људи? Ако је живети, да живимо у светињи и слободи.

ПАВЛЕ: Али, оче, слободу ћемо изгубити и нећемо живети већ мрети!

ПАТРИЈАРХ: Ако је мрети, сине, да умремо за слободу и светињу, као и много милиона православних предака наших. (XXII)

Истог дана када је извршен војни пуч 1941. године, Свети архијерејски сабор СПЦ био је на окупу, на ванредном заседању у Београду, у двору Партијаршије, под председништвом патријарха српског Гаврила. Патријарх је благословио државни удар, јер је одраније заузимао патриотску и антигерманску позицију, што му Немци нису заборавили, па је време рата провео у заробљеништву. Рекао је следеће: „Ноћашњи акт спасао је част нашег народа и државе, па због тога и ми можемо само благословити ово дело [...] Сматрали смо да је оно било погрешно што је влада учинила и да вређа част, славу и традицију нашег народа, и то онда када је народ готов био да иде до краја” (Петрановић/Зечевић, 1988, 461).

Иако је кнез Павле знао шта спремају Хрвати са Италијанима, те шта хоће Енглези, као и Руси, ниједна од тих спознаја не помаже му да донесе одлуку која би могла отклонити све претње.

ПАВЛЕ: Шта сам ја то направио од себе! Бавим се узалудним пословима, пријатељујем са Цветковићем у белом оделу, делим ордење неким незаслужним људима, увежбавам сарказам на неким нискочелим ђенералима, јашем, а мрзим јахање, хвалим шљивовицу, а мрзим шљивовицу, живим у Београду, волим Лондон, а посећујем Хитлера у Берлину! И све то зато да би тебе звали Проклета Јерина, а мене сматрали српским одродом. Олга, па мој живот је права брљотина! Ја сам, Олга, највероватније, једна обична будала. (XII)

На крају, потписивање пакта није смирило ситуацију, већ је изазвало буру и рат. Пакт и рат у ствари представљају ослобођење за Павла, јер га на неки начин спасавају безизлазне ситуације у којој се нашао. С друге стране, међутим, његови поступци и сви „хамлетовски ломови” на крају су постали апсурдни, јер нису дали никакав резултат.

Ипак, Хитлер је тајним нотама понудио Југославији уступке какве није ниједној земљи у тројном пакту. „Приликом новог утврђивања граница на Балкану узет ће се у обзир интереси Југославије са територијалном везом са Егејским морем проширењем њезиног суверенитета на град и луку Солун. Италија и Њемачка јемче југословенској влади да с озбиром на војну ситуацију неће с њихове стране постављати никакав захтев за

војну помоћ. Уколико би југословенска влада у неком часу сматрала како је у њеном интересу да учествује у војним операцијама сила Тројног пакта, бит ће слободно југословенској влади, да она одлучи о потреби таквог војног споразума с односним силама... ” (Петрановић/Зечевић, 1988, 458).

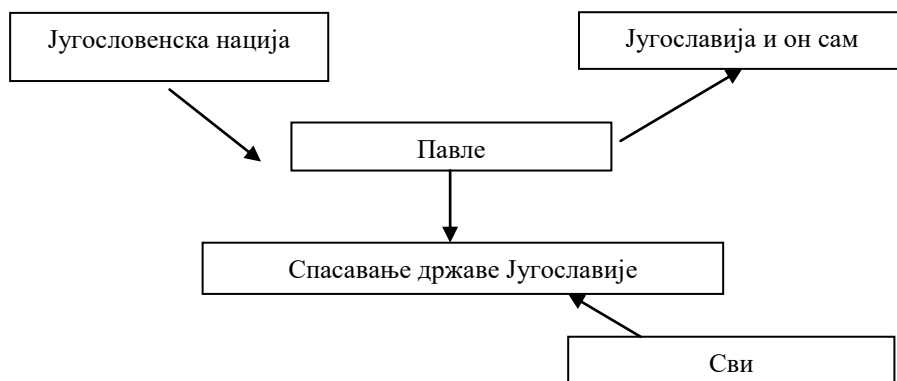
Хитлер је у Берхтесгадену јасно стављао до знања да Немачка не жели да толерише Велику Британију на Балкану: док је она у том простору, како је истицао, нема мира; страховао је од бомбардовања петролејских поља у Румунији; истицао је да је тенденција Енглеске да води рат на периферији, те да неће добровољно напустити Грчку и Архипелаг. Фирер је, на другој страни, уверавао југословенске политичаре да је Немачка спасла балканске државе од бољшевизма својом интервенцијом и бечком арбитражом. Због тога је вршио велики притисак да Павле прихвати његове предлоге. Југославији се 4. марта пружа јединствена прилика, која се неће поновити, да заснује и обезбеди свој положај у будућој реорганизованој Европи. Стајући на страну сила Осовине и приступајући Тројном пакту, Југославија је могла обезбедити трајну гаранцију Немачке за свој територијални интегритет. Премда је Павле био задовољан предлозима, таквој одлуци противиле су се личне симпатије које је гајио према Енглеској, затим његов став према Италији, као и грчко порекло његове супруге... Писац не сугерише пут којим је можда требало кренути, иако се у то доба често јавља мисао да земља која је по броју жртава била трећа у свету – није морала учествовати у рату за туђи интерес. Оваквом поставком историјских догађаја, Селенић као да жели да каже да се рат не мора водити ни деведесетих година, посебно не зарад првенствено туђих интереса, јер смо тим путем већ прошли. Рат је, међутим, и у то време био све изгледнији.

Југославија је 25. марта 1941. у Бечу, у дворцу Белведере потписала Протокол о приступању Тројном пакту. Д. Цветковић и А. Цинцар-Марковић имали су сагласност Крунског савета за потписивање Протокола.

Кнез Павле је „драма с тезом” у којој Слободан Селенић, попут каквог хроничара, гради причу дајући своју верзију догађаја о фамозној издаји Павла Карађорђевића. Њена окосница је државничка и људска драма у контексту познате српске дилеме – царства разума или царства острашћености. Међунационални односи уједно су и предисторија актуелних сукоба. „Моје инсистирање да нисмо решили ни један од наших нерешених проблема, да понављамо исте грешке има више педагошку сврху. Иза њега не стоји моје уверење да је баш тако у историји. Није ми била намера да откријем логички механизам који креира нашу историју, него да покажем свету: ако се не опаметимо направимо исту глупост. Нажалост нисмо се опаметили” (Селенић, 1993, 10).

ПАВЛЕ: Опростите ми сви који сте присутни овде.
 Приметите да је то била жал воља богова,
 Богова који никад не праштају.
 Ми их зовемо очевима нашим, а они
 Гледају доле на нас, недирнути,
 Нашом несрећом.
 Будућност је скривена од нас.
 Ово је садашњост.
 Демонстрације, штуке, бомбардовање Београда. (XXIII)

Душан Симовић био је у Југословенској војсци носилац антифашистичког курса, заједно са генералом Бором Мирковићем. И данас се многи историчари не слажу да ли је 27. март био државни удар, пуч, грађанска револуција или терористички акт, али пре свега је био последица деловања британске обавештајне службе.⁴⁰



На основу дате табеле и свега наведеног потпуно је јасно да је Селенић кроз лик кнеза Павла креирао тип грађанског, европског интелектуалца, који постаје трагички херој, јер су сви који га окружују били противници његовог циља – очувања Југославије. Адресат је југословенска нација, која никада није природно заживела. Адресант је он сам, али и мир који мисли да ће очување Југославије донети. Нажалост, Павле на том путу нема помоћника. Савезницима је Југославија била само интересно подручје за њихове циљеве; политичари су пак желели своје националне државе, а Немци покоравање.

Кључна дилема између осећања дужности и личног става, коју је имао кнез Павле, претходи истој таквој дилеми Милана Недића, приказаној у следећој драми коју ћемо анализирати. Кроз лик Милана Недића донекле се наставља развој лика кнеза Павла. Политичка ситуација пред коначни распад прве Југославије и Други светски рат била је

⁴⁰ Великој Британији је било потребно време да пребаци своје трупе у Грчку. Видети више у: Петрановић, Бранко, 1992: *Србија у Другом светском рату 1939–1941*, Димић, Љубодраг, 2001: *Историја српске државности, књ. III, 1918–1990*.

практично безизлазна, а на крају се десило оно чега се Павле највише бојао. Хитлер је донео одлуку о уништењу Југославије као државе, рачунајући на подршку Хрватске, као и на остале суседе који су хтели територијално проширење. Југославија је била несигуран фактор с обзиром на предстојеће акције према Грчкој и Совјетском Савезу. У таквим околностима, Немачка дели Словенију са Хрватском, Бугарској даје јужну Србију, Мађарској – Банат и Прекомурје, а стару Србију ставља под своју војну управу. Ту настаје следећа драма, драма у којој ће Милан Недић преузети функцију квислинга у марионетској влади да би зауставио потпуно уништење свог народа.

ЛИКОВИ	Трагички херој	Антихероји
Кнез Павле	+	
Остали ликови		+

Остали ликови су антагонисти хероју, а у зависности од перцепције могу бити и антихероји. Наиме, Мачек је херој избавитељ за хрватски народ, али је издајник и за Краљевину Југославију, и за послератну Југославију, као и Стојадиновић. Симовић је херој бунтовник, који руши намесништво кнеза Павла, али и антихерој, издајник круне, којој се као официр заветовао на послушност. Премда је кнез Павле владар, остали ликови као да имају више моћи од њега, јер су у могућности да дестабилизују земљу.

Иако би у Фрајевој подели лик кнеза Павла требало да припада типу хероја који је, као угледан владар једне земље, изнад обичних ликова, то у овој драми није случај. Селенић свог јунака приказује у измењеним околностима, у којима је његова надмоћност само привид, те уместо епског хероја, који води свој народ кроз замршене политичке борбе, Павле постаје трагичан јунак, немоћна марионета у рукама великих сила. Писац га је ставио у драмску ситуацију у којој најбољи потез који може да учини јесте да не уради ништа, пошто је пораз неминован.

Слободан Селенић је писањем овакве драме имао пре свега дидактичке намере и хтео да у време оштрих сукоба на националној основи, који су постојали у држави – укаже на сличне грешке у прошлости. Због тога је главни лик његове драме нетрадиционални херој, супротност традиционалним националним херојима, заступљеним у националним театрима Југославије. У исто време, у драмама деведесетих година неретко су рехабилитовани дојучерашњи издајници⁴¹. Тако се, после педесет година од Другог

⁴¹ Након 2000. на основу Закона о рехабилитацији до данас је рехабилитован велик број припадника снага поражених из Другог светског рата, укључујући потписнике Тројног пакта уочи Другог

светског рата, са више благонаклоности почело писати о кнезу Павлу и Тројном пакту, као и о Милану Недићу. Обојица су се нашао у историјском тренутку у коме је било могуће само покушати умањити штету, али не и избећи је. Међутим, идентитет српског народа и његова историја стварани су на херојској прошлости, борбом за ослобођење и уздизањем бесмртних хероја, вођа, војвода и победника. Због тога ниједан прагматичан чин који би изневерио ове вредности није могао бити окарактерисан другачије него као чин издаје. Кнез Павле је **трагички херој**, који постаје жртва, јер су његове акције против датих политичких и историјских околности немогуће. Трагичан ток се завршава изгнанством.

Драме *Кнез Павле*, *Бенерал Милан Недић*, а затим и *Кнез Михаило*, које здружују елегично и иронијско, сличне су трагедији високомиметског модуса по подели Нортропа Фраја. То је трагична прича о паду вође, који је издвојен из свог друштва, што, према Фрају, никада није лишено иронијског дискурса: „Трагички јунак мора имати одговарајуће јуначке димензије, али његов је пад повезан и са смислом његова односа спрам друштва и са смислом надмоћности природног закона, а и једно и друго има иронијске референце” (Фрај, 2000, 49).

6.6 СИНИША КОВАЧЕВИЋ, *БЕНЕРАЛ МИЛАН НЕДИЋ*

Југословенски позоришни простор распао се 1991. године, а већ следећа година наговестила је изолацију. У таквој театарској атмосфери, драме које су обрађивале табу теме постају веома гледане. Драма *Бенерал Милан Недић* (1992) била је веома популарна када се појавила, јер је доносила другачију представу о генералу Недићу од оне која је важила у време постојања СФРЈ, уклапајући се у актуелну тенденцију реинтерпретације историје у новом кључу⁴². За разлику од драме *Свети Сава*, Синиша Ковачевић драму *Бенерал Милан Недић* пише са пренаглашеним националним патосом, што је и довело до изузетне популарности овог комада. Један од чинилаца је свакако расположење публике у време настанка драме и промена идеолошких образаца. Све што је некада било негативно, после распада комунизма постајало је позитивно. Некритичко посматрање југословенске

светског рата (Павле Карађорђевић, Драгиша Цветковић) и читав низ личности са историјске маргине које су биле припадници снага колаборације (Драгиша Васић, Момчило Јанковић, Александар Стојановић). (Прим. аут.)

⁴² Политичке и друштвене промене почетком деведесетих година 20. века утицале су на свеобухватније сагледавање ратне стварности, али је посебну пажњу у проучавању историчара (Милан Ристовић, Бранко Петрановић, Коста Николић, Жарко Јовановић, Бранислав Божовић, Бојан Димитријевић, Драган Алексић, Александар Стојановић и многи други) добила она страна која је у рату изгубила, при чему су нарочито интензивирани питања о колаборацији и времену окупације у Србији. (Прим. аут.)

историје замењено је некритичким политичким утилитарним схватањем српске историје. И ова драма је, као и драма *Кнез Павле*, будући да обрађује табуизирану историјску тему, била од великог значаја. Милан Недић је у комунистичкој интерпретацији проглашаван издајником и квислингом, али се после слабљења и дезинтеграције социјализма у народу убрзо почело причати о њему као о „српској мајци”, неком ко је спасао Србију од поделе и пропасти. Дојучерашњи издајник, Милан Недић, у часу великих друштвених и политичких превирања постаје трагички херој. О релативности поимања историјских личности у распону од зликоваца до спасилаца, говори и Марта Фрајнд када примећује да „од историјског тренутка у коме живе и мисле писац и његова публика зависи да ли је то период у коме је приличније писати драме слављења (оне које величају један историјски трен, чин или личност) или драме преиспитивања (које те исте појаве посматрају критички, или претпостављају научну или личну песникову истину предању и легенди). Није случајно ни то што се за први тип драме чешће бирају личности из националне историје, а за друге личности из античке историје или из повести других народа” (Фрајнд, 1996. 16).

Историографија о Милану Недићу и осталим актерима из Другог светског рата имала је снажан идеолошки предзнак, и одвијала се „под надзором”. Око многих догађаја и покрета у окупираној Србији тог времена, данас се воде полемике и преиспитује се ко је био херој, а ко антихерој.⁴³ Једно од првих научних, идеолошки неоптерећених истраживања историје Југославије о Другом светском рату представљају дела професора Бранка Петрановића, који је о влади генерала Милана Недића покушао да пише објективније, на шта указују и Петрановић и Зечевић: „Генерал Милан Недић, бивши министар војске и морнарице Краљевине Југославије, примио је ’инвеституру’ из руку немачког војног заповедника Србије генерала Хајнриха Денкелмана. Немци су довођењем Недића на чело српских квислинга сменили слабашну гарнитуру Милана Аћимовића. У немачким замислима Недићева ’влада народног спаса’ или ’генералска’ требала је да спречи стварање уједињеног фронта комуниста и националиста, односно четника, на другој страни, да ’Срби ратују против Срба’. Покрајински комитет КПЈ за Србију реаговао је на стварање ове владе прогласом да се не ради ни о каквој ’влади народног спаса’, већ о

⁴³ Послератна историографија није објективно анализирао то доба, нарочито рад Милана Недића. Истраживања и радове о овој теми можемо разврстати на „емигрантску литературу” (Ђоко Слијепчевић, Станислав Краков, Илија Павловић, Петар Мартиновић, Бошко Костић и др.), старију југословенску историографију (Јован Марјановић, Никола Миловановић, Велимир Терзић, Фердо Чулиновић и др.) и савремену историографију (Бранко Петрановић, Александар Стојановић, Душан Бајагић, Маријана Мраовић, Милан Ристовић и др.). За југословенске историчаре он је био класичан пример „српског квислинга”, „сарадника окупатора” или „генерала издаје”, док је емигрантска литература имала другачији приступ. (Прим. аут.)

влади 'најцрње народне издаје' у условима када 'већ недељама и недељама гори наша света српска земља пламеном ослободилачког народног устанка' ...” (Петрановић/Зечевић, 1988, 488).⁴⁴

Драма *Генерал Милан Недић* има поднаслов *народна трагедија*, а радња је смештена у ратни и послератни период, од 1941. до 1946. године. Ковачевић овим поднасловом метонимијски трагедију једног лика преноси на трагедију читавог народа у сулудом времену. Отуда и покушај Синише Ковачевића да лик Милана Недића представи као трагичног хероја. Имајући у виду анализу драмског дела *Је ли било кнежевине вечере*, у којој смо нагласили да се митоманија у последњој деценији 20. века одвија у два правца: националном и антикомунистичком, можемо закључити да је и Синиша Ковачевић покушао да од Милана Недића направи модел српског заштитника. Овакав друштвени конструкт, у коме Недић постаје модел хероја – „српска мајка” – био је могућ само у периоду деведесетих година, услед наведених разлога. У Другом светском рату, као и у било ком рату, свако је трагичан, а највише народ, који трпи последице и неколико деценија након рата. Са Миланом Недићем се наставља типологија лика зачета Селенићевим ликом кнеза Павла – и Ковачевићев јунак налази се пред сличном одлуком, само много радикалнијом. Недић има два избора: да сачува своју част тако што ће одбити понуду немачког генерала да образује квинслишку владу и дозволити да Србија буде подељена између великих сила; или да прихвати понуду, изгуби достојанство, али сачува Србију од поделе. Као што се сукоб кнеза Павла са судбином окончава кнежевим поразом, тако се и овај сукоб генерала окончава победом судбине. Оба хероја доведена су у безизлазну ситуацију, с тим што Милан Недић завршава своју судбину као потпуни трагички јунак, смрћу.

У нашој усменој традицији било је више хероја који су се нашли пред тешким избором. Кнез Лазар, бирајући између 'небеског и земаљског царства', свесно бира мучеништво и пораз, зарад победе у једној другој битки. Лазарев син, деспот Стефан Лазаревић, један од наших највећих владара, признао је за господара султана, али је наставио да влада, проширивши чак границе тадашње српске територије. И Милош Обреновић био је у ситуацији да одбаци лични понос и погне се пред султаном, имајући на уму добробит свога народа. Смрћу хероја његова егзистенција се не завршава, а његов живот у колективном сећању се премерава према циљу у име кога жртва пада, а

⁴⁴ Иако је прошло 70 година од Другог светског рата, око личности Милана Недића и покушаја његове рехабилитације и данас се споре историчари и јавност. Тако је Виши суд у Београду у септембру 2015. године одбацио захтев за рехабилитацију генерала Милана Недића као „неуредан” (видети више у листу „Политика”, 10. 9. 2015. *Одбијена рехабилитација Милана Недића*). (Прим. аут.)

легитимитет циља, као што Куљић примећује, дефинише нико други до колектив: Сви признати хероји бране колектив од смрти, али је природа колектива различита. Отуда је и постмортални живот хероја различитог квалитета и хилијастичког потенцијала. Смрт за нацију, веру и расу осигурава ирационални простор оностраног, погинули за класу и културу не могу на то рачунати. Пали хероји јесу најзаслужнији за даљи живот колектива. Заузврат, колективи траже поистовећивање с херојем и уливају његовој смрти нарочити дигнитет. Херојску смрт славе и поражене групе где је погинули херој (кнез Лазар, Зрињски) симбол бесмртне снаге колектива, залог обнове, васкрса. А херој победник јесте симбол успешног свладавања смрти, неповредивости и надмоћи колектива” (Куљић, 2014, 146). Синиша Ковачевић преузима од Станислава Кракова митологизацију Недићевог опредељења, у којој Немци приказују Милану Недићу мапу окупиране и подељене Србије уколико не пристане да се формира његова влада⁴⁵:

НЕМАЦ (*Немац приђе карти.*): Ова секција биће да вам је позната. Е сад иду мала, додатна објашњења. Видите овај град овде. Зваће се Принцеугенбург. Налази се на ушћу Саве у Дунав и својим положајем доминира над сремском и посавском равницом. Иза њега је планина по имену Авала. Он је под контролом хрватских трупа, као и део познат под именом Мачва. Овај део овде, до града који се зове, данас зове, Крагујевац, а коме се у Софији тражи адекватно име, замислите, предложили су Адолфбург, фирер је то одбио с индигнацијом, тај део, дакле, добија Бугарска и он се, логично, налази под контролом бугарских трупа. Санцак иде Албанији, овај део овде преузимају мађарске трупе...[...] Овде ће ваши традиционални пријатељи и обожаваоци Хрвати и Бугари и Мађари и Албанци дернечити до миле воље, а господин ће генерал за то време играти шаха у официрској кантини заробљеничког логора у Оснабрику. Напоље! (4)⁴⁶

Недић само привидно има избор да пристане на формирање квислиншке владе или да од тога одустане, али заправо, као и Павле, мора учинити оно што не жели, оно што историјске околности налажу. Можемо закључити да су драмски писци тог доба, услед промене друштвене климе, имали потребу да рехабилитују време о коме се знало само оно што су победници написали. Због тога настају драмска дела чији су актери ликови који су до осамдесете године приказивани као издајници, а затим је крај деведесетих доносио њихову рехабилитацију, оповргавање старе и стварање нове, дијаметрално другачије слике о њиховој историјској улози. Циљ ове реинтерпретације историје није био да се дође до званичне историјске истине, већ да се званична историја потпуно изокрене. Михиз је у својој *Аутобиографији о другима* покушао да да одговор како је Милан Недић постао квислинг. „Многи људи, међу њима и ја, избеглица који је у Недићевој Србији спасао

⁴⁵ Видети у Краков, С., 2012: *Генерал Милан Недић, Књига 1, На оштрици ножа*, Београд: Нова искра, Национална издавачка књижарница, Зухра.

⁴⁶ Ковачевић, Синиша, 1992: *Генерал Милан Недић: народна трагедија*, Београд: Сцена.

главу, нисмо веровали ни за солунског ратника, ни за верденског Филипа Петена, да су били жељни те неславне власти. Били смо склони да верујемо да су ту улогу прихватили као очајници, и жртвовали свој углед и част да у слому и поразу спасавају шта се спасти да. [...] Затражио је два дана за размишљање и саветовање са пријатељима, након чега је дао пристанак да формира 'Владу народног спаса' – једноставније речено пристанак да постане и остане издајник. За свог најпопуларнијег јунака, Краљевића Марка, српска народна поезија зна да је 'турска удворица', али истовремено схвата да он двори султана да колико год може заштити рају од турског зулума. Кнезу Милошу се Срби чак и диве због успешних вазалских марифетлука којима је Турцима измицао асуру, чак му кроз прсте прогледавају и мртву кумовску главу Црног Ђорђа, послану на пешкеш паши на Калемегдану и Султану у Стамболу. За Милана Недића не знам да ли је наш народ нашао и да ли ће наћи разумевања, или ће заувек остати под неизбрисивим жигом Вука Бранковића" (Б. Михајловић Михиз, 1990, 216).

Друштво и историјски тренутак, а не историја, на крају дају коначан суд о јунацима тј. креирају модел херојства или антихеројства. Недић је од ратника-јунака, хероја **вође**, којим се нација поноси, постао издајник и колаборациониста у очима народа оног тренутка када је пристао да буде председник владе. Ковачевић од почетка до краја драме покушава да га ослободи кривице, приказујући његову трагедију као спасоносни избор за Србију. Узимајући у обзир време у коме је драма била одиграна, то није било тешко. Многе историјске личности које је комунистички режим проглашавао издајницима, после распада Југославије биле су представљане као избавитељи, и то истицањем историјских чињеница које су могле то да поткрепе. Не сме се пренебрегнути чињеница да су после Другог светског рата историју писали победници, те да су се, без много дубоких анализа и доказа, сви они који нису били на страни победника проглашавали издајницима. Историјски извори о Недићевим разлозима за прихватање колаборационистичке владе су различити, у зависности, као што примећује Стојановић, да ли су припадали социјалистичком или емигрантском корпусу: „Социјалистичка историографија видела је у овим депутацијама „профашистичку буржоазију”, док су оне у делима насталим у емиграцији представљене тако да изгледа као да је цело српство молило Недића да образује владу и било једнодушно у схватању да само он може спасити српски народ потпуне пропасти” (Стојановић, 2014, 196). Историографија о Другом светском рату није ни 90-их година уколинила идеолошки предзнак, већ је у новоствореној клими политичког и културног екстремизма изнова проучавала то доба. Овога пута оно је посматрано кроз призму другачије, супротне идеологије, коју представља друга, поражена страна у

грађанском рату 1941–1945. Тако су многе личности преко ноћи од издајника постале хероји и обрнуто, на шта такође указује Стојановић: „Чак и данас, како због наведених околности, тако и услед утилитарних мотива појединаца и друштвених група, историографско проучавање Другог светског рата на простору Србије повезано је са идеолошким притисцима и честим дневно-политичким инструментализацијама.” (Стојановић, 2014, V).

Синиша Ковачевић је у драми о Милану Недићу покушао да ослободи кривице свог јунака, проглашеног издајником због нечега што му је наметнуто као једини могући спасоносни избор за Србе. На личном плану, он је **трагички херој** зато што мора да прихвати нешто што не жели, чиме се одриче свог идентитета предратног националног хероја. Остали ликови само су остали на нивоу крокија; у првом плану, Ковачевићева драма је трагедија лика Недића, при чему писац, у духу новог времена, пренебрегава све негативне историјске чињенице о влади Милана Недића. Пре свега његова пропаганда и активност се може, према Милосављевићу, свести на следеће кључне одреднице: „*Непоколебљива вера у немачку победу* уз уверење да ће националсоцијалистичка идеологија, са расном теоријом у својој основи, одређивати судбину будуће ’Нове Европе’, ставили су *антисемитизам* на централно место целокупне активности колаборациониста. За ревносим антисемитским деловањем следио је *антикомунизам* проистекао искључиво из националсоцијалистичке визуре, и на крају, *антидемократија* као продукт одбацивања свих тековина западне цивилизације. На таквим претпоставкама грађен је концепт ’Нове Србије’ у ’Новој Европи’ као теократске, корпоративне државе. Кључни моменат у припремама прикључења ’Нове Србије’ ’новом поретку’ било је стварање нове ’фанатизоване’ омладине, која је у складу са захтевима ’новог доба’ требало да буде створена *васпитавањем* у националистичком духу” (Милосављевић, 2006, 19). Будући да су неке кључне одреднице Недићеве владе (антикомунизам, антидемократија, нови поредак у националистичком духу, Нова Србија) биле актуелне и у друштвеном стању деведесетих, потпуно је јасно како је Ковачевић квислинга Милана Недића лако могао преобратити у трагичког хероја Милана Недића, „оца/мајке нације”.

Драма се одвија на два плана – у прошлости, у којој је Недић министар у окупаторској влади и у садашњости, у којој је Недић на иследничкој клупи код партизанског официра. Драматуршки поступак је сличан као у драми *Кнез Павле Слободана* Селенића. Примарни комуникацијски ниво представља ислеђивање Милана Недића, док је секундарни – реконструкција историје. На сваку иследникову оптужујућу тврдњу, Ковачевић одговара сценом које би требало да доказује супротно, што указује на

имплицитну присутност аутора и његову тежњу да одбрани Недићеву колаборационистичку улогу. За разлику од лика кнеза Павла, Недићева унутрашња драма није трајала током целог комада – она је завршена већ у првим сценама, али драмска радња се даље развија приказивањем Недићевих покушаја да спасава народ од немачких стрељања и преиспитивањем његових одлука од стране нове партизанске власти, па се Недићев идентитет, као и Павлов, афирмише сукобом између **хероја** и **антихероја**. Иследника не занима истина, већ жели да му Недић потврди званични став нове власти о његовој сарадњи са окупаторима. За иследника не постоји опција у којој Милан Недић можда није крив. Њихов сукоб у ствари је дубоки сукоб једног грађанског рата који се водио у позадини Другог светског рата. Рехабилитујући Недића, Ковачевић је заправо покушао да представи другачију слику великог историјског тренутка, те да учини да се чује и други глас, после дугог низа година у којима је само једна страна била заступљена.

АЋИМОВИЋ: Напротив. Од људи који су остали у Југославији он је поуздано и најомиљенији и најцењенији. Знате, он је херој прошлих ратова, директан потомак човека који је у Првом српском устанку први убио Турчина, то све стоји. (2)

Прича је драматуршки уоквирена ситуацијом ислеђивања Милана Недића, које се завршава његовим наводним самоубиством, тј. ликвидацијом од стране Озне⁴⁷. Трагику Недићевог лика заокружује бол оца који је изгубио сина⁴⁸ и војника који је каријери подредио судбину властите породице, да би се на крају те каријере суочио с војничким и с политичком поразом, и с националном катастрофом, жртвујући преостале породичне везе, част и ауторитет. Као што се претходних година у Србији покушавао одржати југословенски идентитет, тако је деведесетих, у новим околностима, друштво стварало нови идентитет, са површним митологизирањем, и то тако што је све оно што је у комунизму имало предзнак негативног, у новоствореној стварности добило предзнак позитивног. Као последица тога, дошло је до криминализације комунистичке прошлости чиме се „неутралишу лична сећања на позитивне аспекте комунистичких система, као што

⁴⁷ „Званично објашњење било је да се ради о самоубиству, што, узевши у обзир Недићеве депресивне епизоде не сме бити искључено. Међутим, смрт бившег председника српске колаборационистичке владе током истраге у којој се држао изнад очекивања, као и брзина са којом је сахрањен на и данас непознатом месту, подстицали су годинама различите теорије према којима је Недића заправо убила комунистичка власт” (Стојановић, 2014, 18).

⁴⁸ Околности страдања Недићевог сина јединца остале су неразјашњене, а указивано је и на могућу повезаност са комунистичком партијом. Смедеревска катастрофа у којој је погинуо Недићев син догодила се у јуну 1941. и вероватно није била комунистичка акција, већ је експлозија складишта изазвана неправилним чувањем бојеве муниције. У том моменту 5. јуна СССР се труди да верује у пакт са Хитлером, а КПЈ, која је под његовом контролом, не води акције против Немаца. Активности почињу тек 22. јуна нападом на СССР. Бранко Петрановић у својој монографији *Србија у Другом светском рату 1939–1945*. наводи да узрок експлозије није расветљен до данас. Прва верзија је да је до експлозије дошло случајно, а друга да је за њу одговоран совјетски агент Мустафа Голубић, који је ухапшен два дана касније (Петрановић, 1992, 112).

су егалитарна етика, друштвена својина, социјална сигурност, а тоталитарном етикетом стигматизује свако савремено промишљање левице” (Мартинов, 2014, 12). Као што са становишта комунизма ништа из претходног система није ваљало, тако је у постсоцијалистичкој Југославији некритички глорификована свака анткомунистичка тековина. Доминантне линије антикомунистичког предзнака у Србији су водиле до Недића, и никада у народној свести довољно денунцираног Драже Михаиловића и четничког покрета, а у Хрватској су то представљали домобрани и усташе. Националисти, који су у СФРЈ затварани због својих ставова, преузели су у новој друштвеној стварности улоге вођа, **хероја бунтовника**. Никад помирене супротности претходних деценија, у рату деведесетих преузеле су симболе и националну идеологију из прошлости, па су опет успостављене војне формације из Другог светског рата: усташе, четници, балије. Режим деведесетих у Србији није ставио тачку на претходни период, нити је нашао пут опоравка, којим је требало кренути, нити је пут који писац намеће пут којим треба кренути. Због тога Недићево политичко обраћање народу преко радија личи на све оне националне беседе које су у актуелној стварности 90-их биле присутне како у медијима, тако и на друштвеним окупљањима.

НЕДИЋ: Драга браћо и сестре, говори вам ваш брат, армијски ђенерал Милан Недић, председник српске владе. Говори вам из дубине српске душе, српског срца, честито и поштено. [...] Питам вас: зар није било доста проливања српске крви? [...] Само слога Србина спасава. Шта ми можемо сада да учинимо? Ништа. Само себи зло. Ми смо зрно песка у узбурканом светском мору. Данас се врше обрачуни највећих сила света. Ту ми нити можемо помоћи, нити одмоћи. Немој да се мешамо у туђе ствари, јер ко се меша у туђе ствари, обично извуче дебљи крај. Решио сам се да народ поведем правим народним путем, да гледа своје интересе и да се сачува од истребљења. Образовао сам владу народног спаса... (5)

У претходном цитату очигледан је Недићев покушај да одбрани своје опредељење и да буде, потпуно супротно ратничкој традицији, на страни преживљавања по сваку цену. С тим у вези, не треба заборавити да српске вође нису увек и искључиво били хероји бунтовници, који су се борили за слободу, већ и лукави политичари који су је на дипломатски начин бранили од несрећа. Зачудо, такви политичари нису остварили велику популарност у народу. Стога ова драма отвара сложене и увек актуелне теме у нашој историји, а то су национална издаја и лоше вођена национална политика.

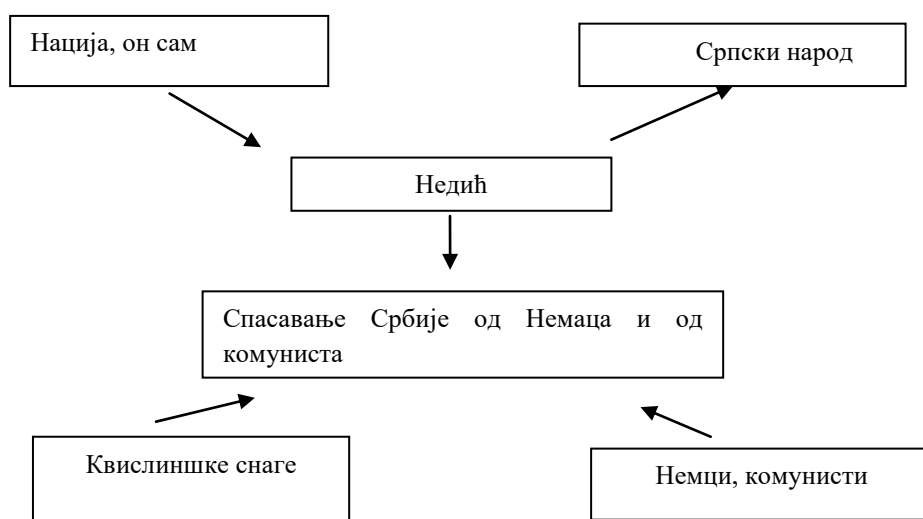
НЕМАЦ: [...] ’Ајте молим вас. Карађорђа имате на стотине, за извоз, а Милоша Обреновића ни једног. А Обреновић вам је сад потребнији него онда. Него икад. (Зађуте опет.) Јесте ли за пиће? (4)

Недић је лик који трпи радњу, а само једном је, судбоносно, покреће: када прихвати учину немачког официра. *Генерал Милан Недић* је драма о човеку који се налази између чекића и наковња, који треба да изабере између два зла у једној безизлазној ситуацији, човека који пристаје да буде издајник како би спасао што се још спасити може. Недић је доведен у класичну трагичну дилему, из које не може изаћи „чистих руку”: уколико не прихвати понуду немачког генерала, Србија ће бити распарчана и подељена, а уколико је прихвати, остаће запамаћен као издајник коме будући победници неће опростити.⁴⁹ Ковачевић је Недићево прихватање улоге председника марионетске владе током немачке окупације поставио у координате трагичког усуда античких хероја, који су зарад добробити заједнице приморани да одбаце своје моралне принципе; суочен са судбином државника и патриоте одлучује се за „царство земаљско”, због чега је, као и кнез Павле, проглашен издајником. Ковачевић разара мит о његовој издаји, слично као што је и Светог Саву у истоименој драми приказао као прагматичног политичара.

Можемо приметити да немачки и партизански официр деле идентичне негативне типске особине моћника, те се самим тим суштина односа између њих и Недића не мења ни током, ни после рата. Док су на власти, обојица су моћни, охоли и дволични, а једина њихова сличност са Недићем се огледа у осећању усамљености. За Недића се ослобођењем ништа није променило, већ је оно само донело коначни расплет његове трагичне судбине. Без породице и љубави, Недић је и на јавном и интимном плану потпуно изолован и усамљен. Живка Недић прекида све односе с мужем у часу када он прихвати место председника владе и тражи од њега да сачува кћерке, али и разуме његово прихватање и прашта му за властиту дугу самоћу и будуће несреће. Анђелију карактерише туга за братом, оданост супруге, те поштовање и љубав према оцу, који према њеном убеђењу чини издају, вређа је, оставља породицу да гладује и излаже је новим опасностима. Брига за ближње, а затим и за целокупан народ јесте карактеристика по којој се Недић разликује од осталих ликова. Ковачевић је трагедију свог лика покушао да дочара искључиво кроз особину „бриге за српски народ”, јер га је управо та брига и љубав према народу трагично одвела до формирања квинслишке владе. Етика прожима сва три

⁴⁹ Милан Недић никако није могао знати, а није ни желео да верује да ће комунисти и Тито победити у том рату. Историчари Душан Т. Батаковић, и Александар Стојановић у својим делима истичу Недићеву фасцинираност „немачком машинеријом”, тако да је при преузимању дужности непоколебљиво више веровао у непобедивост Немаца, него у победу било које фракције на нашим просторима у време Другог светског рата. (Видети више у: Стојановић, А., Бајагић Д., 2014: „Милан Недић и његова улога у Другом светском рату у светлу српске историографије и нових историјских извора”, *Зборник радова са међународног научног скупа: Наука и савремени универзитет 3* и Душан Т. Батаковић, 2000: *Нова историја српског народа*, Београд: Војна штампарија).

лика, само су поља њиховог деловања различита, што чини основу сукоба, јер сви мисле да је њихово становиште једино исправно. Немачки официр поседује војнички кодекс, док је Иследник, иако показује примитивну осиноост малог човека, своју етику исказао у борби против окупатора за ослобођење народа. Парадокс је што је и Недићев син био комуниста који се борио за ослобођење од окупатора. Из табеле се уочава да је Ковачевић, због актуелне историјске ситуације у којој драма настаје, све што је у прошлости било позитивно – приказао као негативно, па је дојучерашњег хероја ослободиоца, партизана, представио са низом негативних особина: као охолог, дволичног, бескрупулозног, без трунке племенитости. Његове особине су сличне особинама Немца, дакле, потпуно у духу владајућег антикомунистичког и антијугословенског расположења деведесетих година.



У односу на лик кнеза Павла, Недић има донекле сличан објекат деловања, али у потпуно измењеним условима. Он, за разлику од Павла, жели очување *Србије*, јер се догодило оно против чега се Павле и борио, а то је распад Југославије. Обојица имају много противника, скоро све остале ликове, али Недић је, за разлику од кнеза Павла, могао рачунати на своје квислиншке снаге као на помагаче. То показује да се у ствари актанцијални модел догодио пре ове драме, у експозицији, и то је модел о историјској улози Недића у Другом светском рату. Ковачевићева драма која се одиграва пред нама, пре свега је драма о оправдавању Недићеве улоге у прошлости. У таквом актанцијалном моделу, Недићев циљ је својеврсни алиби за његову квислиншку сарадњу током окупације, а супарник му је Иследник и нов комунистички систем, против кога се за време те владе и борио. Помоћника нема. Недић нема никакву могућност избора, јер му је идентитет додељен. Његов избор се креће у оквирима онога што му немачки официр налаже и иследник захтева. Дакле, можемо констатовати да је и овде, као и код

Селенићевог кнеза Павла, посреди концепт једнодимензионалног лика: монолитног и без могућности избора. То обојицу јунака донекле ослобађа одговорности, јер су деловали у складу са својим ограниченим могућностима и представљали марионете. Једнодимензионални ликови су дефинисани малим скупом дистинктивних црта, па је, самим тим, тај скуп сведен на једну доминантну црту која је издвојена и претерана. И код Павла и код Недића постоји доминантна црта: код првог је реч о пренаглашеном осећању дужности да одбрани југословенство, упркос томе да га не разуме; на другој страни, код Милана Недића, реч је о јако израженом српском националном идентитету. У екстремним случајевима, хиперболисање доминантне црте претвара лик у карикатуру и жртву гротеске. Ковачевић је оваквим поступком драмски лик Милана Недића приближио свецима – он се жртвује и умире за спасење народа.

Из историјско-политичке грађе Сениша Ковачевић извлачи оно што је у времену пре деведесетих било потиснуто, а у деведесетим добродошло, као што је то урадио и Селенић у драми *Кнез Павле*. Писац излаже своју визију прошлости и покушава да оправда разлоге, мотиве због којих је Недић прихватио задатак председника владе. Писац који је 1989. године написао комад *Свети Сава*, у коме је критиковао митоманију, овом драмом укључује се у токове рехабилитације и величања националног и митског. О подесној аналогiji са прошлим временом, у тренутку када такве аналогije наилазе на снажан одзив гледалаца упућује Христић: „Сениша Ковачевић умео је да искористи све сличности које би се могле пронаћи у положају у коме је Србија била 1941. и у коме се нашла 1991, када је његов комад написан, односно 1992, када је изведен, и зато *Генерал Милан Недић* наилази на пун одзив у гледалишту Звездара театра, чак и међу онима који за Недића знају само из уџбеника историје или енциклопедије” (Христић, 1992, 1555). Случајно или не, Ковачевићева драма креће се у истом правцу у коме се креће и званична политика у Србији тих година. Сениша Ковачевић је, у складу са емигрантском историографском литературом, од Милана Недића желео да направи хероја, који са својом јуначком предисторијом није могао да уради ништа друго осим да спасе народ. Писац је од Недића тако направио драмски лик који нема избор. Посматрано из другачије перспективе, Милан Недић је и као лик и као личност могао да направи супротан избор, нпр. да не уради ништа и сачека крај рата, али он ипак одлучује да прихвати место председника владе. Из новијих историографских истраживања⁵⁰ која су приказана, могли смо закључити да

⁵⁰ Стојановић, А., Бајагић Д., 2014: „Милан Недић и његова улога у Другом светском рату у светлу српске историографије и нових историјских извора”, *Зборник радова са међународног научног скупа: Наука и савремени универзитет 3*; Милосављевић, Оливера, 2006: *Потиснута истина – Колаборација у Србији 1941–1944*, Београд: Хелсиншки одбор за људска права у Србији.

Недића на деловање и избор који је направио није покренуо само мотив спасавања народа. Милан Недић веровао је у победу снажне Немачке, исто као што је веровао да може да направи нову, национално јединствену Србију под немачком окупацијом. Оно што нипошто није желео је обнављање југословенске државе. О томе сведоче и програми његове владе и политички говори, тако да мотивација пристанка да буде председник окупационе владе далеко превазилази митски образац – свесног херојског жртвовања зарад спасења народа. И Селенић и Ковачевић креирали су лик кнеза Павла, односно Милана Недића, према свом идеолошком обрасцу, који оба лика сврстава у трагичке хероје, приказујући их као ликове који немају избор и тиме их донекле ослобађају кривице за последице њиховог избора. Тако је Ковачевић, желећи да исправи неправду учињену према Милану Недићу, покушао да поједностави разлоге његовог избора. Недић је схватио да је Србија само „пион” у рату које су водиле велике силе, па се и надао да ће Срби преживети ако се стрпе док велике силе извојују победу. Србији је био потребан mudar владар, попут лукавог Милоша Обреновића, владар који ће бити вођен народном изреком „Погнуту главу сабља не сече”:

НЕДИЋ: И опет ћемо бити. Продаће нас Черчил за шаку грчких маслина. [...] Даће Бог да се Американци искрцају на Јадран, онда одмах Србију направити, нипошто Југославију, краљ да се врати одмах са Американцима, нипошто касније.

МИЛУТИН: А Хрвати?

НЕДИЋ: А Хрватима ено све од Сесвета до Самобора, па нек праве државу. Само, онда ће је правити као поражена нација. Сад смо са њима ортачили, и за века више ако буде и једног паметног Србина. А и то тек кад им се суди. Пречетворили су Србе и у Босни и у Славонији. Пола милиона избеглица ’рани онај несрећни Тома Максимовић, Словенце смо морали да смештамо у Србију, Словенце. Није време за шуму Милутине, је л’ сад разумеш. (Милутин не одговара.) Та дај да барем једаред будемо паметни. Већа је сад и важнија Јорган планина од Копаоника и Златибора. Само да нас Черчил не прода. (Заћуте поново.) (10)

Аутори су се трудили да своје ликове учине недвосмисленим представницима идеја које су доживеле крах у прошлости, било због изгубљене националне самосвести, било због закаснелих реакција вођа. Тако је Селенић, преко свог трагичког хероја и историјског искуства, пре свега желео да пренесе упозорење у савременом историјском тренутку, док је Ковачевић у духу антикомунистичког става приказао Недића као жртву којој је учињена неправда, изједначавајући по злочину немачке окупаторе и комунисте.

И кнез Павле и Милан Недић смештени су у прошлост, несвесни историјске будућности. Супериорно знање публике ствара простор за драмску иронију, јер је публика

свесна да су сви напори главних јунака осуђени на пропаст. Управо драмска иронија даје аутору могућност за стварање коментара, упозоравање публике или препознавање историјске матрице која се понавља и у садашњости. Недић је лик који је свестан свог краја, али дубина овог лика је велика и производи сукоб, тј. контрадикторност између онога што чини и онога што мисли. Ова контрадикторност је покретач радње у драми: Недић се све време рата морао понашати супротно своме осећању и етици. Његов лик је грађен у складу са особинама традиционалних, средњовековних хероја: одликују га осећање дужности, витештво, племенитост, рационалност и необзирање на последице сопственог избора. Исто као и Павле, Недић предосећа како ће се завршити рат и како ће се окончати његова судбина, те се добровољно изолује од породице, да најближи не би трпели последице формирања његове квислиншке владе. Зато се овај лик не развија, већ остаје непромењен до краја, како у односу према Немцима, тако и у односу према партизанима.

НЕДИЋ: Па је л' ти стварно ништа не разумеш, па ниси ти балавац, шта си се успалио ко гимназиста, ко да те је Симовић пујдао. Па је л' ти не разумеш да ће нас затрти, неће нико од заклетве преостати. Па је л' би и ти ко и онај луди Дража, штапом на бика, после ноћ на главу, па у помрчину, а Швабе нек' газе народ гусеницама. Сто за једног, еј, тристо за једног је било у Крагујевцу [...] јебе се Мазијанину и Пијади за Србе, намерно то они и раде, после ћемо у Америку и Канаду ићи по српску расаду. И чиме би ти на Немца. Овог тренутка. Ништа им нисмо могли ни са милион војника, са топовима, сад ћемо ловачким пушкама да их гонимо по Србији. [...] (10)

Синиша Ковачевић је искористио погодан историјски тренутак да кроз Недићев лик поједностави историју СФРЈ, описујући је у пропагандним националним текстовима које изговара његов јунак. Отуда и популарност овог комада, јер се јавља у времену у коме се рехабилитује такав речник, па је свест о националности Срба, поништавана у претходној држави, добила хиперболичне размере, у, како М. Ломпар примећује, својеврсној трансформацији на линији наизменичне рехабилитације легитимитета националних права и акција уперених против њихових остварења: „Поништивши сваку свест о легитимности српских националних права, они су унапред учинили легитимним свако деловање против тих права, како год да је било мотивисано и каквим год средствима да се служило: до масовних прогона и убијања. Апологију комунизма заменили су – ношени хладним беснилом идеолошких ренегата – апологијом западних интереса” (Ломпар, 2014, 442).

Године у којима настаје драма су године „прецењивања” националне идеологије и свега што је било антикомунистичко, а што је претходних година дуго забрањивано. Сви српски колаборационисти пре Другог светског рата су антикомунистичке провинијенције, тако да је њихова активност током окупације, а нарочито након ње, тумачена искључиво

као фашистичка и издајничка.⁵¹ Постоји дубља трагичка повезаност између људског случаја Ковачевићевог јунака и историјске судбине народа коме је он припадао. Бављење политиком је пре свега казна: она одузима приватност, она је „устајање с теретом и легање с њим”. Драма која се на ширем плану развија као трагедија, кроз сукоб између стварног и додељеног идентитета, одвија се и дубоко на личном плану, у великом расцепу између љубави према детету и љубави према народу. Милан Недић приказан је као усамљени херој – он мора да се понаша по правилима једног света који је постао девијантан, иако је могао да докучи будућност каснијих догађања и заблуда. Тиме ова драма добија карактер породичне драме у којој отац, парадоксално, према кћерки мора да буде осоран, груб, утолико више што је воли и брине се о њој. Недићу је било јасно да кћерка издајника, уколико се не одрекне оца, или отац ње, у новој земљи нема будућности, што Недића неумољиво води у потпуну изолацију и патњу, без икаквог трачка наде и светлости.

АНЂЕЛИЈА: (збланута): Тата...

НЕДИЋ: Ни ту реч да више ниси у уста ставила, ни ти ни сестре, је л' то јасно, нећу да те видим више, ни тебе ни њих, овај праг не постоји више за вас. Милан Недић вуцибатине и барабе не рађа. Напоље!

АНЂЕЛИЈА: *Tata...*

НЕДИЋ: Напоље, кад говорим! (Замахне да је удари, Анђелија се не помера, Отац јој пришије добар шамар. Ћерка га гледа нетремице, онда се окрене и истрчи из куће. Недић постоји неколико тренутака, а онда наслони главу на синовљев портрет. Из собе изађе Живка.) Је л' овако добро? (Живка не одговара. Ћуте обоје. Жена стоји на средини собе.)
(6)

Недић није жртвовао само понос и образ, жртвовао је и породицу, која мора да га се одрекне како би у новом систему могла преживети, тако да Недић поприма особине хероја који тражи алтернативу у којој прихвата судбину, истовремено борећи се против ње. Његова смрт није пораз његовог херојства, јер је у драматизованој историји Синише Ковачевића успео да спасе Србију од распарчавања. Апсурдност ситуације у којој се налази Недић доживљава с презиром и стоичком мирноћом грчког хероја. Ковачевићев

⁵¹ „Примену термина „квислинг” на српске колаборационисте из Другог светског рата др Драган Алексић означио је као део идеолошког речника, са циљем да се сви сарадници окупатора представе не само као издајници, већ и фашисти. Ако се прави поређење југословенских колаборациониста са ликом и делом Видкуна Квислинга лако се уочава да су само усташе истовремено делиле идеолошке вредности фашизма, одржавале контакте са представницима Осовине и активно прижељкивале распад и окупацију своје земље и пре рата. Међутим, у западној историографији термин „квислинг” (quisling) такође се најчешће употребљава за описивање политичке колаборације са окупатором, вероватно јер термин колаборација (collaboration) у енглеском језику подразумева најширу дефиницију појма „сарадња”, и није везана за догађаје из Другог светског рата, као што је то постао случај у српском језику (Стојановић, 2014, 73)”.

јунак свој трагички положај схвата као казну, као „животну камату” за учињене грешке – хибрис.

НЕДИЋ: Све знам. Енглези ако победе, Дража ће ме полити катраном и посути перјем. И тако водати по Србији. А комунци ће од мене скувати сапун.

ЖИВКА: И баш се морало?

НЕДИЋ: Јесте, Живка, морало се.

Немачки официр, иако непријатељ, насликан је са више благонаклоности, што можемо ишчитавати и на фону Ковачевићевог идеолошког става. Лик Немца извршава оно што је дужност окупатора, али опет са разумевањем позиције Срба и Недића. Он има прецизно одређене функције непријатеља и ништа га лично не дотиче, док су сви остали ликови емотивно ангажовани. Недић је према историјским изворима, покушао не само са Немцима, већ и са осталим антикомунистичким фракцијама да освоји победу и преузме управу над земљом по завршетку рата. Дража Михаиловић се у почетку залагао за обнову југословенске државе, што је било у сукобу са оним што је желео Милан Недић. Коначни резултат овог политизирања у троуглу Немци – Недић – Михаиловић, немачки војни заповедник у Србији, Херман Нојбахер, карактерише следећим речима: „Када је кучнуо час смене, Дражу Михаиловића била је напустила и америчка официрска мисија, у коју је полагао толико наде. Југословенски простор морао је припасти онима који су борбу водили бескомпромисно: партизанима маршала Тита (Немачка обавештајна служба, 1959, 762)”.

ИСЛЕДНИК: [...] јеси ли 18. фебруара 1942, поклањајући заставу београдској полицији, рекао: Данас, по несрећи нашој, ви имате да браните Београд од црвене аждаје комунистичке. Гоните ту чуму немилосрдно, уништите ту црвену кугу, да би Србин живео. Јеси ли, мајка, или нијеси?

НЕДИЋ: Јесам. Али сам вас пре тога и молио и кумио да се оканете белаја и не водите народ у погибелљ. И преко радија и преко новина и преко људи.

ИСЛЕДНИК А што би ти, под јорган, па да те други ослобађа. Други крв да лије за твоју слободу.

НЕДИЋ: Србин си ти.

ИСЛЕДНИК: Говориш. Е видиш, нама то ни мало није битно...

НЕДИЋ: Нама Србима.

ИСЛЕДНИК Не, но нама комунистима. Ми смо ти као коров, што нам више семе затиреш, више нас је.

НЕДИЋ: Србин си ти. Јеси, јеси. [...] Е луди Срби, луди Срби. Сад ће Српкиње рађати комунисте, а Хрватице Хрвате. Па онда, једног дана, Јово наново. Све из почетка. (16)

Иследник је монодимензионалан лик, обележен мржњом и жељом за осветом, који цинично режира своје ислеђивање, арогантно и хладно манипулишући људима и идејама. Недић и Иследник су представаници две сукобљене стране, које су водиле непрестане

политичке, идеолошке и ратне борбе током Другог светског рата. Писац у промењеној идеолошкој атмосфери актуелног тренутка, у којој су комунисти детектовани као највећи узрок трагедије српства, приказује дојучерашње хероје, партизане, у негативном светлу, а Милану Недићу приликом ислеђивања дарује пророчке реплике о погибелним последицама комунизма. Ковачевић је изокренуо дотадашњи начин приказивања партизана афирмативно приступајући Недићевом лику, па је Иследник представљен као негативни јунак, антихерој прогонитељ, једностран и бескрупулозан, док је Милан Недић трагички херој, избавитељ српске нације, кога партизанско ислеђивање, а затим и смрт – уместо издајником, чине херојем, мучеником.

Сва три лика своју унутрашњу динамику вуку из различитих колективних идентитета и различитих етоса, услед чега и постоји сукоб у њиховим односима. Иследник поседује снажан осећај дужности, јер служи својој војсци и новој државној управи, што га приближава ликовима попут Срђе из Поповићеве драме *Бела кафа*, или Василија, пензионисаног удбаша у лудници из *Урнебесне трагедије*, а затим и Луке Лабана из *Професионалца*. Драма која се у почетку одвија као сукоб између Недића хероја и Недића издајника рефлектује се на сукоб између Иследника и Недића. Недић, генерал са блиставом каријером, бори се са безобзирним и идеолошки фанатичним Иследником, потпуковником, победником пред којим је каријера, а који се бахато, самозадовољно и окрутно игра са својом жртвом.

ЛИКОВИ	Трагички херој	Антихерој
Недић	+	
Иследник		+

Недић није врста романтичарског трагичког хероја који је поражен јер је покушао да победи неумитну судбину. Писац је Милана Недића покушао да учини трагичким херојем јер постаје издајник да би спасао народ, али то херојство нико око њега не види нити разуме. Кроз ликове Недића и Иследника приказан је сукоб двеју различитих перцепција послератне историје. Недић, као и кнез Павле, осећа да му је дужност да апстрахује све обзире и да земљу поштеди још већег разарања и страдања. Између осећања дужности, те службе општем добру, с једне и личног осећања части, с друге стране – Недић се определио за прво, знајући да ће у очима народа заувек остати упамћен као издајник. Милан Недић представља **хероја избавитеља** који у послератној историји задобија

идентитет **антихероја издајника**, попут кнеза Павла. Галиматијас изневерених улога интензивира недостатак следе амбиције, како примећује Стаменковић, који би, у крајњем, могао да разреши, барем на мотивационом плану, истински интегритет Недићевог лика: „Он је и муж коме је војничка каријера разорила брак, и болећив отац, и нежан брат коме је потребна утеха, раме на које ће спустити уморну главу. Једино није осيون и opak властољубац. И утолико је ближи оном што је морао бити у стварности” (Стаменковић, 2000, 78).

6.7 АЛЕКСАНДАР ПОПОВИЋ, *ТАМНА ЈЕ НОЋ*

Драма Александра Поповића *Тамна је ноћ* појавила се 1993. године и представљала је гротескну слику савременог тренутка, без улепшавања и патетике. Писац је покушао да прикаже хаос у коме живи: демонстрације народа, резервисте, паравојне формације, ратнике и ратне инвалиде, као и безнадежне ратове. Национални ентузијазам и ширење митова, рехабилитација заборављених и забрањених историјских личности у то време већ су спласнули и дошло је до буђења нових драмских токова. И поред тога, драма *Тамна је ноћ* била је изузетно популарна и изазвала је несвакидашње интересовање публике. Од 23. јуна до 24. децембра представа је одиграна чак 100 пута, са бројним гостовањима ван Београда и представљала је прави позоришни догађај.

Време трајања радње у драми обухвата месец дана, од приспећа позива за мобилизацију, маја 1992. године, до краја јуна исте године. Писац није случајно изабрао ово време радње. То је почетак *тамне* ноћи. Писац се одлучио да у драми прикаже догађаје везане за почетак рата у бившој Југославији – напад на колоне ЈНА у Сарајеву и Тузли, мобилизацију у Србији, протест када је први пут тражена смена председника Србије, Слободана Милошевића.⁵²

⁵² Евидентно је да су догађања из маја 1992, на која писац упућује, пресудно утицала на даља дешавања у Југославији:

3. мај 1992: Муслиманске снаге у Сарајеву напале су колону возила ЈНА, која се повлачила према касарни у Лукавици. Убијено и повређено више официра, војника и цивила. Сарајево – одата почаст војницима ЈНА у Добровољачкој улици, *Нова српска политичка мисао*, преузето са странице <http://www.nspm.rs/hronika/na-danasnji-dan-muslimanske-snage-napale-kolonu-vozila-jna-u-sarajevu-likvidirano-10-oficira-i-vojnika-nato-ubio-najmanje-20-ljudi-kasetnim-bombama-u-blizini-peci-i-razorio-zgradu-rtv-vojvodine-u-parizu-pocela-studentske-demonstracije.html?alphabet=l>, 12. 03. 2017.

15. мај 1992: Током повлачења ЈНА из Босне, у Тузли је нападнут војни конвој. Убијено 49 војника.

16. мај 1992: Повлачећи се из Босне, ЈНА дигла је у ваздух бихаћки аеродром Жељева под планином Пљешевицом. *Годишњица напада у Тузли*, РТС, преузето са странице <http://www.rts.rs/page/stories/ci/story/3/%D0%A0%D0%B5%D0%B3%D0%B8%D0%BE%D0%BD/891816/%D0%93%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D1%88%D1%9A%D0%B8%D1%86%D0%B0+%D0%BD%D0%B0%D0%BF%D0%B0%D0%B4%D0%B0+%D1%83+%D0%A2%D1%83%D0%B7%D0%BB%D0%B8.html>, 12. 03. 2017.

Драма броји укупно пет ликова: Лабуда, Косару, Ненада, Софију и Манојла. Отац породице је Лабуд Ашкерц, пореклом Словенац, чији је отац у Другом светском рату погинуо ослобађајући Београд; Косара Ашкерц је домаћица, Београђанка, а Ненад и Софија њехова деца; Манојло Сувајац је студент чији су отац и мајка дошљаци из Српске Крајине. Ова листа обухвата само оне ликове који се појављују на сцени, док се у Поповићевој драми појављује још извансценских ликова који утичу на радњу (генерал који хапси Лабуда и сл.).

Поповић је без алузија и метафора приказао друштвену стварност кроз судбину једне породице. Криза почиње када Софијин момак Манојло добије позив за мобилизацију. Друштвени модел хероја који „радо иде у војнике” како би одбранио отацбину и својом јуначком смрћу добио заслужено место међу митским јунацима – није више био одржив. Мобилизација је облик притиска државе на политичке противнике, а не света дужност. Студентски протести и Манојлов одлазак на фронт појачавају раздор у породици Ашкерц. Манојло се са ратишта враћа као инвалид, а позив за мобилизацију добија Софијин брат Ненад, чиме се потцртава политичка димензија, која стоји испод проторомантичарске ратне реторике. Слика менталитета у тренуцима великих историјских збивања, када се мењају друштвени системи, а људима прете ратови, сиромаштво и морална дезинтеграција, готово је опсесивна Поповићева тема. У таквим сукобима различитих сила, појединачне судбине и обични људи углавном постају жртве, сведене на нему гестикулацију, на шта указује Стаменковић: „Као у свакој фарси, и овде је прича у извесној мери апсурдна, донекле алогична, заснована на смени неочекиваних ситуација, зачињена грубом комиком и многим лакрдијашким ефектима. Али, она, зато што је просто отргнута од сировог живота, има и животну веродостојност и психолошку вероватност: показује да и здраве особе лако прекорачују границе нормалног у понашању уколико су дуго изложене економском и моралном злостављању, обузете осећањем немоћи и безнадежности, присиљене да свој отпор изражавају само јаловим, испражњеним гестовима. У ствари, у овом комаду трагично се приказује кроз лакрдијско, чиме се

18. мај 1992: Комесаријат Уједињених нација за избеглице саопштио да је из СФРЈ због рата избегло 1,3 милиона људи, што је створило највећу избегличку кризу у Европи од Другог светског рата. *Експертска елаборација преосталих отворених питања између земаља дејтонског споразума*, Центар за регионализам, Нови Сад, 2012.

31. мај 1992: У Београду су одржане демонстрације више десетина хиљада грађана, који су ношењем црног флора дугог 1300 метара изразили своје саучешће са жртвама рата у Босни. *Догодило се на данашњи дан*, Новинска агенција Бета, преузето са странице <https://beta.rs/na-danasnji-dan/64399-na-danasnji-dan--31-maj>, 14.03. 2017.

депатетизује наш однос према властитој судбини, а јевтина шала преиначује у инструмент за произвођење горке ироније” (Стаменковић 2000, 24).

У поређењу љубавног пара Софије и Манојла и њихових породица, а самим тим и друштва, највидљивије су контрастне особине. Међутим, постоје и разлике између Софије и Манојла. Манојло је храбар да оде у рат, а Софија се, с друге стране, не плаши да напусти земљу. Софија је најискренији лик, јер се не крије иза маске дужности, националности, одговорности. Она искључиво полази од љубави и искрене жеље да живи у бољем свету, макар се то звало и издајом. Манојло се жртвује за земљу везан традиционализмом, а Софија се жртвује за рањенике из алтруизма. Манојло који постаје ратни инвалид потпуно је усамљен, а његов плес са штакама на крају драме представља кобно предвиђање за многе генерације које су се из рата вратиле психички или физички оштећене. Тамна ноћ је дуго потрајала, почев од те 1991. године, у свету у којем су све моралне вредности изокренуте. У таквој земљи су интелектуалци попут доктора Лабуда, они који не припадају ниједној званичној идеологији и не афирмишу искривљену слику света, осуђени на самоћу и постају трагичке фигуре. У таквим околностима, ликови попут Косаре и Лабуда, постају извор комике јер не разумеју у каквом времену и окрутној стварности живе. Из угла стварности, ригидни, непромењени Лабуд и Косара изгледају наивно, изгубљено и неснађено у животу у коме маска и преживљавање постају једини принцип. Степен разорености друштва, примењив и на Поповићеву драму, можемо пратити и преко следећих својстава, које Силвано Болчић наводи у свом раду као показатеље друштвене разорености:

- поништавање и обесмишљавање базичних друштвених улога, као што су занимања, професије, друштвене функције, улоге родитеља, супружника, пријатеља;

- стављање 'ван снаге' система друштвених правила, генерализовање, кршење правних правила, укидање моралности;

- живот иза јавне сцене постаје реалнији живот људи; јавни живот је у ствари фасада, повремено и маскарада за оно што други не би требало да виде и знају, тако да су лажи доминантне у друштвеној комуникацији;

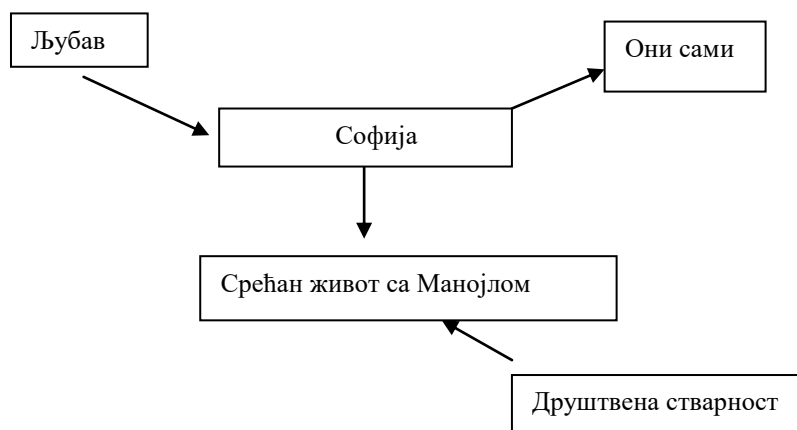
- уместо нормалних, цивилизацијски уобличених друштвених делања, превласт имају парафеномени, параинституције, параорганизације, квазизанимања која измичу друштвеној контроли;

- нормализују се и омасовљавају делања која су људи раније сматрали неприличним, па и ненормалним;

- масовни заборав моралности, масовне толеранције нечовечних делања, лоповлука, убистава, уништавања домова и егзистенције;

- масовно осиромашење (видети више у: Болчић, 2013, 24–26).

Једини ликови који се издвајају јесу Софија и Манојло, и то највише разумевањем новонастале девијантне слике света. То разумевање ова два лика и покреће на делање, али у супротним правцима, што за последицу има Манојлов одлазак у рат и повратак из њега.



Софија у актанцијалном моделу има само један циљ, а то је срећан живот са Манојлом. На том путу помоћника нема. Противник јој је друштвена стварност, која тај њен циљ онемогућава. Ако би се са овим моделом упоредио конкурентски модел Манојла, он би се разликовао само у једном: Манојлов противник био би он сâм, тј. његов однос према традицији, јуначкој прошлости, прецима и породици. Јер, да у њему нису тако изражена осећања дужности и одговорности, он би могао да прихвати Софијин предлог и побегне са њом из земље. Да ли би нашли срећу у иностранству, већ је друга тема, коју обрађује драма *Београдска трилогија* Биљане Србљановић.

Ликови немају никакву могућност избора, и нико од њих није слободан, а нарочито мушки ликови, који су у сталној опасности од мобилизације, или интелектуалци који изазивају политичко подозрење и које испитују сумњиве паравојне трупе. Уместо моћи и слободе, ликови имају само своје жеље и чежње за бољим животом. Поповић је желео да на сцену постави освешћене, а не острашћене ликове, па самим тим и да утиче на „буђење” публике, те да утешу онај њен део који се поистовећује са Лабудом и његовом породицом. У таквим околностима, историја се, према Стаменковићу, надноси над садашњошћу, перципирајући будућност, и тиме добија димензију судбинског: „Пошто прођу кроз разне комичне обрте, ти ликови су у величанственој завршној сцени доведени у исту равну: у равну трагедије. Они тада играју један сабласни танго, тобоже се радују

животу, а у суштини излазе из њега: док родитељи носталгично, узалуд призивају прошлост, а њихов син с туђим штакама у рукама предсказује будућност која заправо и не постоји, млади пар, чврсто загрљен, грли своју обогалењу садашњост. То је плес мртваца, танго људи који не знају да је из њих ишчилио живот” (Стаменковић, 2000, 25).

Ликови кроз драму испољавају дужину, односно развијају се и мењају, зато што код свих долази до душевног преокрета приликом непосредног сусрета са последицама рата. Највећу дужину поседује Манетов лик, који се од веселог, заљубљеног и помало уплашеног студента на почетку драме мења у резигнираног и уморног човека, ратног инвалида: „Ја нисам више онај човек који сам пре био”. Мане увиђа бесмисленост морала у времену борбе за опстанак. У ситуацији у којој је Мане на почетку, на крају драме ће се наћи Ненад, који полази у рат. Тако аутор симболично показује да се циклус страдања не затвара.

МАНЕ: Због чега је наш живот тако безразложно разглављен – Због тога што нисмо били спремни на жртве. (III,1)⁵³

Психолошка дубина постоји код свих ликова: како се радња комада приближава крају, ствара се све већа дистанца између њиховог унутрашњег живота и њихових спољашњих манифестација. Понашање ликова одређено је њиховом друштвеном позицијом и иманетном етиком, које су у потпуној супротности са оним што је друштвено прихватљиво и пожељно. Зато се они труде да буду „невидљиви” за то друштво, али у томе не успевају. Иако најмлађа, Софија, заљубљена матуранткиња, најобјективније сагледава ситуацију – како своје породице, тако и свог младића. Она од проблематичног хероја – који жели да побегне из земље са својим Манетом – израста у хероја, суочавајући се са стварношћу. Она је истовремено и савест своје породице, али и неко ко покушава да извуче Манета из земље, супротстављајући се лажном патриотизму и бесмисленом умирању. Од девојчице, Софија постаје „жена по себи”. Ипак, њен је глас сувише слаб да надјача ратне бубњеве, који ће заглушити Манојла и повести га на ратиште, увереног да испуњава своју патриотску дужност. Софија једина има могућност избора; иако не може да промени друштвену стварност, не пристаје више на бежање. Она се бори и не чека беспомоћно Манетов долазак, него се активно укључује у ратна збивања, помажући рањеницима у болници. Софија је једини оптимистичан лик у драми, јер је сила која је покреће на делање активистичка. Њен лик савладава судбину тако што не прихвата да буде жртва, нити мученик, већ активни јунак који покушава да олакша стварност кад већ не може да је победи.

⁵³ Поповић, Александар, 2001: *Драме*, Београд: Војноиздавачки завод, Верзал прес.

Поповић покушава да приказом мрачног времена афирмише хумано и позитивно виђење живота и друштва. На крају драме тријумфује потреба за повезаношћу, љубављу, јер су Манојлов одлазак и целокупна друштвена ситуација, пореметили већ ионако лабилне односе у породици. Мане, ратни инвалид, постаје спасилац Лабудове породице, у којој се више не разговара, не воли и нема разума. Зато на крају ипак побеђује витализам и пишчева жеља да се живот живи. Побеђује Софијина љубав, без обзира на то да ли ће се Мане вратити. Њихова љубав даје наду, исто као што и измирење међу ликовима *Беле кафе* улива наду. Коло на крају драме *Бела кафе* и плес у *Тамној ноћи* препознајемо као Поповићев драмски реквизит, модулирани *danse macabre* којим се симболично наговештава вечно понављање трагедија породица и тврдоглави витализам у немирним временима каква су непрекидно на нашим просторима.

Трагички слој Поповићеве драме не огледа се само у суморном друштвеном тренутку, већ, као и у раније поменутих драмама, у колективном митском идентитету који се деведесетих ширио и „одвео” колоне младића на ратишта широм бивше СФРЈ. Рат покреће све полуге радње. Хероји Поповићеве драме немају моћ, нити су изнад осталих актера историјске драме. Мане је разапет између поноса и очаја – између традиције, оличене у лику оца оданог гуслама и митовима, и сопственог животног опстанка. Мане с почетка драме представља хероја сличног традиционалним српским ратницима, који одлазе у рат на позив своје отаџбине. Ипак, разлика је у томе што је Мане свестан лажи и апсурдности рата, али укорењено сећање на митске приче, које фаворизују модел класичног епског хероја, те његов осећај дужности и витештва – јачи су и од љубави и од страха. Мане верује да је одрицање од тих вредности, заправо, одрицање од оца и његове генерације. Показало се да је тај раскид (пожељан и нужан) дошао, али прекасно.

По повратку са ратишта, Мане постаје свестан бесмислености грађанског рата и сукоба, што га чини **трагичким херојем**, немоћним да митски идентитет остави тамо где му је и место – у традицији и фолклору, на шта указује и Жунић: „Срби сопствено саморазумевање темеље на типичним цртама епске слике света, као што су: борбеност, хероизам, саможртвовање, али и занос, нерационалност и ирационалност, колективизам, пасеизам, ксенофобија, митоманија [...] Наравно, народ се не може одрећи сопственог идентитета, нити би тако нешто било пожељно. Али, оно што се може, то је: прво, рад на очувању битних епских момената идентитета тамо где они данас уистину припадају – у народној књижевности, фолклору, обичајности, и, друго, обесхрабривање покушаја да се ти моменти подижу из ове културне, литерарне егзистенције и преводе у идеолошки дискурс ради политичког манипулисања... Наиме, уместо, рационалног избора историјско-

политичке варијанте која обезбеђује стварни опстанак народа, бира се епска конструкција стварности, и опстанак у идеји моралне величине (сумњивог квалитета) и моралне победе (сумњиве вредности)” (Жунић, 2002, 93). Мане невољно пристаје на судбину и не може, као Ненад, да се успротиви епској конструкцији стварности на којој почива његова породица и друштво. Поповић Софијиним покушајем да побегне из такве земље и споредним ликом Ненада – наговештава **проблематичног хероја**, који ће своју кулминацију доживети неколико година касније, у драмама млађих аутора. То је јунак нискомиметског и иронијског модуса, који ће коначно превладати у нашој драми. Ненад, Софијин брат, поседује особине бунтовника и, покушавајући да се супротстави масовној хистерији, долази у сукоб са околином. Он се буни против живота каквог су им оставили „матори”, они који су стварали, па потом разбили Југославију. Ненад, иако споредан лик и проблематичан херој, као да изговара пишчеву поруку и отвара ново поглавље, поглавље освешћивања публике.

НЕНАД: То што сте ви нама сместили то је обична имитација. То није живот достојан човека.

ЛАБУД: Цео народ је у незавидној ситуацији, ниси ти сам у овој земљи.

НЕНАД: Вама је увек најважније било да, у злу, сви будемо равни. Хвала вам на томе. Задужили сте нас бедом и понижењем. Пркос вас уздиже. Ви се дичите страдањем и позамашним бројем мртвих. (III, 1)

За разлику од претходно споменутих драма Селенића и Ковачевића, које су припадале високомиметском модусу, Поповићева драма припада нискомиметском модусу, јер приказује обичне људе (чије су моћи једнаке моћима просечног човека), њихову жртву и трагику хероја. Протагонисти су Софија и Мане, чији животи представљају исечак истргнут из грубе реалности деведесетих година, без алегорије и улепшавања. Модел епског хероја није више исмејан и пародиран, већ је приказан у реалности, као трагички херој који је остао без метафизичке основе и не види више смисао ратовања. Херојство је изгубило свој херојски мотив.

ЛИКОВИ	Трагички херој	Исмејани херој	Проблематични херој
Мане	+		
Софија	+		(+)
Лабуд		+	
Косара		+	
Ненад			+

Софија не носи случајно име које означава мудрост, али, попут Хекубиног, ни њен глас нико не чује и не разуме. Њен лик је грађен на племенитости и позитивним особинама које поседују велики хероји. На почетку драме, Софија не показује херојски потенцијал, већ, као и многи млади људи тог доба, жели да побегне из земље у којој је постало немогуће живети. Тиме она накратко постаје блиска проблематичном хероју и ликовима српских драма из нешто каснијег периода. После Манетовог одласка на ратиште, Софија прихвата судбину, проналази смисао и своје место у таквом времену, и то тако што добровољно помаже ратним инвалидима у болници. Побећи је била разумна одлука, што би је приближило типу проблематичног хероја; остати и помагати рањеницима је хумана одлука, у времену када се ништа друго разумно није могло учинити. Њен лик се издиже над осталима – не по својој снази, већ по разуму и храбрости да опстане у таквом времену. Њен отац, Лабуд, научник, лекар, „корњача” како га је ћерка назвала, представљен је као расејан, наиван универзитетски професор, благ муж и отац, без ауторитета у породици, поштен, несналажљив у новом времену, у ком не може представљати ништа до тип исмејаног хероја. Насупрот њему су заљубљена и разумна матуранткиња, ћерка Софија и њен момак, студент Манојло, хероји-жртве, што је последица њиховог вишег нивоа свести о стварности у односу на Лабудово порицање. Одласком Манета у рат, и његова и Софијина породица постају трагички хероји. Мане не жели да постане антихерој – издајник или проблематични херој, бегунац у туђој земљи, иако је свестан бесмисленог учествовања у рату, који је за њега унапред изгубљен. Манетовим повратком са ратишта, без ноге, само на трен се, у меланхоничној и суморној атмосфери, успоставља хармонија која нема будућност, све док је „тамна ноћ” на тим просторима. Плес Софијиног брата са штакама симболично алудира и на приповетку Лазе Лазаревића *Све ће то народ позлатити*, подсећајући да је судбина ратника да буду заборављени и препуштени сами себи. Као и *Бела кафа*, која је описала породицу после Другог светског рата (првог грађанског), драма *Тамна је ноћ* описује породицу у јеку „другог грађанског рата” на истим просторима, а херој је опет жена. Софија, попут Ружице, није изнад осталих ликова по моћи свог деловања, већ по моћи разумевања – мудро, „хладне главе”, она опстаје у великим невољама времена, снажна и без агресиве. Хероји код Поповића нису они који воде „пролетере младе на барикаде”, као Срђа, нити они који одлазе да наставе ратничку традицију, попут Манета. Хероји су они који остају и жртвују се, попут Ружице и Софије.

6.8 СИНИША КОВАЧЕВИЋ, СРПСКА ДРАМА И ЈАНЕЗ

Преображај традиционалног у проблематичног хероја, инициран кроз ликове у Поповићевим драмама, Синиша Ковачевић представља експлицитно у *Српској драми* (1994), у којој алегоријском формом покушава да подупре мит о вечном српском страдању, историјском лутању које се протеже из генерације у генерацију. Мешање света живих и света мртвих повезује ову драму са *Сабирним центром* Душана Ковачевића, *Чудом у Шаргану* Љубомира Симовића или драмом *Камен за под главу* Милице Новковић.

Ковачевићева *Српска драма* није остварила неки већи успех због очигледних драматуршких проблема (у средишту драме ништа се не дешава осим сусрета и разговора, а доминантна је национална стереотипност: партизани, четници, верници, чежња за миром, самосажалење и оплакивање тужне судбине и пораза). Писац својом драмом наставља ламент у духу монолога Милана Недића, тужећи над епском, трагичком прошлошћу свог народа. Ипак, ова драма је значајна за наш рад због дословне „смрти” модела хероја који је доминирао у драми с почетка деведесетих: то је необичан, митски, **традиционални епски херој**, мајор Катунца, који има девет живота и сличан је типу **надмоћног хероја** митова, који је учествовао у свим великим српским историјским ратовима неколико векова уназад. У моменту када се радња одвија, почетком деведесетих, он је потрошио већ осам живота, а легенда каже да ће онда када Катунца буде умро последњи пут, једном заувек престати и српска страдања у ратовима⁵⁴. Ковачевић патетичном алегоријом жели да утиче на смиривање свих оних националних страсти набујалих претходних година, које су доводиле до ратова. Симболично убиство мајора Катунца треба да донесе мир будућим нараштајима. Лик мајора са девет живота јесте тип хероја који је укореењен у митски, колективни идентитет непрекидног српског страдања, те би његова смрт представљала и чин којим се народ избавља од нежељеног баласта херојског идентитета. За разлику од осталих писаца који су у то време неговали комички стил, Ковачевић је покушао да укаже на потребу ослобађања од митских хероја који „избављају” народ ратовима, потврђујући свој лични, али и колективни идентитет – ранама. Писац се при томе служио симплификацијом, митологизацијом и алегоризацијом историје и стварности, како би наивно покушао да изнађе једноставно решење за трагичну катастрофу. За наше истраживање занимљива је управо та наивна алегоризација „убијања”

⁵⁴ Ради бољег увида у учесталост ратова на нашим просторима, довољно је само да подсетимо да су у последња два века Србија и Срби ратовали десет пута (1804–1813, 1815–1817, 1848–1849, 1875–1878, 1885, 1912–1913, 1913, 1914–1918, 1941–1945, 1991–1999). За то време, Србија је неколико пута мењала владаре, друштвени поредак, пет пута била бомбардована и рушена, а три пута окупирана. (Прим. аут.)

надмоћног хероја, којим се народ поносио, а владари га користили за манипулације. Половина последње деценије 20. века почиње да делује отрежњујуће – како за позориште, тако и за публику. Још једно остварење Сенише Ковачевића 1994. године доноси тему ратова у бившим републикама и пред нас изводи хероја ратника, трагичног Јанеза, у истоименој драми. Драма је освојила те године Стеријину награду за најбољи текст и то је био једини драмски текст у конкуренцији.

Јанез, као и Катунцац не може да живи у „новом свету“: Катунцаца убијају, а Јанеза пензионису. Традиционални хероји постају бивши ратници, попут Луке Лабана из *Професионалца* или Василија из *Урнебесне трагедије*. Словенац Јанез није се одрекао југословенства и спреман је да живи у свакој земљи која се тако зове. Лик Јанеза је грађен на осећању војничке части, поноса због припадности војсци земље које више нема. Његово непристајање на историјску истину постаје чин херојства у апсурдности острашћеног времена. У средишту Ковачевићеве драме је несрећна судбина једне национално мешовите словеначко-македонске породице, која је распадом Југославије изгубила све – земљу, дом, идеале, да би се на крају и сама распала.

Јанез нема класичног противника, већ му је противник опште друштвено стање, несрећан сплет околности, трагична судбина једне државе. Његов лик је тип **традиционалног епског хероја**, чије је осећање херојске дужности дубоко укорењено у колективни иденитет, који није нестао распадом СФРЈ. Крањц остаје веран земљи и војсци која више не постоји, а награде за његову верност у Србији су пензија и презир. Јанез остаје тврдоглаво доследан и та доследност биће узрок пропасти његове породице. Његово херојство чини га у Словенији издајником, а у Србији сумњивим странцем, што га води ка типу трагичног хероја, угушеног безнађем, као што сугерише Волк: „Све то као црна хроника наших дана може да буде тачно, али начин на који је то изнето, у поједностављеној натуралистичкој форми, не делује довољно убедљиво и са унутарњим доживљајем са сцене. Количина безнађа, сама по себи тешко да може да буде мера вредности оваквих продукција. Но, *Јанез* је и овакав какав је, наишао на велики одјек у свим местима где је приказан” (Волк, 2006, 147).

Ова драма занимљива је за наш рад пре свега зато што приказује нови модел јунака, у коме се огледа хаотично време тих година. Наиме, Јанезов син Горазд представља нови тип хероја који се стварао деведесетих година. Херој улице, заправо антихерој, криминалац, био је тих година веома популаран друштвени модел. После сукоба са својим честитим и строгим оцем, Горазд напушта кућу и постаје криминалац. Ова драма занимљива је управо због тога што је Ковачевић у обрисима и према не толико разрађеној

идеји указао на проблем актуелне друштвене стварности, у којој су негативни јунаци, криминалци врло брзо постајали идеални образац одрастања за већину тадашње омладине. Писац је покушао да прикаже антихеројство једног друштва, где су млади људи одбацили начин живота својих родитеља, прихвативши нов начин живота. Овакви антихероји, који су се брзо богатали, ослобођени окова породице и државе која је пропадала, били су хероји какве је прижељкивала генерација деведесетих. Целокупан систем вредности се изменио и све оно што се у пређашњој држави градило као морални идеал, распало се, као и сама држава, а на сцену су ступили идоли оличени у мешавини антихеројских и херојско-митских особина.

ЛИКОВИ	Надмоћни херој	Трагички хероји	Псеудотрадиционални херој
Катунац	+		
Срећковићи		+	
Јанез		+	
Горазд			+

Ковачевић је у овим двама драмама, а пре свега у *Јанезу*, покушао да прикаже стварност у иронијском и нискомиметском модусу. Традиционални епски херој више не постоји као идеал коме треба тежити. У држави је све више младих људи који постају проблематични хероји: једни покушавају да победе систем, други беже из земље, а трећи постају „хероји улице”, урањајући у криминал. Долази до дезинтеграције традиционалног хероја: Катунца убијају, а он и сâм прижељкује крај, схватајући да је то најбоље за његов народ. Срећковићи желе мир; Јанез, поражен и резигниран, остаје без сина. Растакањем традиционалног хероја ствара се нови, **псеудотрадиционални** херој, који је настао као спој традиционалног националног хероја и антихероја, представљеног у лику Горазда, Јанезовог сина.

Ратови нису донели ни победу ни мир. Војска је изгубила. Хероја није било. А народ је врло брзо улепшао реалност, дајући митску димензију отпадницима који су водили криминалне радње, али и националне паравојне формације, попут Аркана, Гишке, Кнелета и других. Тако је и Горазд (Горан), под утицајем „идеологије” улице и паролe „видимо се у читуљи”, постао један од **псеудотрадиционалних хероја** улице, који су живели у „псеудостварности”, паралелној стварности. Аутор је то и покушао да прикаже у драми *Јанез*. Традиционални херој у виду официра, војника бивше Југославије, земље које више нема, такође нестаје. У новој земљи, која још није дефинисана на темељима остатака старе

државе, време почетком 90-их можемо назвати и „паравреме”, у коме народ живи привидно, у паралелној реалности: паравојска постоји уместо праве војске, немачка марка уместо динара, дилери и тезге на улици уместо банака и продавница, а уместо традиционалних хероја, појављују се „хероји улица”, који учествују или у својим приватним, међусобним уличним ратовима или у колективним „ослободилачким ратовима”, или демонстрацијама са изразито наглашеним националним осећањем. Овај псеудотрадиционални херој у ствари је „парахерој” и морални је оксиморон, који је у себи сједињавао особине разбојника, борца за националне интересе и хајдука, којима су завидели због слободног и лагодног начина живота и у којима су видели браниоце националног идентитета. Модел парахероја поседује неодољиву привлачност, те због тога Јанезов син Горазд, студент Приштинског универзитета, постаје Горан („Гога Дорћолац”), одричући се свог имена и свега што је његов отац представљао. Ликове „парахероја” можемо препознати у драмама написаним у другој половини деведестих година, нпр. у остварењима Горана Марковића или Биљане Србљановић, а нарочито у делима написаним после 2000. године. Филозофија криминалца, урбаног предатора чврсто се укоренењује у српском друштву као вид субверзије актуелној ситуацији, што је био импулс ауторима тог времена да такав феномен истраже у својим драмама, на шта упућује и Павићевић: „У сутону девастације свих вредности и околностима потпуне бесперспективности, филозофија криминалца, који живи за тренутак, грабећи све што живот може да пружи, младом човеку се могла учинити посве пријемчивом. Неодољива постаје привлачност физички снажног, спретног момка са маргине који постиже вртоглав финансијски успон, при чему га прате сви елементи гламура фолк културе која се распупела у изолованој друштвеној мочвари окруженој ратним ужасима и изнутра разрушеној економском, политичком и моралном бедом” (Павићевић, 2005, 161).

6.9 МИЛАДИН ШЕВАРЛИЋ, *ЗМАЈ ОД СРБИЈЕ*

После наведених драма, које су приступале друштвеној стварности покушавајући објективно да сагледају узроке и последице кризе у земљи, од 1995. године, па до краја миленијума, појавио се низ драма које су стварност бојиле иронијом, гротеском, карикатуром. Миладин Шеварлић је покушао иронијски да приступи националној прошлости, слично Види Огњеновић, изводећи на позорницу јунаке косовских митова и представљајући их на другачији начин од онога забележеног у колективном сећању.

Од драма Миладина Шеварлића, највише успеха имале су драме *Пропаст царства српског*, која је играна у Атељеу 212, 1983. године, *Небеска војска* (1988) и *Змај од Србије*

(1994). У *Змају од Србије*, кроз ликове Лазара, Милице, Вука Бранковића и причу о последњим данима владавине деспота Стефана Лазаревића и долазак на престо новог владара, Шеварлић је у иронијско-пародијском кључу изградио параболу о паду, суноврату немањићке Србије после војничког пораза на Косову и дубоког продора Турака ка Западу. Писац у овом делу критикује патријархалну и митоманску свест, преиспитује могуће узроке и вечне истине националне прошлости, пропуштајући их кроз филтере мита, историје и религије тражећи несклад између тих истина, на шта указују и Љуштановић и Пешикан: „Српска трилогија Миладина Шеварлића, комедија снажног сатиричног набоја, бави се темељним националним митовима: пропашћу српске средњовековне државе и Косовским бојем, па се у тексту посвећеном Шеварлићевом делу испитују елементи пародије и иронијско-сатиричне деструкције традиционалних наратива. Драма се бави начином преобликовања историје и расколом између реалности пропадајуће државе и приче о њој. Тако трећи део *Српске трилогије* досеже најопштији ниво приче о томе како мит у себе уграђује и оне који га привидно користе и најопштији комички несклад – онај између мита, историје и религије, као основа целовитости света, и парцијалног прагматизма њихових актера, градитеља и носилаца” (Љуштановић, Пешикан, 2009, 103).

Писац се највише користи пародијом и персифлажом у демистификацији легенди и предања. Историја је срасла с митом, јер се изградио култ националне митологије и идеолошких вредности заснованих на митоманији.

У драми се издвајају две групе ликова – глумци који тумаче историјске ликове и историјски ликови: у првој групи су Први Глумац – Кнез Лазар, Вук Бранковић, Бајазит; Глумица – Кнегиња Милица, Оливера; Други Глумац – Змај од Јастрепа, Стефан Лазаревић; Трећи Глумац – Милош Обилић, Анђео, Ђурађ Бранковић; у другој су Деспот Стефан Лазаревић, владар Србије; Господин Ђурађ Бранковић; Протосинђел Макарије; Константин Филозоф, књижевник у небраном грођу.

Мит о Косову на крају деведесетих година нарочито је функционализован. Развој идеје о Косову и Метохији као светој земљи врло је сложен. Косово је иначе тек после Другог светског рата добило своје границе: до тада је било подељено између три бановине – Зетске, Моравске и Вардарске, а за време рата Италија га је припојила Албанији. Косово и Метохија у данашњим границама постоје само 47 година, а у деветнаестом и двадесетом веку налазили су се у саставу многих држава, а не само Србије (Отоманско царство, Србија, Албанија, Југославија). О историјском усуду стварања дијаспора на малом простору Балкана и специфичности демографских кретања у Старој Србији, Куљић каже

следеће: „Европска и светска историја бележе много примера да се средиште државног простора једног народа временом померило на друго место, стварајући нови национални центар. Све је то нарочито дошло до изражаја на турбулентном Балканском полуострву где је дијаспора постала типична историјска судбина малих народа. Много су ипак ређи примери, када је народ, плански потискиван са свог основног етничког простора, као што се то десило српском народу у Старој Србији. После Прве и Друге сеобе Срба, изменио се етнички састав становништва на Косову и Метохији. Досељена арбанашка племена из северне Албаније, населила су се у напуштена српска села у којима је један део српског становништва почео да прелази у ислам” (Куљић, 2006, 163).

Текст за драму *Змај од Србије* написан је 1990. године, управо у време када су бројни писци покушавали да кроз прошлост критикују садашњост. Драму је режирао Славенко Салетовић тек 1994. године у Народном позоришту у Нишу. Писац је отишао у далеку прошлост, изводећи на позорницу легендарне и историјске хероје, али сада у улогама митотвораца. У савременом тренутку Шеварлић нас опомиње како је једноставно владати народом у доба када се манипулише истином, када се митови претварају у реалност и таквим поступком формира јавно мњење, а преко њега и национална свест. Зато писац разобличава митски идентитет укореењен у колективној свести. Већ смо, анализирајући драму *Је ли било кнежевине вечере*, истраживали у којој мери мит утиче на сагледавање прошлости и креацију будућности једне нације, те колико је мит о Косовском боју и издаји Вука Бранковића политички инструментализован, нарочито кроз идеју о Косову и Метохији као светој земљи, која оживљава у модерној српској историји. У којој мери ова драма успева да установи генезу Косовске легенде према општим правилима настајања алтернативних историјских истина, свој суд износи М. Фрајнд: „У драми *Змај од Србије* добили смо привидно забавну, али у суштини веома горку и на чудан начин веома вероватну, убедљиву слику о настајању Косовске легенде. Комад је приказ процеса којим истовремено настају и владалачка верзија историјске истине коју треба пренети будућности и књижевно дело које треба да послужи њеном очувању и популарисању. Пред нама се открива како се замишља, ствара и изводи историјска драма и који чиниоци учествују у њеном настајању, с тим што то уопште не мора бити драма о Косовском боју. На исти начин могла је настати драма из било чије историје. Политичке намере и уметнички поступци којима се служе Стефан Лазаревић и његови ’писци’, Константин Филозоф и протосинђел Макарије, а добрим делом и извођачи, не разликује се нимало од идеја и поступака које излаже и примењује Шекспир када пише *Ричарда III* или *Хенрија V*. Са пуном свешћу да ће добра прича о историји увек бити прихватљивија од набрајања

чињеница, а да ће прихватање те приче стварати управо ону слику о прошлости какву желе да остваре писци или наручиоци текста, и деспот и Шекспир раде на стварању драмске интерпертације историје која ће у свести публике бити вековима утиснута као једина исправна. Сваки покушај да се данашњи просечни гледалац представе *Ричарда III* у Лондону убеди како је негативни Ричардов лик само обична тјудоровска пропаганда исто је тако осуђен на неуспех као и покушај да се Вук Бранковић прикаже као невина жртва политике и легенде на некој од српских позорница” (Фрајнд, 1994, 38).

Постојање свете земље претпоставља и јунаке који жртвују свој живот за њу. Велики јунаци епске поезије морају имати митску генеологију српских змајевитих јунака. Тако и почиње Шеварлићев комад о митском рођењу сина Змаја од Јастрепца и царице Милице, да би у наставку кроз поставку Стефанове унутрашње драме рашчланио поступак настајања мита. Мотив спајања змаја и жене [што је лутајући индоевропски мотив – можда најпознатији у популарној култури је трансформација Утера Пендрагона (*dragon, sic!*) приликом посете краљице Ингрејн када је зачет легендарни краљ Артур] опеван је у народној песми *Царица Милица и Змај од Јастрепца* (Карацић, II, 1969: 162–166): у првој варијанти песме, Змај од Јастрепца наседа на лукавство лепе Милице, те јој, према наговору цара Лазара, открива како би га једино Змај-Деспот Вук могао савладати; у другој варијанти ове песме, забележеној у Орашцу код Дубровника под веома сличним насловом, *Змај огњени и госпођа Милица*, као надмоћнији спрам митолошког Змаја крије се лик из рода Анђелића, који је у знатној мери християнизован, и то са монотеистичким призвуком – очигледна је намера народног песника да структура буде „анђеоска”, християнизована.

Након пада Немањића, било је неопходно стварање новог пантеона владарско-митолошких личности, уз генеолошку (довољно је и посредну) везу са претходним, на шта са правом указује Петровић: „Пажњи истраживача не смеју промаћи два паралелна тока који су пратили формирање легенде о првом мито-поетском зачећу. На самом почетку новог мито-поетског политеизма стоји лик царице Милице. Наилазимо на једну, рекли бисмо, старију форму где се Милица појављује као удата жена цара Лазара Хребелановића, али и као змајева љубавница, коју оплођује Змај од Јастрепца. Новија форма, делом и под утицајем Цркве, претпоставља стварање новог култа царице Милице у лику девице, која се појављује у епу као кћи цара Стефана. У другом случају, са небеском ауром Лазаревог култа змај се у поетској имагинацији спушта на приземни ниво ради стварања митских и легендарних српских јунака и хероја. Митолошка симбиоза девице Милице и Змаја продуктивно оваплоћује серију ’змајевитих’ митских људи, хероја и

јунака. Митским језиком казано, из тога односа рођен је Стефан Лазаревић! Овим чином, по легенди, митски започиње нови српски пантеон који називамо Јастребачким пантеоном. Царица Милица овде симболизује једини преостали а продуктиван државотворни субјект – и последњи је изданак лозе Немањића који делује на српској историјској сцени у посткосовском времену, након краја и краха српске државе” (Петровић, 1999, 238).

Све, дакле, започиње митским рођењем Стефана, сина царице и змајевитог јунака. У српској и грчкој митологији „змајевиту децу” рађају жене које су спавале са змајевима: лик змаја, попут митолошких божанстава, походи младе жене у току ноћи. Шеварлић алтернира песму и мит, уводећи другог змајевитог јунака, а то је Милош Обилић. Иначе, писац се непрестано поиграва са стварношћу и митом, разлажући корене и настајање мита под лупом цинизма и ироније: Ово што сте малочас видели, многопоштовани и вољени гледаоци, у извођењу наше смерне, али србољубиве глумачке дружине, био је пролог о митском зачећу Лазаревог змајевитог сина. Ови догађаји, као што схватате, догодили су се у митској сфери, која, будући митска, није мање стварна. Напротив, мит је био и остаће извор и уточиште наше стварности. Био је то, дакле, пролог нашег приказивања живота и дела деспота српскога Стефана Лазаревића, сина косовског великомученика, кнеза Лазара. (IV, 1)⁵⁵

Стефан Лазаревић је у легенди тип бесмртног јунака, креиран по угледу на јунаке античких легенди. Писац га у овој драми пародира у тип исмејаног хероја, јер је то једини начин да делује на емоције публике, којој су митови годинама били важнији од стварности. Ђурађ Бранковић је на почетку драме једини који брани историју и истину, али полако, пред Стефановим убеђивањима и, на крају, пред круном, његов отпор се коначно слама.

СТЕФАН: (Педагошки.) Ђурђе, животна истина је једно, а уметничка истина нешто сасвим друго. Уметничке чињенице не кореспондирају директно и буквално са животним.

ЂУРАЂ: *Молим?*

СТЕФАН: Реч је о истини вишега реда, која наткриљује просту и идејно неупотребљиву стварност. (V, 1)

На основу ових невиних Стефанових речи очигледно је да писац зна да је херојски мит важнији од оружја: мит заправо надживљава истину, а затим служи као водила у нове, другачије ратове које земља води у будућности. Услед спорог развоја српске историографије, митска истина је често представљала једину истину. Зато је Вида Огњеновић инструментализацију митова представила кроз исмејане хероје који подлежу митоманији, а Шеварлић покушава да истражи сам почетак и разлог настанка мита у који

⁵⁵ Шеварлић, Миладин, 2001: *Изабране драме*, Београд: Удружење драмских писаца Србије.

ће наредна поколења веровати, као и да открије на који се начин важни митски симболи саображавају потребама садашњице.⁵⁶

СТЕФАН: Слушај! Ја немам времена да с тобом филозофирам. Мени смрт куца на врата. Запамти: овде нема филозофирања, овде се ради по провереној шеми. Уосталом, што је ствар фантастичнија, за српску публику ће бити уверљивија. Публика хоће епику, митске, узвишене слике, а не твоју уверљивост [...] Колико пута треба да понављам; нас овде не занимају такозване историјске истине, већ слике и представе које ће да греју српску душу. Јасно?

МАКАРИЈЕ: Тако је!

КОНСТАНТИН: Јасно.

СТЕФАН: [...] Важно је само да дело има поруку и да она буде оптимистичка, да утиче на дух народа, да га одржава у тешким данима који долазе... Ја сам одолевао исламској најезди колико сам могао; тридесет година од Косова одржавао сам име, веру и државу српску. Али, слутим да се неће још дуго моћи... Зато, нека живе, бар, митови и легенде о нама. Је л' тако, оче? (V, 2)

Сваки победник историју замагљује својим легендама. Није само Стефану потребна бесмртна јуначка генеалогичка, већ је и цркви потребан мит и чудо, па Макарије прекраја постојећу легенду, претварајући бугарског змаја у анђела. На овом месту пригодан је Милосављевићев цитат којим указује на Борхеса и његово схватање историје као својеврсног фалсификата: „Историја нам се, сугерише Борхес, увек показује само као фалсификат, као лажна прича чији прави смисао не само да нам није доступан, већ се и његова права природа мора од нас сакрити будући да нисмо способни да је поднесемо, нити смо у стању да с њом изађемо на крај” (Милосављевић, 1995, 15).

Шеварлић приказује Стефана као владара вазалне Србије, свесног подређеног положаја у којем се налази. Зато управо Стефана писац користи да се разрачуна са митом о Косову и традиционално увреженим схватањима о издаји Бранковића и његовој кривици за косовски пораз. Протосинђел Макарије „асистира” у режији представе у представи, желећи да дешавања на сцени ишчисти од паганских и других цркви неприхватљивих елемената.

⁵⁶ Куљић указује на то да је функционализација историје у општедржавне сврхе чест поступак и у другим земљама. Тако је Линколн у Другом светском рату био „знамен жртвовања за домовину, док данас радикали критикују Линколна због устезања да ослободи робове и због настојања да колонизује ослобођене црнце. Сједињене Државе касног 20. века су скептичне, плуралистичке, релативистичке и мање склоне традицији, па лишавају појединце терета симбола вредности. Бери Шварц чак тврди да је данас превладао послехеројски менталитет и самопародирање, јер је од 1956. до 1999. још више пао углед Рузвелта и Вашингтона. То важи чак и за Кенедија, кога је 1975. за најзначајнијег америчког председника држало 52%, а 1991. само 35% испитаника (Schwartz 2003). Колико год то било тачно, не мање је извесно да је постмодерна ослабила улогу 'великих прича' и хероја, али и то да очекивања од будућности нових генерација траже и нову слику прошлости?” (Куљић, 2006, 155).

МАКАРИЈЕ: Дилема постоји, децо моја, и она је увек иста: одлучити се између добра и зла, између божијег окриља и заводљивих искушења Нечастивог. Дилема је, дакле, у следећем: Хоћемо ли ми српског анђела, или хоћемо бугарског змаја? [...]

ОФИЦИР: Погрешно! С народом се не треба погађати. Народ воли, пре свега, чврсту руку, затим, јасан, православни поглед на свет, и воли добро да поједе. Зато треба имати јаког вођу и армију, јаку православну цркву, јаку пољопривреду. Ништа више. Крај! Све остало, под строги надзор!... (VI, 2)

Језик којим говоре ликови није архаичан, већ је савремен и природан, врло често са алузијама на актуелну политичку стварност. Кроз низ реплика официра Шеварлић се поиграва са стварношћу која је ускоро уследила – како у нашој, тако и у околним земљама бивше Југославије. Писац тачно зна и својом драмом сугерише шта је потребно да би се владало народом: митски идентитет владара, чврста рука и, наравно, „хлеба и игара”.

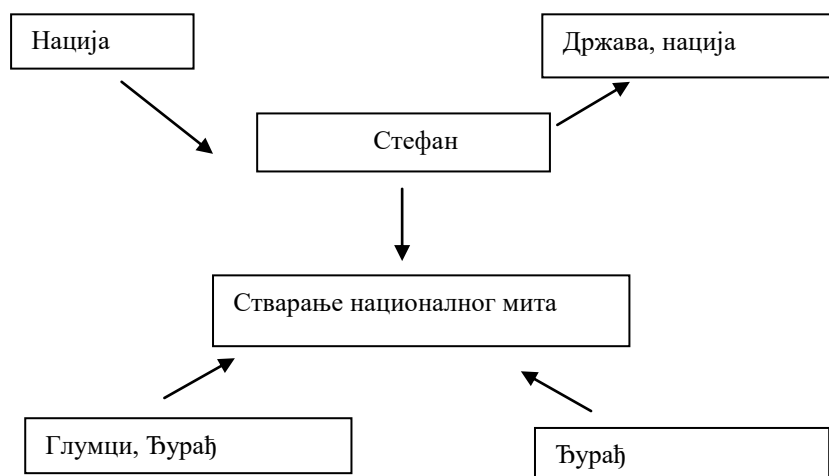
СТЕФАН: (Уморним, благим гласом.) Стварност је, сама по себи, неупотребљива, Ђурђе... Без идеје о вишем смислу догађаја, њена тежина се не може поднети. Како српски народ да настави да живи у овом апокалиптичком добу, ако нема идеју да учествује у једном узвишеном, божанском сценарију? Са којом свешћу да преживи ово црно време, ако буде мислио да је косовска трагедија само један бесмислени војнички пораз? Како да поднесе зло, патњу, истребљење? Из чега да црпе снагу, која ће му помоћи да једног дана васкрсне из мрака и почне нови, слободни и достојанствени живот? (VI, 2)

Након слома европског социјализма, врло је брзо дошло до промене идентитета и потраге за њим у прошлости. Прерада историје била је један од начина преовладавања прошлости. На основу претходно анализираних драма, може се видети како је потрага за идентитетом, неминовно, многе ауторе повела у правцу мита и легенде⁵⁷. У овој драми су мит и стварност потпуно супротстављени, што илуструје нову ситуацију деведесетих, па Шеварлићево дело представља пародичну реконструкцију настајања мита. У тој реконструкцији, историјски Вук Бранковић постаје типична митска жртва, која је на себе преузела сав грех колектива и постала оправдање за косовски пораз. Митски идентитет је неприкосновен, па ни Руварац код Виде Огњеновић, ни Ђурађ Бранковић код Шеварлића, не могу историјском истином да победе митоманију. О типском карактеру кривотвораца историје Сувајцић пише следеће: „Оно што интересује драмског писца у свим комадима трилогије јесте управо демонтирање механизма који праве историју, који кривотворе или ’фризирају’. Који од издајника праве хероје, од хероја издајнике, од аматера писце, од писаца подрепаше. Анонимни Летописац, Константин Филозоф, отац Макарије,

⁵⁷ На југословенској драмској сцени је још 60-их година приказан низ драма које су демистификовале мит. Такве су драме *Чисте руке* и *Савонарола и његови пријатељи* Јована Христића, *Херакло* Маријана Матковића, *Бановић Страхиња* Борислава Михајловића Михиза, *Антигона* Доминика Смолеа. (Прим. аут.)

Димитрије Грк, сви су они иста драмска фигура, синкретичан лик који се налази у функцији кривотворења историје. Зарад саме те историје. Они делују у позадини. Као анонимни писари, приповедачи, летописци, средњовековни и нововековни испосници историје у мрачним келијама времена” (Сувајџић, 2006, 12).

Ликови Стефана и Ђурађа грађени су контрастно. Стефан је стари владар који одлази на починак и то је основни мотив, који покреће драмску радњу. Владар жели да обезбеди земљи мит који би одржавао национално јединство и притом не бира средства, тј. искривљује мит, како би могао да га искористи у политичке сврхе. Ђурађ мора да се жртвује, тј. да жртвује историју својих предака зарад виших циљева. Стефан пред собом има фикционалан свет, будућност земље за коју је спреман да промени прошлост. Не знамо да ли је постојала намера писца да направи алузију, али имајући у виду да је Слободан Милошевић 1989. године повео читав један народ управо користећи се косовским митом, онда је потпуно јасно колико политичка инструментализација националних митова може бити опасна.



Актанцијални модел ове драме је пре свега модел Стефана Лазаревића, остарелог владара и бившег хероја. Његов објекат је визија нације у будућности, стварање националног мита у коме је главни мотив издаја – мита око којег ће се српски народ ујединити и којим ће се касније вешто манипулисати. На том путу Стефану стоји једино његов наследник, деспот Ђурађ, али и то само у почетку. Ђурађ затим, прихватајући политичку улогу, постаје Стефанов помоћник, а после његове смрти требало би да буде и субјекат који ће тај национални мит одржати, зарад виших циљева.

После распада Југославије, друштво и театар покушали су да изграде нови идентитет, што је изазвало и драмску потрагу за херојем. Међутим, нерашчићена

прошлост била је терет којег српска драма није могла да се ослободи све до појаве млађих писаца и проблематичних хероја. Ако упоредимо драму *Је ли било кнежевине вечере* и *Змаја од Србије*, можемо приметити да је Вида Огњеновић кроз иронију критиковала инструментализацију мита, док се у драми *Змај од Србије*, кроз критику манипулације митом покушава истовремено и наћи оправдање потребе за њим.

Ђурађ мора да бира између два чина: политичког или етичког. Он ће се, из политичких разлога, помирити са лажи да је његов отац издајник, допуштајући на крају да се представа о боју на Косову режира на тај начин. Дотадашње уверење, односно мит, ваља одржати зарад будућности земље. Писац заправо жели публици да укаже на њену склоност према митском уопштавању, обожавању хероја и приврженост традицији, без обзира на несклад са историјским чињеницама. У таквом критичком приступу писац није остао усамљен: и Сениша Ковачевић у драми *Свети Сава*, с краја осамдесетих, као, уосталом, и Вида Огњеновић у драми *Је ли било кнежевине вечере?* инсистирају на критичком ишчитавању историјских факата и митолошких образаца. Шеварлићева драма полази од историјских чињеница и митова и ствара мост са актуелним временом у коме је приказана, укидајући временску дистанцу, иронично се поигравајући са историјом, показујући хероје како свесно користе епску митологију у политичке сврхе. Стефан Лазаревић и Ђурађ Бранковић, хероји из наших митова, у овој драми постају пародирани **исмејани хероји**.

ЛИКОВИ	Традиционални хероји – епски хероји	Исмејани херој
Деспот Стефан	(+)	+
Ђурађ	(+)	+

У Шеварлићевој драми средњовековни јунак нашао се у служби поступка иронизације. Митски садржај не перципирају сви једнако, он није исти за Стефана, с једне, и за Макарија, тј. за цркву, с друге стране, тако да свако жели да своју истину утка у комад који ће бити канонизован за будуће нараштаје.

Глумци једини имају дистанциран однос према миту, свесни да играју безвредан комад који пишу великодостојници. Глумци имају функцију **луде**, лика на међи хероја и антихероја. Шеварлићева драма, иако описује владаре, није високомиметска, већ припада иронијском модусу. У њој су главни ликови **исмејани хероји**, који своју моћ и ауторитет користе за измену историје и стварање мита. Из њихове перспективе,

инструментализација мита је потребна како би будућа поколења имала „звезду водиљу”. Стефан Лазаревић, у свести народа традиционални херој којег одликују невероватна храброст, снага, издржљивост, у драми је немоћни старац. Он је изнад других људи по ауторитету и власти коју има, али их користи да би инструментализовао мит. Шеварлић пародира идеалне херојске особине, па и ликове око Стефана претвара у комичне неваљалце и варалице. Наравно, из угла времена у коме настаје, таква комика постаје горка.

У првом делу драме Стефан и Ђурађ су антагонисти: Стефан Лазаревић покушава да наговори Ђурађа да прихвати нови мит о Косовској битки, што Ђурађ потом и чини. Последице тога договора препознатљиве су и у нашој друштвеној стварности. Општа митоманија деведесетих није била ни узрок ни повод за распад Југославије, али је у таквим околностима мит био одличан алиби за политичку агитацију и поигравање са архетипском свешћу народа, кодирану, како примећује Зиројевић, неколиким општим местима: „Још је Скерлић закључио да се политичке представе и веровања српског романтизма свде на ограничен број општих места, или низ култова чији су идоли били Косово, Црна Гора, хајдуци, гусле, српство, отаџбина, историјска прошлост, а изворште ’средњи општи култ или култ народности’ ...” (О. Зиројевић, 2010, 220).

Галерију наведених типова хероја у претходно анализираним драмама завршавамо драмом *Змај од Србије*, у којој се сукоб гради на разлици између историје и стварања мита. Шеварлићева драма, са својим исмејаним херојима, представљала је увод у све оне гротескне ликове који ће уследити у писаца у другој половини деведесетих година. Зато је за нас ова драма симболична прекретница између двају периода: првог, до 1995. године, у коме је позориште покушавало да дође до јединственог концепта херојства, лутајући од епског, преко трагичког до исмејаног хероја – и новог периода, од 1995. године, у коме све више места заузима проблематични херој. Драмски писци у овом периоду утемељили су пут драмама у којима су покушавали да критички посматрају стварност и ту стварност прикажу на сцени.

7. ТИПОВИ ХЕРОЈА У СРПСКОЈ ДРАМИ ОД 1995. ДО 2000.

Живот у Србији средином девесетих година био је још сложенији и тежи него у претходним годинама. Због ратова на просторима бивше Југославије и политичког система унутар државе, Србија је у свету приказивана као земља ратоборног народа којег води „велики диктатор”. Уведене су санкције, што је довело до суноврата животног стандарда, а негативне друштвене појаве преплавиле су градове. Све то је изазвало низ грађанских протеста од 1996. до 2000. године. Позориште половином деведесетих година кретало је новим токовима, истражујући корене проблема егзистенције. На позоришним репертоарима појавила су се дела писаца нове генерације, попут Жељка Мијановића (*Помози ми*, 1993), Ивана Панића (*Сократов тестамент*, 1993), Жељка Хубача (*Ближи ватри*, 1995), Мирољуба Недовића (*Белоглави суп*, 1994), Игора Бојовића (*Извањац*, 1995) и других. Ипак, тек у другој половини деведесетих година, и нарочито на самом крају 20. века млади писци са својим оштрим критичким драмама постају водећи на репертоарима. Прошло је пет година од почетка распада, а друштвене прилике нису биле нимало обећавајуће али „основно је за све било”, како поставља Волк – „да ли смо заиста изашли из граничне ситуације? Нестајало је праве мотивације а било је и доста нејасноћа око тога којим путем даље. Да ли да се понашамо као да се у међувремену у земљи није ништа посебно догодило? Како да се артикулишу одједи минулих догађаја који су у свима нама оставили дубоке и онеспокојавајуће трагове? Да ли све што смо преживели у четири године може да добије позоришни садржај?” (Волк, 2006, 129).

7.1 НЕБОЈША РОМЧЕВИЋ, *ЛАКИ КОМАД*

Драма *Лаки комад* Небојше Ромчевића⁵⁸ појавила се на сцени Звездара театра и представљала је, како оцењује Меденица, „право освежење и значајни помак у нашој савременој драмској књижевности. За разлику од неких других наших комада, рађених по принципу – до паузе засмејавамо народ, а од паузе ми патетично обзнањујемо велике и, наравно, болне истине о њему самом, Ромчевић је у *Лаком комаду* доследно и интелектуално поштено спровео један свеобухватан комедиографски образац” (Меденица, 1999, 21). И заиста, у Ромчевићевој драми нема ничег „лаганог”, упркос њеном називу,

⁵⁸ Небојша Ромчевић (1962), ироничар и критичар друштвених стања, појавио се на позоришној сцени драмом *Силе у ваздуху* 1989. У овом периоду, он је писац који је свакако обележио српску драматургију драмама *Зимски дворац*, *Гробљанска*, *Лаки комад* и *Каролина Нојбер*. (Прим. аут.)

напротив, у њој налазимо нешто тескобно, нелагодно, али уједно и наивно-фантастично и ведро, што је приближава гротескном театру.

У овој црнохуморној гротесци ислужени похлепни генерал има незапосленог сина Ђорђа, који се суочава са истином – да је осим очевог лика, богатства, стана и пензије, морао да преузме и очеве пороке, грамзивост, подлост, политичке назоре и многе друге особине које је до јуче презирао. Генерал је лик претворен у нешто тајанствено, те се стиче утисак као да је неки страни нељудски дух упао у синовљевој души и запосео је.

Свеједно је ко је изашао као победник, отац или син, у свету у којем су односи отуђени, суочење са лудилом доводи протагонисте у гротескној ситуацију. У таквом свету, појединац не може да се оријентише, и тај свет му се првенствено чини апсурдним. У драми се појављује 9 ликова: Ђорђе – Генерал, Сека, Тетка Дара, Раде, I Дрогирани Кретен, II Дрогирани Кретен, Основац, Господин и Наркоманка. „... “ Мада ми ни ово не значи много.

Лаки комад је болна комедија нарави, у којој главни јунак Ђорђе није само несрећно дете једног официра, већ и метафора изгубљене младости. Ђорђе потом убија оца и залива га бетоном. Још је Фројд у књизи *Тотем и табу* изнео теорију да у неурозама модерног човека постоје трагови сећања на оцеубиство из времена хорде, када су синови убиством оца преузимали улоге вође. Ромчевић, чини се, не гаји нарочиту тенденцију да драму публика доживљава у психоаналитичком кључу, иако јасно приказује потпуно преузимање очевог идентитета. Тема о смени оних који су криви за кризу у земљи била је актуелна у том тренутку, али нам писац кроз оштру сатиру сугерише да ни синови у таквом разореном друштву нису ништа бољи од очева. У систему у коме не постоје вредности, немогуће је имати бољу будућност. Ђорђе – син, после убиства оца наставља очев живот, чак пристаје и да му тетка буде љубавница, као што је била и његовом оцу. Синови, слабији од својих очева, нису ни могли да наследе херојске особине, већ израстају у дегенерисане наследнике, који настављају животе својих очева. Забетониран, његов отац ће постати споменик или савремена скулптура у част палим херојима, а „херојске подвиге“ наследници ће митологизирати и инструментализовати.

Ђорђевој жени Сека, аморална, блудница и материјалиста, има функцију скандалозног лика, антихероја – она је варала супруга Ђорђа чак и са његовим оцем. Готово у свим ликовима превласт преузима материјално-телесно начело живота – једење, пијење, пражњење, полни живот, преждеравање – хиперболизовано нарочито у лику генерала, што су одлике гротеске. Иако су ликови гротескни, они су у ствари и блиски

типовима људи који су живели и понашали се гротескно у тадашњем друштву, као да се и ван позоришта играо *Лаки комад*.

ЂОРЂЕ: Ти знаш да маторо ђубре више неће да ми даје паре јер имамо различита политичка уверења. То је сукоб два принципијелна мушкарца.

СЕКА: Ма каква политичка уверења, дебилу!! Има да будеш удбаш, партизан, атеиста, будиста, јебем ли ти сунце жарко! Знаш ли ти колико пара он има?? Прво пензија. Онда ратни плен!

ЂОРЂЕ: Никад! То је крвав новац. А и неће да нам га да. Стегнућемо се још мало. Кренуће нам! Ево, да видимо шта можемо да уштедимо. Престајем да пушим, а то је двеста марака мање. Нема пива. Киселе воде. [...]

ЂОРЂЕ: Шта још можемо да избацимо?

СЕКА: Ако мене убијемо, смањујемо трошкове за 50%.

ЂОРЂЕ: А ако убијемо и мене, за 100%.

ЂОРЂЕ (свечано): Секо, пиши! Изјава: данас, 20. септембра, 1997. године Ђорђе Поповић је одрастао. „Ја почињем да размишљам о згртању пара. Доста је било високих етичких захтева. Овој земљи су потребни менаџери...”

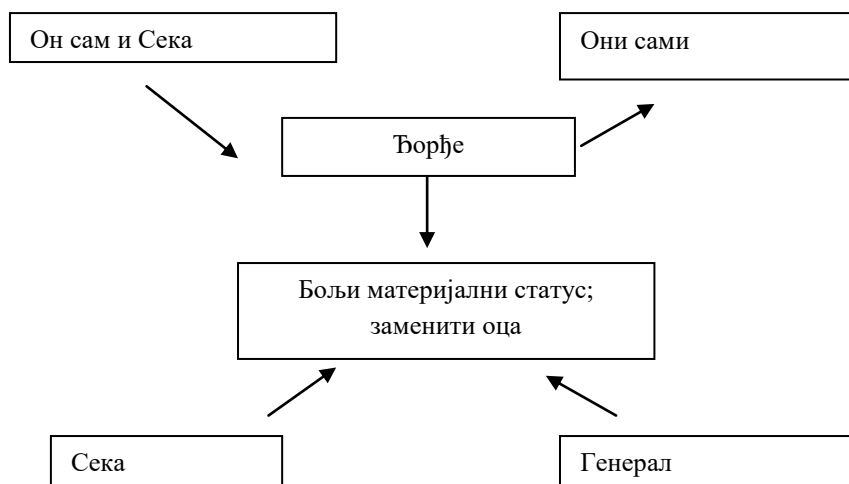
СЕКА: Хоћеш да само фотокопирам изјаву од прошле године? Мада ни она из деведесет пете није лоша. Мени лично је најдража она из деведесет прве: „Ја, Ђорђе Поповић, Србин, решио сам да одбраним славу Обилића и с пушком у руци...” (I, 1)⁵⁹

Једна од одлика гротеске је црни хумор, који обично није прихватљив јер разоткрива, критикује и поткопава устаљена друштвена веровања. Црни хумор је пут ка самоизлечењу, то је прихватање негативне ситуације као што је смрт, заробљеништво, болест, рат или тешка економска криза, каква је постојала у Србији деведесетих година. Појава гротескних, црнихуморних драма била је не само један од одбрамбених процеса друштва, већ и пут ка његовом излечењу. Уз драме попут *Лаког комада* публика је научила да „ужива” чак и у ономе што је најгоре и неизбежно, те је опште стање у друштву постала космичка шала. Јонеско је писао, како наводи Хелентал: „Постати свестан онога што је застрашујуће и смејати се томе значи постати господар страшном” (Hellenthal 1989, 32). Имајући у виду специфичну друштвено-историјску ситуацију која је иницирала сложен и у некој линији первертиран однос оца и сина у *Лаком комаду*, све оно што се између њих деси (убиство, бетонирање) измештено је из реалистичког регистра и смештено је у комички како би се указало на разарајући учинак поремећене друштвене ситуације на домен личног, интимног простора. Комички аспект и смех који он производи има улогу да изрекне осуду и критику: „Смијех је прије свега казна. Створен да унизи, он треба да на личност на коју се односи учини болни утисак. Друштво се њиме свети онима

⁵⁹ Ромчевић, Небојша, 1998: *Каролина Нојбер и друге драме*, Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију Факултета драмских уметности и Будва: Град театар.

који се усуђују да се према њему слободно понашају. Смијех не би постигао свој циљ кад би носио обиљежје симпатије и доброте.“ (Бергсон, 1958: 109)

Највећи контрасти постоје између ликова оца и сина, а један од битних контраста лежи у опозицији млад/стар. Сукоб се и рађа услед тога што је Генерал остарио, а Ђорђе је син који нема ништа од очевог богатства и жели коначно да добије оно што мисли да му припада. Иако се Генерал не појављује, из коментара сазнајемо да је богат, безосећајан, промискуитетан, да има моћ, или ју је имао. Отац поседује готово све што што жели и син, али то неће да дели. Љубав овде не постоји, само наглашени ероти Ђорђеве тетке и жене. Иако је све у овој драми преувеличано, ако се посматра испод тог покрива хиперболе, може се приметити сукоб оца и сина – и у конкретном и у пренесном значењу. Поред тога што не постоји искрена љубав између њих двојице, син наглашено мрзи оца, јер овај има новац, и привилегије које не жели да дели са сином. Син постаје претња, па се ривалство и мржња појачавају. Већ је у драми *Професионалац* Душана Ковачевића уочен проблем односа оца, Луке Лабана и сина Милоша. Очеви су криви за оно што се десило са државом, али кривицу не желе да признају, нити желе да оду, већ настављају да чине грешке. Због тога синови морају да постану очеви, те Ђорђе и чини злочин не би ли коначно сменио оца. Ако су преци чинили грешке, могу ли деца избећи понављање тих грешака?



Имајући у виду закључке о прошлости и традицији, до којих смо дошли анализом претходних драма, сасвим је логична и очекивана била појава драма у којима хероји желе нову улогу, или смену старих хероја, или нов начин живота. Драма *Лаки комад* Небојше Ромчевића, у којој је главни сукоб између оца и сина, а централни мотив убиство оца – пре свега има пренесено значење. Ако посматрамо актанцијални модел Ђорђа, његов објекат

је да материјално побољша свој живот, а то не може постићи ако не замени, односно, не убије оца. На том путу има помоћника – своју жену, а противник је отац сâм.

Гротеска се најчешће јавља у време пропадања друштвених система, па су њени најужи елементи сатира, критика и негација. *Лаки комад* је сатирично огледало једног времена и друштва у тренутку распада Југославије и представља сурову стварност 90-их. Ако погледамо табелу, можемо приметити да ликовима недостаје било која позитивна особина или осећање, те да су они у ствари карикатуре неморалних, себичних и безосећајних особина. После распада југословенског идеолошког система, ниједна идеологија, осим преживљавања, није могла постати идеја водила. Сви ови ликови имају у себи црту лудила, што им омогућава да свет гледају другим очима. Потпуно девијантна слика света постала је стварност. Без обзира на то да ли су критичари *Лаки комад* сврставали у жанр водвиља, фарсе или друштвене сатире, они не доводе у питање важност мотива лажи и апсурда, као ни чињеницу да је посреди драма у којој су сви ликови аморални. Никог овде не пече савест, нико нема осећај кривице, вредности су изокренуте наглавачке, а гротеска се раствара у трагично и комично. Оно што је негативно – постало је потпуно легитимно и уобичајено.

ЂОРЂЕ: Како је теча?

ТЕТКА ДАРА: Још је у депресији што је изгубио рат. Седи у подруму са свим оним телевизорима, видеорекордерима, сребрним и златним сервисима и уздише. „Ђути, Раде, кажем ја њему, „замисли још да си био на фронту”. Је л' знаш некога да га интересују иконе, гоблени, иконостаси, дувачки инструменти, ћилими, комодe и наткасне, половни алати, делови за „заставу” и „голфа”, мало ношена гардероба? Нешто особито! Није он више за тај посао. Спава по шаторима, кисне, не пази се, навући ће кијавицу. Ти знаш како сам ја за њега везана. Једва сам га натерала да понесе вунене чарапе. (I, 5)

Ликови су физичке и духовне наказе, те јунак изгледа као да је обликован изван оквира добра и зла. Тамарин закључује да је „гротеска карикатура код које несразмер између природног и карикатурног поприма колосалне и немогуће димензије. Гротеска почиње тамо где почиње и немогућност” (Тамарин, 1962, 15). Премда су ликови у *Лаком комаду* карикатуре, лик Ђорђа има дужину, те доживљава промену и полако се навикава на живот који је водио отац. Наравно, писац, у духу комедије, публици на крају оставља загонетку – да ли је уопште Ђорђе-син убио Ђорђа-оца или је отац убио сина, јер на крају то није ни битно. Оба лика су се сјединила – и син и отац постали су једно у колективном идентитету бившег хероја – генерала једне нестале, комунистичке земље. Кроз ову замену ликова и упознавање сина са очевим животом, писац је духовито дао слику наше стварности, пропуштenu кроз призму гротеске. Иако временска дистанца између теме

комада и тренутка извођења драме скоро да није постојала, гротескни стил успоставио је неопходну дистанцираност, како би публика уопште могла да реципира описану стварност. Црни хумор нам помаже да уживамо и у ономе што је тешко и неизбежно, зато што свет у том тренутку постаје комедија које се не плашимо, иако је застрашујућа, јер смех, према Бахтину, остаје последњи бастион унутрашње слободе. „Смех не ослобађа само од спољне цензуре већ, пре свега, ослобађа од великог унутрашњег цензора, од хиљадама година васпитаваног страха пред освећеним у човеку, пред ауторитативном забраном, пред прошлошћу, пред влашћу” (Бахтин, 1978, 108).

Писац је прувеличао неприродност, бесмисленост својих карикатуралних ликова и тиме изазива смех, али и мучнину и чуђење. Гротеска је „неприродна” и „бесмислена”, тј. у њој се руши поредак ствари, јер она недокучива сила, коју називамо судбином, према Фолфгангу Кајзеру, интегрише гротескни театар: „Оно што чини заједнички дух гротескног театра своди се на следеће: апсолутно уверење да је све тешко, да је све испразно и да су људи марионете у рукама судбине: њихове патње, њихове радости, њихова дела само су сеновити снови у једном свету таме и тајаствености којим управља нека слепа и недокучива судбина” (Кајзер, 2002,186). На крају драме пред публиком је слика застрашујуће будућности, средњошколаца без идентитета, будућних **проблематичних хероја, нехероја, антихероја и исмејаних хероја.**

Деца, убијена дрогом, са флашама, жвалаве се и пипају, док им учитељица говори. Око гроба је почасна стража.

УЧИТЕЉИЦА: Децо, мир! Јесте ли сви оставили оружје на улазу? Лепо, Марићу, какви су то прстенци тамо?! Дакле, децо, налазимо се у меморијалном центру Генерал Поповић – Геша. Чика Геша је цео свој живот посветио вама младима, и борби за ваше боље и светлије сутра. Живковићу, вади ту језичину из Аниних уста, да ти ја не би уши побрала! Од његове заоставштине покренут је дечји часопис који и ви волите – Невен и Невенка, обезбеђен бесплатан абортус за млађе од четрнаест година и још пуно лепих ствари. Активно је суделовао у акцији Министарства просвете „метадон за сваког првака”. Само нашој школи купио је многе дивне играчке. Знате оне fine анатомске лутке... Марићу, доста с тим прстенцем... Како немате поштовања пред сенима овог великог човека... (загрцне се) и љубавника. Срам вас било... Гешо... љубави. Зашто си ме оставио... (VII, 1)

Гротескне слике у овој драми својом иронијом и црним хумором показују истину, неулепшану стварност, покушавајући да савладају демонско и негативно. Хумор доводи до тога да се заволе ствари које смо испрва мрзели и подносили их само због могућности ругања, па чак и да се ужива у њима. О трансформацији страшног помоћу хумора Бахтин каже следеће: „Свет романтичарске гротеске – то је, у овој или оној мери, свет страхан и *стран* човеку. Све уобичајено, обично, свакодневно, проистекло из навике,

општепризнато, одједном постаје бесмислено, сумњиво, страно, непријатељско човеку. Свој свет одједном постаје туђ свет. У обичном и нимало страшном одједном се открива страшно. [...] Страшно се овде увек преокреће у смешно и весело. Сlike романтичарске гротеске су израз страха пред светом и теже да читаоцу улију тај страх (‘плаше’). Гротескне сlike народне културе су апсолутно безазлене и свакога укључују у своју безазленост” (Бахтин, 1978: 48).

У Ромчевићевој драми сви ликови припадају иронијском модусу који се приближава сатири и гротески, те зато међу њима нема традиционалних хероја, вођа, бунтовника ни мученика; то су пре свега исмејани хероји, скандалозни хероји или антихероји, чије су негативне особине преувеличане до монструозности, као што је то случај са генералом Ђорђем.

ЛИКОВИ	Исмејани херој	Антихерој, отпадник, издајник, скандалозан
Отац	+	(+)
Ђорђе	+	(+)
Сека	+	(+)

Генерал Ђорђе је гротескни антихерој, монструозан, комичан, језив лик. За разлику од херојских ликова у претходно поменутих драмама, митских ратника, Ђорђе је у *Лаком комаду* приказан као потпуна супротност хероју, иако је он учествовао у тим ратовима који рађају хероје. Ђорђе је ратове искористио за своје лично богаћење; он је истовремено и дилер и генерал, и отац и блудник. Тип хероја с краја осамдесетих, херојски лик косовског јунака или херој из Првог светског рата, сада се претвара у своју супротност. Постаје антихерој. Ако су пређашњи писци кроз благу иронију критиковали стварност, Ромчевић је беспопштедно приказао огољену реалност.

ЂОРЂЕ: Нећу да се смирим! Све ћу да му кажем! Метак ниси испалио, денунцијанту проклети! Увлакачу! Малтретирао си војнике, затварао потчињене, а изгубио си се у Липовачкој шуми! Пола Босне си пренео у подрум. И овај стан си добио на мућку, и кола и... све! Небеса вапе за правдом! Олимписки богови... А мени ништа не даш! [...] Е, па, нећеш више! Курвање, скијање, сунчање, тениси, голфови, кошарке, Кардени, Версачи, Армани! А мени?! А мени – шупаљ нос до очију! (I, 1)

Син Ђорђе је пропали интелектуалац, исмејани херој – губитник. Уместо да пронађе начин, смисао живота у сулудом времену, те постане херој који одолева судбини, Ђорђе покушава да промени судбину сукобљавајући се са оцем. Овим архетипским мотивом оцеубиства настаје фарсична прича о генералском сину и његовим неспоразумима са

оцем. Син Ђорђе не жели да се херојски обрачуна са неморалним оцем „у име правде”, већ хоће да преузме идентитет оца, тј. његов новац и могућност лагодног начина живота. Управо зато на крају драме и остаје отворено питање да ли је преостали Ђорђе – син, или Ђорђе – отац, а одговор на њега, на крају крајева, више и није битан.

Иронијска комедија, којој је ова Ромчевићева драма врло блиска, је најкомпликованија и има широк спектар могућности, те јој је Фрај и посветио највише простора у свом делу. Она је често на граници бруталности према беспомоћним јунацима и најчешће нуди сатиру друштва или описује протагонисте одбачене од друштва. У овој грубој раблеовској комедији сви ликови имају функцију антихероја, јер се херој изгубио из друштвене стварности. Романтични концепт хероја у таквом свету мета је подсмеха. Како Бергсон истиче, тај однос између друштва и појединца је врло сложен јер друштво има захтеве за појединца а истовремено га одбацује ако се издваја или не повинује правилима друштва, па бива кажњен или коригован смехом: „Али друштво тражи још нешто друго. Њему није довољно да се живи; оно хоће да се добро живи. (...) Па ипак, против овога друштво не може дапредузме неке репресивне материјалне мјере (...) Оно се налази пред нечим што онеспокојава, али само као симптом – што једва може да се узме као пријетња, највише један гест. Оно ће, дакле, одговорити једним гестом. Смијех треба да буде тако нешто, нека врста друштвеног геста.“ (Бергсон, 1958: 16-17)

И споредни ликови, попут два „дрогирана кретена”, представници су омладине у дехероизованом/хероинизираним друштву. Криминалци су третирано као хероји, а њихови злочини представљани као неминовност у борби за праведне циљеве. Антихероји постају део колективног идентитета и њихови подвизи се величају по угледу на херојски митски образац.

7.2 ДУШАН КОВАЧЕВИЋ, *ЛАРИ ТОМПСОН*

У периоду од 1995. до 2000. године изведен је низ драма које су кроз гротеску и сатиру приказивале стварност на сцени. Међу њима се издваја и драма Душана Ковачевића *Лари Томпсон* (1996), која тематски делује као наставак анализираних драма *Урнебесна трагедија*. О проблемима са којима се сусреће позориште тог доба у *Урнебесној комедији* сазнајемо кроз телефонске разговоре управника позоришта, Милана. У *Ларију Томпсону* управо је позориште основна тема. Драма *Лари Томпсон* на позорницу износи нестваран свет, у коме су избрисане границе између реалности и илузије. Више

нема осврта на прошлост: савремени тренутак постао је комично позориште, а оно је свет губитника, према којима је Ковачевић више благонаклон него ироничан или сатиричан.

Лари Томпсон је комедија у којој стварна публика присуствује наводно неуспешним покушајима да отпочне представа *Сирано де Бержерак*. Представа касни, јер нема главног глумца, а Управница и Епизодиста на све начине покушавају да спасу представу. На другој страни, у кући главног глумца догађа се трагична гротеска: браћа близанци и сестре близнакиње (три сестре близнакиње удате за три брата близанца) умиру, али их један стриц оживљава, захваљујући својим моћима. Стефан одсеца свој велики нос, традиционални понос своје фамилије. У представи постоје два сукоба – сукоб у позоришту, због отказивања представе и сукоб Стефана Носа са својом породицом. Сваки од ових сукоба отвара низ проблема општег безнађа у Србији деведесетих.

Једне ноћи глумац који би требало да игра Сирана, због згађености над самим собом и друштвом у коме живи, одбацује свој идентитет и жели да себи прекине муке. Уместо да оде на сцену, он реши да се обеси. Глума је за Стефана Носа једини стварни живот. Не играти значи умрети духовно, но он, попут Симовићевог Филипа из драме *Путујуће позориште Шопаловић*, брише границе између реалности и позоришта, па живот око њега постаје позорница. Иако не одражава директно политичке проблеме 1997. године, *Лари Томпсон* ипак почива на гротескно интонираној друштвеној критици, у којој је приказана судбина „привидно живих” ликова. Као што је у *Урнебесној комедији* избрисао границе између луднице и света, тако је овом драмом Ковачевић избрисао границе између позоришта и стварности. У том свету привидно живих, представа постаје комично-језиво огледало стварности.

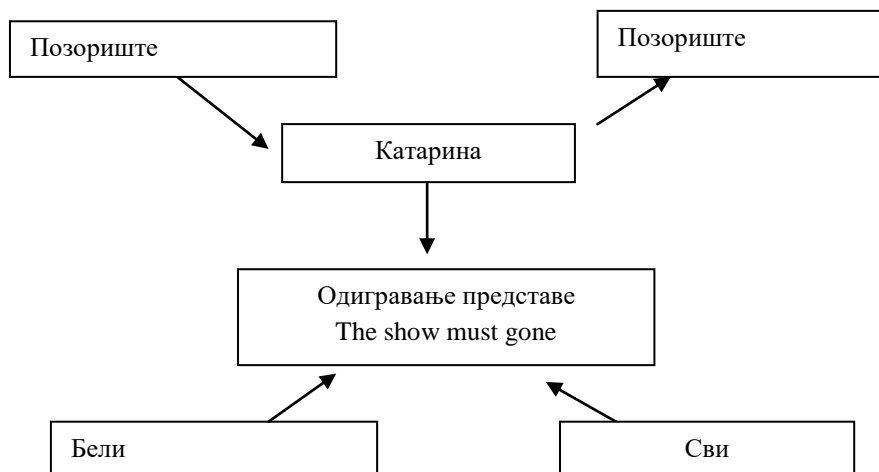
У драми *Лари Томпсон* тешко је одредити осе кореспонденције међу ликовима који живе у свету привидне стварности. Потенцијал драмског сукоба лежи пре свега у контрасту који код ликова постоји у погледу одговорности према позоришту. Стефан Нос живи у фикционалном свету, за разлику од Катарине, која има одговорност према послу у позоришту. Заплет и настаје када Стефан Нос не дође на заказану представу. Недолазак и чекање представе покренуо је драмску радњу иза сцене: мајстори Аца и Ђура сукобљавају се око дуга, електричари секу струју, лопови улазе у благајну, полицајац специјалац ништа не може да реши; на позорници се одвија целокупна друштвена стварност. Сви ликови „одговорно” раде свој посао: електричар сече струју, специјалац истражује случај, Сава и Савка „одговорно”, уз серије, проводе пензионерске дане. Сви су одговорни, осим Стефана, који сажалева себе у таквом окружењу.

Важан је такође и контраст у односу према традицији, уочљив између Стафана и његових рођака, пре свега Оливера Носа. Стефан се не поноси носем као његови рођаци, због чега Оливер, моћни мађионичар, не жели да га врати из мртвих. Иначе, Оливерова пракса је да људе враћа из мртвих, само се поставља питање да ли је њихово поновно враћање у живот – враћање у „привидан живот” или је то заправо нов живот, у коме су ликови свесни друштвене стварности. Нажалост, Оливер ликове буди како би наставили свој привидан живот, а публика је та коју писац жели да освести.

Контраст између Оливера и Стефана огледа се у сукобу око традиције. Стефан у ствари жели нов идентитет: не жели да носи традицију великог носа са собом, јер је нос за њега терет, док се други поносе њиме. Стефан не може да утиче да промени било шта, те радије бира бекство него борбу. Сви ликови, што ћемо видети из табеле у наставку, мање-више живе у фикционалном свету, само се њихове имагинарне стварности међусобно разликују. Стефан живи у стварности која је театрализована, Оливер Нос живи у другом свету, а остали животаре, односно имитирају животе хероја које гледају у серијама.

Једино се Катарина жртвује, за позориште, из љубави према Стефану Носу и љубави према позоришту. Глумац Бели жртвује се због љубави према Катарини. Стефан Нос воли Катарину, али више од ње воли улогу глумца у стварном животу. Љубав му не значи толико да би остао жив, нити да би играо у позоришту, за разлику од Катарине која све жртвује због њега. Катарину покреће страст, ерос, док Стефана, с друге стране, ништа не мотивише. Стефан Нос је у сукобу са другима јер је самосажаљив – он жали над својом тужном судбином, док се Катарина бори. У актанцијалном моделу, објекат Стефана Носа био би смрт, *tanatos*, а противник му је Катарина, са јаким *erosom*. Стефан прижељкује смрт из два разлога: не жели више да гледа стварност која је веће позориште од позоришта самог и не жели да забавља „привидно живу” публику.

Поред Катарине, постоји још један херој, а то је Лари Томпсон. Хероји су побегли из стварности и из позоришта и преселили се у филмске серије, те су у *Ларију Томпсону* приказани пре свега фарсични догађаји у свету изван театра – у групи осиромашених, апатичних људи који, уместо да решавају своје животне проблеме, свакодневно празно зуре у телевизијски програм, идентификујући се с јунацима неке аустралијске сапунске опере. Прича прераста у алегорију о људима који су одавно умрли, мада имају особине живих бића. Хероји више не постоје, постали су само смешне марионете. Можемо издвојити актанцијални модел Катарине, која је једини преостали херој.



Катарина има и конкурентан актанцијални модел, у коме би главни покретач била љубав, а објекат Стефан Нос. На том путу противник би био Бели, јер је воли, али и сам Стефан Нос, са својим самосажалењем и жудњом за смрћу. Адресант је она сама. Да нема овог актанцијалног модела, Катарина не би имала потребу за жртвовањем. Овако, она искључиво због љубави остаје у позоришту и трпи све, уместо да оде код мужа у Немачку.

У овој драми, осим Катарине, нема хероја. Нема ни стварности, односно, дошло је до њене потпуне театрализације. Катаринин једини циљ јесте играње представе, а једини помоћник јој је Бели, стари глумац чије је делање мотивисано љубављу. Кроз ту борбу да представа не буде отказана приказани су многи проблеми друштва што и јесте права позоришна представа. Противници су сви – друштво, полиција, глумци, запослени, електродистрибуција, глумац Стефан Нос који не жели да игра. На крају, стриптиз управнице позоришта можемо посматрати као алегорију позоришта у Србији деведесетих година. Ковачевић као да се пита да ли је позориште морало да кокетира са системом како би опстало, да изводи стриптиз уместо да критикује, провоцира и производи емоционалне реакције публике. А могуће је и да писац овом драмом заправо сугерише како је политички домет позоришта тих година био тако незнатан да му нису помагале ни кокетерије.

Ликови у драми *Лари Томпсон* су реалистични, али апсурдан друштвени контекст од њих прави карикатуре. Свет стварности постао је нестваран. С тим у вези, тешко је говорити о девијантној слици света код ликова зато што је реална слика света девијантна у односу на нормалан живот који се водио некад, у прошлости. Сви ликови су усамљени у својим привидним световима, у којима су ТВ серије једина страст и забава. Криминалистичка серија из *Радована III* сада је замењена мелодраматичним верзијама јужноамеричких серија, због којих и настаје крвопролиће у стану Стефана Носа. У таквом

свету – у позоришту је заправо веће позориште пре и после извођења представе. Зато, позоришна представа и не може да се одржи, јер њени актери, заправо, играју боље представе у стварном животу него у свом позоришту. Кроз обресе позоришта, показано је стање у свим предузећима – синдикат, нерад, свађа, репресија, туче, љубомора итд. Позориште и серије пресликали су се у животну реалност: на улицама се одигравају убиства, самоубиства, театралне смрти, љубави, свађе, неправде и катарзе. Стефан Нос је насложенији лик, код којег је веома изражена контрадикторност између спољашњег и унутрашњег живота – он је растрзан између оног што јесте и света у коме не жели да буде. Стефан Нос тумачи стварност кроз уметност.

СТЕФАН: Немам више снаге да гледам овај свет, ову несрећу и зло. Ја сам мали глумац за оволико зло, Кажа. Све што играм је смешно и жалосно у односу на мој живот. Нећу да забављам људе, а да одиграм своју несрећу – не унем... Сваки дан имам већу драму од моје улоге... Позориште ми постаје трагично смешно... Играм принчеве, краљеве, а живим као пас. Као пас, уличар. (I, 1)⁶⁰

Једини лик у драми који има ширину, тј. могућност избора јесте Оливер, који је у исто време и у функцији резонера. Он може одабрати да буде шта хоће, а поседује и моћ да људе враћа у привидан живот. Остали ликови немају ширину, као ни могућност избора, што показује и чињеница да је писац за улоге сва три брата и три сестре – предвидео једног глумца. Без обзира на то да ли је тај један лик доктор, мајстор или мађионичар, живот му је исти, јер сви живе своје животе у илузији, гледајући исте серије.

Катаринин лик доживљава промену: од управнице позоришта она постаје стриптизета на сцени – *show must go on*. Аутор је изабрао гротеску како би публици могао да укаже на апсурдност таквог начина живота, а једино је Оливер, велики мађионичар, у стању да покаже осталим ликовима да су „живи а неживи”.

О апсурду као акутном (јер ће или трајати кратко или се завршити смрћу) друштвеном синдрому описаном у овој драми, Симовић примећује: „Душан Ковачевић се, као комедиограф, служи претеривањем свих врста, пародијама, персифлажама, сјајним и вртоглавим хиперболама, лудилима, апсурдима и чудима... Али шта може бити хипербола у земљи у којој литар банатског ризлинга кошта 160.000.000 динара? Шта може бити апсурдно у земљи у којој сте, плаћајући килограм коњских кобасица, морали да попуните толико чекова као да купујете коња?” (Симовић, 2002, 15). У овој драми не постоји временска дистанца између радње и стварности, па гледајући комад, готово да гледамо друштвену стварност која се одигравала тих година: ту су лажни пророци који оживљавају

⁶⁰ Ковачевић, Душан, 1998: *Одабране драме 3*, Београд: Време књиге.

људе, глумци који не примају плату, искључења струје; *пајсер* постаје симбол целе представе, али и једног друштва, у коме ништа више није важило осим „пајсера” – њиме су се, изван било каквог закона, лично обрачунавали и ликови у драми, и људи у реалном животу. Средином деведесетих позориште се бранило црним хумором од црне стварности. Хумор деведесетих можемо назвати „хумором испод вешала”, али, пре свега, оно што Ковачевић исмева у овој драми је колективни идентитет. Наиме, породица Нос има традиционално обележје фамилије, дугачак нос. Пошто Стефан Нос покушава да га одсече, породица га кажњава не оживљавајући га, јер се усудио да зажели други идентитет од онога који је вековима изграђиван у њиховој фамилији. Стефан Нос жели да се ослободи традиције и колективног идентитета. Сечење носа (самоволна кастрација у психоаналитичком кључу) није ништа друго до одрицање од колективног идентитета (традиционалног/маскулиног/архајског), а „људи који су сами себе издали искључиви су кривци за свој нестваран, привидан и лажан живот, који се губи у позоришим кулисама” (Меденица, 1996, 24). Сечењем носа, ликови желе да пресеку везе са својом митском традицијом. „Дуги носеви” слични су ратничко-херојској традицији на коју је једна нација деценијама била поносна. Један лик, и то лик глумца, Стефан Нос, дрзнуо се да коначно пресече везе са бесмисленом традицијом.

ЛИКОВИ	Надмоћни хер	Трагички херој	Исмејани херој
Стефан Нос			+
Катарина		+	
Оливер Нос	(+)		+

За мало мање од деценије, тип хероја у српској драми досегао је тачку у којој је дезинтеграција хероја потпуна. Ликови у овој драми иронијског модуса представљају исмејане хероје, карикатуре стварности. Стефан Нос, иако једини умире у драми, није трагички херој. Згађен стварношћу, он не жели да се бори, већ да умре. Нажалост, Стефанова смрт није попут смрти његових хероја из позоришта, већ је случајан, несрећан догађај. Оливер Нос би због своје моћи могао бити надмоћни херој, али његова функција у драми пре свега је иронијска, па он такође припада типу исмејаног хероја. Ипак, писац Оливеру додељује и улогу резонера, који ликовима и публици објашњава привидност њихових живота. Антихерој такође не постоји у препознатљивом облику у драми, пре свега зато што је друштвена стварност постала гротеска. Катарина је једини херој у драми,

усамљени лик који се бори за идеју да позориште ни у таквом времену не сме да пропадне – представа не сме остати неодиграна.

Можемо приметити да су комични, карикатурални, фантастични и помало деформисани ликови били у средишту драме крајем деведесетих година. У то време била је веома посећена и представа *Пуњене тиквице* Сање Домазет⁶¹, која се својим карикатуралним ликовима и темом придружује Ромчевићевој и Ковачевићевим драмама. Премијера ове драмске представе била је 29. новембра 1996. године. Ова „трагикомедија у 19 слика”, како ју је назвала ауторка, има 11 ликова-карикура, а у средишту радње су Аркадије Аркадијевич и његови помоћници. Ликови у драми слични су Гогољевим јунацима – то су исмејани хероји који се годинама спремају да балсамују великог вођу, уколико дође до његове смрти. Међутим, задатак за чије су се извршење припремали цео радни век постаје немогуће обавити зато што су се напили и остали без материјала за балсамовање. Сања Домазет изабрала је други просторни оквир за радњу своје драме, али се може успоставити очигледна паралела са актуелним околностима у земљи. Наиме, колективни идентитет и друштвена стварност у Совјетском Савезу били су налик онима у старој Југославији, а затим и налик приликама у наслеђеној Савезној Републици Југославији: страх је био доминанта у таквом друштву, а гротескни ликови Сање Домазет хумором побеђују страх. Драма Сање Домазет, као и претходне две, припада иронијском модусу и представља пре свега критику диктаторских режима уопште. Иако је радња у овој драми конкретно највише везана за СССР и садржи бројне алузије на Стаљина, у њој исто тако можемо препознати и диктаторске вође у нашој земљи. Пошто су ликови гротескне карикатуре које целокупан диктаторски режим и однос према вођи извргавају руглу, сви ликови (Аркадије, Иван, Василије) могу се сврстати у **исмејане хероје**, слично онима у претходној драми, с тим што се јунаци Сање Домазет истовремено приближавају скандалозним ликовима, јер су још јаче наглашене карикатуралне црте.

7.3. ГОРАН МАРКОВИЋ, *ТУРНЕЈА*

У нашем раду анализиране су већ две драме у чијем средишту су глума и глумци.⁶² Горан Марковић такође се у својим двама драмама дотакао ове теме. У драми *Говорна мана* (1997) писац отворено суочава позориште са политиком, па се и сукоб одиграва

⁶¹ Домазет Сања, Шијан, Слободан. (2017). *Пуњене тиквице – драма/ Пуњене тиквице са Лењиновим мозгом – филмски сценарио*. Београд: Службени гласник.

⁶² Драма *Змај од Србије*, М. Шеварлића и *Лари Томпсон*, Душана Ковачевића имају глумце као главне ликове. (Прим. аут.)

између ова два удаљена света, позоришног и политичког. Млади политичар, чија каријера обећава узлет у врх политичке хијерархије, тражи помоћ од позоришних људи како би постао вешт говорник⁶³. Проблем је говорна мана коју главни лик има. На супротној страни је глумац који постаје учитељ, на заласку је каријере, далеко од друштвене и политичке реалности. На губљење јасне границе између глумаца и публике у *Говорној мани*, указује Брадић: „У судару и наизглед неспојивих крајности – закона политичке власти и закона сцене, лица у *Говорној мани* пигмалионски постају истовремено актери и публика драме расцепа, губљења и покушаја замене идентитета. И у њој аутор указује да макијавелизам није привилегија само политичке олигархије као што ни глума није искључива својина позоришних уметника” (Брадић, 2002, 6).

Драма *Турнеја* (1996) Горана Марковића једна је од првих које су почеле отворено да критикују стварност и предочавају заблуде једног народа, вођеног митовима коришћеним за ратове и политичке игре. О томе сведочи и сам аутор: „Нећу да кажем да сам био претеча, али *Турнеја* се сјајно уклопила у овај други контраталас чији је циљ било суочавање са истином да смо били увучени у један прљав рат, који смо неславно изгубили, а осрамотио нас је за наредне векове” (Марковић, 1997, 29).

Политичка, критички ангажована комедија *Турнеја* Горана Марковића⁶⁴, слична је по идеји Поповићевој драми *Тамна је ноћ*. Марковићева драма, смештена усред ратних збивања, појавила се на сцени „Атељеа 212” у првој години мира. И како примећује Брадић: „*Турнеја* је на свој начин била и лакмус папир за однос гледалаца и јавности према још недовршеној прошлости” (Брадић, 2002, 6), аутор је у драмском времену од два дана покушао да представи ратну стварност за све сукобљене стране. Иначе, *Турнеја* има подлогу у истинитој анегдоти чији су актери били глумци Јосиф Татић, Предраг Ејдус и Бранко Цвејић, који су се једва вратили након играња *Шовинистичке фарсе* у Републици Српској, усред рата. О томе сведочи сâм аутор: „Помислио сам да се о рату може причати и на један ироничан и можда аутоциничан начин, комбиновањем озбиљног и неозбиљног,

⁶³ Занимљиво је да у вишенарађеном филму *The King's Speech*, Тома Хупера, из 2010. године, долазак на престо Џорџа VI зависи од логопеда, који покушава да исправи краљеву говорну ману. (Прим. аут.)

⁶⁴ Горан Марковић (1946) је позоришни и филмски редитељ, филмски сценариста, те драмски и прозни писац. Његова драма *Турнеја*, написана 1996. године и постављена у Атељеу 212, једна је од бољих драма овог периода, која је кроз глумачку призму покушала да прикаже мрачно време рата и беде на нашим просторима. У овом периоду појављују се и значајне су драме *Говорна мана* (1997) и *Парови* (1999) Горана Марковића, као и драмска дела Стевана Копривице: *Дуго путовање у Јевропу*, *Оружје збогом*, *Талични Том и Далтони*, *Анђела*, *Бокешки Д-мол*. (Прим. аут.)

једне дозлабога кржаве и озбиљне машинерије какав је рат, насупрот фарсично-комичне позоришне дружине, која иде на 'тезгу', и не питајући где" (Марковић, 1997, 29).

Друштвена стварност ратних деведесетих година препуна је моралних дилема и упитаности пред појединачном одговорношћу сваког грађанина за рат „у којем нисмо учествовали”. Писац на сцену изводи ликове глумце, који су тешких деведесетих година, као и припадници осталих професија, радили за пуко преживљавање. Тако глумци прихватају примамљиву понуду да гостују на територији Републике Српске. Суочавање комичних и збуњених глумаца са трагичним сликама рата доводи до новог нивоа њихове спознаје тренутка у коме живе. Марковићева драма састављена је из низа фрагментарних слика, са великим бројем ликова, често са ансамбл-сценама. У средишту су београдски глумци: Мишко, популарни глумац, близу педесетим, првак позоришта и коцкар; Жаки, некада популарни глумац; Лале, глумац млађе генерације у успону; Соња, позната глумица; Станислав, глумац без ангажмана и вођа турнеје, Јадранка, студенткиња глуме. Глумци на пут крећу са возачем Ђуром, који у Милосављевићевој интерпретацији задобија хароновско-вергилијевске димензије: „[...] који, проводећи глумце кроз *ратну зону* и *коридор*, на себе заправо преузима улогу митског водича кроз кругове балканског пакла [...] Из те ратне, босанске, јединствене историјске *зоне сумрака* испливавају и војсковође у чијој свести су трагично побркани рат и политика, али и политичари склони да начине исту грешку, затим ратни хушкачки – 'књижевници', наши фарисеји, који би да литерарно-теоријски аспект етничког чишћења спроведу у непосредну праксу [...]” (Милосављевић, 1996, 135).

Станислав, окупивши труп, покушава са својим позориштем да опстане у суровом времену; и за њих је позориште облик живота, попут било ког другог посла, они немају други избор осим да играју и у рату. Њихов сукоб са осталим ликовима лежи пре свега у односу фиктивног и реалног света. Глумци поседују безазленост, што симболично указује на наивност коју уметност испољава када покуша да разуме стваран живот.

У *Турнеји* има двадесет и четири лика, од којих је глумаца шест (Лале, Жаки, Мишко, Станислав, Јадранка, Соња). На појединачном плану, између њих постоје опозиције које су извор сукоба. Опозиција млад/стар у основи је сукоба који се одиграва између средовечне глумице Соње и студентикње глуме Јадранке, а изузетно је важна и за Лалета, глумца млађе генерације у успону, који се због различитог погледа на стварност, који проистиче из његове младости, сукобљава и са осталим глумцима и са ликовима са ратишта. Он не прихвата национализам као изговор, нити ратно стање као непромењиво, нити жели да ћути о свему томе, што њега и остале ликове доводи у непријатне сукобе.

Контраст славан/непознат, подстакнут таштином, изазива мањи сукоб између Јадранке и Соње, а извор је и сукоба глумаца са ликовима на ратишту, пре свега између Жакија и Данила. Жаки је популаран београдски глумац, који се супротставља ратном профитеру Данилу, подсмевајући се његовом менталитету.

Парадигма мушко/женско такође је извор мањих сукоба. Поред женских ликова из позоришне дружине, издваја се још лик учитељице. Она има пре свега комичну функцију, али и задатак да продуби сукоб између глумаца и агресивног, љубоморног мужа Гавре, који сваки час вади пиштољ. Учитељица је усамљен лик, у изолованом свету који тек на тренутак постаје занимљивији, доласком славних глумаца на турнеју.

УЧИТЕЉИЦА: Ви не знате шта је позориште! Ви не схватате колико је оно важно за оплемењавање човекове душе! Да то знате не бисте као стадо оваца бежали са позоришне представе. Ови људи су због нас дошли чак из Београда! Они се жртвују!... (I, 6)

Главне опозиционе линије у драми су: глумац/ратник; Србин/Хрват/Муслиман (опозиција по националности); комуниста/анткомуниста (опозиција по идеологији). У драми се појављују представници све три зарађене стране, с тим што у српској војсци постоји и неколико ликова који су међусобно супротстављени, и то пре свега због опозиције комуниста/националиста. Сукоб је најизраженији између пуковника Гаврића, бившег официр ЈНА, бившег комунисте, и потпуковника Алексића, који је радикални националиста. Оба лика представљају алузију на низ стварних личности у нашем друштву тог доба, а сала у Дому армије, са пуковницима и војницима, заправо је, како и сам аутор напомиње у дидаскалијама – парафраза Тајне вечере.

АЛЕКСИЋ: Поштовани глумци, добро дошли у Србобран, последњи бастион српства пред турском најездом и усташком камом. Треба да знате да сједите међу правим Србима, али и међу онима који су то нагло постали, чим су скинули своје комунистичке костиме и обукли нове, униформе српске војске.

ГАВРО: Што с' рек'о? Што с' рек'о?!

АЛЕКСИЋ: То што си чуо! Ми, српски монархисти, који настављамо славну традицију пашићевске Србије, Србије која је добила Први свјетски рат, која је у својој побједносној походу дошла на линију Карлобаг–Вировитица, одувјек смо били у првом борбеном строју. Нијесмо чекали да пропадне комунизам да бисмо се сјетили коме народу припадамо...

ГАВРО: Е, ја ћу да ти пресудим, говно једно четничко! Ако нико други неће, ја ћу!...

Три српска официра, по устаљеном историјском стереотипу, међусобно се не слажу и у сукобу су. Они су представници неколико различитих струја које су постојале на ратишту: ЈНА, Војска Републике Српске, паравојне формације („Арканови тигрови”, „Бели орлови”, „Српска гарда”). Прошлост је за све ликове извор сукоба, али пре свега за Алексића и пуковника Гаврића. Однос према националној прошлости отвара сукоб и

између глумаца и војске, јер глумци, не схватајући реалност, играју озбиљне, уметничке представе, а официри и војска на сцени желе националне митове, теме из српске историје, погодне за подизање морала војницима. Глумци морају да пристану и играју комаде који подижу морал борцима⁶⁵.

ГАВРО: И молим вас: немојте борцима играти овакве глупости! Изведите, брате, нешто из наше, српске историје. Јасно? (VII, 1)

СТАНИСЛАВ: Не вреди, овде не пролазе те ствари из комунистичке прошлости. Сад иде оно: црква – попови, Срби – православци.

СОЊА: А да изведемо нешто као потпури народних јуначких песама? Оно: Царица Милица, Кнез Лазар и то? (VIII, 1)

Муслимански вођа има југоносталгичан однос према прошлости, због лепих успомена на државу које више нема, те ослобађа глумце из заробљеништва, али и осуђује Љубића, због национализма. Национализам се појављује као једна од важних оса кореспонденције и контраста међу ликовима. Глумци немају ову особину, насупрот припадницима српске, хрватске, муслиманске војске и Љубићу, код кога је национална свест наглашена. Глумци су наивни Београђани, који су рат гледали само на телевизији. Они су се нашли усред ратних збивања немајући никакву стварну представу о њима, осим свог фикционалног света, који се разбио већ приликом првог играња. Публику није занимало што су они славни, већ су и официри и војска, уместо уметничке драме, хтели нешто из националне прошлости, што диже морал. У уводном делу овог рада истакнуто је да су се драме с националном тематиком крајем осамдесетих година спонтано јавиле као одраз антикомунистичког осећања; с друге стране, средином деведестих, јунаци драма преобликовали су се у националне беседнике и политичке гласноговорнике. Драма је постала инструмент за подизање морала војске и храђење мржње, на све три стране. Лале и књижевник Љубић у сукобу су око инструментализације историје и прошлости. Љубић, национални идеолог, писац романа *Српска голгота* и *Српска трагедија*, позива на етничко чишћење муслимана у градовима, а на крају једини страда од муслиманске милитантне групе. Аутор тиме жели да скрене пажњу на све оне који су прави кривци за рат, на оне који су са свих страна нерешено национално питање претворили у ратно хушкање.

⁶⁵ Даљи узор за „наручену представу”, која самим тим што је наручена исклижава у неконтролисано, Марковић је могао преузети из култне југословенска драме, *Представа Хамлета у селу Мрдуша Доња* (1971), драмског писца Иве Брешана. (Прим. аут.)

ЉУБИЋ: Да, ми не можемо да изгубимо овај рат!... А знате зашто? Зато што је са нама Бог! Цео свет: Америка, Немачка, Француска, сви су се заверили против нас, али само Он није; Он је све време на нашој страни! [...]

ЛАЈЕ: Да ли си ти, човече, нормалан?! Или сте сви ви, који лупетате о Србима као „небеском народу” такви гадови да радите то искључиво због пара... [...] који залуђујете народ тим наци-глупостима, ви сте и направили овај рат! Терате хиљаде, десетине хиљада нас, младих људи у смрт! Наравно, на томе дебело зарађујете, или, што је још горе, верујете у те ступидарије! Али, док седите у топлим кућама или, у најбољем случају, дебелој залеђини, на бојиштима недужни младићи нестају са лица земље односећи са собом у гроб ваше кретенске идеје! Губе своје младе, наивне главе пуне ваших глупости и лажи! Злочинци! (IV, 20)⁶⁶

Све новостворене државе, које утемељују своје постојање на национализму, полазе од старозаветних мотива попут „изабраног народа”, „обећане земље”, „свете земље”. Тако и Љубић у својој пропаганди покушава да истакне „светост/изабраност” српског народа говорећи оно што су тада многи говорили у стварном друштвеном животу: „То је врло једноставно: Срби су свети народ.“ (IV, 18)

Парадигма глумац/ратник је доминантна опозициона линија, јер долази до судара светова. Искривљена слика света постоји код свих ликова. Глумци, с једне стране, живе у другом свету од оног у коме су се нашли, и то не само зато што су уметници, већ зато што пре тога нису осетили прави рат, осим на позорници. За разлику од њих, они који су у рату такође имају искривљену слику у односу на нормалну стварност из које долазе глумци, али на ратишту то је једина слика коју поседују. Глумци, поред тога што свет гледају на другачији начин, нису из Београда могли ни да претпоставе шта се догађа неколико стотина километара даље. Они су дошли да би зарадили нешто новца, а уместо тога су упознали крвави рат, користољубље, националне свађе, похлепу, бескрупулозност... Пуковник Гаврић је похлепан, научен да у послу узме све што му припада, па и хонораре глумаца. Као такав, он претходи лику Генерала из Ромчевићеве драме *Лаки комад*, јер својим понашањем у рату као да потврђује приче о Генералу, те као да представља његову прошлост.

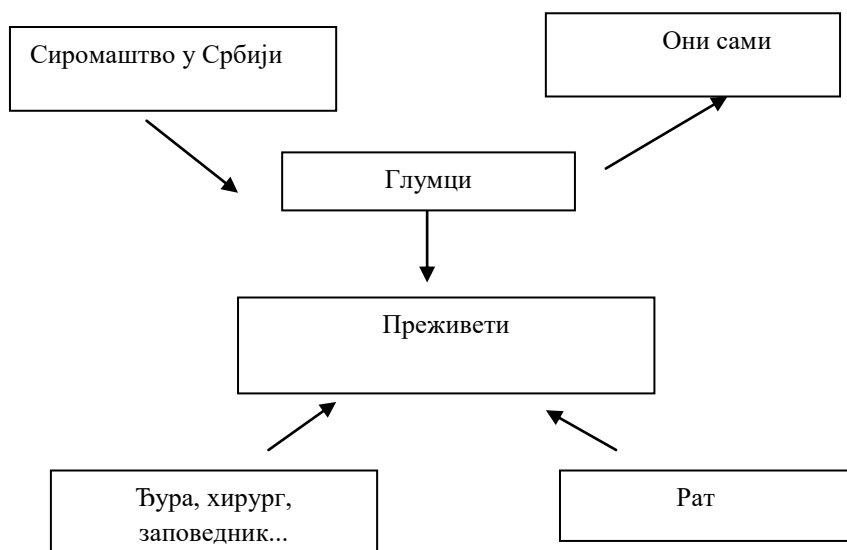
Дистинктивна црта богат/сиромашан важна је због сукоба глумаца са Данилом. Славни београдски глумац Жаки супротставља се Данилу, новопеченом богаташу који сваког од њих може да купи.

Горан Марковић покушао је да издвоји моделе друштвених антихероја (псеудотрадиционалних хероја, „парахероја”) који су се тада јављали у друштву. Мајор

⁶⁶ Марковић, Горан, 2002: *Осма седница и друге драме*, Нови Сад: Библиотека Матице српске.

Кандић је представник паравојне формације, чији су припадници моћнији, бескрупулознији и самосталнији од припадника редовне војске, па се зато и сукобљава са Алексићем и узима му заробљенике. Кандић припада моделу поменутих хероја улице, у споју криминалног начина живота и бранилаца националног идентитета. Алексић је, с друге стране, загрижени ратни официр, националиста, због чега је у сукобу и са Гаврићем и Кандићем, и са непријатељима друге националности. Војска поседује моћ у односу на цивиле, али су и војници немоћни, усамљени, заробљени на фронту, као и глумци.

Хирург је лик резонер у драми, који потпуно схвата реалност сулудог рата. Није националиста, те су за њега сви рањеници, без обира на униформу, пацијенти којима једнако покушава да помогне. Хирург је у ствари трагички херој који гине на крају комада. Насупрот њему, имамо усамљене глумце, нехероје у једној трагикомичној улози, у којој постају исмејани хероји. Тако писац у драми супротставља глумца једном скоројевићу, ратном профитеру. Извор сукоба је контраст између сиромашног живота славног глумца Жакија и малограђанског, примитивног менталитета богатог Данила.



Драма *Турнеја* показује постојање две визије рата: митску и стварну. Митска слика рата, којом је представљена борба добра против зла, компатибилна је са националном еуфоријом с почетка деведесетих, док нам бруталну, стварну слику о рату откривају глумци из своје перспективе. Носиоци основног модела су глумци, исмејани хероји који су, одједном, преживљавање у својој земљи, заменили преживљавањем на ратом захваћеним просторима бивше Југославије. Помоћници су војници са којима се глумци срећу, али истовремено они су и противници, који су међусобно сукобљени. Глумци су се нашли у троуглу између зараћених страна, који је показао да су сви подједнако криви –

због унутрашњих раздора и, најпре, због својих нерашчишћених односа према прошлости и митовима који су грађени како кроз југословенство, тако и кроз националност. У конкурентским моделима појединачних ликова, попут Љубића, Гаврића или муслиманских и хрватских заповедника, објекат је победа у рату, лична корист или уништење других, а на том путу су, опет, сви једни другима помоћници и међусобни противници. Ово замешетелство управо је одраз стања у коме се нашло целокупно друштво. Театрализација те стварности доноси горко отрежњење. Пролазак глумаца кроз ратно подручје у ствари је театрализовао ратну сцену бивше Југославије и тиме заправо показао реалност. Театрализација стварности одвија се готово две деценије на нашим просторима и има елементе једне опште бурлеске. У њој се, између осталог, издвајају: многи неуспешни преговори политичара, међу којима је и онај последњи, Дејтонски, затим бомбардовање, разна славља док падају бомбе, извештавање, театрално приказивање и изигравање жртава агресора итд. Од завршетка рата прошло је скоро 20 година, а нерашчишћени рачуни из тог рата само су додати на оне нерашчишћене из прошлости и постали тако извори за могуће сукобе и данас, и у будућности.

У *Путујућем позоришту Шопаловић* Љубомира Симовића кулминацију драме представља Соњина игра за живот испред крвника Дропца. Горан Марковић је у *Турнеји* проширио Соњину игру у низ игара наивних глумаца, који осим глуме немају ниједан други излаз. Попут Андрићеве Аске која игра за голи живот, и ови глумци су приморани да учествују у својеврсном забављачком, како Прокић запажа, *perpetuum mobile*: „Добијамо на крају причу о мученичкој улози позоришта, о позоришту које уме често да прецењује своје улоге и значај, али још чешће да их потцењује, о позоришту које је потпуно несвесно оне своје праве и највеће улоге коју непрестано игра” (Прокић, 1985, 281). У драми сагледавамо паралелне стварности, ратничку и уметничку, који се нигде не сусрећу, већ теку по својим законитостима. Једини избор у том свету јесте преживљавање. Свет стварности ништа није стварнији од света глумачке имагинације. Дошавши из свог позоришта у Београду, где се живело сасвим другачијом реалношћу од оне на ратишту, глумци још увек не схватају да рат који се води око њих није илузија и да ровови и фронт нису сценографија. Тежња да се стварност прикаже апсурдном, јесте сигурно средство да се страх држи на дистанци. Глумци су уплашени и наивни, па се кроз црни хумор добија неозбиљна перспектива болне стварности. Иако хумор асоцира нешто пријатно, црни хумор је непомирљив, те смех претвара у очај.

ЛАЛЕ: Ауу, па ово је све порушено и спаљено...

ЖАКИ: Ма, то смо већ сто пута видели на телевизији.

СОЊА: Само што на телевизији изгледа као некакав декор.

ЛАЛЕ: Али ово је стварно. (I, 3)

Црни хумор путем шокирања нуди ослобађање од тешке стварности, па глумци постају посматрачи гротескне представе, чија је тема ратно лудило. Они немају ширину, јер немају избор. Видимо из актанцијалног модела да је историјска и социјална ситуација детерминишући фактор који ликовима драматично сужава могућност избора. Економска криза и немаштина у Србији, која је била под санкцијама, натерала је глумце на „тезге” по ратишту како би зарадили нешто новца. Долазак на одредиште укинуо је сваку могућност избора, као што ни ликови на ратишту немају другу могућност осим да преживе. И глумцима је њихова глума дословно постала средство за преживљавање. У страшним временима не постоји време за лепоту и уметност, већ уметност мора да се прилагоди околностима – да поружни. Сваки покушај ликова да промене своју ситуацију завршава се неуспехом.

Глумци су ликови који имају дужину, јер се са „ратног излета” враћају измењени. Најмању промену доживљава Станислав, који је проналажењем „тезги” и покренуо читаву радњу. Станислав се по повратку са турнеје врло брзо враћа у „београдску стварност” и моли глумце да га препоруче за замену, као да ратни догађаји нису утицали на њега. Његова девојка Јадранка остаје с глумцима на сцени, док Станислав одлази. Иако наизглед настављају живот у позоришту као да се ништа није догодило (налик, али само по том импулсу, импресионистичким драмама са нултим разрешењем), њихови светови разрушени су пред ратном стварношћу у којој су учествовали. Официри у српској војсци остају непромењени, само се смењују на положајима. Долазак глумаца у њиховим животима није ништа променио, осим што су донели неколико свађа на прославама и приликом извођења представа. Муслимански вођа доживљава промену – носталгија за земљом које више нема учинила га је сенитменталним, те његова окрутност на тренутак попушта и ослобађа глумце. Хирург је промену доживео у прошлости, у драми се појављује као унапред измењен, па гледајући ратни ужас, равнодушно ламентира над свим судбинама.

Такође, значајна је дубина ликова, односно разлика између њиховог унутрашњег живота и спољашњег понашања: спас глумаца јесте у глуми и илузији, те они и доживљавају пораз у стварном животу управо због тога што су на њега гледали једнострано, наивно. „Када је глумац опседнут својом улогом”, каже Питер Брук, а цитира Харвуд, „ако он стварно и искрено игра своју улогу у потпуности [...] ви не можете назрети никаквог трага раздвојености између њега који није улога и њега који јесте улога; ово двоје је потпуно спојено тако да у ствари он, у томе тренутку, јесте та улога” (Харвуд,

1999, 41). Хирург поседује велику дубину, а то може илустровати сцена у којој он, говорећи глумцима о ратним страхотама, непрестано понавља исту радњу – опсесивно-компулсивно пере руке. Његови конфликти разрешени су тако што ратну стварност прихвата равнодушно, као нешто неминовно, али ипак, непрекидно чистећи кржаве руке, стичемо утисак да осећа кривицу. Он је представник оног гласа разума свих народа на тим просторима који су схватили бесмисленост рата и у њему учествовали „поцепани” на различите националне – колективне идентитете.

ХИРУРГ: Уоште, овај рат је по много чему ирационалан. Пре свега, ратују потпуно исти људи, који говоре истим језиком, имају исти менталитет и иста осећања... Не разликују се ни по чему, чак су им и униформе сличне. Када их донесу, прво их оперишемо па онда утврђујемо идентитет; не из алтруизма, већ зато што је практично немогуће утврдити са чије стране долазе. Размишљао сам како би било ђаволски тешко да се сними филм о овоме рату. Пре свега костимографски, а онда и остало... У правом ратном филму, две се стране разликују на први поглед, не само по изгледу него и по понашању. А ови овде... Сви су исти. И Срби, и они Хрвати преко пута, и муслимани. Све су то потпуно идентични људи. Један народ... Тешко би се снимао филм о овоме проклету рату... (II, 4)

Муслимански вођа је лик који у претпоследњој драматичној сцени показује нову димензију – димензију човечности, носталгије за прошлим временом и „златним добом” једне земље у којој је одрастао и које више нема; он пушта глумце на слободу. Његово опраштање глумцима, и носталгија према Југославији делују контрастно у односу на претходну сцену у којој мучи, кастрира и убија Љубића. Тренутак у коме глумци изводе позоришни комад пред хрватским ратницима, као и Јадранка пред муслиманским вођом, представљају сукоб Ероса и Танатоса, метафоричну причу са универзалном темом о сусрету уметности и зла, која подсећа на бајку о Шехерезади или Андрићеву приповетку *Аска и вук*. Довођењем глумаца у ратну стварност, границе између уметности и реалности ишчезавају у једном метасвету, у којем уметност више није привид, већ актуелни учесник. Марковићева *Турнеја*, дакле, представља комад у коме стварност не постоји, већ се сукобљавају различите (искривљене) представе о стварности. Сцена у којој муслимански вођа држи нож на Мишковом грлу док Јадранка изводи улогу – потпуна је театрализација стварности. Оваква тумачења воде нас до „Деридине деконструкције стварности, где ништа није стварно, јер је све само културни или историјски конструкт у коме стварност никад нема само једно значење. Постмодерно осећање света почиње од Ничеа до данашњих дана. Постмодерна показује свету какав је постао, а читав живот је постао предмет њене театрализације” (Грушановић, 2010, 74).

Иако је на сцену извео све зараћене стране, Горан Марковић је једино Љубића представио као антихероја, који доживљава ужасну смрт, пре свега зато што је својим беседама о српском јунаштву ширио национализам и хушкао на рат. Пишући о „ужасном позиву праведника” (Ниче, 2001, 66), Ниче је запазио да правдољубивост рађа најкрући смисао, а национална правдољубивост најлакше прелази у сукоб. Национализам почива на „историјској праведности, која је, колико год била честита и неутилитарна, ужасна врлина која подрива и руши оно живо” (Ниче, 2001, 69). Национализам се код Љубића претвара у говор мржње и представља непосредан повод за распламсавање сукоба. Љубић и њему слични национални беседници раде на сталном презначавању матерњег језика и фалсификовању значења. Како Михаиловић примећује, имагинарна прошлост и у истој мери имагинарна будућност, остављају велику цивилизацијску рану: „Ратови из деведесетих, као овдашње (и уопште, балканско) *велико цивилизацијско посрнуће*, имали су легитимацију већине на свим („нашим”) просторима на којима су се дешавала. То је легитимација нацијом, ’крвљу и тлом’, имагинарном прошлосту и обећањем о сјајној националној будућности” (Михаиловић, 1998, 276).

Кроз лик Љубића, Горан Марковић је приказао низ портрета из реалног живота, који су постојали у све три зараћене стране: књижевнике, песнике, беседнике, репортере, новинаре, астрологе, магове, научнике, музичаре... Многи новинари, уметници и писци, које нећемо наводити, доносили су репортаже и чланке са ратишта, говорећи о „здрављу и лепоти српског народа”, истицали вође и непобедивост српских ратника, величали паравојне формације, оправдавали злочине. Виталитет динарида (врло близак мицићевском барбарогенију), као позитивни конструкт, према Чоловићу, извргава се у своју негацију: „Ова бахата сила хоће нарочито да нам каже да се здрави, окрепљујући живот вођен виталним инстинктима, неискварен болесном европском цивилизацијом, то јест живот у хармонији са мистичним силама крви и правоверја, најпотпуније остварује у рату, у временима кад се човек са радошћу и слободно препушта разарању, пљачки и мучењу и убијању других људи, показујући да убилачка страст која га тад испуњава нема граница и премца” (Чоловић, 2001, 78).

Опроштаја није било једино за Љубића, чиме аутор имплицитно појачава претходну тезу. У овој драми највише су кажњени они који су вербално, својим национализмом и политичким идеологијама уништили пређашње „златно доба”, Југославију, јер је говор мржње у медијима претходио рату. О извесном патриотском плурализму унутар Љубића, Асман закључује: „Из њега су проистекла најмање два, ако не и више паралелних „патриотских” дискурса о прошлости. Националистички дискурс такозваног „буржоаског

национализма” био је прожет осећањем виктимизације Срба и антикомунизмом те је развио бројне наративе народа мученика и народа – жртве” (Асман, 2011, 87).

Љубић је неко ко је пре почетка рата био епски биограф, беседник, који је уливао национално самопоштовање и величао националне хероје из прошлости. Лик Љубића и његова пропаганда у Марковићевој драми су највише кажњени, чиме аутор сугерише да су такви ликови већи кривци за рат од војника, јер они кроз пропаганду покушавају да сваком рату дају смисао, тј. да га оправдају. Тако је и у овом рату на нашим просторима, свака страна била уверена да води одбрамбени рат, а да би народ у то поверовао, био је потребан лик Љубића на свакој страни. Глумец Лале или прекаљени командант као што је муслимански вођа – у ствари су ауторови гласноговорници, резонери, који сматрају да је узрок сулудог рата пре свега у национализму свих појединаца попут Љубића. Муслимански вођа, због тога једино кажњава Љубића, а остале ликове пушта из заробљеништва.

Из сукоба ових двају различитих светова нико не израста у хероја и не утиче на промену стварности. Марковић је покушао да ликове на свим зараћеним странама прикаже као нехероје, који су се нашли у улогама хероја. Аутор је оштро критиковао митску свест, која је на овим просторима вечито била варница за велике сукобе. Фиктивни идентитет ликова нашао се у сукобу са стварним светом. Глумци су својом турнејом по фронту у ствари играли најстварнију представу у животу.

Глумци нису насликани искључиво као позитивни ликови, већ као сујетни, порочни, завидни, љубоморни, користољубиви и, самим тим, реалистични. О намери да их прикаже таквим, сâм аутор каже: „Мислим да сам исправно дошао до закључка да би било и досадно ако једну, априори дивну уметничку дружину супротставим негативним и мрачним типовима, чак сам хтео и да их изједаничим, само нисам знао како. Зато сам глумце приказао у њиховом негативном и прљавом наличју и током развоја драме стигао до њихових лепих и племенитих страна. И ратницима сам покушао да ’спасем душу’, не дајући ни једној страни аргументе, како су све то звери и неразумне будале које су у рат улетеле само због урођене крвожедности” (Марковић, 1997, 29).

ЛИКОВИ	Традиц. херој	Псеудо-традиц. херој	Исмејани херој	Трагички херој	Антихерој
Глумци			+		
Пуковник Гавро	+				(+)
Алексић	+				(+)
Кандић			+		(+)

Хрватски заповедни	+				(+)
Хирург	+			+	
Љубић					+
Данило					+
Муслиман. вођа	(+)				+

Глумци су изврсни примери Фрајове дефиниције трагичног. Фрај покушава да дефинише трагично као „прелажење са идеалног на реално те жеља уступа место разочарању, идеализовани свет уступа место стези коју намеће стварност; док је комично прелажење с реалног на идеално” (Фрај, 2000, 322–334). Глумци нису постали трагични, али су након искуства на турнеји трајно измењени, услед сучељавања њиховог идеалног света са реалношћу.

Видимо из табеле да су главни ликови, глумци – исмејани хероји, који лагано постају и жртве самоспознаје. Они су, пре свега, нехероји, ликови чија је моћ деловања једнака моћи обичних људи. Али, глумци су изнад осталих у својој уметности. Тако је и у Ковачевићевој драми *Лари Томпсон*, као и у Симовићевој драми *Путујуће позориште Шопаловић*, у којој глумац Филип страда због губљења свести о постојању границе између илузије и стварности. Да и глумци и ратници трагају за идентитетом потврђује и Марковић: „С друге стране, и глумачка фела има једну заједничку црту, али се између себе ужасно ’кољу’. И те две сфере, војна и позоришна, које су наоко монолитне, изнутра се тотално разједају. На тим двама супротностима хтео сам да покажем колико су заправо слични. Људи који су изгубили свој идентитет, глумци у потрази за новим, а ратници покушавају да га освоје” (Марковић, 1997, 29).

Ако погледамо табелу, прво што можемо приметити, за разлику од претходних драма, јесте да постоје две врсте истог типа епског хероја, тј. за сваку националну страну у овом рату њихове вође представљају традиционалне хероје: и командант Гавро, и Хрватски заповедник, и Муслимански вођа. Ипак, официри у овој драми представљају сушту супротност херојским типовима из драме осамдесетих година. Они који би требало да буду вође и победници, те да поседују невероватну храброст, племенитост, заправо имају антихеројске особине. Хероји су детронизовани, себични и обични, а сви они племенити циљеви остају само празна демагогија у Љубићевим беседама.

Турнеја припада иронијском модусу, у коме се писац игра са комичким и трагичким елементима, бивајући често бруталан према беспомоћним јунацима. Протагонисти су исмејани хероји глумци, невини забављачи кроз чије реплике је приказан истинити, непоетични рат:

ЛАЛЕ: Ја нисам Србин, ја сам глумааац!!!

МИШКО: Глумац је нешто... као биљка, то... је бубица, мања од дечијег нокта. Он је биће које свако може да згази, да га, некажњен, уклони са овога света... [...] Довољно је да му кажеш: „Еј, ти тамо! Везе ти немаш”, па да се он сруши као кула од карата... [...] Сутрадан се буди свестан да га очекује још један узалудни покушај. Целог дана прикупља снагу да би увече, наг као од мајке рођен, поново стао пред артикулисану масу у мраку и изложио се њеним немилосрдним погледима. Пред њима отвара своју утробу, денунцира своју најдубљу интиму, признаје све своје тајне. Зашто? Само због минута или два колико траје аплауз којим га на крају његова верна публика награђује за његов надљудски (или нељудски) напор. Само тих неколико часака глумац је спокојан, несвестан свеопштег бесмисла. Чим завеса падне, све почиње изнова. Поново је ту његова сумња, најстрашнија од свих мука које је човек себи измислио. (IV, 18)

Аутор драмом *Турнеја* покушава да одговори на питање: да ли је у ратним временима могуће остати неутралан, или се већ својом неутралношћу постаје саучесником, или можда хушкачем или издајником? Да ли је могуће у рату бити неутралан и бавити се својим послом? Марковић инсистира на наднационалности глумаца. Глумци у овом комаду постају неутрална етничка група – они на реалан начин сагледавају хаос који је учињен и кроз њихову призму даје се критика рата.

7.4. СВЕТЛАНА ВЕЛМАР-ЈАНКОВИЋ, *КНЕЗ МИХАИЛО*

Иако смо 1995. годину одредили као прекретницу након које у позоришту преовладавају гротескне драме, чији је циљ био да на сатиричан начин или кроз црни хумор прикажу стварност, ипак се и 1996. године појављује драма Светлане Велмар-Јанковић⁶⁷ *Кнез Михаило*, која представља изванредан тематски корак унатраг. Драма *Кнез Михаило* слична је драмама с почетка деведесетих по томе што ауторка покушава у прошлости да потражи узроке тешког стања у садашњости, што истиче као тенденцију своје драме: „У мом трагању за одговорима на вечита питања о Смислу и Сврси учинило ми се, после многих судара са зидовима које поставља непосредна садашњост да ћу се, можда, лагодније осећати у временима која су одмакнута од садашњег. Преварила сам се, лагодније ми није било, јер се свако доба, чим успете да му се и малко примакнете, показује као ђаволски тешко – али ми је било прегледније. Тако је почело: да бих сазнала више о нама који јесмо сад, настојала сам да се бавим некима од оних који су нам претходили: а да бих се могла бавити њима, морала сам да се бавим прво

⁶⁷ Светлана Велмар-Јанковић (1933–2014) била је првенствено прозни писац, али се 1995. године појављује њена историјска драма *Кнез Михаило*, налик Селенићевој *Кнез Павле*, која са становишта свеукупног знања које имамо о историји нашег народа покушава да приђе овом значајном владару 19. века. (Прим. аут.)

историографијом” (Велмар-Јанковић, 1996, 37). Анастас Јовановић, уметник и један од најранијих фотографа у свету, резонер је у овој драми и најбоље објашњава идеју Светлане Велмар-Јанковић.

АНАСТАС: Па то је оно што једнако говорим: стварност се мења, не може се ни предвидети ни у оквир једне идеје сатерати. Хиљаде лица има! То сам научио од како сам научио да спољашњи свет кроз фотоскоп посматрам и по делић тога света ухватим и на фотографији забележим. Од тад поимам да је свака стварност нешто тако живо и са свачим испреплетано да ни једна фотографија, ни када је најбоља о тој стварности не сведочи поуздано, ма шта сви ми о томе мислили. Прво зато што фотографија од стварности само њен мали део узима а друго зато што га обезличи и умртви. Жудим да начиним фотографију која би била жива као стварност, а то није могуће. Има стварност коју желимо, има стварност коју видимо има стварност коју други виде – а све су те стварности између себе у исти мах и различите и исте. (XXIV појава)⁶⁸

Кнез Михаило је у основи историјска драма, више литерарног него драмског карактера, у којој не видимо реконструкцију прошлости. Списао је било важније проницање у вечни сукоб сукобу између српског народа и једног прогресивног појединца. Светлана Велмар-Јанковић жели да укаже на сличност тренутка у коме живи, средином деведесетих година, и времена кнеза Михаила.

Кнез Михаило је, попут кнеза Павла и министра Недића, још један драмски лик са унутрашњим сукобима и сукобима са средином, но, за разлику од Павла, репрезент је друге српске династије – Обреновића, и то мале земље у канцама интереса великих сила. О томе пише Милосављевић: „Иако је Павле био намесник, а Михаило владар и премда су многе околности условљавале огромну разлику између њихових позиција у контексту политичког тренутка, обојици је заједнички именован била малена држава на чијем су се челу налазили. То, дакако, иницира могућност актуелизације прошлости и препознатљиву причу о сложеним политичким односима који одређују судбину тзв. малих народа. Посреди је прича о оштром судару различитих интереса великих сила који се међусобно преплићу и преламају управо овде – на Балкану, о малим државама и великим патњама које им је усуд наменио. Но, прича о Михаилу је и сведочанство о судбини владара малих држава. Отуда овог Обреновића, баш као и Павла Карађорђевића, можемо да идентификујемо и као наше савременике, јер мало се тога у међувремену, на релацијама 1868 – 1941 – 1996. година, променило” (Милосављевић, 1996, 125).

Драмска радња се одвија у априлу и мају 1868. године, у Београду. Осим Летописца, који има улогу наратора, остали ликови су историјске личности: кнез Михаило, Илија Гарашанин, Анастас Јовановић, др Карло Пацек, Анка Константиновић, Катарина

⁶⁸ Велмар-Јанковић, Светлана, 1994: *Кнез Михаило*, Београд: СКЗ.

Константиновић, Миливоје Блазнавац, Милан Ђ. Милићевић, Бењамин Калај и многи други.

Летописац служи као спона између доба која изгледају „међусобно удаљена а, у ствари, и нису баш толико удаљена. Изглед, као што је познато, вара, а изглед времена нарочито. У овом данас све је од јуче и од сутра, али ко би то умео да препозна. Карактеристика нашег народа је да не памти и да историју или не записује, а ако је и запише не учи ништа из ње” (I појава)⁶⁹.

Лик кнеза Михаила, по укупном броју реплика и односа у које ступа са другим ликовима, убедљиво је најдоминантнији лик у драми. Драмска напетост почива на дилеми и сукобима у самом кнезу, пред којим су важне државничке одлуке. Политичка ситуација наликује на ону у време настанка драме: држава је уплетена у игре великих сила, у овом случају Русије, Аустрије и Турске. За разлику од кнеза Павла и Милана Недића, којима је идентитет владара, хероја вође, више наметнут, Михаило се, ипак, својим одрастањем и образовањем спремао за ту улогу, али се терет и обавезе владара и вође сукобљавају са његовим личним жељама. Кнез Михаило се повлачи у самоћу у тренутку када би требало да изађе у јавност и гласно проговори. Политичко стање у Србији, као много пута у пресудним годинама, није било нимало лако. Срби из Босне чекају обећано ослобођење; Бугари се двоуме око склапања споразума; Грци се спремају, као и сваке године; Румуни оклевају, иако су и сами под турском влашћу; а велике силе, Енглеска, Француска и Русија – хушкају и бодре Србију, а затим је успоравају и забрањују јој да крене у рат:

КНЕЗ МИХАИЛО: А једна од већих брига мојих у овој радњи здружавања балканских народа за ослобођење од Турака јесте и брига о томе како ће се – то ће бити тешко, врло тешко – пошто се сви народи ослободе, сложити Потурчењаци, и на југу будуће Србије и у Босни, да живе братски са Србима хришћанима. Што више крају приводим ту нашу заједничку радњу, што се више ближи дан кад ћемо у општи балкански рат за ослобођење ући, то се више плашим онога што нас чека после тог рата ако, Бог ће дати, победимо. [...] Међу собом се слажу као рогови у врећи, али се одмах сви сложе кад српску вазалну кнежевину треба притегнути! И одмах прете! (II појава)

Иако је Михаило је у историји остао упамћен као модеран владалац који жели да Србију што више ослободи турске зависности, у народу га зову „турским пандуром”, а Срби у Аустрији говоре да је „аустријски шпијун”. Кнез је романтичарски херој, идеалиста, интроспективан, слободотворац који се осећа потпуно усамљеним, као што су то били Павле или Недић, за нијансу богатији унутрашњом психолошком динамиком,

⁶⁹ Велмар-Јанковић, Светлана, 1994: *Кнез Михаило*, Београд: СКЗ.

иако се та динамика растаче у пасивности реакција, како примећује Милосављевић: „Кнез Михаило је једино нешто драматичнији јунак, али је и његова лична драма сва окренута унутра, испољава се једино као трпљење, као сетно мирење с поразом, као малаксало одустајање од животне борбе, као суморна контемплација над властитом судбином. Све остало је дебата о политици, о моралу, о друштву. Укратко, и та драма се пре нудила да буде третирана у психолошком роману него у сценској, позоришној форми” (Стаменковић, 2000, 123).

КНЕЗ МИХАИЛО: Нигде овде, у Београду, око овог мог малог Конака нема ни опкопа, ни воде, ни зидина, а дубока самотност све ме више удаљује и од најближих људи. У последњих пола године, господине Милићевићу, опкопи око мене постају све дубљи, а зидови што ме деле од осталог света све непробојнији. (II појава)

Његови монолози и осећање странца у својој земљи готово су идентични Павловим размишљањима:

КНЕЗ МИХАИЛО: А од Енглеске још мање. Видите, господине Гарашанин, док сам на страни живео најдуже сам, као што знате, у Бечу остајао. Али као што не знате, вола бих да сам најдуже у Лондону боравио. То је град у којем се најслободнији и највећма свој осећам. Чини ми се да су Енглези зрелост достигли да личност другог дубоко поштивају, а ту зрелост многи јевропски народи још немају. На жалост, само личност другог, ако је и он Енглез. О осталом свету ни добро мненије немају, а о нама, Словенима, нимало добро. На Балканце се бојим да горе гледају него на Индијце из најниже касте. (XXIX појава)

Аустрија жели да минимизира Михаилов утицај међу Србима у Босни и Херцеговини, како би њихова надања о великом устанку и присаједињавању учинила узалудним. Списатељици је управо и била намера да овакво стање истакне кроз аналогију са савременим временом. Летописац наглашава сличност између тешке политичке ситуације оног и овог доба: „Зар вам не изгледа, драги публикуме, да су вам ови проблеми и ови разговори однекуд добро познати? Мени изгледа, и баш се чудим томе, јер нас од времена кад су вођени дели тачно 125 година.“ (X појава).

Светлана Велмар-Јанковић пре свега је писац епске прозе, услед чега је и њена драма *Кнез Михаило* написана у стилу драматизованог романа, што утиче негативно на драмски квалитет представе. Летописац је свезнајући приповедач, карактеристичан за технику романа и има исту улогу као и Најављивач у драми *Кнез Павле*. Он коментарише биографије јунака, време, историју, тумачи догађаје, те и није објективан, већ интерперетира оно што се збива на сцени. Самим тим, ни ликови у драми нису објективни, већ онакви каквим их он представља. Ауторки је било важно да изгради недвосмислену аналогију Михаиловог и свог времена, макар и на штету аутономије осталих ликова. Тако,

Летописац не допушта да из следа догађаја закључимо да се спрема атентат, већ најављује убиство кнеза Михаила, рушећи драмску илузију, чиме се увећава напетост ишчекивања атентата.

ЛЕТОПИСАЦ: Са уске и стрме кошутњачке стазе на којој су, 29. маја 1868. године, после 5 часова после подне, напали Кнеза Михаила и његову малу пратњу три човека. Прва је стрчала и у Топчидер стигла са вешћу о догађају стара госпођа Томанија Обреновић. Она је једина и остала неповређена у том препад у којем је Кнез убијен с леђа, а затим касапљен, Анка Константиновић устрељена, на месту, Катарина, у бекству, рањена, ађутант Кнежев Светозар Гарашанин, о чију се руку наслањала стара госпођа Томанија, онеспособљен метком а момак Мита Тимарчевић погођен у руку. Доцније је усвојена верзија према којој се тврди да је тај момак Тимарчевић први стигао до гардиста што су, са коњима, чекали на Кнеза у Топчидеру, а не госпођа Томанија Обреновић. (XVIII појава)

Иако је углавном представљен као усамљени херој, кнез има око себе и неколико пријатеља, мудре ликове са функцијом помоћника, попут Христића. Он извештава Анастаса о могућем подривању власти од стране Карађорђевића, а нарочито кнегиње Персиде, рођене Ненадовић – *а ни један се Ненадовић не боји да влада, чак ни кад је женско*. Христић жели да стави под присмотру све.

ХРИСТИЋ: Запамтите што Вам кажем ја који довољно дуго радим овај посао који радим: у Србији се добро злим враћа, а зло батином искорењује.

АНАСТАС: Па зар и батина није зло?

ХРИСТИЋ: А не, није, она је из раја изашла. То је покојни кнез Милош схватио боље него ико, и ником није праштао. Бринуо се зато што му је син спреман да прашта. [...] „Пазите ми Михаила, не зна Србију. Сувише је у Јевропи боравио, пропашће. Чувајте га”. Како да Га чувам кад ми то не дозвољава? (XIX појава)

Ипак, Христићеви савети не допиру до кнеза. Михаило је равнодушан и жели да буде слободнији него што владалац може бити, што је управо основ унутрашњег сукоба који се испољава и доводи до разочарања код њега. Учинио је све за народ који га на крају одбацује, па све више жели да буде обичан човек из народа. Можемо закључити да се у *Кнез Михаилу*, као и у претходним драмама које смо анализирали (Слободана Селенића, Синише Ковачевића, Душка Ковачевића), народ појављује као најгори могући актер. То свакако није случајно, ако се узму у обзир чињенице из друштвене стварности у којој су стварали ови писци. Један од разлога за такво представљање народа могао би лежати у подвојености друштва, нарочито око односа према Западу, Истоку, прошлости, модерном, националном, други разлог би могао бити и презир према народу који је скоро деценију гласао за политичку опцију која је допринела кризи у друштву. Потенцијални импулс

лежи можда и у превеликом очекивању које појединац има од народа, односно његовом осећају издвојености из народа. Он због тога очекује нешто од народа, али не и од себе самог. На неку врсту салонско-кафанске пасивности у негативној критици народа као кривца за актуелне проблеме, упућује и Ромчевић: „Отуда бескрајно понављање реплике да је народ крив за све што му се догађа и да заслужује то што му се догађа, само ми то нисмо ничим заслужили; штавише, само ми смо унапред све знали, па смо се још и оградили” (Ромчевић, 1999, 54).

Лик кнеза Михаила је грађен као лик **трагичког хероја** – толико је издвојен из друштва да никако и не може да послуша саветнике. Михаилов лик има велику дубину, јер постоји константан сукоб између оног што мора да чини и оног што жели да чини, како на личном, тако и на политичком плану. Михаило показује слабост коју народ не прашта своме владару, а то је љубав према Катарини. Кнез не жели да се одрекне љубави, што га још више отуђује од љубоморног народа. Та љубав је кулминација сукоба двају идентитета, дужности и срца, што је један од најчешћих мотива у европској драми која у средишту збивања има владара. Херој вођа нема право на личну судбину, те је и његова лична срећа немогућа, јер је и она увек политичка, а не приватна чињеница.

КНЕЗ МИХАИЛО: А онда ту замку замотају у фину причу [...] Ако узмеш, ако прихватиш договор и одустанеш од спремања за војну, помилићемо те и дозволићемо ти да се венчаш и никакве ти тешкоће нећемо правити – до прве прилике. А ако не узмеш, онда си један непослушко па ћеш, но-но, видети шта ће ти се десити. Ако у рат уђеш, оставићемо те да сам кусаш своју балканску чорбу, и још ћемо ти је једнако, сви, досољавати, а и око венчања ћеш се богме добро намучити! (XXIV појава)

Катарина је зрела, одлучна и самосвесна. Њој не значи положај нити Михаилова титула и желела би живот у коме постоји љубав без забрана. Ипак, кнеза због брака уцењују велике силе: законитог наследника мора прогласити пре него што крене у рат, па макар то био и његов син из првог брака, Виљем Бергхауз, који се покрстио и сада се зове Велимир – Веља. Катарина представља стереотип идеалне просвећене и еманциповане грађанке, па због тога и изазива неповерење у своме окружењу.

Михаило има саветника и у срдачном и мудрог Анастасу Јовановићу, који упозорава кнеза да га Блазнавац саботира и да не припрема војску за рат. Први српски генерал, Блазнавац, загонетан је и мрачан војни министар, којег одликује гвоздена самоконтрола. Он је „пустолов, сплеткарош, државник”, па самим тим и **антихерој**, издајник који повлачи konce из мрака. Блазнавчеве мотиве за непријатељство према кнезу Светлана Велмар-Јанковић смешта у две равни: политичку и приватну. Приватна раван тиче се његовог пораза од Михаила у борби за Катаринину руку. Блазнавац се повукао

пред Михаилом, али је свој приватни пораз претворио у политичку победу, обезбедивши себи високо место у државној хијерархији. На политичком плану, Блазнавцу је намењена улога заговорника проаустријске политике (што историјски није сасвим тачно, будући да су се Обреновићи традиционално ослањали на Беч).

Основни Михаилов циљ након преузимања власти после Милошеве смрти јесте да Србију смири и оснажи, како би постала најјача држава на Балкану. Добитком градова без проливане крви, улазак у рат је само одложен, што схвата и кнез, разумевајући да је обичан пион у игри великих сила. Та околност сведочи о томе да је ауторка водила рачуна да не компромитује Михаила пред својом публиком у тренутку жестоких сукоба српске спољне политике са Западом. То није био случај само у деведесетим, већ и у многим другим историјским периодима. Због таквог историјског контекста писци су врло лако транспоновали савремене прилике у историјске драме, указујући на то да је према Србији, на међународној сцени, често вођена политика условљавања и наметања притисака: да нешто учини или да престане са чињењем. То смо могли приметити и у претходно анализираним драмама високомиметског модуса у којима су главни ликови били владари. Ако би владари пратили национални интерес, долазили су у сукоб са међународном дипломатијом; уколико би пак покушали да задовоље међународну заједницу, народ би их третирао као издајнике.

КНЕЗ МИХАИЛО: Зар се ја све више а мимо своје жеље стварности не покоравам и налоге њене не извршавам? А то значи да играм игру са Великима спасавајући наш улог. А значи и то да га, спасавајући га, у суштатству његовом издајем. Тај је улог ослобођење не само Срба у Србији, него и у Босни и Херцеговини, Славонији и Војводини. И ослобођење свих балканских народа од турске власти. За нас је тај улог огroman, а за Велике ништаван – могу с њим како хоће. (XXI појава)

Блазнавац и Михаило су грађени као антиподи: обојица имају развијен осећај дужности, али Блазнавац је сујетан и дволичан, док је Михаило искрен, добронамеран и несвестан сукоба са Блазнавцем. Особине које деле су усамљеност и моћ, само што је кнежева моћ ограничена, док Блазнавац користи везе са великим силама, те је, иако из сенке, моћнији од кнеза, исто као и Бењамин Калај. Михаило има све особине романтичарског јунака који тежи за слободом и личном срећом: наиван је и усамљен, принципијелан и са јаким осећањем дужности, без маски и склоности ка политичким играма. Сви ликови имају ограничену слободу чињења, јер делају по налогу другог, па им стога измиче и срећа. Рат против Турске је политичка тема око које се Михаило сукобљава са страним силама, а самим тим и са Блазнавцем и Калајом. Народ, и у Србији и у осталим српским земљама под турском влашћу, тражи од њега ослобођење, страним

силама не одговара рат против Турске, док сам кнез Михаило зна да Србија није спремна за рат. Успостављање аналогије са временом 125 година после кнеза Михаила јесте једна од основних идеја Светлане Велмар-Јанковић.



У овој драми се јављају два актанцијална модела, а то су модели на општем и на личном плану. Општи план је сличан било ком актанцијалном моделу владара и у њему је Михаилов субјекат стабилна држава: „И ја сам своју земљу једва дочекао и ништа ми није важније од Србије (XXIX појава)”. Кнез, за разлику од претходно анализираних ликова вођа, има доста помоћника, али, исто као и они – има и моћне противнике. Михаилово страдање оличава један од безбројних неуспелих покушаја политичке еманципације Србије. С друге стране, та еманципација је нужна, па ни Михаило нема другог избора него да иде у сусрет страдању и атентату за који зна да му се спрема. Лик антагонисте Блазнавца грађен је на осећању љубоморе према кнезу. Иако историја није дала јасан одговор на питање ко стоји иза атентата на Михаила, ауторка криви Блазнавца, нарочито имајући у виду његово ангажовање око преузимања власти после атентата. Самим тим Блазнавац је тип антихероја отпадника, који издаје интересе своје земље зарад интереса Аустрије.

И у историји и у драми, Бењамин Калај је помало демонска фигура. Прва дипломатска служба била му је у Србији, у коју га је као конзула послао угарски гроф Андраши, будући министар спољних послова те монархије. Летописац описује Калаја искључиво кроз негативне карактеристике, вођеног само једним циљем, што већом користи за његову земљу, Аустрију. Калај је у почетку каријере био врло склон Србима, да би касније, у својој књизи *Историја Срба* показао према њима велику нетрпељивост. Као управник Босне и Херцеговине од 1882. радио је на маргинализацији српских утицаја у

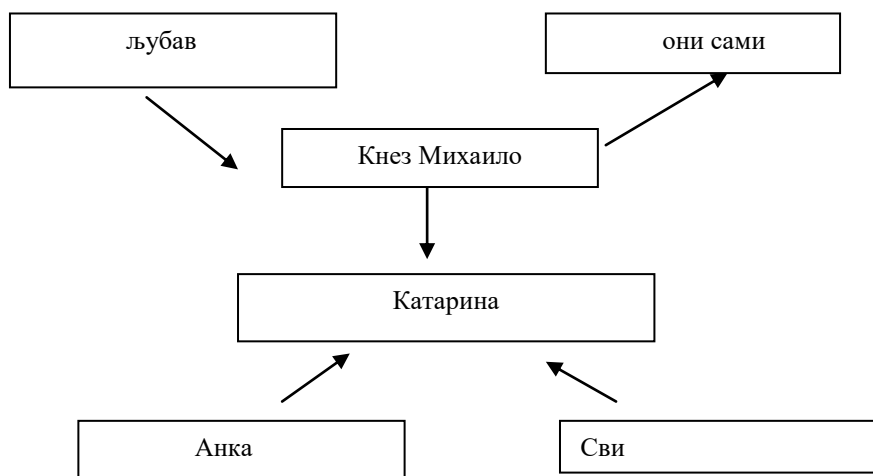
региону и помагао муслиманске феудалце. Калаја брине да ли ће Михаило изазвати рат са Турском; иако добија уверавања да неће, подозрева је, јер се војска годинама припрема за тај поход. Ниједна од великих сила не жели да Русија на Балкану ојача превише, а Аустрија би да још више учврсти свој положај.

Један од чинилаца трагичког пада јесте и Михаилов успех као владара. У спољној политици, велике земље не праштају брз узлет, јер успешним владаром не могу лако да управљају. О томе говори Летописац, односно ауторка, коментаришући историју из савремене перспективе.

ЛЕТОПИСАЦ: Михаилова спољашња политика имала је један велики успех: била је подигла углед Србије на дотле невиђену висину. Цео је свет осетио да Србија покушава организовати бунтовне тежње које су увек постојале на Балкану, [...] Њему су попустили, јер су га се бојали, а бојали су га се, јер су држали да је цео бунтовни Балкан под његовим утицајем. Докле год је претио ратом, а није га водио, Михаило је имао врло јак положај. Шта би било ако би једнога дана доиста заратио, то је друго питање. (XXV појава)

Ауторка осим кроз Летописца, и кроз реплике других ликова износи своје разумевање и коментаре историје. Тако Гарашанин, у историји запамћен као прагматичан политичар, у неколико реченица објашњава оно што је Михаилу, као племенитом владару неприхватљиво (али неким другим владарима својствено, нарочито вођама из доба у коме је драма писана): „Највише Вас поштивају кад једно говорите а друго чините. Онда не знају шта стварно намеравате. Уосталом, тај говор они сви најбоље разумеју. Сад се тако можете понашати, јер у Јевропи велики углед имате.“ (XIX појава)

Разлози за трагични пад кнеза Михаила, поред покушаја самосталног вођења политике, јесу и грехови његових предака, као и брак са сестричином. То је други актанцијални план драме, у коме је централни сукоб између Михаила и његових саветника, док је обекат, венчање са Катарином. Противници су сви, а једини помоћник Катаринина мајка.



Овај конкурентни актанцијални модел непосредно омета први модел: наиме, уколико се кнез Михаило одрекне општег балканског рата и ослобођења осталих српских делова под турском влашћу, те прихвати савете страних сила – Ватикан, Енглеска, Француска, па и Русија гледаће благонаклоно на његов брак са сестричином Катарином. Катарина је зрела, одлучна и самосвесна те представља стереотип идеалне просвећене и еманциповане грађанке, па због тога и изазива неповерење у своме окружењу. Њој не значи положај нити Михаилова титула и желела би живот у коме постоји љубав без забрана. Око свега тога се у ствари и гради кнежева основна дилема: на једној страни би морао да се упусти неспреман у рат, одбацујући могућност личне среће и стране помоћи; на другој страни пак морао би да изневери обећање дато народу и одустане од рата, али би велике силе гледале благонаклоно на њега и његов брак.

Летописац потпуно преузима реч у епилогу, објашњавајући дешавања уочи и после самог атентата. У ноћи атентата, Гарашанин је једини присебан лик, те успева да спречи немире разумним потезима и спрема се да успостави намесништво. Међутим, Блазнавац је, уз помоћ војске, сâм решио питање наследника престола, а Гарашанин је изигран и отеран са састанка. Блазнавац је, после Михаилове смрти, преузео скоро сву власт, поставши најугицајнији од тројице кнежевих намесника. Владао је уз помоћ полиције и доушника, а многи његови лични непријатељи завршавали су иза решетака као непријатељи династије. Миливоје Блазнавац се после шест месеци оженио слуђеном Катарином Константиновић и чинио све да се Србија удаљи од спољне политике коју је водио кнез Михаило. Међутим, Михаило није био заборављен, а Блазнавац јесте. *Мисао твоја погинути неће!* – парола је коју и после Михаилове смрти узвикују његове присталице. Тако је кнез Михаило од епског хероја, вође народа, прешао пут до трагичног хероја, као што су то били и кнез Павле и Недић. Чини се да су сви драмски писци тог периода желели да потврде да сваки реформистички владар на крају постаје трагички јунак, жртва.

ЛИКОВИ	Трагички херој	Антихерој
Кнез Михаило	+	
Блазнавац		+

Драма *Кнез Михаило* припада високомиметском модусу, као и драме о владарима с почетка нашег рада. Кнез је централна фигура са ауторитетом, лик хероја вође – племенит,

просвећен владар, који би по моћи деловања требало да је изнад обичних ликова, те који је у нестабилним и тешким политичким приликама покушао да допринесе напретку своје земље. Ипак, Михаило је у овој драми пре свега **трагички херој**, јер чини оно у шта није уверен да је исправно. Његови покушаји да контролише судбину нису успели. Сукоб који постоји унутар кнеза Михаила рефлектује се на сукоб са осталим ликовима, који представљају народ. Кнез нема право на личну срећу и то је оно што га разара. Милосављевић у Михаиловој трагици препознаје и одблесак романтичарског фатализма: „Остаје нам једино да ту љубав тумачимо као усуд Михаилов, као фаталност која му је, као аутентичном репрезенту романтичарског заноса, дошла главе” (Милосављевић, 1996, 126). Наиме, и Катарина и Михаило желе неки други идентитет, немогућ, који би омогућио постојање њихове љубави.

7.5 БИЉАНА СРБЉАНОВИЋ, БЕОГРАДСКА ТРИЛОГИЈА

Драме Биљане Србљановић, почев од *Београдске трилогије* 1997. године, постигле су велики успех у земљи и иностранству. Након *Београдске трилогије*, на сцену бивају постављене *Породичне приче* (1998) и *Пад* (2000), драме које су преведене на двадесет језика и игране на преко стотину светских позорница. Све њене драме су описивале савремени тренутак и говориле критички о власти, незнању, јаду, мрачним временима, мржњи, ратовима.

Београдска трилогија је драма са јунацима модерног сензибилитета, на чему инсистира Стаменковић: „Модерним га чини нешто друго: интезитет временског доживљавања садашњости, драматично наглашавање тренутка у којем живимо, појачана свест о савремености. А као што је познато, та свест почиње да доминира тек у модерним временима; у филмском добу, отприлике у часу кад филм постаје водећа уметност у епохи” (Стаменковић, 2000, 195).

Радња се одвија кроз три различите приче, за време прославе Нове године. У првој причи, која се догађа у Прагу, два студента, с неизлечивом носталгијом за Србијом, тешко пролазе кроз промене. Друга прича одиграва се у Сиднеју и говори о двојници исељеника из Србије – програмеру и галеристи и њиховим незадовољним и фрустрираним женама. Преиспитивања и страх пред будућношћу основна су осећања ових јунака. Трећа прича смештена је у Лос Анђелес и има ироничан и сатиричан призив. У центру збивања су двоје младих, глумац и пијанисткиња, односно њихов сукоб са младићем који је

представник свега онога од чега су побегли из земље – простачке бахатости и примитивног национализма.

Драме Биљане Србљановић говориле су о генерацији која је током свог одрастања најјаче осетила последице историјских заблуда. Ауторка критикује рат и режим у Србији тако што на сцену изводи јунаке који лутају у бескрајном вртлогу неегзистенције, покушавајући да побегну од политике, мржње, насиља. У драми *Београдска трилогија* различити људи на различитим просторима доживљавају исте ствари, чиме се сугерише архетипска патња коју сви носе у срцима и карактерима. У три приче смештено је једанаест ликова. Браћа Кића и Мића и Чехиња Алена су ликови прве, чија је радња смештена у Прагу; Сања, Милош, Каћа и Дуле протагонисти су приче која се одвија у Аустралији; Јован, Мара и Дача су актери треће приче и налазе се у Америци. Ана Симовић је лик који повезује све остале ликове и налази се у Србији. Нови облик херојства свих ових ликова огледа се донекле у њиховој тежњи да се у страниј земљи изборе са свим недаћама како би боље живели. **Проблематични хероји** покушавају да се обрачунају са светом на неконвенционалан начин и крећу у потрагу за аутентичним вредностима, за изгубљеним или новим смислом. Између Прага, Сиднеја и Лос Анђелеса нема разлике – сви ликови су напустили Београд у ратним деведесетим, када је за њих време стало, те сви проводе живот безнадежно очекујући бољитак и неизлечиво су носталгични. Нова година неће донети ништа ново и добро ликовима, у драмама Биљане Србљановић нема *божићног миракула* са срећним завршетком. У ликовима се одвија унутрашњи сукоб између осећања носталгије за родном земљом и тмурних сећања на тежак живот у њој.

Дача је продукт (наглашавамо интраперсоналне факторе који га уобличавају) девијантног друштва, које је изнедрило модел „нових хероја”, „парахероја”, како смо их назвали анализирајући лик Горазда из Ковчевићеве драме *Јанез*. Рођен је и одрастао у Америци, са искривљеном сликом традиционалних и митских вредности. Географска удаљеност од земље коју доживљава као отаџбину чини Дачин колективни идентитет још опаснијим, јер он уопште не познаје стварност која би га отрезнила. Зато је Дача антихерој, злочинац који убија Јована, али у исти мах и жртва изокренутих друштвених вредности.

Негативан друштвени јунак, који се појављује као социјални феномен у Србији деведесетих година и постаје херојски идеал младих попут Даче, потпуна је супротност хероју романтичарске традиције. Нови јунак, псеудотрадиционални херој, приказан кроз портрет Даче, отвара многа питања. Овај херој је, парадоксално, можда једини надживео

све друге, те и данас обитава у четвороуглу између политике, бизниса, естраде и криминала, на шта указује и Павићевић: „Митови о злочину настају како фабриковањем, тако и искривљавањем онога што се заправо десило, кроз многобројне необјективне медијске приче, које имају за циљ да подигну тираж или гледаност. [...] У жељи да се утркују са 'врућим темама' медији у жижу интересовања стављају криминалце. Уз место у ударним вестима, они добијају и друштвени значај, без обзира на то што се он темељи на негативном публицитету. С друге стране, у време када су личности из света криминала уживале подршку државе, било је немогуће без страха и објективно писати о њима, па су се новинари утркивали у поданичком, полтронском, афирмативном приказивању ових личности и њиховог окружења” (Павићевић, 2005, 166). Негативан друштвени јунак постао је херој о коме су маштали млади нараштаји, јер је, за разлику од обичног света, одбијао да пристане на тежак живот. Сви имају жељу да побегну из тескобног стања и постану слободни и независни, а то су у то време могли постићи само на два начина: тако што ће побећи из земље, као Мића и Кића, Дуле, Милош, Каћа и Саћа, или пак тако што ће, као Дача, пригрлити образац новонасталог хероја и живети изван закона и правила. Дача је представљен у крокију, без неке веће дубине и сложености, али и такав представља портрет многих младих који су сањали да буду попут митских хероја – полубогови, снажни и способни да чине чуда. За разлику од традиционалних хероја, који су вечни, новонастали млади хероји живели су лако, моћно, али брзо и кратко.

Пред налетом такве струје и опште девијације друштва, многи интелектуалци напуштају земљу. Млади ликови у овој драми су представници тих генерација и осећају се као изгнаници, укореењени у прошлости које више нема. Ауторкин комад је ангажован у борби против свега што је нагнало људе да беже из своје земље. Ликови из *Београдске трилогије* слични су Софији из драме *Тамна је ноћ*, која је са својим момком Манетом желела да побегне у иностранство, али Софија то ипак није остварила. С друге стране, ликовима из *Београдске трилогије* одлазак из земље није донео срећу, што намеће закључак да правог излаза није било, па ни у иностранству. Они који су остали, као Поповићев лик Мане, немоћни да се оглуше о митску ратничку традицију, постали су војни инвалиди, а они који су отишли, изгубили су идентитет; нова земља им није донела бољи живот, већ је само продубила осећања носталгије, безнадежности и немоћи. Трећа могућност младих била је да постану „парахероји”, попут Даче из *Београдске трилогије* или Горазда (Горана) из Ковачевићеве драме *Јанез*.

Ана Симовић, лик који се појављује само у епилогу, не изговара ниједну реплику, али је спојница свих претходно описаних ликова, у облику аватара који ликови виде, док

праву Ану, како примећује Меденица, виде само гледаоци: „Међутим, Ана Симовић, која повезује јунаке све три приче, заправо представља њихову заједничку илузију, лажну представу о срећном и безбрижном животу у родном Београду. Права Ана Симовић, она коју ми на крају видимо, није срећна будућа мајка, жена богатог бизнисмена и популарна ТВ-водителјка, већ девојка која погнуте главе седи сама за столом, док негде другде, иза затворених врата, неки нови, другачији Београђани срећно одбројавају последње секунде старе године” (Меденица, 1996, 186).

Време у овим драмама као да не постоји. У првој, прашкој причи, разлог за то је аспурдан и комичан: Кића и Мића не знају да гледају на часовник; у сиднејској причи, време је стало јер су Милошу и Дулету стали сатови; у трећој причи немогуће је утврдити време, јер Мара и Јован уопште не носе сатове. Кића и Мића су антиподи, попут ликова из цртаних филмова: Кића је прагматичан и решен да успе у страниј земљи, док је Мића емотивно везан за домовину и девојку Ану, са којом се није чуо три месеца. Обојица покушавају да створе нов живот у другој земљи, тражени нови идентитет не остварују, али су у потрази за њим и покушајима да преживе у новој средини – свој идентитет изгубили, као и други ликови у овој драми.

МИЋА: Шта ту има тако чудно Кићо, што се после две године понижавајућег посла у истом граду, на истом месту и за исте, бедне паре, ја питам има ли све ово смисла?!

КИЋА: Ево га он опет! Ја ти бре нудим живот на естради, шоубизнис међународних размера, будућност какву би сваки момак из „Цветића” могао само да пожели, лова, рибе, мало рада, а ти ми ту причаш о риби са Звездаре! Па где то има? (Мића ћути.) Или је господин можда незадовољан што га нисам оставио код куће, што нисам пустио да га мобилишу, да негде, на некој ливади, глуми наоружани народ, да једно пет минута брани небеско српство чије су границе само Богу познате, пре него што га први метак не одува код Светог Петра на фри шоп! (Мића само ћути. Савио главу) То је мени хвала. Што сам, потпуно без потребе, оставио добро плаћен посао тапкароша испред биоскопа Козаре као и биоскопа Звезде, што сам емигрирао без разлога, јер мене војска није гањала! То ми је хвала. Не, иди, слободно ти иди. Не љутим се ја! (I, 1)

Ауторка кроз реплике својих ликова описује стање у држави из које су побегли сви главни ликови ове драме.

КИЋА: ... где ћеш вечерас?... Нема струје? Како је могуће да за Нову годину нема струје?... Па што не поправе? А, Нова година је, не ради се. Па, логично. Не, овде је супер, имамо лове, вечерас идемо на прославу, у фирму... јесте са девојкама... (I, 1)

Мића је лик кога за родну земљу веже љубав према Ани. Коначни раскид са земљом из које је побегао, Мића доживљава тек када сазна да га је девојка Ана оставила.

МИЋА: ...па добро, Тетка Надо, баш лепо, хоћу рећи, баш ми је жао, реците ми јел Ана ту?... Није... Већ је отишла... А кад?... Прошле недеље, аха. (Мића се, са закашњењем, изненади.) Како то мислите прошле недеље?... Не, није ми Кића ништа рекао, а шта је то требало да ми каже...? (Мића ћути, слуша. Кића забринут. Алена само стоји.) Аха... аха... аха... бизнисмен, разумем... аха... десило се, разумем... да, да да... беба, баш лепо... да, да... дивна свадба... и сервис... баш ми је криво што нисам могао да дођем... не, не љутим се, таман посла... нисам разочаран... (Мићи потеку сузе.) ... (I, 1)

У другој сцени и новој причи, животи су већ сложенији: два брачна пара мучи и неверство супружника и изневерено пријатељство. Милош је резигниран, помирен са животом, док је Сања, млада, хистерична, незадовољна браком и супругом, али и собом; Дуле је несрећни, импотентни и равнодушни алкохоличар, а Каћа размажена, нетрпељива, страсна, незадовољна мужем и браком, као и Сања. Сва четири лика изгубила су идентитет у новој земљи.

САЊА: Да идеш ти мало у пичку материну, знаш! (Беба истог тренутка почне да урла из свег гласа. И Сања урла, надјачавајући бебу.) Што ниси нашао неку бољу, ако ти ја не ваљам, је ли!!! Што, имао си шта да понудиш, од животног простора пространи двособан стан на сунчаном Бановом брду, кева као бонус дође за цабе. У већој соби, наравно. Од превозног средства, свакодневна вожња црвеним мерцедесом ГСБ-а, која нуди дружење, нова познанства, чисту авантуру... (Милош је смирен. Ипак, не издржи.)

МИЛОШ: А што ти нешто ниси понудила? (II, 1)

Београд је за ликове у све три приче фиктивни простор жеље, а сви они о своме граду причају лоше ствари како би себе уверили да је останак био немогућ.

МИЛОШ: 'Ајде, Сањице, немој да си тако нервозна. Па Нова година је, наша прва Нова година у Сиднеју, напољу је топло, сунце сија, замисли сад како је у Београду. Хладни станови, код мене сигурно ни нема топле воде. Знаш, увек за новака нестане топле воде. Сви би да се бар тог дана оперу, па онда, ваљда због потрошње, нема воде за све... (II, 1)

И Милош и Дуле су интелектуалци који нису могли да пронађу посао у Србији. Дуле је завршио историју уметности и ради у галерији, а Милош је социолог. У Београду се Каћа, незапослена новинарка, и Сања – никад нису дружиле, али су сада, у туђој земљи, принудно упућене једна на другу. Из Каћиних реплика може се приметити да ауторка криви старије генерације за систем који их је довео до кризе, одржавајући својим гласовима, за њу неприхватљив политички режим, као и млађе генерације које нису могли да их промене.

ДУЛЕ: Какве сад везе има моја мајка...?

КАЋА: Има! Има! Они су криви! Они су криви што ја седим овде, уместо да сам код куће, са својим друштвом, својим пријатељима, да радим посао за који сам се школовала и да од своје, сопствене, зарађене лове, могу пристojно да живим! Твој отац и твоја мајка и

милиони таквих, који су у паузама печења ракије на плацу и клања прасића по кадама, гласали за оне зликовце, за лопове и криминалце! Због њих ја нисам могла да останем у својој земљи, у свом граду, због дођоша из разних Гургузоваца и њихових земљака оданде, који су ми одредили и власт и живот и судбину! (Каћа заврши. Очајна, узнемирена, потрешена, гледа Дулета.)

ДУЛЕ: Гласали су, то је истина. Али ја не могу да их убијем због тога.

КАЋА: Могао си да их промениш. (II, 1)

Милош, „познати љубавник” док није дошао у Сиднеј, постао је сада муж, отац, хранилац породице, службеник сиднејске туристичке агенције. Пошто се у иностранству непрекидно ради, осим материјалног задовољства, све остало је постало проблем. Ипак, Милош се, за разлику од Дулета, снашао – није се много променио и док сви кукају, он једини покушава да оправда поступке који су их довели до Аустралије. Дуле је потпуно изгубио идентитет уплашен доласком у другу земљу. Оно што га највише боли јесте изгубљена мушкост, као и свест о томе да су Милош и Каћа љубавници.

ДУЛЕ: Не могу ја да се напијем Милоше. Од како сам дошао овде, од како сам допутовао, [...] знаш зашто? Зато што сам се тада, те ноћи, у том шугавом хотелу, док је моја жена мирно спавала поред мене, омамљена дугим летом и цет легом, зато што сам се уср'о, Милоше. 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. [...] Не може да ми се дигне, буразеру, од страха не могу да јебем! Усро сам се оне ноћи и од онда ништа!!! [...] И зато је ти пријатељу слободно јеби, боље ти, него неко други, боље пријатељ, кад ја већ не могу!!! (II, 1)

Биљана Србљановић приказује стање у Србији кроз ликове који се налазе у иностранству. Бежећи из своје земље, они су пре свега постали **проблематични** хероји, који покушавају да се ухвате укоштац са судбином тако што не пристају на живот у сопственој земљи. Они су пре свега жртве друштвене стварности, али новина у херојском понашању огледа се пре свега у одбијању јунака да живе у систему који их спутава. Одлазећи из земље, они заправо преузимају терет судбине у своје руке.

У трећој причи глумац Јован, бежећи од националистичких претњи, долази у Америку. Апсурдно, међутим, бива дочекан хицем малог српског „дизелаша”, који је, премда рођен у Аризони, одрастао преко распуста на земунским улицама и сплавовима. Оно од чега су бежали из Србије – затекли су у Лос Анђелесу, *завијање турбо народњака – песму о патњи, ракији и срећи*. Мара је, за разлику од осталих ликова, дошла у Америку јер је добила „зелену карту”, за коју ју је пријавила другарица, Ана Симовић, енигматски лик, који повезује све три приче. Марин одлазак у Америку није био планиран, али ову прилику није могла да пропусти: „ Како ноћу да спавам, а да знам да сам прилику за живот какав никада не бих могла да имам у Београду, да сам једноставно одбила чак и да

пробам! Да сам била кукавица, чак и да видим како је живети негде где је боље! Где би требало да је боље...“ (II, 1)

Јован је глумац који ради као носач, а Мара пијанисткиња која ради као конобарица. Јован је схватио да земља у којој не може да се игра *Дундо Мароје* више није за њега, али и у новом контексту, то је сасвим немогуће. Њихова потрага за срећом сукобљава се са митским идентитетом тек пунолетног Даче, сином богатог српског гастарбајтера. Док је преко распуста боравио по земунским улицама, Дача је прихватио колективни идентитет, заправо његову карикатуру, експанзивну деведесетих.

ДАЧА: Ти, пичко, да ћутиш, да ти не би јебо матер. (Јован крене, Дача убади метак у цев. Јован стане. Мара се држи за образ.) Де си пошо, брате? А? На Дачу си натрчо, је ли? Па јел ти знаш, мајмуне, да сам ја земунска школа? Знаш ти шта је то? Нисам ја ко ова говна америчка. Ја знам ко сам и одакле потичем. Ја бре свако лето, једва чекам кад ћу да палим код деде и бабе, да видим екипу, да се дружим. Да научим шта је живот, да проживим. Не да ми се затре корен, да заборавим које сам семе! (II, 1)

Сукоб у првој причи постоји између два брата, од којих један никако не успева да се ослободи прошлости, јер је заљубљен у девојку која је остала у Србији. Из њихових међусобних разговора, као и из разговора са њиховом мајком и Анином мајком, сазнајемо о српској друштвеној стварности: о санкцијама, рестрикцијама струје, мобилизацији, немаштини. Опозиције су: воли/не воли, прошлост/садашњост, страх/храброст. Основна разлика између њих двојице јесте у томе што Кића покушава да успе у новој средини и тежи да промени судбину, не желећи да се враћа у прошлост, док Мића то не може, јер још увек воли Ану. Разлика постоји и у њиховом односу према будућности: Кића се не плаши, већ се труди да и Мићу мотивише, орасположи, јер се као старији брат увек бринуо о њему. Отуда и опозиција старији брат/млађи брат. Кића је старији, који је „повукао“ за собом Мићу у инстранство, спасавајући га тако од мобилизације и рата, иако Мића то није желео. Заплет у првој причи лежи у тајни коју Кића зна, али је не говори Мићи: Ана се удала за богатог бизнисмена. Крај прве приче заправо за браћу представља нови почетак, јер се Мића, сазнавши за Анину удају, најзад окреће будућности, те потискује бол и приближава се Чехињи Алени.

У другој причи контраст постоји пре свега између брачних другова, а затим и између самих парова. Милош и Сања се не воле, а извор свађе је опет прошлост, коју обоје замерају свом супружнику. Незадовољни и новим животом и прошлошћу, они једно другом пребацују кривицу и одговорност за новонасталу ситуацију. Милош не може да се избори са сопственом безначајношћу. Поред тога, дошли су у нову земљу захваљујући новцу Сањиног оца. Интелектуалац који у новој земљи мора да потражи идентитет – не

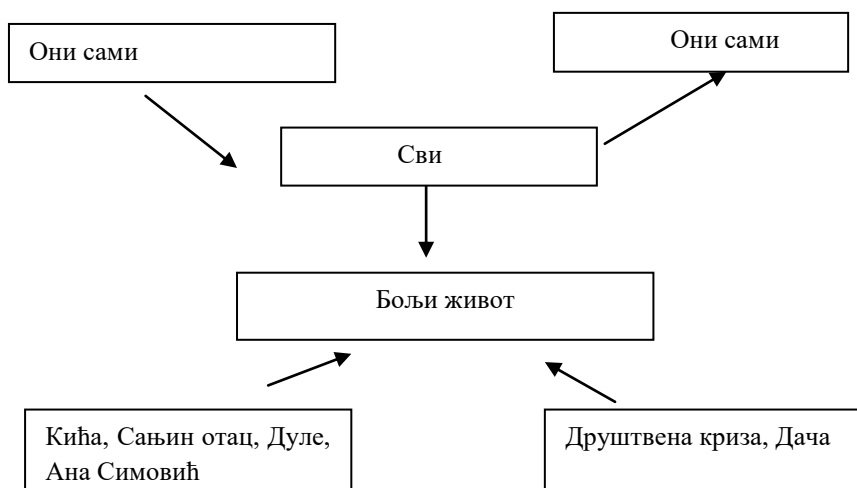
може да заборави стари. Додатни сукоб јесте интимни однос Милоша и Каће, за који Дуле зна. Сукоб између Дулета и Каће такође се заснива на прошлости, за коју Каћа криви Дулетове родитеље, јер су гласали за представнике актуелне власти у Србији, због којих су морали да напусте своју земљу. Каћа показује особине арогантне и таште особе, чиме се разликује од Сање, те се оне у Србији и нису никада дружиле. Каћа сматра Милоша и Сању примитивним, али пошто су се нашли сами, у туђој земљи, упућени су једни на друге. Иако су у датој табели представљени контрасти, многи ликови имају сличне особине, зато што је њихов основни сукоб унутрашњи, мотивисан односом према прошлости и земљи из које су отишли. Сви су усамљени, и сви су уплашени. Нико нема никакву идеологију и сви су у потрази за новим идентитетом. Жртвовали су стари начин живота, али нису се ни за кога жртвовали, осим Дулета, који је из љубави пристао на Каћину замисао. Нико од њих четворо није срећан и нико није довољно богат. Неподношљива ситуација на крају приче, у којој је и Сања сазнала (или признала да већ зна) за сексуалну везу између Милоша и Каће – наставиће се и у будућности. Конфликт није решен, нити може бити решен, јер им изолованост у туђем свету ускраћује могућности за већи избор. Упућени су једни на друге, те једино могу да избегавају конфликтне теме и наставе да глуме два срећна брачна пара која су побегла из своје земље. Маску на први поглед немају Дуле и Сања, док је Милош и Каћа имају, пре свега зато што варају своје партнере. Ипак, оба пара, дакле сви ликови у овој причи, покушавају једни са другима да одрже маску дружељубивости, што ову причу издваја од осталих по свом нултом завршетку.

У трећој причи сукоб је искључиво између различитог психолошког профила троје младих људи, који су се нашли далеко од своје земље. Опет је прошлост парадигма за сва три лика. Прошлост од које су Марија и Јован побегли – сачекала их је у виду Даче, представника свега оног што их је отерало из земље: примитивизма, комерцијалне музике, насиља, национализма, шовинизма, страха. Прошлост их је сустигла. Да нема Даче, у средишту ове приче био би почетак љубави између пијанисткиње и глумца. У овој причи значајна је опозиција националиста/ненационалиста која не постоји међу осталим ликовима драме, већ се развија искључиво између Јована и Даче. Ипак, ова опозиција је битна јер показује један од разлога због кога су сви отишли из земље, нарочито интелектуалци који нису пристајали на различите политичке манипулације, па ни на манипулације националним осећањима.

Сви ликови који су завршили факултете у разговорима то потенцирају. Висока стручна спрема јесте парадигма на којој се инсистира у овој драми, како би се приказало

друштвено стање у земљи. Млади и образовани су отишли из своје земље не пристајући на тадашње компромисе. Високо образовање је извор сукоба и између Сање и Милоша, где је његов завршен факултет, социологије, заправо предмет подсмеха. С друге стране, Катарина не може да прихвати да Ана Симовић ради на телевизији, а она је, премда дипломирани журналиста, морала да побегне из земље.

Опозиција храброст/страх за нас је занимљива као особина проблематичног хероја. Храброст која се испољава у борби за бољи живот у новој земљи имају Кића, Милош, Каћа, Марија и Јован. Они су, истовремено, мање сентиментални према својој прошлости, као да су са њом раскрстили. За ове ликове, кукавичлук се читава кроз страх да се проба нешто ново и боље у туђој земљи: „Како ноћу да спавам, а да знам са сам прилику за живот какав никада не бих могла да имам у Београду, да сам једноставно одбила чак и да пробам! Да сам била кукавица, чак и да видим како је жвиети негде где је боље! Где би требало бити боље? (III, 1)” Истовремено, међутим, њихова храброст у новој земљи показује кукавичлук да се боре у својој земљи, односно, њихов мањак воље, равнодушност и недостатак наде да се ишта може променити док им године и младост пролазе. Зато су отишли из земље и спремно се ухватили у коштац са новим начином живота. Остали ликови су показали вољу да оду, али су у новој земљи и даље између прошлости и садашњости, неспремни да направе искорак и покрену се из неподношљиве ситуације. Нажалост, ситуација је иста и за храбре и за уплашене. Трећа прича завршава се апсурдним догађајем: случајно је испаљен метак из пиштоља и убија Јована, који се плашио да се покрене. Ауторка тим догађајем заправо жели да покаже да се бекством и страхом не може избећи судбина. Да је Јован показао храброст и покушао да отме пиштољ, имао би могућности и да преживи, али и да умре као херој, било у својој или туђој земљи. Овако, у туђој земљи умире апсурдно од случајног метка псеудотрадиционалног хероја. Друштвене кризе су обавезно повезане са насиљем, као да агресија унутар заједнице тражи жртве попут Јована, који ће жртву примити на себе, кад већ не може да се покрене и бори против те агресије. Можемо приметити из табеле и да су ишчезле све херојске особине, осим, условно речено, храбрости код наведених ликова. Моћ поседује једино Дача, јер има новац, и пиштољ. Он је представник неприродног колективног обрасца, симбол ерозије свих вредности и припада већ помињаном типу **псеудотрадиционалног хероја**. Дача је срећан у зони комфора свог скученог простора девијантне слике света, који му доноси пријатност, за разлику од свих осталих јунака, који су напустили своје старе животе управо да би побегли од ликова попут Даче.



Сви ликови *Београдске трилогије* желе бољи живот и одлазе из земље, не желећи да пристану на оно на шта су пристали њихови пријатељи у домовини. Конкретан противник у остваривању циља не постоји, осим опште друштвене кризе која не пролази годинама. Иако су потпуно усамљени, помоћници условно постоје, те смо их и ставили у табелу – то су они који су помогли да ликови оду из своје земље. Ово је основни модел који је покренуо јунаке на акцију. Међутим, сада, далеко од домовине, у потрази за срећом, објекат је остао исти, али противник се променио. Ни сада он нема конкретне обресе, али сећање и непокидане везе које имају са својом земљом – сметају им да у новој земљи пронађу срећу. Тако Мића пати за девојком, а пар интелектуалаца се свађа и пребацују једно другом кривицу за одлазак. У трећој причи, Дача је, условно речено, противник бољем животу других двају ликова, али је и он само трагичан производ девијантног друштва. Иако се радња све три приче одиграва ван Србије, ликови суштински нису успели никада да је напусте: понели су је са собом у мислима и срцима, што им је највећи противник у новом животу.

Ликови	Проблематични херој	Псеудотрадиционални херој
Кића	+	
Мића	+	
Милош	+	
Каћа	+	
Дуле	+	
Јован	+	
Мара	+	
Сања	+	
Дача		+

Претходно анализирани драме махом су иронијски приказивале стварност. Ова драма је, између осталог, успела управо зато што се из гротеске и апсурда окренула натурализму, активирајући на тај начин и социјални контекст као важан елемент, оно што би Павловић назвао „сломом онтолошке сигурности”: „У космополитанском свету традиција је изгубила свој ауторитет и представља ствар дискусије и слободног избора што води томе да су социјалне релације дистанциране од традиционалног или локалног контекста интеракције. Најзад, ово води појављивању 'копинг' стратегија с високим нивоом рефлексивности, тј. ангажовања способности појединца да користи сопствену одговорност што је више могуће у циљу проналажења решења за друштвене проблеме с којима се сусреће у данашњем друштву. Стварају се и усвајају нови животни стилови како би се носило са манифестном несигурношћу и више се не ослања на традиционалне образце понашања претходних генерација. Један од начина ношења са ризиком јесте и питање поверења, али услед модернизације настаје слом 'онтолошке сигурности'. У савременом свету поверење је постало веома ломљиво због чега се улагање у релације вредне поверења одлаже. То не укључује само поверење у људе већ и у институције” (Павловић, 2006, 251).

Премда смо готово дошли до краја рада, заправо се тематски враћамо на почетак, тј. на тему традиционализма и национализма, као могућим изворима сукоба у друштву, извор подела и ратова. Ликови из *Београдске трилогије* изгубили су поверење у људе и своју земљу, те бирају да побегну из ње, иако их нико не прогони. Њихови типови лебде између херојства и антихеројства, зато што они бежећи не одустају од борбе, већ борбу у сопственој земљи замењују борбом у некој другој. Међутим, у новој средини они постају отуђени странци; не знају више ни ко су, ни одакле су, нити шта желе, а осећање апсурда рођено у сукобу између јунака и света испољавају сви. Они су пре свега **проблематични хероји**, уморни од херојства, као што је у том тренутку и њихово друштво било уморно од хероја. Једноставно, наступила је, како Кот сугерише, смрт хероја: „Херојски свет се срушио. Ајант је, најзад, схватио да се више не може херојски живети, и да се чак не може херојски умрети” (Кот, 1974, 61). Осим Даче, сви ликови су схватили да је концепт херојства потрошен и да је на његово место дошло само пуко егзистирање. Видели смо да су друштво и драма лутали, покушавајући, свако на свој начин, да дође до нових животних стилова и образаца. Нажалост, то дуго није било могуће и још увек се тражи нови образац, иако је прошло више од 15 година од тада до данас. Након дезинтеграције концепта херојства остала је само апсурдна празнина, у којој ликови морају да се суоче

сами са собом. Дrame Биљане Србљановић су, на изванстан начин, означиле повратак реалистичном модусу и обичном човеку.

За разлику од Чехова, код кога се живот „увек наставља, али се у међувремену догодило нешто неповратно и далекосежно” (Христић, 1981, 216), ликови Биљане Србљановић настављају живот без сазнања и жеље да им је промена потребна, и да се стварност мења. Сви њени ликови су усавршили механизме одбране, који им не дозвољавају да спознају било шта, осим илузије коју су створили. Уместо трагичних хероја, суочавамо се са ликовима неспособним да буду трагични. Образовани, млади и перспективни су резигнирани, равнодушни и несрећни, било да су у Србији, било да су у Аустралији или Америци. О њиховом физичком, али не и духовном преласку у нову средину, Језеркић закључује: „Јунаци *Београдске трилогије* одлазе само физички. Духовно, никада нису напустили Београд. Драма би се лако могла звати *Београд по градовима*. Не само због сценског простора који је, у ствари, исти, већ и због одсуства ’домородаца’. Осим Алене у Прагу, у читавом комаду нема никог осим ’наших’. Често се, и тачно, говорило да је Ана Симовић обједињујући фактор типологије. И Београд је. У последњој сцени, двоје ’одсутних јунака’, Ана и Београд, спајају се у новогодишњој ноћи, и та кратка, филмска секвенца, остатак је сатирске игре која је публици доносила ’комичко олакшање’ после ужаса трагедије. Овде је дејство супротно. Нема растерећења. Само ћутање” (Језеркић, 2006, 11).

За Биљану Србљановић, како наводи Пашић, „национално осећање је развлачено и исецкано на фронтале. У тренутку када онај јури зарђалом кашиком, онај је на власти, а опозиција је у расулу, ви, из бунта, кажете да не осећате ништа. Наравно да осећате, ви сте део те средине, тај језик је мој језик, тај језик је мој инструмент, ја не мрзим ништа што је друго, штавише у сопствени идентитет покушавам да увучем различите ствари које ме, на неки начин, преокупирају, просто су значајне за мене. Туђа традиција и моја традиција, све то заједно чини један људски идентитет, и не знам због чега би мој, тај и такав српски идентитет у ’леви’ фармеркама или не знам у чему био мање српски него идентитет неког академика са шеширом” (Пашић 2003, 67).

8.6 БИЉАНА СРБЉАНОВИЋ, ПОРОДИЧНЕ ПРИЧЕ

На крају позоришне сезоне 1998. године на сцени Атељеа 212 изведена је представа *Породичне приче* Биљане Србљановић, у режији Јагоша Марковића. Ако је гротеска спој језивог и смешног, лепог и ружног, узвишеног и ниског, Србљановићка нам на сцену

изводи дечје игре које, уместо да су ведре и наивне, испуњавају нелагодом и језом, јер деца опонашају своје родитеље. Из дечје перспективе, такве игре делују потресно и гротескно у исти мах.

Ова драма Биљане Србљановић има епизодичну структуру са више неповезаних сцена, а ауторка се бави темом како деца реагују на друштвену стварност око себе. Деца се играју одраслих, дотичући се притом многих проблема актуелне стварности: инфлације, демонстрација, сиромаштва, емигрирања, проблема незапослености итд. Свака од прича у драми завршава се смрћу родитеља, да би финална сцена открила тајну девојчице Надежде. Надежда је случајно испустила бомбу и проузроковала смрт својих родитеља. Гротеска се прелила у стварност: дечје играчке постале су праве бомбе, па је комика у овој драми застрашујућа, а ликови одраслих које деца играју ванредни су галиматијас карикатуралних и бизарних црта, преувеличаних до граница, а каткад и преко границе фантастичног.

Породичне приче баве се сукобом генерација у екстремним условима, при чему деца симболично своју победу увек сублимишу изнова, лудичком игром ликвидацијом родитеља. Уколико је стандардни поступак да ликови региструју насиље на когнитивном или емоционалном нивоу, и складу са тим заузимају активнији или пасивнији став, у овој драми, како примећује Јовићевић, направљен је искорак, јер деца репресију осећају инстинктивно, интуитивно: „Основно драматуршко решење ауторке да представи, ионако монструозан свет одраслих кроз визуру деце која се играју породице, омогућава спонтано и веома бескомпромисно раскринкавање балканских, али и свих других породица које испод своје танке и слабашне цивилизацијске политуре, крију репресију, односно једно непрестано духовно и физичко насиље, што деца обично инстинктивно уочавају” (Јовићевић, 2001, 29). Драма има само четири лика, који су носиоци седам улога: Војин, који глуми оца, а Миленин је брат; Милена, која глуми мајку, сестра Војинова; Андрија, син, по потреби ћерка, и Надежда.

Ликови које деца опонашају заправо су будући проблематични хероји, који су представљени у претходним драмама. Кроз дечју игру, Биљана Србљановић је показала праву трагику тог доба, јер деца трпе последице свих грешака одраслих, који, полулуди од кризе у којој живе, не успевају да пронађу одговоре на егзистенцијална питања. Оно што је занимљиво у овом комаду јесте да су ликови нестали са сцене, а остала су само деца и дечје игре, које опонашају драмску радњу и ликове. О адиктивној природи необавезне игре, која никада до краја није ослобођена социјално-психолошке детерминисаности, Хојзинга каже следеће: „Укратко, у погледу форме, игра се може дефинисати као

слободна акција коју прихватамо као фиктивну и издвојену од свакодневног живота, способну, међутим, да потпуно обузме играча; активност без икаквог материјалног интереса и користи; која се одвија у намерно ограниченом времену и простору, по реду предвиђеном датим правилима, подстичући у животу односе између група које се намерно окружују мистеријом или прерушавањем наглашавају своју изузетност у односу на остали свет” (Хојзинга, 1980, 13). Опоначање и прерушавање су омиљене дечје игре, а код деце се пре свега ради о имитирању одраслих. Деца се прерушавају потпуно се идентификујући са различитим типовима родитеља, старе или се подмлађују опонашајући одрасле према својој дечјој перцепцији, без емоционалног и социјалног разумевања стварности, по јасно утврђеним правилима – ко је који лик и како се завршава свака игра. Кајоа је покушао да детектује прелаз из дечје игре у игру одраслих, указујући на то да када престане дечја игра, једноставним сударом игре са стварношћу, почиње игра одраслих: „Тако се дечје игре сасвим природно састоје у опонашању одраслих, као што васпитавање деце има за циљ да их припреми да једног дана постану одрасли и да на своја плећа приме стварне одговорности, не више замишљене, код којих је довољно да се каже ‘више се не играм’, па да нестану. Дакле, ту почиње стварни проблем. Јер не треба заборавити да одрасли не престају да играју за свој рачун разне сложене и понекад опасне игре, али које због тога нису мање игре, јер су проверене као такве. [...] Бројни аутори који су се упињали да у игри, посебно у дечјој, виде симпатичну и безначајну деградацију активности које су некада биле пуне смисла и сматране као пресудне, нису у довољној мери запазили да су игра и свакодневни живот стално и свуда антагонистички и симултани домени” (Кајоа, 1979, 90). Због тога, ова драма није нимало „симпатична и безначајна” деградација активности одраслих, већ озбиљна представа о нашим животима са којима се често играмо у стварности.

Пошто у овој драми имамо „позориште у позоришту”, у коме деца играју одрасле, ми ћемо у раду истраживати ликове које су деца опонашала, јер је њихова позоришна игра заправо посредничка комуникацијска структура, преко које се тумачи интерни комуникацијски ниво, односно прича деце. *Породичне приче* чини једанаест сцена, у којој је приказано шест драмских, односно породичних ситуација. Јунаци драме представљају свет одраслих у једној руинираној земљи. Простор у коме се одвија драмска радња јесте викенд-приколица. Деца се не играју аутићима или луткицама и немају љубимце, већ морају да глуме љубимце. Преузимају начин комуникације одраслих, теме одраслих, па и породичне односе. Тако је мајка увек уз свог мужа кад се деца кажњавају, или жена трпи батине. И кад не глуме одрасле, дечји речник је речник одраслих. Граница ова два света се

брише, а деца прелазе из света наивности у озбиљан свет одраслих, показујући да схватају друштвени контекст, премда су само деца.

Ауторка пре свега критикује конформизам, неодговорност одраслих према свим животима – својим и дечјим. То нарочито долази до изражаја у репликама у којима Војин истиче себичност и страх као једини пут да се спасу.

ВОЈИН: Ја сам га направио, ја ћу и да га убијем! То је моје парче меса!!! Је л' те неко нешто питао?! [...] Браво сине. Тако, одлучно, а не ту да ми балавиш. Буди мушко. (1,1)

Када, у првој причи, деца играју родитеље који немају новца и живе у тешкој немаштини, она заправо представљају родитеље који у тешким условима живота имају одлике и негативних и позитивних јунака. То су обични људи који пропадају у тешким временима, па Војин преузима улогу оца који је носилац традиционалног, митског. Посреди је *pater familias* који бије жену и децу, незадовољан што читав свет води рат против „мале земље која има величанствену историју”. Играјући оца, Војин у ствари преузима улогу антихероја, човека који прича о величанственој историји и јунаштву, а сâм се искаљује на породици.

ВОЈИН: Кажу да је привредна стопа порасла за шест зарез осам одсто, а да је цена производа на мало у лаганом, али осетном паду.

МИЛЕНА: Лажу, мајку им лоповску!

ВОЈИН: Милена, пази шта говориш. Овде и зидови имају уши. (1)⁷⁰

У свим породичним ситуацијама конформизам је доминантна особина, уз кукавичлук и немоћ. Тако, код Војиновог оца је доминантан страх, неспремност и неспособност да промени живот тако што ће подићи глас против система и пуког преживљавања, па свој страх и неспособност компензује насилним и садистичким понашањем. И не само то, он и сина подучава да буде попут њега: да не мисли много, да ради шта му се каже и да се крије од свега. Ауторка јасно алудира на друштвену стварност, у којој је велика већина народа ћутала, плашећи се последица које би противљење донело. Андреј, дечак који глуми сина, за разлику од Милене и Војина, није кукавица, али преузима модел који му отац сугерише као исправан. Војинов страх представља исти онај страх који се осећа у тоталитарним режимима, због ког је и своју жену пријавио да прича непримерено о држави, те је добила отказ.

Контрасти постоје искључиво између мушких и женских ликова. Милена није плашљивица, већ жена која трпи, али није ни храбра да се супротстави мужевљевим

⁷⁰ Србљановић, Биљана, 2000: *Пад, Београдска трилогија, Породичне приче*, Београд: Откровење.

грубостима и насиљу. Шовинизам и садизам произилазе често из примитивизма, а у анализи претходних драма већ је поменуто да је примитивизам у то време био често мешан са национализмом. Војин учи свог сина како су жене глупе и како им треба „показати ко је газда”. Ауторка на тај начин раскринкава модел култног балканског мушкарца, главу породице, разобличавајући га као кукавицу и опортунисту:

АНДРИЈА: Паметан човек поштује правило: Главу у песак, дупе уза зид.

ВОЈИН: Тако је. И шта никако, никад не сме да уради?

АНДРИЈА: Да каже шта мисли.

ВОЈИН: Тако је. А коме?

АНДРИЈА: Било коме. Сваком.

ВОЈИН: Свакоме сине, свакоме. Према свима исто, не видим, не чујем, а поготово, нарочито, изузетно, НЕ МИСЛИМ. [...] Живот је суров, Андрија, рођена мајка има да те прода за кесу камења, кликера, бандажа, отац има да те откуца, деда ће да те пријави, сестра ће да те цинкари, син ће да те препрода!!!

АНДРИЈА, МИЛЕНА, ВОЈИН: Усе и у своје кљусе! Главу у песак! Дупе уза зид! Људи су људима непријатељи! (1)

Деца прелазе из игре у стварност када се наруше правила, јер нарушавањем правила свака игра престаје. А једино правило које важи у играма јесте да се не сме нарушити илузија игре, која је како сугерише Кајоа, стварнија од реалности: „Правило игре је једно једино и састоји се у томе да играч опчини гледаоца, старајући се да овај због неке грешке не одбаци илузију; за гледаоца се то правило састоји у предавању илузији не негирајући на први поглед декор, маску, извештаченост које треба за одређено време да прими као стварност стварнију од саме стварности” (Кајоа, 1970, 51). Тако, у првој причи, игра на тренутак престаје када се појави девојчица Надежда, те деца трче за њом да је ухвате. Оно што је у драми истински трагично јесу управо ти тренуци нарушене илузије, јер тада видимо да деца, иако више не опонашају старије, и даље остају насилна, безобразна и садистички настројена, и у говору и у понашању. Надежда је од прве до последње игре у улози пса, кога деца некад малтретирају, а некад мазе.

Видимо да у стварном свету дечји разиграни свет више не постоји, а деца се играју сурово, попут одраслих. Још је Иво Андрић у својој приповеци *Деца* приказао сурови свет деце, која су пресликала модел одраслих у свој свет. После десет година потраге за идентитетом у драми, стигли смо до краја у коме осим примитивног и карикатуралног митског идентитета није остало више ништа. Деца су преузела спољашњу манифестацију понашања одраслих, постајући, према Стаменковићу, комичне метафоре: „Они су, у несрећнијем случају, комичне метафоре, оличење вечите људске глупости, које можете пре сместити у историју позоришта него у наш актуелни социјални живот. Једино у

декору, за који је нацрт дао сам редитељ, преплављеном гамом црних и сивих боја, где у неописивом нeredу стоје једни поред других разни одбачени или једва употребљиви предмети, у чијем је средишту један олупан контејнер за ђубре, има директне и недвосмислене алузије на наше прилике, на суморност и запуштеност данашњих српских градова” (Стаменковић, 2000, 203). Дете, за разлику од одраслих, воли да се игра сопственим болом, и воли да се плаши, што значи да су ситуације које деца поново преживљавају кроз игру у ствари трауматични догађаји које децу боле. О томе говори Кајоа: „Тако оно тражи час физички бол, али ограничен, диригован, чији је узрок оно само, а час психичку тескобу, али коју оно само изазива и прекида по сопственом нахођењу” (Кајоа, 1970, 51).

Доба деведесетих донело је агресију и разбојништва малолетника, деца су све чешће носила ножеве, пиштоље, палице за бејзбол. Ауторка о том периоду сведочи: „Одрасла сам у једној земљи која је била патријархални и комунистички амалгам, а у обе варијанте је ’породица основна ћелија друштва’. Кроз породицу се, за мене, прелама све, па чак и онда кад је неко нема. Јер је и та трагична преломљеност показатељ нечега. То како су се породице растуриле овде, како су се распале, а да се никад више не саставе, то је највећа рушевина прошле деценије и по. Деца су одлазила у емиграцију, деца су гинула по ратиштима, деца су губила наду, родитељи су понижавани, отпуштани, дочекивали старост у грозним условима, осуђени на милостињу деце или неког другог ближњег. Породице су се распадале због политике, због национализама. Породично су се богатали, породично владали, обрачунавали међу породицама. То су праве последице ратова и кризе” (Србљановић, 2007, 136).

ВОЈИН: Шутнућу те, будало!

АНДРИЈА: А ја ћу теби да поломим главу!

ВОЈИН: А ја ћу теби да бацам кашикару!!!

АНДРИЈА: А ја ћу онда теби да бацам две...!!!

ВОЈИН: Убићу те!

АНДРИЈА: А ја ћу онда тебе! (1, 1)

Кроз дечје реплике приказана је иронија у једном комплексном друштвеном тренутку, у коме су се изокренуле вредности, те су негативни поступци постали модел пожељног понашања. Кроз шест прича у драми ауторка жели да покаже шест породичних модела. У другој причи срећемо интелектуалну породицу, у којој је опет кукавичлук доминантна особина мушких ликова. За разлику од прве дечје игре, у другој је отац интелектуалац који се плаши жене. Супруга је сада уметница, еманципована жена, незадовољна породичном ситуацијом, пре свега зато што живи са мужем слабићем, коме

замера због превеликог страха, и сином који има 40 година, а не ради нигде и не зна ништа. Ауторка се у овој причи дотакла и теме „дошљака” и малограђанштине: Миленини родитељи су из Враћа, али покушавају бити „ноблес”, те она подсећа на Фему из *Покондирене тикве*, само што је језик који се у кући учи енглески, а не француски. И овде су ликови помирили са ситуацијом у којој се налазе и боре се искључиво за то да остану у граду. Отуда можемо закључити да је ауторка желела да замери и интелектуалној мањини што се повукла у своје „сигурне куће”, уместо да представља глас разума и да се бори против друштвене стварности.

Трећа прича доноси нов модел негативног друштвеног јунака, „савременог Кир-Јању”. Војин је сада мајстор, приватник и, за разлику од претходна два оца која дечак игра – има новца, али се тешко растаје од њега. Тврдичлук и кукавичлук су основне особине и мајке и оца у трећој причи. За разлику од осталих прича, Андрија је у овој кћерка и, самим тим, више није насилан, већ осећа сажаљење према Надежди, тј. према кучету.

Четврта ситуација приказује друштвену стварност у којој сви ликови неконтролисано пију таблете, што је алузија на тадашње време, у коме су антидепресиви куповани у огромним количинама. Диазепами, бенсендини и остали антидепресиви користили су се као најобичнији лекови, без обзира на последице. Равнодушност је доминантна особина приказаних ликова; сукоба нема; сви пију антидепресиве и не живе стварним, већ привидним животом, попут ликова из дистопија и антиутопија у популарној култури шездесетих. Привидни живот чине њихови снови, које причају у резигнираној породичној атмосфери. Теме привидног живота су у ствари догађаји из актуелне друштвене стварности: сиромаштво, мобилизације, рат, подељеност, несташица основних средстава за живот, нарочито лекова. Породично окружење је огољено и сведено на типске ситуације – јављају се осећања себичности, кукавичлука, страха, беса и непрестано понављање физичког и духовног насиља.

Извор сукоба у петој причи лежи у опозицијама стари/млади, национализам/западњаштво, отац/син. Син Андрија учествује у демонстрацијама против политичког система и политике Слободана Милошевића, које су трајале у време писања драме, што код оца изазива бес и агресију према сину. Војин бије сина и грди га користећи речи којима су били окарактерисани сви непослушници режима.

ВОЈИН: Ма на кога си ти викао, ђубре једно америчко? На кога си ТИ викао? На нашу милицију? На наше људе? У име кога си се ти драо? За фашисте? За Хитлера и Кола? За оног дрипца Клинтона што нам народ завади? [...] Они ће мени, у мојој земљи, да командују! Они ће мене, за шаку девиза да купе, е па неће моћи, бато! [...] За Јужну Америку си нашао да се продаш!? Под њихов барјак да станеш! У сред Србије, колевке

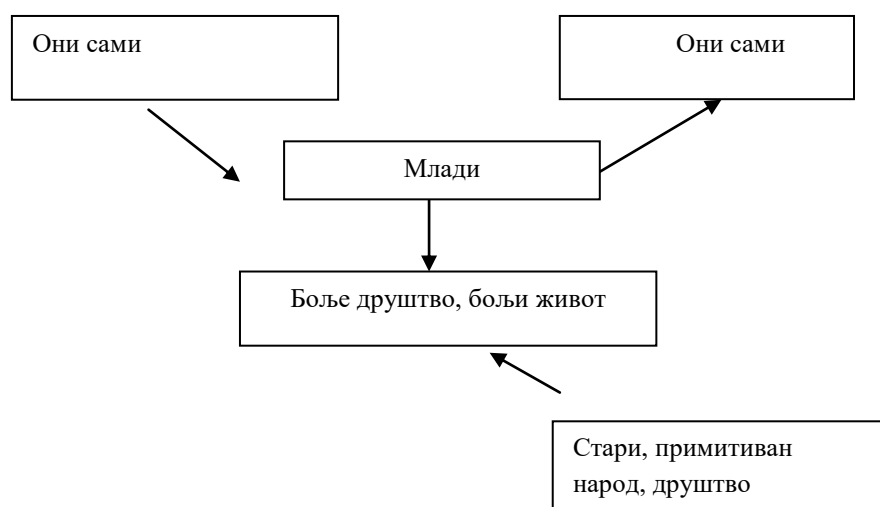
Косова, цара Лазара и Душана Силног!!! [...] Серем ти се ја на њихову историју, нек' њима њихов председник Клинтон води политику, а нас нек остави на миру!!! [...] Где да робијам?! Ко ће да ми суди? Да неће у Хагу да ми суде?

Отац је представник масе која је на изборима гласала за Милошевићеву политику, подржавајући тако све оно што је та политика носила са собом – национализам, примитивизам, сукобе, ратове, смрт. То је оно што деца опонашају и уочавају. У таквом свету преовладавају паролe колективног идентитета, које су инструментализоване и немају правог значења. У овој причи Надежда се не појављује, остао је само ланац којим Андрија дави своје родитеље, са јасном ауторкином поруком: „Нема друге” (X).

Кроз *Породичне приче* Биљана Србљановић је желела да покаже свакидашњи породични живот у свим структурама. Свака прича завршава се смрћу родитеља; деца остају жива, а родитељи се у свакој новој игри појављују са ранама из претходне приче. Родитељи су криви за актуелно друштвено стање – сви они који су размишљали попут њих пустили су да држава пропадне, слепо верујући у идеје и људе који су одвели земљу у пропаст. Због тога је ауторка сваком детету дала легитимно право да се реши те омче за вратом. За разлику од претходних вођа, који су на власт долазили и одржавали се кроз партију, Милошевић је моћ црпео из масе. Објашњење широке подршке Милошевићу, покушава да понуди Николић: „У периоду од 1988. до 1990. Милошевић је, преко мобилизације најширих слојева становништва али и дела друштвене елите, припадника некадашње либералне интелигенције, извршио преокрет у дотадашњем начину легитимације власти. Харизму више није изводио из партије, као остале комунистичке вође. Своју моћ почео је да изводи непосредно из подршке народа мобилисаног националном идејом” (Николић, 2013, 262).

Поређењем свих очева из ових драмских прича добили бисмо: оца садисту, брижног оца, уплашеног оца, успешног оца; мајка је у причама или жртва или слична по особинама свом супругу. У шестој причи приказана је породица која остаје без сина, проблематичног хероја, каквог је ауторка представила у претходно анализираној драми *Београдска трилогија*. Андрија одлази из земље у којој нема живота, а тужни мајка и отац га прате и покушавају да га одговоре од његовог наума. Родитељи умиру. Имајући у виду да су све приче заправо приказ друштвене стварности, онда се намеће закључак да у таквој стварности постоје два излаза: један је „убити родитеље”, тј. сменити, променити власт, побунити се, а други побећи из земље. О оцеубиству и чедоморству као два алтернативна решења сукоба на релацији стари/млади, говори Стаменковић: „У средишту драме је сукоб између два нараштаја из кога нема нормалног излаза, јер стари могу да опстану једино ако угуше децу, а млади су у стању да преживе тек уколико изврше оцеубиство”

(Стаменковић, 2000, 204). Будућност сина Андрије, који у шестој причи одлази од родитеља, слична је будућности ликова проблематичних хероја из драме *Београдска трилогија*. У овој причи јавља се и љубав између Надежде и Андрије. Пратећи како се ови ликови развијају од почетка приче, закључујемо да се њихов однос променио од злостављања (према законима идентификације са агресором), преко насиља, до међусобног приближавања. Надежда, иако је углавном ван дечје игре, у завршној сцени постаје носилац игре, а њен монолог говори о страху, збуњености, бесу. Када се заврши позоришна представа, глумци се враћају стварности, илузија дечје игре је нарушена, а игре су постале безначајне наспрам стварности коју је преживела Надежда.



Актанцијални модел ове драме могао би бити онај у коме су млади (представник Андрија) субјекат, а бољи живот објекат. На том путу једини противник су стари, тј. родитељи, њихови греси, злочини. Сукоб младих и старих је универзални сукоб, који никада није разрешен. Победа младих некад је доносила напредак, некад потпуно рушење свега старог. Победа старих некад је значила стагнирање и пропадање, а некад доносила стабилност и мудрост. Још је Станислав Винавер⁷¹ у својој алегоријској приповеци *Освета* описао сукоб старих (волшебника) и младих (астронаута). У тој причи симболично је транспонован сукоб традиције и авангарде у сукоб старих и нових духова. Победа младости никада није дефинитивна и у томе је њена коб. Динамика промене која ствара нови простор овде је означена као спор старца-духа са новим духом, али и као стална опасност од превласти старих над младима, јер млади духови као победници

⁷¹ Више видети у: Станислав Винавер, *Громобран свемира*, Издање свесловенске књижарнице М. Ј. Стефановића и друга, Библиотека Албатрос, Београд, 1921.

постају старци-духови. Прошлост се осуђује, одбацује и везана је за генерације очева који су изложени беспоштедним нападима.

ЛИКОВИ	Трагички херој	Проблематични херој	Исмејани херој антихерој
Војин			+
Милена	+		
Андрија		+	
Надежда	+		

Породичне приче припадају иронијском модусу и критикују породицу, а затим и цело друштво, јер се деца играју друштвених модела преузетих из стварности. Из табеле можемо закључити да се у овој драми деца играју свих оних доминантних типова, хероја, које смо сретали у драмама претходних година. Војин углавном игра улоге антихероја, барабе или негативног друштвених јунака – злочинца, ниткова. Антихерој или исмејани херој, у зависности од приче, наследник је традиционалних хероја „балканаца”, који имају митомански однос према традицији. Милена је жртва, жена која трпи. Андрија представља последњи сурвивал херојства, некога ко није нимало крив за оно што му се догађа. У игри му је увек додељена улога жртве, а на крају игре његов лик се претвара у бунтовника и осветника. Андријина убиства симболизују превазилажење и неприхватање таквог начина живота. Андрија тако израста у новог јунака, који све више добија места у драми – он је проблематични херој, који је на међи између хероја бунтовника, осветника и антихероја који се бори против онога што му ускраћује егзистенцију, против оних предака који су га довели у стање ратова, избеглиштва и сл.

Реалистички ниво стварности је присутан, нарочито код Надежде, јер је она једини лик који се не игра. Надежда носи своју унутрашњу драму жртве из стварности и самим тим је прави трагички херој. Патња је у таквом животу природан начин живота. У свим породичним причама доминантан тип трагичног хероја је у ствари породица, која је тих година била жртва друштвене кризе, рата, општег незнања. О томе Стаменковић каже следеће: „Десетак сцена, са стереотипизараним породичним призорима, добијамо лакрдију, округну фарсу с пародијским елементима – пародијска деструкција – обесмишљен живот. У исто време прави предмет те пародијске деструкције је лако препознатљив: то је наш данашњи обесмишљени живот, оно што се дешава усред једне у потпуности руиниране градске цивилизације” (Стаменковић, 2000, 201).

У следећој, 1998. години била је запажена драма *Вирус* Синише Ковачевића, са негативним херојем осветником, који шири заразу сиде због своје кобне судбине. Запажен је био и *Парабелум* Срђана Кољевића, драма о лутајућој кривици и ликовима који свакога криве за живот какав живе. Дrame Ивана Лалића, Мирка Стојковића и других, по речима Волка, „биле су препуне стварности обичних људи, радника, добровољаца, заробљеника, војника, терориста, и уз сву своју суровост прожете идеалима, вером, илузијама. Никад није било очигледније да је позориште заиста уметност времена и реалности” (Волк, 2006, 201).

7.6 НЕБОЈША РОМЧЕВИЋ, *КАРОЛИНА НОЈБЕР*

Представа Небојше Ромчевића *Каролина Нојбер* 1999. године избором теме је била право освежење у односу на већину драма које су у то време биле непосредно инспирисане нашом историјом или језивом стварношћу. Главни лик је историјска личност, глумица Каролина Нојбер, једна од највећих реформатора немачког театра. Радња драме *Каролина Нојбер* одвија се у немачким земљама у 18. веку. Ромчевић не пише биографску драму с циљем да реконструише живот личности из историје позоришта – већ нас подсећа на сукоб позоришне уметности и стварности. Тема је позориште, суочено са изазовом да мења свет, учини га бољим, лепшим, праведнијим или пак да буде „вашарска” уметност. Наравно, не може се избећи поређење са нашом стварношћу у тој заострености различитих културних модела, у сукобу индивидуалног и популистичког. Сâм аутор сведочи о хтењу да кроз драму испрати генезу милитантног духа. „Мени је најважније било да ухватим како се из просте и плитке забаве рађа милитантни дух. Ти вашари који почињу по трговима, па се завршавају по бојиштима, партиципације су исте, зле енергије и злохудог погледа на свет, само су инструментализоване на други начин. На једном вашару се коље прасе, на другом се кољу људи, али је заправо, све исто” (Ромчевић, 1999, 20). Кроз двадесет сценских слика приказан је живот уметнице и управнице путујуће позоришне трупе, која је у 18. веку одиграла улогу реформатора глумачког израза у немачком театру, одбијајући да пристане на компромис и одвојила позоришну уметност од просте пучке вашарске забаве. Иако темом везана за 18. век, Светислав Јованов у овој драми препознаје постмодернистичке преокупације: „Трагикомичност актуелне ’пост-историје’ – раздобља смене миленијума – из чијих импулса драма *Каролина Нојбер* израста, омогућава аутору да (анти)илузионистичким контрастом обухвати неке од кључних дилема (пост)модерног човека: распетост између

слободе и конформизма, несагласност напретка и етике, сукобљеност уживања и спознаје, конфликт начела стварности и утопијских стремљења” (Јованов, 2007, 147).

За разлику од претходних писаца, Ромчевић није потражио инспирацију у нашој историји, већ је изабрао немачку глумицу Каролину Нојбер и време од 1697. до 1760. Ипак, драмском обрадом ове универзалне теме аутор се на другачији начин такође бори против креирања митова. „Мени је зло од наше ксенофобије, од тога да желимо да будемо ’нешто’, а да не мичемо из своје духовне ушанчености. Није то став русоовског племенитог дивљака. Не, ово је куловиерија. Кулов је подмукли примитивац. То је нешто што се код нас презентује кроз потребу за стварањем митова ’тла’. Па онда историју учимо из народних песама” (Ромчевић, 1999, 20).

У време Каролине Нојбер немачким позорницама царују пучки игрокази, лакрдије и путујући забављач Хансвурст, а Нојберова је сматрала да се реформа ове уметности може извршити репертоарским променама и играњем класика. Жеља Каролине Нојбер да позориште и глуму учини модернијом, сврстава немачку глумицу у хероје бунтовнике.

МАРГАРЕТА: Значи, глумица... Овако то иде: тренутак славе, цео свет је њен, носе је на рукама. Он јој постаје терет. Вара га. Љубавник је напушта. Остаје јој само позориште, али оно не припада никоме. Она остаје сама, заборављена од свих. Ти ходаш, мила моја, као да си украла ноге швајцарком коњанику и с муком се на њих навикаваш. По сцени се хода, у животу се гаца. Видиш?

КАРОЛИНА: Али, тако, нико не хода...

МАРГАРЕТА: Наравно. Као што нико не пије кукуту због љубавних проблема. Овде се не говори као у стварности, не хода као у стварности, не осећа као у стварности, јер овде – нема стварности. Само суштина, док стварности ништа не видимо од детаља... мила моја.

ГОТШЕД: Али ово што госпођа ради, то је оно што ја зовем модерна глума. Овако ће се глумити тек за педесет година! Ходање уместо парадирања, говорење уместо декламавања. Плакао сам као моја жена. (7)⁷²

Каролина је бунтовник који се супротставља ономе што је у позоришту примитивно, естрадно, што није уметност, тражећи свој идентитет и борећи се за њега – што ће имплицирати борбу за идентитет позоришта. Парадоксално, у тој борби изгубила је и себе и свој живот, тежећи нечему што је утопија, па тако Каролина бива бунтовник који на крају драме постаје **трагички херој**, али њено херојство, које се огледало у спасавању позоришта, није спласнуло чак ни кад је поражена, јер је мотивисаном непресушном чежњом. О томе говори и Ромчевић: „Немачку тридесетогодишњих ратова сам фиксирао као неку културну праисторију у којој Каролина Нојбер глуми онако како ће се ’глумити

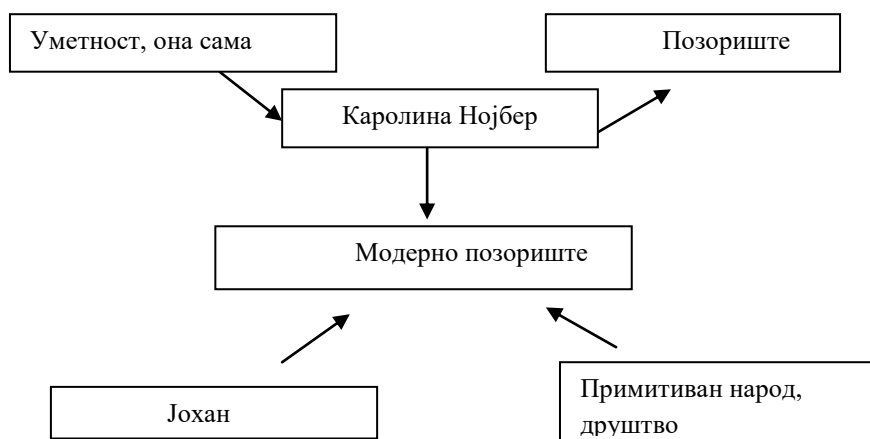
⁷² Ромчевић, Небојша, 1998: *Каролина Нојбер и друге драме*, Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију ФДУ.

за сто година⁷³. Та историјска и културолошка матрица су разлози због којих сам се определио за Немачку тога времена мислећи на Србију свог времена. Чежња коју спомињете је општа људска чежња за хармонијом, миром и спокојством. Сви они, заправо, теже за некаквим смирењем, за тачком у којој престају сви немири и у којој, ако постоји, почиње срећа” (Ромчевић, 1999, 21).

Основна парадигма односа између Каролине и осталих ликова јесте конформизам. За разлику од других, она устаје против конформизма и простачког популистичког театра. Противници јој нису само остали ликови, већ и сâм народ. Тиме и овај драмски аутор, као и други аутори тог времена, свесно или несвесно, сугерише да је управо народ главни кривац за све што се догађало – народом се лако могло манипулисати, задовољавањем његових ниских и примитивних вредности; народ је онемогућавао напредак, гласањем за људе који нису могли да изведу земљу из кризе. Колективни конформизам је и довео до примитивне стварности, па самим тим и уметности као њеног одраза. Каролина се бунује против таквог примитивизма, а аутор, као и претходно споменути писци, жели да покаже да је примитивизам повезан са популизмом, национализмом, милитаризмом, шовинизмом. Потврду за то дали смо већ на самом почетку овог рада, анализом популистичких националних драма. Каролина је усамљена, јер се бори за нешто узвишено и племенито, што је супротставља осталим ликовима. У овој драми сви ликови пате, али патња не значи да нису срећни и разлози за њихову патњу нису исти. Каролинина патња је неуспех, док је Јохан, без обзира на сву патњу коју пролази са својом женом, ипак срећан, јер је поред жене коју воли; љубав на крају побеђује све патње. Хансвурст је слободан од било каквих стега, срећан, јер игра и ради оно што жели. Прихватио је стварност каква јесте и прихватио је себе као део те стварности, док су остали дволични или неприлагођени. Он је примитиван, некултуран, али и забаван, комичан. Иако га кћерка презире, он је омиљен забављач народа – његов идентитет изједначио се са колективним идентитетом масе. У лику Хансвурста можемо назрети носталгију према давном времену младости, када је и он сањао о уметничком позоришту, али је убрзо схватио да се од такве глуме не живи. Насупрот оцу, Каролина је сањар, горда и наивна, али и славољубива просветитељка. Каролина има многе особине типичног хероја: упорност, фанатичност, храброст, спремност на жртвовање за виши циљ, бунтовништво, али и мане: славољубље, сујету, нетолерантност. Она је на тренутке срећна, док је њен муж, интровертни свештеник,

⁷³ Значајно је да Ромчевић ову реплику додељује Готшеду, што даје легитимитет Каролиној борби за праву уметност. Историјски Готшед, Јохан Кристоф (1700–1766) је био велики немачки филозоф, писац и књижевни критичар, познат по свом конвенционалном просветитељском морализму (прим. аут.).

заљубљен и благ, у ствари најсрећнији, јер је поред жене коју воли без обзира на све њене мане. Каролина је доследан лик, те као што жели искреност у глуми и позоришту, тако је жели и у односима са другим ликовима. Зато Јохану говори о својој прељуби са Готшедом, исто као што Готшеду говори да је то било због виших циљева, због позоришта, снова. Њена искреност је управо и повод многих сукоба са другим ликовима.



Циљ главне јунакиње јесте модерно позориште. На том путу једини истрајни помоћник је њен муж Јохан, а противник је друштво, примитивна публика којој Каролина жели да донесе модерно позориште. Тиме драма *Каролина Нојбер* постаје трагедија једног лика који покушава да надвлада колективни идентитет. Њен лик поседује самодеструктивну енергију – реч је о лику опседнутом визијама, слично свим бунтовницима који су покушавали да промене стереотипе. Каролина на тренутак, на врхунцу славе, досеже свој циљ и успех, али накратко. Нов идентитет модерне глумице није донео никакве епохалне успехе и у последњем чину видимо је у улози наредника Хансвурста. Она признаје: „Доста сам лагала себе. Нека све иде дођавола. Важно је живети.” Колективни идентитет победио је њене идеје, тако да на крају драме Каролина Нојбер игра улогу Хансвурста, против кога се борила, да би спасила Јохана који је тешко болестан.

КАРОЛИНА: Када наш народ буде разликовао Каироза од каријеса, кренуће стазама славе. Али, не ратне славе, не славе новца, већ славе унутрашње величине. Родиће се тада немачки Волтер, немачки Хелвеције, а Хансвурст ће заувек нестати! Када са сцене нестане ачење, кривељење, бекелење, а глумац постане проповедник истине. (4)

Народ је истовремено и Каролинин противник и циљ њеног делања, јер она жели просвећење тог народа. У овој драми се на најнепосреднији начин говори о примитивизму народа, често у савременом контексту. И у претходним драмама закључили смо да су о народу као колективном лику аутори махом говорили негативно, сматрајући га делимично

(или у великој мери) кривим за стање у држави, због његовог примитивизма, нераумевања друштвених односа, те бежања у национализам или конформизам.

МАРГАРЕТА: Понекад помислим да народ можда и неће да буде преваспитан. Можда хоће лаж, улизивање... (18)

Хансвурст представља тип **исмејаног хероја**, скандалозног лика, луде: он је сељак из Салцбурга у типском костиму; коса му је везана у перчин на врху; носи огромну траку око врата, широки црвени жакет, огромно плаво срце са великим словима ХВ, црвену дугмад и жуте панталоне. Хансвурст иза себе има богату традицију пучког театра, преко римских античких тргова, комедија *дел арте* и арлекина, путујућих глумаца; он је свестан традиције, и њоме манипулише као средством које ће људе држати у покорности. Хансвурст, као симбол јефтиног популистичког театра, постоји одавно и увек ће постајати. Ипак, Каролинин отац није глуп и необразован. Опробао се и у уметничком позоришту, које се на озбиљан начин обраћа публици, али није имао успеха, а морао је да прехрани породицу. То он и каже на једном месту: *играо бих ја и друго само када би публика то хтела да гледа*. Дакле, он није одолео искушењу и посветио се врсти театра која легитимно постоји и постојала је пре њега, а постоји и данас. Прихватањем популистичког театра он није понизио позориште, већ себе, свој некадашњи глумачки идеал, док Каролина инфантилно верује да је свет могуће променити и да људи могу постати бољи. Ромчевићева интенција је јасна, пучки театар (забава за гомилу) је лишен уметничких вредности и као такав не може бити катализатор високе уметности. Међутим, многи проучаваоци уметности уопште, посебно они наклоњени социолошким тумачењима њене природе, улогу публике схватају као пресудну. Викторија Д. Александер, на пример, о улози публике у театру каже следеће: „Основна идеја јесте да је публика најважнија за разумевање уметности, јер значења која настају тумачењем уметности и начин на који се она употребљава зависе од прималаца, а не од стваралаца” (Александер, 2007; 283). Питање које покреће Ромчевић, дакле, није само питање узалудности борбе за високу, елитистичку уметност, већ и питање легитимитета демократизације театра, уметности уопште, коју треба приближити масама, а истовремено не правити компромисе са властитим схватањем природе уметности.

Јохан је на почетку драме добротинитељ, без сопственог идентитета, већ је носилац идентитета своје жене, Каролине Нојбер. С почетка драме он је свештеник који воли Каролину, а затим постаје њен пратилац и помаже јој да оствари своје снове, не мислећи на себе – стичући идентитет мужа који се *због љубави одрекао љубави*. Његов жељени

идентитет јесте жељени идентитет Каролине Нојбер. Тако је Јохан Каролинин муж, али ништа више од тога: он свој идентитет изједначава са њеним, јер жели да она буде срећна – велика глумица и реформаторка. То му управо говори Каролинина супарница, охола и сујетна Маргарета:

МАРГАРЕТА: Ти, човече, стварно ништа не разумеш! Тебе је овде довела љубав, а нас остале је довела болест. Мени је позориште било живот. А сада ми остаје само живот. Шта сада да радим?

ЈОХАН: Па да живите.

МАРГАРЕТА: Јадни Јохане. Ти си се због љубави одрекао љубави. Не очекуј ништа осим бескрајне и потпуно непотребне жртве. Ми волимо само после пробе, или када нема представе. (8)

Јохан је романтичарски лик, муж који не разуме позориште, али цео живот жртвује за жену која је заљубљена у позориште. Јохан се свесно жртвује и срећан је због Каролининих успеха. Међутим, и Каролина је романтичарски лик, фанатик глуме, док су остали ликови реалистички, са спознајом да је живот груб, суров и примитиван, јачи од сваке уметности. Упознајући Готшеда коме се диви, полако долази и до промене у Каролини. Слава је понесе, Јохан више није довољан. Каролина Нојбер се мења од почетка до краја драме, јер на крају постаје оно што је презирала. Од идеолога, сањара, постала је исто оно што је и њен отац – Хансвурст. Каролина не устаје против оца, него против врсте позоришта које он репрезентује, које својом примитивношћу и лаком забавом заводи народ. Остали ликови су у неком тренутку помоћници главном лику, попут Шпилберга. Он је у исто време и глумачки нарцис и прагматик, коме је једино важан успех код публике и признање да је позоришни ауторитет, а слабост су му жене, нарочито ако су му корисне као глумице у трупи и љубавнице у кревету.

Ромчевић нам експлицитно указује на постојање још једног значајног лика у драми, иако ограниченог малим бројем реплика, на лик Сељака. „Тај лик ми је јако значајан, то је есенција моје мисли. Тај сељак се појављује у комаду мало раније, један је од судеоника у тим примитивним баханалијама и то што потхрањује популаризам доводи у питање живот његовог сина. Тада се обраћа музама, говори Есхила, моли се боговима и божицама, али је Бог нем. Крик до неба стиже прекасно. Ми се освешћујемо тек кад смо лично угрожени. Човек је спреман да се за спас најдражег удружи и са Луцифером, али није свестан да је све време у друштву репатог” (Ромчевић, 1999, 21). Сељак, као представник примитивног, показује наивност. Народ је наиван и због тога је лако манипулисати њиме, нарочито у тешким временима, када се не устручава да верује у магију, која ослобађа. Управо је наивност карактеристика због које је српски народ деведесетих година веровао у све оно

што су му говорили преко медија. У том периоду, народ је, као и овај сељак, наивно веровао у долазак спаситеља, полагајући слепо све наде у моћ људи на политичкој позорници. Из тог разлога, лик сељака, резонера у драми и јесте Ромчевићу значајан, јер подупире улогу позоришта да тумачи стварност, често вешто замагљену и тендециозно тумачену од стране друштвено прихваћених ауторитета. На том месту, када се медији и политички естаблишмент наметну као врховни жреци и тумачи друштвене стварности, позориште је последњи отклон од њеног некритичког прихватања.

Иако је у центру драме прича о модерном и традиционалном позоришту, драма *Каролина Нојбер* представља и причу о кћерки и оцу, о њиховим сукобима и помирењима.

КАРОЛИНА: Ви својим кревелењем будите најниже, зверске страсти, ви гушите све добро и племенито. Ви лажете са сцене, господине, да су жене курве, мужеви рогоње, слуге лопови, адвокати варалице, да је убијање згодан изум, да је ждерање и локање највеће људско достигнуће, да је рат челично купање и да је свет труо, и да Бога нема!

ОТАЦ: Зар ја? Ја? Да је народ тражио Сенеку, ја бих играо Сенеку. Мени је потпуно свеједно. [...] Истина? Љубав? О, нека сте проклети! Сви! Ја сам живот провео на сцени, и само смрт ће ме од ње одвојити. А ви само верујте да ће ваше позориште направити доброг човека. Па ви сте први зли! Зли! И зато ћете пропасти. Мрзиш ме? Мрзи ме, баш ме брига! Ја вас проклињем! Очинском и глумачком клетвом! (11)

То се и догодило: „глумачка клетва” сустигла је Каролину, која на крају драме игра оно против чега се борила. Поклекла је пред, како Ромчевић карактерише, императивом проклетог стомака: „Смрт није најстрашнија ствар која се у животу догађа. За разлику од представе, драма се завршава тиме да Каролина Нојбер игра Хансвурста и тако доживљава уметнички пораз, али чини то да би спасла од болести човека којег воли. Тривијално, али она игра за лекове. То је она ситуација у којој сјајни уметници обављају нимало уметничке послове да би преживели. Компонују симфоније и млате се по Фолк паради. Пишу антологијске стихове и пригодне песмице. Тај императив проклетог стомака је нешто што нас, признали ми то или не, лишава могућности избора између уметности и тржишта. Ту долази до сукоба културе и природе, порива и погледа на свет...” (Ромчевић, 1999, 21).

КАРОЛИНА: О, проклет да је овај народ! Све је уништио! Увек сам говорила да је то стока! Стока! Крви, убијања и кревелења! Какво позориште, ту је потребан Велики потоп! Пожар до неба! (Задихана, седне) Нека све иде дођавола! Доста сам лагала себе! Важно је живети.

Као трагичан херој, Каролина не умире трагично на крају драме, али умиру њени идеали – побеђена је, у улози Хансвурста. Постала је све оно против чега се целог живота својом уметношћу бунила и борила.

КАРОЛИНА: Ах, како мрзим овај народ! Како мрзим ту проклету малоумну масу! То публика!? Та мајмунска лица, примитивне, алкохолизоване маске! Зашто се уопште трудити? Само нека је њима довољно псовања, простоте...

МАРГАРЕТА: Шта ћеш, драга, народ то хоће, а народ је увек у праву. За њега читав Расинов опус вреди мање од једне добре, старе, исконске немачке псовке. Додуше, ту псовку су смишљале стотине генерација, вековима, та псовка је истина једног народа. (15)

Сукоб између хероја и судбине мења карактер хероја, па самим тим и карактер Каролине Нојбер, која на крају прихвата реалност. „За мене је најдража позоришна реплика из *Сутона* Иве Војновића која гласи: 'И сутра је објед.' То је највећа и истовремено најстрашнија истина која постоји. Јер од носталгије се не умире, а од глади се умире и те како” (Ромчевић, 1999, 22). Ипак, ова драма не завршава се поразом, већ победом љубави. Каролина Нојбер игра Хансвурста и зато што је у једном тренутку било потребно поднети жртву за човека који је цео свој живот жртвовао за њене идеале. У сукобу између неограничене индивидуалне слободе и колективног идентитета, Каролина бива поражена и усамљена јунакиња, поред које је остао само Јохан, са својом љубављу и добротом.

Јохан је аутентичан историјски лик, свештеник, као и у представи. Та свештеничка црта, чији је смисао потхрањивање вере у људима, доминантна је у његовом односу према Каролини. Јохан не разуме позориште, али је фасциниран Каролинином вером у позориште и њеним страдањем за изабрану веру. За разлику од осталих свештеника, који би је можда осудили, Јохан то не ради. Напротив, он је подржава, јер Каролина страда зарад нечег вишег, идеалнијег, и верује да позориште може да „поправи човека ако је покварен”. Њена вера, искушења кроз која пролази и на крају страдање – за Јохана представљају пример хришћанског страдања. Каролина нипошто није светица, напротив, искључива је и амбициозна, али зар није Христ дошао прво грешницима: „Милост хоћу, а не жртвоприношење. Јер нисам дошао да зовем праведнике но грјешнике на покајање (Мт. 9. т. 13)?”

ЈОХАН: Престаните да ждерете као вепар! Понижавате ме и уживате у томе! Али нисам ја понижен, него ви! Ја ово радим због ње, а ви због сујете. И читав ваш мали, мизерни свет који кујете у звезде, храни се сопственом сујетом, дави се у злурадости и лицемерју. Ништа вас не радује као туђа пропаст. Мрзите се и уједате као бесни пси због две каширане даске и аплауза превртљиве публике, коју волите само кад вам кличе, а коју у ствари презирете из дубине душе, зато што се плашите! Плашљива и сурова деца! Цео живот чекам уз њу шта ће се, напokon, појавити испод свега тога, после свих тих суза и зноја! И шта се појављује? Таштина, таштина и ништа осим таштине! А само је једна жена поверовала у те ваше приче о просвећивању људи – Каролина Нојбер. И зато је највећа јер страда за своју веру. А ја не дам! Не дам јер знам да је лаж!!! (16)

По Хансвурсту, позориште је најобичнија уметност, а он је забављач. Расправа се заправо води између два концепта уметности: елитистичко-просветитељског, Каролининог и национал-популистичког, Хансвурствог. Иако Ромчевићева драма није непосредно у вези са друштвеним приликама које су владале деведесетих, она је у ствари драма о сну да уметност може да преобрази стварност. А та стварност у Србији деведесетих година заправо се није много разликовала од стварности Каролине Нојбер. Резигнацију главне јунакиње на крају драме подупире властито искуство самог аутора: „Ових десет година смо остали сами храњени сопственим митовима. Још мало, па нас неће више бити, а овамо ће стизати неки људи да висковима измере откуд толико негативне енергије на једном тако малом парчету земље. Тада, код прве Стеријине награде, имао сам и страсну жељу и потребу да говорим кроз позориште. Данас је то мање-више пуки професионализам. Тада је реч писца, академика и уметника имала некакву специфичну тежину, у међувремену се све прокурвало. Сада су у употреби речи са дугим и кратким цевима” (Ромчевић, 1999, 23). *Каролина Нојбер* пре сега је драма која тадашњем позоришту (а и позоришту данашњице) указује да мора да крене у потрагу за својом друштвеном улогом која је изгубљена претходних година. Театар је био без циља, уплашен од политичког режима. Каролина Нојбер је у свом времену тражила да позориште протестује, као што су иначе, кроз историју, позоришта у кризним временима постајала активна и борбена. Позориште је требало да постане модел хероја бунтовника, који покушава да промени стварност, без обзира на последице. Побуна је било, али малих и незнатних. За разлику од пређашњег, комунистичког режима, који се уплитао у рад позоришта, новонастали режим деведесетих је својим неосвртањем на позориште утицао на то да оно и нестане, или пак да буде потпуно скрајнуто. Позориште је поделилио осећај безнађа целокупног друштва, односно уверење да је немогуће победити метафизичку катастрофу која се у том тренутку дешава.

И Каролина завршава живот у беди, одустајући од идеала за које се жртвовала, тако да ово постаје драма о две жртве – Каролининој жртви за идеале и Јохановој жртви за љубав. За Каролину је свет несавршен, а уметност је најузвишенија и сасвим немоћна.

ЈОХАН: Свака уметност мора пре свега да буде хумана. Па чак и то ваше позориште. А ви се, господине, понашате нехумано. И изнад свега непристојно.

ГОТШЕД: Уметност је, попе, и непристојна и нехумана! Зато што је плод људске истине, која је непристојна и нехумана. (4)

ЛИКОВИ	Трагички херој	Нехерој	Исмејани херој
Каролина Нојбер	+		
Јохан		+	
Хансвурст			+

Каролина по својој моћи деловања није слабија од других, али су у поремећеном друштву њени циљеви осуђени на пропаст. Охолост и издвојеност из друштва воде глумицу ка трагичком паду. Каролина доживљава промену и схвата да је преценила значај и смисао театра, те је и у томе њена трагедија. Насупрот Каролини, њен отац Хансвурст представља исмејаног јунака, комичног неваљалца, без стида. Он је непристојан и бахат, бизаран и намерно претерује у простом понашању, приближавајући се гротескном. Свиме реченим, можемо закључити да *Каролина Нојбер* припада нискомиметском модусу, са протагонистом који је трагички јунак, издвојен из околине својим идејама, способношћу, жељама и страшћу.

КАРОЛИНА: Хоћете лаж, хоћете лаку забаву? Е, па Каролина Нојбер вам је неће дати! Ја се вама нећу удварати! Зла, примитивно 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! (21)

7.7 СТЕВАН КОПРИВИЦА, БОКЕШКИ Д-МОЛ И ТРЕ СОРЕЛЕ

Још једна популарна представа на самом крају XX века донела је одмор од приказивања тмурне свакодневнице и такође је имала за тему далеку прошлост. То је драма *Бокешки Д-мол* (2000)⁷⁴ Стевана Копривице, са поднасловом – *Љубавна сторија*. *Бокешки Д-мол* драматизација је легенде из Пераста о трагичној љубави између француског војника и Пераштанке. Легенда има елементе фантастичног, митског, а мотив о љубави француског официра и мештанке чест је у причама из тих крајева. У *Бокешком Д-молу* описана је несрећна, смртоносна љубав између двоје младих људи: Катарине, која, попут многих својих другарица, чита љубавне, сентименталне романе, и француског официра Ренеа, окупатора пореклом из Далмације, инспирисаног Француском револуцијом и њеном цивилизаторском мисијом. Стаменковић примећује да је наизглед анахрона тема драме ипак упућивала на садашњост, јер у њеној бити лежи проблем мале

⁷⁴ *Бокешки Д-мол* је једна од најгледанијих представа црногорске позоришне продукције и добитник је четири Стеријине награде. (Прим. ауг.)

средине која се опире динамизму једне шире, у овом случају, културолошко-социолошке експанзије: „Та романа се одиграва у Перасту, почетком 19. столећа, баш када су Французи у свом походу на Исток стигли до Боке. Тај комад је на неки начин и актуелан, али га таквим не чини то што писац у њега уноси и неколико директних, вербалних алузија на нашу тренутну ситуацију, већ пре целокупан склоп приче, позадина на којој се дешава главна радња: сугестиван приказ страха, колебања и јуначења у малом граду, који се изненада нашао на путу ширења једне глобалне, светске идеје” (Стаменковић, 2000, 97).

Радња Копривичине драме хронолошки се наслања на први део *Дубровачке трилогије*⁷⁵ Иве Војновића. У Војновићевој драми, Французи улазе у град Дубровник 1806. године, а затим, напредујући даље на исток, Наполеонова морнарица стиже пред Пераст и тражи од мештана да се покоре. Народ у Перасту, баш као и властела у драми *Allons enfants* не зна да ли да се супротстави или да се покори Французима. Та новонастала ситуација узрок је многим страховима, колебањима и сукобу између осећања и дужности.

ИВО: Ко да се цијели вијек мрзимо из потаје, а онда су нам Франћези требали доћ да откријемо колико омразе има у нама. Ови што оће да се бране су шемпијуни, дивљани, коцкари и мрзители Пераста. А ови што оће да се покоре су душе продане, изрод и моне, несојеви и смрдељи. Боже свети, нисам више мого издурат. Окупили смо се да се сјетујемо, а ми смо се међусобно закрвили. Изашо сам раније, да ми не гаде мој град више. (3)

Иво Шпаровић је Катаринин отац, „бивши ноштромо, све покоре овог свијета над његовом су главом”, како писац каже. Иво је своју породицу водио на себи својствен начин, због чега је и у сукобу са колективним идентитетом својих Пераштана. Он не жели да да кћер за младожењу Станка, кога Катарина не воли и који не разуме њену потребу за слободом. Лик Иве има димензију дубине, јер је разапет између љубави према кћери и Перасту, који га притиска да пристане на Станкову просидбу. Он је учио кћерку да буде сама себи господар, али му то није донело срећу. На другој страни, њему је стало и до части и образа, па је у сукобу са „очинским” и „пераштанским”, јер Пераштани не праштају. Они желе Катарини да суде за велеиздају, те да је прогнају из Пераста. Мотив забрањене љубави двоје младих претапа се у веома стари мотив у митовима и драмама – мотив жртвовања кћерке зарад виших циљева.⁷⁶

⁷⁵ *Дубровачка трилогија* написана је 1902. године, а радња првог дела *Allons enfants* смештена је у 1806. годину, када долазак Француза у Пераст означава губитак слободе једног града и најављује нестанак дубровачке властеле. (Прим. аут.)

⁷⁶ Агамемнон жртвује кћерку Ифигенију како би Грци могли да наставе пут до Троје у драми *Ифигенија у Аулиди*; у миту о Персеју, Кефеј мора да жртвује кћерку Аријадну да би спасао народ од чудовишта; Јефтај жртвује кћерку Јехови у библијској легенди како би победио своје непријатеље итд. (Прим. аут.)

Марија Шпаровић, строга Катарина мајка, немоћна је пред оним што се догађа њеној кћери. Она је и комичан лик, који више оптужује мужа да је крив што је тако слободно васпитао кћерку, него саму Катарину, чија самосвест генерише кризу.

МАРИЈА: Мучим ја, мучим. Ко и вазда. Да ја нијесам мучала и да је ниси пуштао по њеној вољи не би довле дошли. Ал нека. Не може се ту ништа, ја то ко матер знам. Ти си јој вазда држао банду, зато је оваква. А ја ћу јој сад држат. (15)

Можемо приметити неколико парадигми које су извор сукоба у овој драми: грађани/брђани (Станко/Катарина, Пераштани), Црногорци/ Французи/Пераштани, ривалство (Станко/Рене). Покретач радње је ерос и идентификација с роматничном литературом коју је читала Катарина. Ови мелодрамски јунаци смештени су у шири историјски контекст, у коме су слобода и борба за слободу у средишту драмске радње на општем плану.

Конформизам у односу према слободи имплицира опозицију између многих ликова, пре свега конформизам оца, и Пераштана према француској окупацији, за разлику од Станка који је слободољубив. Основни извор сукоба је контраст између Катарине и Пераштана када је реч о њеној љубави са француским поручником. Љубавни пар Катарина и Рене, тежећи слободи, конфронтирају се осталим мештанима. И Катарина и Рене⁷⁷ су романтичарски хероји, бунтовници, који чине оно што им љубав налаже, без обзира на околину. Катарина је у својим сновима као у бајци, већ далеко, у Француској, с поручником. Отац воли своју кћер и даје јој прећутни благослов, шаљући је у Нови, под изговором да ју је прогнао.

Мелодрама⁷⁸ је жанр настао крајем 17. века, у почетку уз музичку пратњу, са претераним заплетом, ликовима и инсистирању на емоцијама. Драмски текст одликује сложена садржина, драмска интрига и неочекивани заплети, али и тежња ка морализирању. „[...] Она поучава, теши кажњава, награђује, она ситетизује појаве из „живота“ и понашање људи, свдећи их на деловање апсолутне „праведности“; она размишља над појединачним манифестацијама људских чинова и осећања“ (Балухати, 1981, 432). У мелодрами врлина се бори против порока, добро против зла; стил је патетичан; постоји ефатична, тривијална, дидактичка тенденција. Данас се мелодрамом сматра свако драмско дело које се одликује наглашеном сентименталношћу, лаганом и

⁷⁷ Забрањена љубав је фреквентан мотив у уметности уопште, али и у друштвеној стварности. Етика друштва је таква да се оно због своје конзервативности или неких других разлога супротставља љубавним осећањима двоје младих и постаје узрок њихових несрећних судбина и промашених живота (нпр. драма *Ромео и Јулија*, приповетка *Увела ружа*, филм *Рајанова кћи* итд.). (Прим. аут.)

⁷⁸ Уп: Речник књижевних термина, 1992, 445.

сладуњавом тематиком, некад и патетичном представом, са вишком емоција и slabим квалитетом. Копривица је бокелску легенду ставио у мелодрамски оквир, покушавајући да кроз низ емотивних и мелодрамских клишеа прикаже сукобе у затвореној друштвеној заједници. Мотив љубави је главни покретач у мелодрамама, јер је љубав најчешће забрањена, и кроз однос ликова према тој љубави преламају се сви остали мотиви једног друштва; тако је и у Копривичиној драми.

Катаринин простор среће чине књиге о љубави из којих она усваја и „заносни отров” о неком лепшем и необичном начину живота, који у досадној свакодневници не постоји. Њена потрага за срећом искључиво је везана за идеалну љубав, о којој је читала и идеалног човека, коме жели да припадне потпуно, у целости. Њен идентитет не може постојати изван љубави. Одгајена у слободном духу, Катарина никако не може да прихвати колективни идентитет мештана и другарица. Она, као типичан романтичарски херој, тежи неоубичајеном, великом, несвакидашњем и, слично Јелици из Стеријине драме *Лажса и паралажса*, како примећује Ромчевић, своју слободу тражи у свету књига. „Јелица, нема избора, будући да је цена њене слободе губитак части и побуна против родитеља, те своју слободу тражи у ескапизму, у свету литературе” (Ромчевић, 2004, 72). За разлику од Јелице, Катарина пружа отпор и очевој вољи и традиционализму свог места. За њу су порекло и националност неважни, страсти су изван контроле, склона је митологизирању и бунту против устаљених вредности на којима се темељи традиција старог Пераста. Копривица у ствари, на посредан начин, кроз Катаринин лик, као и наши претходни писци, стаје на страну хероја побуњених против митско-традиционалне идеологије која ограничава индивидуалну слободу.

КАТАРИНА: Јесмо ли ми непријатељи?

РЕНЕ: Ви и ја нисмо. Али, није уобичајено...

КАТАРИНА: Мислите ли ви да је мене стало за нешто што је уобичајено? Уобичајен је сваки трен, свака ура, сваки сетамана у Перасту, па што с тим? Значи ли та уобичајеност срећу, гушт, љубав? Господине, да сте читали праве либре, а не војне, знали би да уобичајеност гуши човјека, да му не да да буде оно што заправо јес. Јесте ли читали „Ромеа и Ђулијету” од великог енглеског писца Виљема Шекспира?

РЕНЕ: *Нисам.*

КАТАРИНА: Е, да су Ромео и Ђулијета радили оно што је уобичајено не би били највећи љубавни пар у историји. Истина, били би живи, јер, знате, њихова шторија је трагична. Били би живи, али неважни и ништавни. Морате прочитати ту књигу. (7)

Када је у драми тема забрањена љубав, тежиште је на унутрашњим сукобима у главним ликовима, јер су ограничења и забране које им намеће друштво узрок тешких унутрашњих потреса. Ликови могу поседовати храброст и бунтовну природу и, попут

Катарине, покушати да изађу из тог оквира; или пак могу прихватити судбину и промашен живот. Катарина има избор и могућност да учини оно што жели, те је у погледу моћи деловања она изнад Пераштана, захваљујући свом слободоумљу. Промена у њеном карактеру се огледа управо у томе што осећа љубав и што се супротставља традицијама и правилима. Њен лик не поседује дубину, нема унутрашњег конфликта, јер она, вођена срцем и страшћу, чини оно што жели, чак иако је то ирационално. Ипак, њена се судбина завршава трагично, као и судбине осталих хероја анализираних драма, који су се „дрзнули” да устану против традиционалног и колективног идентитета.

КАТАРИНА: Крива сам и ничији опрост неће умањити мој гријех. Заљубила сам се и сва сам се дала једном човјеку, Французу, официру. Љубав је, пара ми се, и иначе велики гријех, а поготово кад твој град ратује. Рат је стађун од мржње, а не од љубави. Мржња је нама узвишена и потребита, љубав је ниска, шпорка и сваки јад људима доноси. Ја примам на се тај гријех љубави, али га се не одричем. [...] (16)

Контраст између Ренеа и Станка, односно Ренеа и мештана, најексплицитнији је у драми. Ренеов отац је Далматинац, мајка Францускиња, а он је кавалер, одрастао на витешкој култури и наслеђу француске романсе. Он је у свему антипод традиционалном јунаку, оличеном у лику Станка. Рене долази из земље „јединства, братства и једнакости”, опијајући Катарину новим перспективама. Двобој са Станком завршава се крвавим предсказањем. Крв младог поручника на Катарининој кошуљи злослутно је предвиђање трагичног краја младе девојке: „Виђи која крв на ово бијело, боже ми опрости, ко неки знак, ко нека предсказа”. Сукоб Ренеа и Станка је сукоб двају супротстављених погледа на свет.

Станко, велетрговац стоком и вођа црногорске чете, јесте лик одрастао на јуначкој традицији и епским песмама, борац за слободу, частан младић који је заљубљен у Катарину, помало неотесан и искрен, попут „ђидија” из српске драме с краја 19. века. Ипак, и у њему се дешава сукоб модерног и традиционалног. Катарина је из града који је другачији од Станкових брда. Она је одрасла на књигама, сањајући и маштајући о великој љубави, и због тога је Станко сувише приземан да би испунио њен сан. Ипак, Станко, без обзира на примитивност и неотесаност, показује разумевање за Катарину. Он је представник митског и колективног идентитета, који пуни смисао добија у борби. Вођен тиме, Станко наставља да ради оно за шта верује да су чинили сви његови преци, **традиционални хероји** и ратници борећи се за своје митске снове и слободе. Спремност на жртву за слободу разликује га од Пераштана, који су умеренији и невољни да гину.

СТАНКО: Још ћемо виђет чије ће бандијере бит ође. (Из паса вади пиштољ.) Ево, Капетане, поклон из Црне Горе за тебе! Да га имаш и да се сјеђаш кад си град од несоја

ослободио! Неће више Французи у Пераст ка дома бит! Неће више Француз љубит Пераштанке! Срећна вам слобода, приморци!

(Станко пољуби цијев, опали метак у ваздух, предаје пиштољ помало збуњеном Капетану.) (10)

Ежен и Рене су другови са исте класе на академији. Ежен је официр на броду *Карло Велики* и, премда Ренеов пријатељ, има израженији осећај дужности према земљи, него према пријатељству. Између њих се отвара сукоб због различитог односа према патриотској дужности. Ежен је војник, који испуњава заповести, док је Рене романтични племенити херој, који има разумевања за слободољубивост Пераштана. И Копривица, као и претходно анализирани писци, кроз ову љубавну и краткотрајну ратну драму, критикује митску свест на овим просторима, али и „цивилизацију”, модерност која се доноси оружјем.

ЕЖЕН: Они нису при здравој свијести. Они не знају што су урадили. Неће им камен на камену остати. Сва та њихова историја, сви ти њихови капетани и адмирални, нестаће у моменту, као да их није ни било.

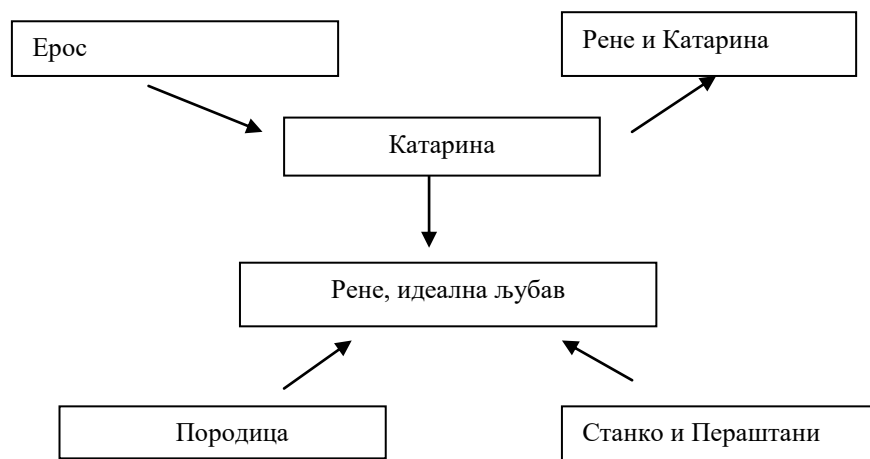
РЕНЕ: Они се само бране, Ежен.

ЕЖЕН: Од кога? Од нас?! Ми им доносимо цивилизацију, а они нас убијају!

РЕНЕ: Донијели смо им цивилизацију тако што си ти запалио село и потопио рибарске бродике. Доносимо им европски дух слободе тако што је посада „Карла Великог” стријељала двадесет људи у неком тамо Грбљу.

ЕЖЕН: Слобода и европски дух морају се понекад силом утјеривати. Омекшао си, разнијежио се. Какв то утицај на тебе има та мала провинцијалка? (11)

На просторима бивше Југославије су се, после распада земље, врло брзо појавиле „стране силе”, које упорно, већ неколико деценија, покушавају да донесу „цивилизацију”, и то управо на начин на који ју је Ренеова флота донела у мирни морски градић. У таквим околностима обични људи, нехероји, постају или трагички, или епски хероји, или антихероји. У Копривичиној драми рат је брзо заустављен, за разлику од рата у пишчевој садашњости.



У основном актанцијалном моделу ове драме субјекат је Катарина, трагички херој који жели идеалну љубав. Рене је њен племенити јунак. Противници су Пераштани, тј. друштвена заједница и Станко. Породица је у почетку противник, али на крају отац пристаје да помогне, не желећи да стаје на пут Катарининој срећи. Актанцијални модел у коме је субјекат Станко у директном је сукобу са Катарининим моделом, јер је Катарина истовремено и на месту објекта и у улози противника; противник би био и Рене, док би Пераштани били помоћници. На општем плану драме, могућ је и актанцијални модел где би на месту субјекта били мештани који желе слободу, а противници не само Французи, већ и они који заговарају предају, конформизам и прихватање власти. Иако је ова драма по тематици потпуно другачија од претходно анализираних драма, у којима је било врло мало мелодрамског, свима њима можемо пронаћи заједничку црту, а то је улога *народа*. Колективни лик народа и у Копривичиној драми јавља се као противник хероју, као носилац старог, конзервативног, који је по правилу у директном сукобу са главним јунаком. Херој у том сукобу увек трагично завршава.

ЛИКОВИ	Епски херој	Трагички херој
Рене Марулић		+
Катарина		+
Станко	+	
Ежен	+	

Бокешки Д-мол у низу анализираних драма доноси нову тему, као и Ромчевићева драма *Каролина Нојбер*. Отуда се намеће утисак да је тих година, на самом крају 20. века, позориште желело да „побегне” од мучних тема актуелне стварности. Копривичина драма

припада нискомиметском модусу, то је мелодрама која приказује смрт младе Катарине, изазивајући патос код гледалаца. Катарина, као и Каролина, као и сваки трагички херој, издвојена је и разликује се од своје околине – својом лепотом, образовањем, духовношћу, па и охолошћу. Оног тренутка када су се околности измениле у до тада мирном Перасту, Катарина постаје и трагички јунак. Оно што је до тада било идилично и обично, добило је трагичан обрт. Остали јунаци, с обзиром на то да се ради о краткотрајном рату Бокелја и Француза, представљају типове традиционалних хероја, попут Станка и Ренеа. Народ се у исто време у драми појављује као чувар традиционалног, када је реч о одступању појединца од уобичајеног обрасца понашања, али и као представник конформистичког, када је у питању однос народа према окупацији.

Тему љубави Копривица је наставио и у драми *Tre Sorelle*, која је тематски слична драми *Сутон*, другом делу Војновићеве *Дубровачке трилогије*.⁷⁹ За разлику од *Бокешког Д-мола*, у овој драми, уместо једне девојке, Катарине, о слободи и љубави маштају три младе сестре од по 30, 25 и 20 година. То су Нера, Бјанка и Роза (Црна, Бела и Црвена), које су карактерисане својим именима. Према легенди, пореклом из Прчња, у коме се радња и одвија, постоји кућа са три зазидана прозора, дело трију богатих сестара, заљубљених у истог капетана-морепловца, решених да једна другу спрече да прва угледа неверног драгана на дан његовог никад дочеканог повратка. Ликови су нехероји, који маштају о романтичном, другачијем животу. За наш рад ова драма превасходно је значајна због понављања опозиције старо/ново, тј. традиционално/прогресивно. Наиме, у свим претходно истраживаним драмама овај контраст се, посредно или непосредно, појављује као модел друштвене стварности, у којој као да постоји потреба да се прошлост и традиционално савладају. У обема мелодрамама Стевана Копривице сви женски ликови као објекат желе љубав, док су им, по устаљеном обрасцу, противници или њихови најближи – породица, рођаци, или конзервативно друштво.

Копривичине драме нису субверзивне и немају намеру да промене свет, то су приче о архетипским људским сновима у класичном мелодрамском обрасцу. Три сестре су различите, али им је судбина истоветна: све сањају истог мушкарца. Дамјан је енигматски, мистични лик, дијаболички шармантан, који је и реалан и апстрактан, и човек и враг. Демонски нестаје, као што се и појавио. И име му је симболично, демонско: Дамјан –

⁷⁹ Други део *Дубровачке трилогије* Иве Војновића, *Сутон*, такође има мотив три сестре, које усамљене са мајком живе у сиромаштву. У првом плану је мајка Мара Никшина Бенеша, која је доживела губитак племићког богатства, али је и даље поносна и бескомпромисна. Долазак поморца Лује и заљубивање Марине кћерке Павле покреће трагичну радњу и Павлин одлазак у манастир. (Прим. аут.)

Демијан – Ђаво, мешавина Ђавола, Дон Жуана и Казанове, човек који се „поиграо” и отишао. Писац непрекидно кокетира са његовим годинама и искуством, играјући се његовим конкретним и лажним идентитетом, његовим демонским, фантастичним особинама, али и особинама обичног преваранта. Ипак, колико год представљао негативан лик, Дамјан у ствари нуди сестрама наду, снове, другачији пут од патријархалног начина живота којим су до тада живеле. Марко и сестре су заробљени у свом изолованом свету, који се распао пред налетом промене коју је Дамјан донео са собом. Дамјан сестрама говори да је немогуће променити судбину молитвама, већ делањем. Као сваки херој који жели да се уздигне изнад осталих и победи додељену судбину, и сестре морају да делају, да се „помакну из ковчега”, да прихвате искушење, макар и погрешиле.

Марко је антагониста Дамјану и сестрама – он је патријархални чувар и представник колективног лика из претходних драма, народа који се противи појединцима и променама. Као заштитник традиционалног, Марко на крају драме бива у праву, те можемо приметити иделошки образац присутан у друштвеној стварности: старо и традиционално је добро (читај – поуздано, проверено), а промена и модернизација су плод преваре.

Дамјан је три јунакиње покренуо на деловање, на промену. Међутим, три сестре нису постале трагички хероји, иако су се накратко побуниле, већ су пре свега преварене жртве. На крају драме, Јојо, комичан лик и „луда”, има последњу реч – он приповеда мит и тиме му „удахњује живот”. Драма се завршила, а мит наставља да живи.

ЈОЈО: Ма, ја не би зазиђиво своје фуњестре. Прича се ође у Прчањ да су то учињеле да не би низ море више гледале, да им не би море наде давало да ће једном он ариват. Други кажу да су душу своју закартале, а трећи да инкартом чувају сјећање на њега, да им никад не утекне. Свашта се у Прчањ и у Боку збори. Неки казу да је Дамјан био одиста капетан „Дијабола”, да се мало одморио, поиграо, па за својом звијездом кренуо. [...] Нико ти потље не зна што је истина а што је фантазија. А кад боље Јојо промисли, и нема истине, но само фантазије. Зна Јојо, није он залуд луд. (9)

Писац се, као што смо рекли, поиграва са Дамјаном, приказујући га час као демона, час као обичног човека, тако да он има и особине надмоћног антихероја, без људскости и хуманости, као и особине нехероја, варалице, преваранта. Копривичина драма је нискомиметска трагедија, јер приказује трагично преварене обичне људе, изазивајући патос у црно-белој карактеризацији. Три девојке су беспомоћне и слабије од окружења, издвојене слабошћу емоција, па постају „патетичне” женске жртве. Нису одбачене од друштва, али их Дамјан наговара на акцију, чиме се издвајају из околине, покушавајући да се успротиве традиционалном и митском Марку. Драма својом мелодрамском причом приказује три **нехеројска лика**, који својим деловањем нису успели да победе судбину.

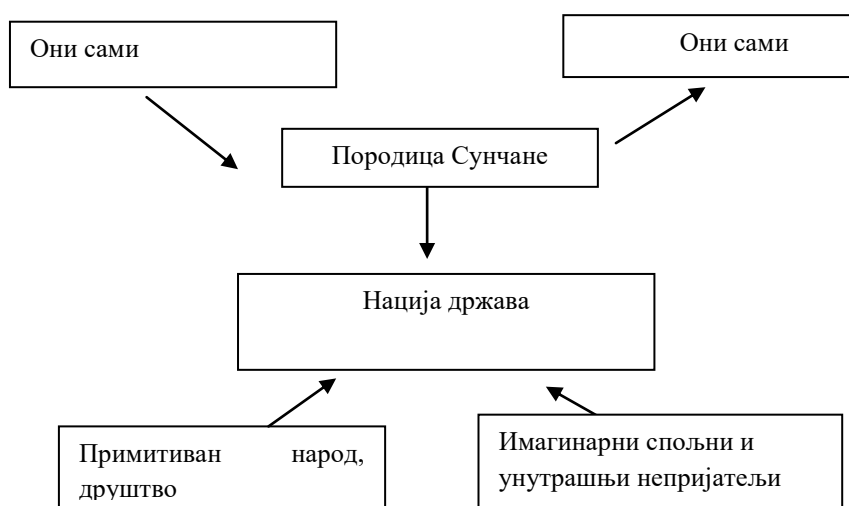
На другој страни Дамјан, енигматски Дон Жуан, има истовремено особине **надмоћног антихероја**, и особине хероја. Зато Дамјана можемо посматрати и као неподобног, разметљивог хероја, комичног „неваљалца”, хероја који припада иронијском модусу, нетрадиционалног и бунтовног, искључиво мотивисаног личним интересом.

7.8. БИЉАНА СРБЉАНОВИЋ, ПАД

Поред театра који је покушао да пред гледаоце изнесе личне и колективне трауме, сам крај 20. века обиловао је драмама које су шокирале, проблематизовале реалност и самим тим наводиле публику на конфронтацију. Због тога наше истраживање завршавамо драмом *Пад* Биљане Србљановић из 2000. године. Иако није доживела толику популарност као друге драме ове ауторке, и драма *Пад*, као и драме осталих писаца које су биле политички ангажоване, постале су предмет интересовања у Европи деведесетих година, услед директнијег или индиректнијег бављења успоном и падом Милошевићевог режима. О таквој врсти театарског политичког ангажмана говори Меденица када каже да је „једно од главних питања развој друштвено-критичког дискурса у драмама нашег водећег аутора, Биљане Србљановић, чија је брехтовски експлицитна парабола о успону и паду Милошевићевог режима, драма *Пад*, била и суштински и симболички врхунац политичког ангажмана у српском позоришту деведесетих. Београдска премијера ове драме била је само неколико дана пре стварног ‘пада’ тог режима, крајем септембра 2000. У првим делима које пише после 2000. ауторка помера фокус са Србије на Европску унију и САД: у *Супермаркету* критички третира изазове уласка земаља Источне Европе у ЕУ, а у *Америци*, други део демаскира привид ‘америчког сна’...” (Меденица, 2011, 12). Драмом *Пад* затварамо круг који је почео уздицањем свега онога што у њој Биљана Србљановић жестоко критикује: поимање нације, државе, њених институција, историје, народа, обичаја, цркве, војске, елите – оптерећеност прошлошћу, лоше навике, примитивност, дивљаштво, бруталност, суровост, дволичност, митоманију. Првић ауторски потенцијал Биљане Србљановић у њеним драмама овог периода проналази у ауторкиној искреној љутњи, бесу према околностима које је окружују, али и према појединцима/колективу који такву свакодневицу чине таквом каква јесте: „Биљана Србљановић је жестоко срдита. Љути се на своју ‘кућу на друму’, на нацију, државу и њене институције, на историју, народ и његове обичаје, на цркву и војску, академике, песнике, филозофе, генерале, на телевизију. Љути се што смо мимо света, што смо оптерећени прошлошћу, готово безнадежно укопани у њу, лошим навикама и традицијама, што смо прости и

нецивилизовани. Непоправиво смо дивљи, брутални, ратоборни, сурови и сирови, невиђени псовачи, притворни. [...] Народ ухваћен у мрежу традиционалистичких, политичких историјских предрасуда и лажи, обмана и самообмана, замуљуен и закукуљен, склон интригама, оговарању и додворавању, овај и овакав Биљанин народ, каска, у воловским запрагама, за великим светом и цивилизацијом. 'Пад' је скуп типичних негативних обележја историје и народа коме писац комада припада. Ако Ниче може да грди Немце, зашто Србљановићева не би могла да се љути на своје сународнике!" (Первић, 2000, 196). *Пад* је превасходно гротескна драма у којој је све преувеличано, фантастично и чудновато, а ликови су нереалистичне карикатуре: Сунчана – Надмајка Нације, Живко – Оберочух Нације, Јован Син – Јединац Нације или Национално Копиле, Вера – Снаха Нације, Стратимировић – Интелектуалац и Вајар и Поета (камелеони нације), Глогов – Интелектуалац, Писац и филозоф.

У драми *Пад* главни ликови су антихероји, бизарна породица која је на власти и одлучује о судбини нације и државе. Ауторка отворено показује алузије⁸⁰ на нашу актуелну политичку и друштвену ситуацију, у којој су људи морално искварени и бескрупулозни. Херој не постоји, а и сами ликови су, према Стаменковићу, „мада и индивидуализирани, мање прави карактер, а више фабулозне, хиперболичне фигуре, које симболизују вечите људске особине, али и снаге које учествују у обликовању друштва” (Стаменковић, 2000, 204).



⁸⁰ Поред алузије на друштвену ситуацију, Биљана Србљановић прави и директну алузију на владајућу породицу, Слободана Милошевића и Миру Марковић. Наиме, опозициони медији често су у то време писали да је велики утицај на Милошевића имала његова супруга, Мира Марковић, те да је она извор свих несрећа, док је Милошевић трагична фигура. (Прим. ауг.)

Сунчана и њена породица као циљ имају нацију и државу, а на том путу немају већих противника, осим што их сами стварају и измишљају, као у свим тоталитарним режимима, јер је до тоталитарне хомогенизације најлакше доћи изналагањем заједничког непријатеља.

Контраст између Сунчане и Живка је моћ. Сунчана бира Живка за мужа и оца сину Јовану; она влада и одлучује, док Живко спроводи науке надмајке нације. У овој драми срећемо се са хипертрофираним митским идентитетом, који је и у политичкој стварности с краја деведесетих добио жаријевску апсурдност. Стратимировић и Глогов – сама списатељица им је дала назив „камелеони нације” – представљају чуваре окоштале традиције са којом се ауторка суочава, желећи да Србија раскине са конзервативизмом и усмери се ка грађанском друштву. Ауторка се нарочито устремљује на улогу цркве и њено учешће у стварању националне помаме, критикујући је као врховног арбитра у питањима тумачења прошлости. Вечни антагонизам унутар народа (од обреновићеваца и карађорђевићеваца, па све до социјалиста и демократа) она доживљава као неразрешиви конфликт и менталитетску константу. То, међутим, није манихејска борба добра и зла, већ сукоб који је сам себи циљ, у коме су антагонисти апсурдно комични и зли. Биљана Србљановић црним хумором у овој драми скреће пажњу на сва она псеудонационална осећања која су владала крајем осамдесетих година, а затим кулминирала у деведесетим; она се руга прастарим култовима, магијским обредима, разноврсним облицима сујеверја, шовинизму. Представници тог негативног митског идентитета су Стратимировић и Глогов, чији идентитет се (као и у *Породичним причама*) мења, па се они прерушавају у уметнике, академике, генерале, али увек злоупотребљавајући митско и историјско наслеђе. За њих је све што није традиционално и што долази изван традиције – зло: Европа, колевка људског греха, несрећу је у овај дом донела! Водовод, водовод, водовод! Канализација, канализација, канализација! То су та добра која нам је подивљала Европа донела. А шта ће то поштеном човеку? Шта ће му чесма када је чист изнутра! [...] У шта верујеш? У науку. Чему се дивиш? Култури. Е, па знај мајко, наука и култура дете су ти убиле! (11) ⁸¹

За такав митомански однос крив је и режим, који на челу са сувереним и свемоћним вођом партије, подстиче сва та осећања. Није тешко запазити да ауторку не занима психолошка, реалистичка мотивација ликова. У њеној драми хероји не постоје, али писањем овакве драме, ауторка показује своју резигнацију и огорчење псеудотрадиционалном реториком. Драма *Пад* својом поставком представља манифест

⁸¹ Србљановић, Биљана, 2000: *Пад, Београдска трилогија, Породичне приче*, Београд: Откровење

бунта. Субјекат ове драме је сама ауторка, која је описала себе као бунтовника, али и особу којој је одузет идентитет, попут ликова у њеним драмама: „Одузет ми је идентитет. Од њега је остало само лице, физиономија, гримаса. Као на кубистичким сликама, једна половина мог лица је ратник, друга половина је жртва. У свету у којем не желим да будем ни ратник ни жртва, ја немам идентитет. Оно што желим јесте слобода говора, и на тај начин присиљена сам да говорим и пишем против рата, насиља, националистичке мржње... против поједностављеног мишљења и предрасуда. [...] И тиме цео мој живот, све моје мисли, сваки дах мог дана, свака изговорена реч – све је усмерено у правцу једне ствари и све је присутно у тој једној ствари: као глас против свега што над нама управља” (Србљановић, 2007, 43).

Простор радње у овој драми одређен је симболичном границом: грозно сивим, голим бетонским зидовима који се простиру далеко увис. Излаза нема. Ауторка се на саркастичан начин поиграва и разрачунава са митоманијом: „Када се у изабраном народу роди мушко дете, његов боравак овоземаљски само је пропутовање ка вечној блаженој смрти. Треба зато дете бодрити да нађе пречицу, треба му омогућити да на стази не залута, већ да сигурним кораком, журно и весело јуриша пут гроба! Живот је људска измишљотина, медицина – опасан порок, образовање је туђинска наказа, а мир неприродно стање у које човек грешком запада!” (сцена дванаеста)

У драми је јасно представљено да иако је Србија секуларна држава, представници државе се труде да своју припадност народу искажу присуством на верским скуповима, састанцима између државних и црквених првака. Ауторка истиче да је црква, а не религија, добила је важно место: политичке партије славе своје славе, као и здравствени центри, школе, општине; негује се специјални однос између цркве, државе и војске. Црква продаје етички легитимитет на вулгаран начин. Николај и Глогов представљени су као жаријевске карикатуре. Црквењак непрестано „прди, плује и тресе нос на под”, преко свештеничке одоре носи панцир-прслук, а на ногама црвене женске лак-ципелице.

Својом драмом Биљана Србљановић разрачунава се и са актуелном диктатуром, без жеље за додатном уметничком мистификацијом:

СУНЧАНА: Укидамо право на лична имена, право на презиме и родословно стабло! Сви као један, сви у један глас, у један мах, на један миг, сви јер су одабрани, сви, јер би да се узнесу, читав национ један је појам, једна летелица, једна свемирска станица. Укидам право на помоћни глагол „хтети” уводим обавезу на глаголски облик „морати”! [...] забрањујем мозак као самостални орган, различит крвни притисак и темперамент! Захтевам да сви удишу у исто време, а издишу кад ја то кажем, никаква различитост неће се толерисати! Уводим смрт као историјску обавезу, а живот као питање избора, потпуно, дефинитивно и неопозиво УКИДАМ! (4)

Биљана Србљановић исмева оно што је примитивно, застарело, ретроградно и жели да изазове жестоку реакцију гласноговорника режима. Ауторка критикује и извргава руглу традицију и правила, све оно што по њеном мишљењу спутава снагу и живот народа. „Псеудотрадиционализам” постаје основа за утемељење власти – повратак коренима, банализација традиције, мешање са клерикализмом и етноцентризмом.

ЖИВКО: Народ! Говорим ти ја! Слушај, народе, опасност се надвила над нашу земљу!!! Издајници, смутљивци, неверници и странци, сви заједно заверили су се против нас! Заверили се, против тебе, народе! Смета им наша снага, гуши их наша моћ. Опасна им је наша слога, боје се и наше судбине! А наша судбина је јасна, јер ми је сами бирамо. Док смо сложни, док смо сви као један, за нас страха нема. Затварај се, народе, у своје куће, немај поверења ни према коме, слушај само оно што ти ја саопштавам. Не сумњај, јер сумња је опасна. Не размишљај, јер то је још горе. Држи очи отворене уши начуљене да препознаш: критичаре, скептике, опасне креатуре које сумњају. Јер свака сумња значи неслагање, а неслагање, у овом тренутку, значи само једно: издају! (7)

Пошто је политички говор тадашњих „народних првака” ултимативно средство манипулације, стиче се утисак да је огорченост Биљане Србљановић, преточена у гротескни аранжман, усмерена на такав говор, а не на одређене личности; они који изговарају у великој мери су апстраховани, јер је свако ко се служио таквим громопуцателним, месијанско-мартирским вокабуларом сноси кривицу.

ЖИВКО: Народе, чуј ме, нама прети рат! Али не бој се, рат није ништа страшно. Рат није зло, ако води вишим циљевима. А наши циљеви су јасни и праведни. Све што постоји има границе. Све, па и ми. А све што се граничи, ствара непријатеље, непријатеље свуд око нас. Материја од које смо створени, посебна је и племенита. Крв наша, крв је посебних људи. Ми смо велики. Ми смо моћни. А сви остали су против нас. Рат је зато неминован! Духовна узнемиреност мора да се попне до те мере да човек буде способан на све!!! (сцена седма)

ЛИКОВИ	Исмејани херој	Надмоћни антихерој, скандалозан лик
Сунчана	(+)	+
Живко	(+)	+
Стратимировић	(+)	+
Глогов	(+)	+

У отуђеном свету не можемо да се оријентишемо, јер је свет постао гротеска, дезинтегрисан, окренут наглавачке. Од трагичких јунака, владара који – попут Павла,

Недића, Михаила Обреновића – покушавају да изабере најмање зло, дошли смо до њихових супротности, до антихероја, владара који су наказне последице те исте реторике. Владар сада нема дилему шта да изабере, бира оно што жели, неприкосновен је, има моћ и ауторитет изнад свих, а сви остали су марионете. Владар је у драми *Пад* од исмејаног, бахатог, неподобног пародираног хероја иронијског модуса, израстао у надмоћног гротескног **антихероја**, који мења обличје, али задржава своју суштину. Више не постоји ни проблематични ни трагички јунак, постоји само антихерој, по угледу на надмоћне митске подземне бесмртнике. То је пародија и мита и стварности, те ова драма припада иронијском модусу, комедији. Друштво је задесио „генерални заборав моралности”, односно масовна толеранција неморалних поступака. Херој је маска антихероја, а на почетку читавог историјског циклуса хероји су носили маске антихероја.

Можемо закључити да је на крају другог миленијума српска драма огледало стварности, изложено идеолошком, културном и материјалном притиску. На једној страни налазио се национализам, те материјално и духовно понижење, а на другој су стајале западноевропске културне и материјалне вредности, које су се полако уздизале/наметале. Хероји победници, бунтовници, уступили су места херојима жртвама, а затим обичним ликовима који су тражили правац између проблематичног типа хероја и исмејаног хероја. Хумор „испод вешала” постао је доминантан у овим драмама. Таквим хумором писци су кроз своја драмска остварења и ликове тражили самопотврђивање и одржавање, и у тешким и најтежим ситуацијама. Одлазак Слободана Милошевића са власти пробудио је у целокупном друштву, па и у уметности, наду да је Србија коначно на правом путу, и да креће од почетка. Стварност је недвосмислено поништила таква предвиђања, а нада је убрзо нестала. Позориште се после 2000. године расплинуло у потпуно различитим правцима. Изгледало је да један стабилан историјски модел више не постоји, а самим тим дошло је до извесне идеолошке дезоријентације позоришта и трагања за новом позицијом. Друштвена стварност је остала без главног антихероја, а народ и позориште морали су кренути путем преовладавања прошлости.

8. ЗАКЉУЧАК

Друштвени период о коме смо говорили кроз развој српске драме у овој раду изузетно је сложен и тешко га је било синтетички обухватити у целини, чак и са данашње, (не)извесне историјске дистанце. У нашем раду покушали смо да истражимо утицај друштва на типологију хероја у драмским делима написаним у периоду када народ губи идентитет и креће у потрагу за њим – како у прошлости, тако и у будућности. Стојановић, рецимо, указује на то да је југословенски комунизам, услед специфичности сопственог краха, имплицирао и специфичности посткомунистичке парадигме на нашим просторима: „Југославија је до 1990. године, по неким основним мерилима, припадала државама реалног социјализма. Међутим, извесне специфичности југословенског комунизма утицале су и на његову специфичну имплозију и посебан посткомунистички развој. Политички систем реалног социјализма није се у Југославији, попут оних у земљама источне Европе, срушио у масовним побунама становништва које су за кратко време поништиле дотадашње режиме и довеле власт и опозицију за равноправно подељен округли сто” (Стојановић, 2010, 161). Нестанак социјалистичке идеје оставио је празнину, коју је друштво покушавало да попуни креирањем „хероја” избавитеља. Драма и позориште донекле су били илустрација живота у тако драматичном тренутку и стога смо се у току истраживања више пута окретали социологији позоришта, посматрајући театар пре свега као одраз историјског и друштвеног контекста, а мање као самосвојну естетску чињеницу.

Друштвена дешавања у Србији деведестих година 20. века описивали смо у овом раду као време распада и хаоса. Као што су социолошке студије⁸² покушавале да пронађу одговор на питање шта се десило с друштвом и државом у којој се пре тога релативно мирно живело, исто тако је и уметност, у овом случају драмска, покушавала, можда прерано, да пронађе узрок, а често и кривца за друштвену кризу, те могући излаз из ње, као и да пренесе слику постсоцијалистичке транзиције. Колико је овај период битан за наше друштво, најбоље показује то што се његове последице и даље осећају. Националне

⁸² Међу бројним социолошким истраживањима која се баве овим периодом издвајамо: Болчић, Силвано, 2013: *Разарање и реконституција друштва Србије на прелазу у XXI век*, Београд: Службени гласник; Павићевић, Оливера и Симеуновић-Патић, Биљана, 2005: *Србија и (анти)хероји*, Београд: Институт за криминолошка и социолошка истраживања; Михаиловић, Срећко, 1998: *Могућности модерне легитимацијске формуле у Србији*, Социологија и наше време, Београд: Институт друштвених наука; Драгићевић Шешкић, Милена, 2013: *Политика сећања и право на побуну у неинституционалној култури Београда*, Београд: ФДУ итд. (Прим. аут.)

идеје и преламање друштвених и политичких прилика крајем осамдесетих и почетком деведесетих дали су подстицај за низ драма које су у херојској прошлости нације тражиле узроке савремених збивања, као вид алтернативе, како нас упућује Лазић, дистинкцији модерно/патријархално: „Модернизација или патријархализација – вековна дилема, у друштвеним потресима се обично разрешава бекством у традиционално. Социјалнационализам је, нудећи решење кроз реконструкцију националних митова и патријархалности, отежао друштвено структурисање и интересно раслојавање производећи неиздиференцирану масу 'баштиника прошлости' који у процесу 'патријархалне модернизације' осујећују успостављање тржишне привреде и правне државе, односно основних демократских институција” (Лазић, 1992, 7–10).

Циљ нашег рада био је да утврдимо на који су се начин ликови у драмама деведесетих трансформисали из једног у друге типове хероја, као и да испитамо колико модел драмског хероја има сличности са друштвеним моделом хероја тог доба. Можемо закључити да су у драмама овог периода била заступљени сва три модуса из методолошког увода, с тим што је високомиметски модус био карактеристичан за почетак деведесетих, док је нискомиметски, а нарочито иронијски модус био све заступљенији како се приближавао крај миленијума. То можемо илустровати табелом, у којој ћемо хероје разврстати према занимањима и функцијама у драми и у друштвеном контексту.

Херој	Занимање, функција у друштву	Херој	Занимање, функција у друштву
Ружица	Интелектуалац, професор	Катунац	Војник, Митски, надмоћни
Јаша Томић	Интелектуалац, вођа странке, књижевник	Блазнавац	Војник, официр
Руварац	Интелектуалац, професор, свештеник	Отац	Војник, пензионисани официр
Теја Крај	Интелектуалац, књижевник, функционер	Мане	Војник – студент
Доктор	Интелектуалац, управник болнице за мент. оболеле	Иследник	Војник, комунистички функционер
Софија	Интелектуалац, матуранткиња, болничарка	Василије	Бивши полицајац, војник
Катарина	Интелектуалац, управница позоришта	Лука Лабан	Бивши полицајац, војник
Ђорђе	Интелектуалац	Јанез	Војник, бивши, пензионисани официр

Херој	Занимање, функција у друшт	Херој	Занимање, функција друштву
Милош	Интелектуалац, професор, Имигрант	Срећковићи	Војници
Каћа	Интелектуалац, новинар, Имигрант	Срђа	Војник, комунистички функционер
Дуле	Интелектуалац, проф. Имигрант	Станко	Војник
Јован	Глумац, Интелектуалац, Имигрант	Рене	Војник, официр
Мара	Интелектуалац, Пијанисткиња, Имигрант	Дача	Син богатих родитеља, псеудотрадиционални војник, криминалац
Сања	Интелектуалац, Имигрант	Горазд	Псеудотрадиционални војн криминалац
Стефан Нос	Глумац	Милена	домаћица
Мишко	Глумац	Јохан	Свештеник, супруг
Жаки	Глумац	Катарина	Девојка
Лале	Глумац	Стратимировић	Функционер
Јелисавета	Глумац	Глогов	Функционер
Станислав	Глумац	Надежда	девојчица
Јадранка	Глумац	Лазар Дунђерски	Богаташ, грађанин, профитер
Соња	Глумац	Андрија	Син, бунтовник, имигрант
Каролина Нојбер	Глумица	Кића	Имигрант, незапослен
Кнез Михаило	Владар	Мића	Имигрант, незапослен
Деспот Стефан	Владар		
Ђурађ	Владар		
Недић	Владар окупационе власти		
Кнез Павле	Владар		
Сунчана	Владар		
Живко	Владар		

У наведеном периоду најфреквентнији тип хероја јесте тип интелектуалца у ширем значењу; међу њима су представници различитих занимања: професори, глумци, пијанисти, свештеници, студенти, добровољке болничарке, доктори. Видели смо у истраживаним периодима да су бројни интелектуалци резигнирани, те да су се, немоћни, повукли из политичког ангажмана, нарочито у првој половини деведесетих. За то време, млади интелектуалци, у нашој типологији означени као проблематични хероји, одлазили

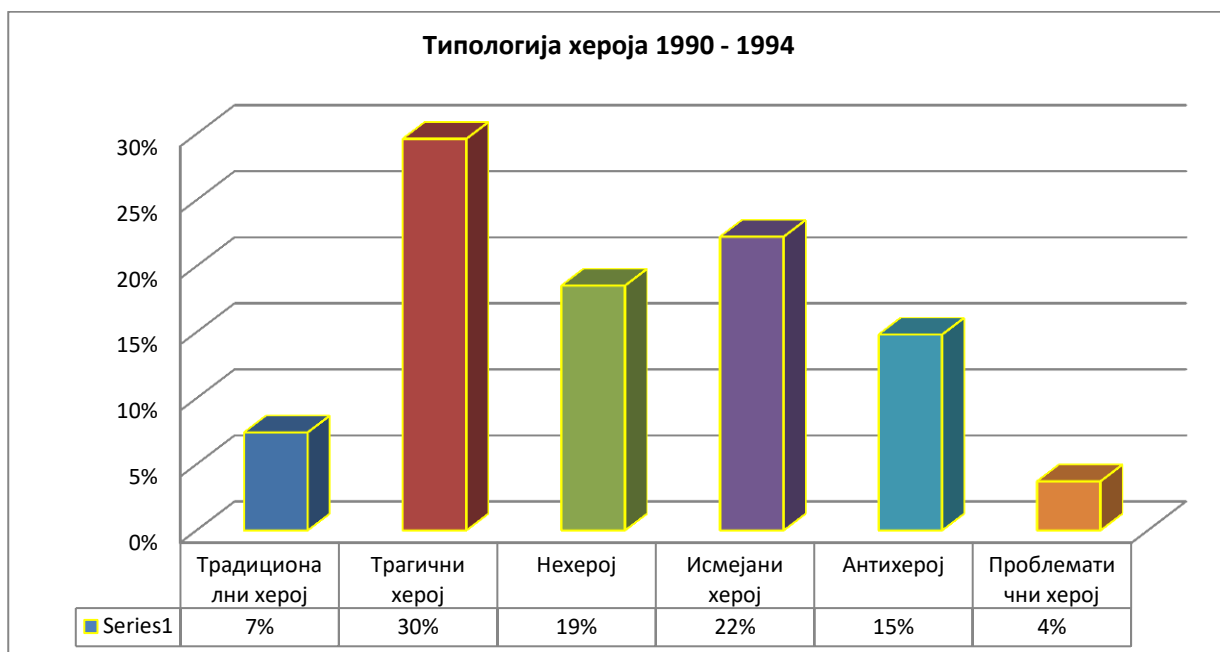
су из земље. Интелектуалац, каквог га видимо у проученим драмама, је покушај сублимације идеализованог грађанина и грађанских вредности, који су поништени због друштвене кризе. За разлику од других, ова група хероја види стварну слику ужаса око себе, али немоћна је да било шта уради. Контраст овој групи пре свега је народ, који се у драмама појављује као невидљиви антагониста, противник остварењу среће и бољег живота, јер одржава лош политички систем стабилним. Војници, полицајци и ратници нису приказани као непосредан контраст првој групи – интелектуалцима. Између њих, углавном, не постоји сукоб, јер су у овим драмама они првенствено бивши хероји (Лука, Јанез, Василије, Срђа, Мане), ислужени и немоћни, војници једне нестале земље. Они су пре свега јунаци нискомиметског и иронијског модуса, јер су ограничених моћи деловања и схватања света око себе. Херој високомиметског модуса осамдесетих година, традиционални митски херој (Катунац), услед распада идеологије, вере, друштвене кризе, из митске борбе прелази у стварни рат и нискомиметски модус (Мане, Рене, Станко), а затим и у иронијски модус (Срећковићи, Василије, Лука, Срђа). Неки су приказани као јунаци трагичке ироније, јер их држава жртвује, искоришћава (Лука, Јанез, Мане). Њихову трагедију умањује свесност да им је жртва бесмислена, али се не буне нити критикују, већ мирно подносе судбину (Мане, Јанез). Део војске, попут официра у *Турнеји*, наставили су да воде борбе, само се митска слика разложила на псеудотрадиционалну, криминалну и националну (Кандић, пуковник Гавро, Алексић). Полицајци, „државни војници”, припадају искључиво иронијском модусу, што смо приметили истражујући лик Луке Лабана и Василија, као и њихових двојника из прошлости – Срђе и Иследника. У драмама деведесетих година веома фреквентна друштвена функција хероја јесте и владарска. Слично и осталим типовима, хероји владари су прешли развојни пут из високомиметског модуса (кнез Михаило, кнез Павле), преко нискомиметског (Недић), у иронијски модус и карикатуру (деспот Ђурађ, Стефан, Сунчана, Живко).

У следећој табели упоредићемо и побројати појављивање одређених модела хероја из два различита раздобља.

ТИПОЛОГИЈА ХЕРОЈА 1990-1994

ВРЕМЕ	Надмоћни херој	Традиционал. херој	Трагички херој	Нехерој	Исмејани херој	Антихерој	Проблематични херој
Бела кафа, (1990)			Ружица				
						Срђа	
Је ли било кнежеве вечере (1990)		Јаша Томић					
				Руварац			
					Новосаткиње остали		
Професионалац (1990)		Лазар Дунђерски					
					Лука Лабан	Теја К	
Урнебесна трагедија (1991)					Василије		
			Доктор				
				Невен			
Кнез Павле (1990)			Кнез Павле				
						Остали ликови	
Српска драме (1992)	Катунац		Срећковићи				
Милан Неђић (1992)			Милан Неђић				
						Иследник	
Тамна је ноћ (1993)			Мане				
			Софија				
							Нени
Змај од Србије (1994)					Стефан Ђурађ		
Јанез (1994)			Јанез				
						Горазд	

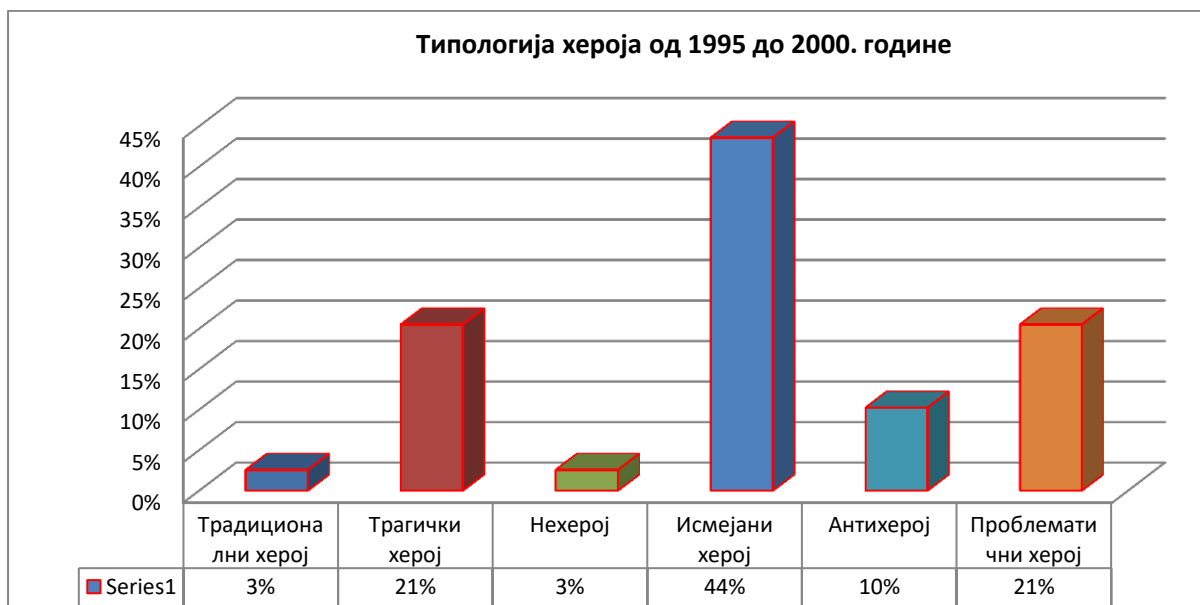
Побројане моделе хероја до 1994. године представићемо у графикону због лакше анализе:



На основу представљене табеле и графика, уочљиво је да је у драмама из првог периода, до 1994. године, најзаступљенији трагички херој (30%); одмах иза њега по фреквентности јесте модел исмејаног хероја (22%); трећи по заступљености је модел антихероја (15%); затим модел традиционалног хероја (7%), док се проблематични херој најређе појављује као модел (4%). Можемо закључити да се национални традиционални херој с краја осамдесетих (када почиње да се развија национална еуфорија), услед тешке друштвене стварности врло брзо трансформисао у трагичног хероја. Већ се у том првом периоду назире модел проблематичног хероја, који ће свој пуни израз добити у следећем периоду, док ће исмејани херој врло брзо премашити модел трагичног хероја.

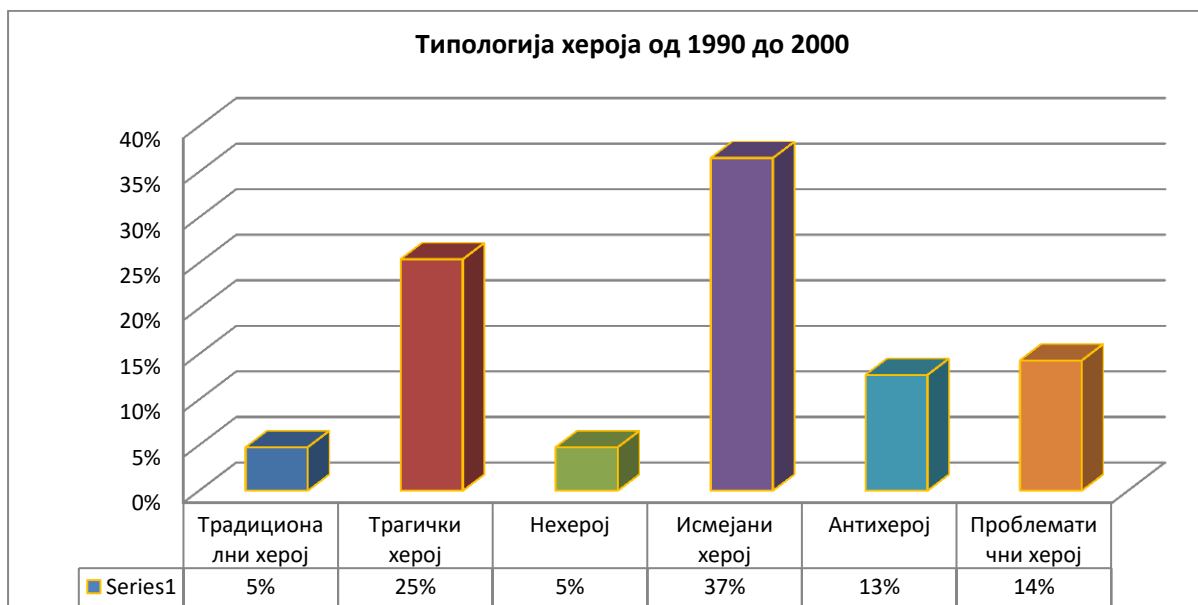
ТИПОЛОГИЈА ХЕРОЈА 1995-2000

ВРЕМЕ	Традицион. херој	Трагички херој	Нехерој	Исмејани херој	Антихерој	Проблематични херој
Лаки Комад (1995)				Генерал		
				Ђорђе		
				Сека		
Кнез Михаило ((1996))		Кнез Михаило			Блазнавац	
Лари Томпсон (1996)		Катарина				
				Стефан Нос		
				Породица Нос		
Турнеја (1996)				Мишко		
				Жаки		
				Лале		
				Соња		
				Јелисавета		
				Станислав		
		Хирург				
					Љубић	
Београдска трилогија (1997)						Кића
						Мића
						Милош
						Каћа
					Дуле	
						Јован
						Мара
						Сања
Породичне приче (1998)				Војин	Војин	
		Милена				
		Надежда				Андрија
Карол. Нојбер (1999)		Каролина Нојбер				
			Јохан			
				Хансвурст		
Бокешки Д-мол (2000)	Станко					
		Рене М.				
		Катарина				
Пад (2000)				Сунчана		
				Живко		
				Стратимир		
				Глогов		



Као што је наговештено на основу табеле и графикана из претходног периода (до 1994. године), модел исмејаног хероја у другој половини деведесетих година је са 44% заступљености убедљиво премашио модел трагичног хероја. Отуда се намеће закључак да је позориште у том раздобљу покушало да се дистанцира од прошлости и на сцену изведе исмејане хероје који ће критиковати друштвену стварност. Модел трагичног хероја са 21% је и даље заступљен, јер друштвена криза и даље траје. Традиционални херој скоро да и не постоји, као ни нехерој. Модел антихероја заступљен је са 10%, а у тој категорији појављује се нови тип, псеудотрадиционалног хероја, о чему ће бити више речи у даљем тексту. И, као што смо нагласили у анализи претходног раздобља, модел проблематичног хероја са 21% приближио се и практично изједначио по фреквенцији појављивања моделу трагичног хероја. Разлог томе су пре свега млади ликови као јунаци драма, представници друштва који нису желели да трагично подносе своју судбину, већ су покушали да побегну из ружне стварности.

Следећи графикон представља типологију хероја у драмама од 1990. до 2000. године, дакле, током целог испитиваног периода:



На основу графикана у коме су приказани проценти заступљености појединачних модела хероја свих истраживаних драма, уочавамо да је модел **исмејаног хероја** најдоминантнији, док је **традиционални херој**, као доминантан модел осамдесетих година, у овом периоду готово потпуно ишчезао. Разлоге за то можемо пронаћи у покушају преиспитивања прошлости, тачније историјских збивања средином осамдесетих, која су имала двоструке последице. Дошло је пре свега до коначне детронизације комунистичког пантеона и етоса, а иза њих је настао вакуум који је затим попуњен митом о херојској нацији. Самим тим, логично је уследила и појава неоромантичарског типа **традиционалног хероја – епског јунака**, ослободиоца, победника, вође, превасходно у ликовима историјских личности чије је име у претходном систему имало негативну конотацију. Управо због тога, корпусу национално обојене драме претходио је период антикомунистичке драме. Тешко је рећи да ли је овај ревизионизам био више политичка слика друштва или научно истраживање табуиране зоне комунистичке историографије. У сваком случају, у публицистици су овакве теме биле права сензација. О узајамности мита и датог политичког тренутка Ромчевић каже следеће: „Проблематизација сваког мита има двоструку – и позитивну и негативну страну. Позитивна страна је што схватамо да не постоје људи који су апсолутно безгрешни – па да тиме и ми имамо шансу – и да је велика опасност када од обичног човека направите мит. Негативна страна је што, градећи мит, заправо пројектујете у њега врлине које одговарају датом политичком тренутку” (Ромчевић, 2013, 44). Парадокс овог периода јесте у томе што се током седамдесетих и осамдесетих година отпор владајућем режиму углавном заснивао на националним аргументима и идеји о смишљеном изабљивању и угрожавању српског националног

елемента од стране других југословенских народа. Српско национално питање преузима нови комунистички поредак, на челу са Слободаном Милошевићем⁸³, па је његова партија „прогласивши одбрану српства својим најпречим задатком, преузела програм из руку опозиције, остављајући је без идеолошког идентитета. Од тог почетног удarca опозиција се до данас није опоравила” (Стојановић 2010, 164). (Нео)традиционални хероји (ослободиоци) у драмама крајем 80-их добијају особине других типова хероја, у зависности од интерпретације редитеља или драматурга, а у тренду су позоришне представе попут следећих: *Косовска хроника* (1987), *Небеска војска* (1988), *Обилић* (1989), *Одбрана Београда 1915* (1989), *Лазар, велики кнез* (1989), *Бој на Косову* (1989), *Солунци говоре* (1989); овде се, свакако, убрајају и представе *Ваљевска болница* (1989) и *Колубарска битка* (1990), које су у овом раду више пута истицане као веома популарне у то време.

Модел традиционалног епског хероја наставио је да живи у драмама деведесетих као модел бившег хероја, тј. нехероја или се трансформисао у трагичног јунака. Тако су, након распада СФРЈ и краха комунистичке идеологије, кнез Павле и Милан Недић на почетку истоимених драма најпре представљени као традиционални хероји, владари, који покушавају да се ухвате у коштац са судбином, да би затим, на крају драме, постали **трагички хероји**, који немају другог избора осим страдања.

У овом периоду у свим драмама доминантан је **трагички херој** (Ружица, Јаша Томић, кнез Павле, Недић). Узрок страдања свих њих није трагична грешка коју чине и која их води паду (као у античкој драми, на пример), већ чињеница да се околности око њих мењају, а они не могу да стекну виши степен увида у стварност. Код хероја овог типа слобода воље и избор заправо су у другом плану. Друштвени систем се мења тако радикално да ликови прелазе из сфере добра у сферу зла, тј. из херојства у антихеројство. Сличан концепт херојства постоји у Поповићевој драми *Мрешћење шарана*, коју можемо назвати и праузором, где ликови стално мењају места у друштвеној хијерархији, али они сами не могу да се промене, нити могу увидети стварност.

И Мане из Поповићеве драме *Тамна је ноћ* представља тип трагичног хероја. Он је одрастао на херојској традицији ратништва и одлази у рат из поштовања према тој

⁸³ „Након доласка Слободана Милошевића на челну руководећу позицију у Србији, упоредо са његовом стабилизацијом на власти, долази до процеса нормализовања и афирмације четништва у медијском дискурсу и политичкој реторици представника појединих опозиционих партија и националистичке интелигенције. Наведени пример представља епилог процеса детитоизације, као значајног аспекта назначене историјске политике Милошевићевог режима, који је трасиран 1991. Ова скупштинска препорука била је увод у дугорочни антиитовски егзорцизам” (Радановић, 2014, 80).

традицији, а враћа се као инвалид, схватајући да је његова жртва била узалудна. Кнез Михаило је, као модерни вођа који је донео много тога доброг народу, прави тип хероја вође и победника, те бисмо очекивали да буде насликан као традиционални херој. Међутим, у драми Светлане Велмар-Јанковић представљени су последњи дани његовог живота, у којима га видимо распетог између дужности и емоција, што га води у смрт и чини трагичним херојем. Срђа из *Беле кафе* и Недићев Иследник су, као победници после Другог светског рата, у новој идеологији били традиционални хероји, али са сумњивим особинама, које нису поседовали дотадашњи модели традиционалних хероја. Слично томе, у Марковићевој *Турнеји*, муслимански вођа, пуковник Гавро, Алексић, Кандић или хрватски заповедник, представљају вође у свом рату и традиционалне хероје за своју нацију у актуелном тренутку. Ипак, за сваку другу страну у рату – они су антихероји и злочинци, јер су прелазили границу херојства у име ослободилачких беседа и националних митова, те су се, чинећи зла из користи, самољубља или бахатости, трансформисали у своје антиподе, антихероје. Јаша Томић (*Је ли било кнежевине вечере*) развијао се од **традиционалног хероја** бунтовника до **антихероја** злочинца, који из личних разлога убија Димитријевића. Ако узмемо у обзир друштвени контекст у коме су настајале ове драме, онда није чудно што је тип **трагичног хероја** далеко заступљенији од **епског хероја** (победника, ослободиоца, добротинитеља, вође), вероватно због опште свести о безизлазности и штетности култа личности.

Традиционални хероји бунтовници, уколико бивају поражени, врло често доживљавају дубоке преображаје. У највећем броју случајева, они постају жртве сопствених заблуда, односно илузије да могу нешто променити, попут Каролине Нојбер. Слична је и трансформација Теје Краја, који од дисидента и борца против комунистичког система постаје функционер, као и Катарине из *Бокешког Д-мола*, која трагично завршава. Поменули смо и три драме са историјским херојима вођама, који заправо подносе жртву и доживљавају трагичну судбину која им је доделила идентитете владара. Кнез Павле, генерал Недић и кнез Михаило у сукобу су са народом, који се у драмама овог периода појављује као негативан колективни лик, тј. као друштвени чинилац који тражи од владара да брани националне интересе без обзира на државне интересе и последице. Слично Павлу, и кнез Михаило се осећа потпуним странцем у народу који га назива аустријским шпијуном или „турским пандуром”, као што касније кнеза Павла зове Енглецом. Њихови унутрашњи сукоби и ломови у драми представљали су истовремено извор дубоких сукоба и подела унутар народа у датом историјском тренутку. Тренд злоупотребе историје, који

је започет осамдесетих година, наставио се и у последњој деценији 20. века, па је долазило и до селективне интерпретације историјских чињеница ради другачијег тумачења прошлости. То је за последицу имало глорификацију старих вредности и демонизацију постојећих, социјалистичких и комунистичких. Зато се деведесетих година Милану Недићу у јавности све више приписује жртвовање зарад вишег политичког циља, па тако дојучерашњи издајник почиње да се поистовећује са епским представама личности вазала Марка Краљевића или кнеза Милоша Обреновића.

У таквим мучним временима, нестали су традиционални епски хероји и уступили место **трагичким херојима**. Није случајно што се углавном историјски ликови у драмама из овог периода појављују као трагички хероји. То заправо показује да је постојала колективна потреба и потрага за херојем избавитељем, спасиоцем. Трагични крај хероја показује да су очекивано избављење и спасилац били немогући, осим у свести народа, који је у лику тадашњег председника препознао браниоца колективних интереса и јединог спаситеља од свих невоља које земље у окружењу проузрокују.

У овим драмама трагички су и споредни јунаци. То су пре свега ликови који су се нашли у тешким ратним временима и били жртве његовог вихора, почевши од Момчила и Јање, који су осетили затвор и Голи оток, преко Анђелије и Живке, које губе оца и мужа – Милана Недића или Милице Томић, која је жртвовала све за оца Светозара Милетића и мужа Јашу Томића, па све до Невена, Руже, Јулке или доктора, који се налазе у суманутом времену у ком се брише граница између живота и луднице. Трагички јунаци су и Јанез, који је остао без идентитета у туђој земљи, ратујући за неку изгубљену Југославију, затим глумци Жаки, Лале, Соња или Јадранка, који су доживели промену у судару са трагичном ратном реалношћу. У *Бокешком Д-молу* Катарина због бунтовништва, хтења и воље, вођена потрагом за идеалном љубављу – завршава трагично, баш као и кнез Михаило, који попут кнеза Павла и Милана Недића не може да учини ниједан потез који би био добар и за земљу и за њега.

За одређивање типологије хероја у драмама деведесетих изузетно је важан и у овом раду често помињан – проблем национализма, који је у то време био прожет и сукобима партија, онемогућавањем демократског развоја, котролом медија и страхом. О својеврсном парадоксу да један исти режим, умивен новим вођом истовремено представља власт и опозицију, Стојановић каже следеће: „Режим, који се у источној Европи већ рушио, у Србији 1987. године доласком Слободана Милошевића на власт доживљава потпуну регенерацију и снажно се учвршћује. Под паролом антибирокупатске

револуције, стари режим ће наступити као нов и створити једну политички наизглед немогућу ситуацију: партија која је 40 година била на власти успела је да преко новог, како се већ тада говорило, очишћеног руководства, буде истовремено и власт и опозиција. [...] Истовремено, тај нови, оснажени Савез комуниста Србије постаће опозиција и у оквиру Савеза комуниста Југославије, па ће кроз сукоб са свим осталим републичким руководствомима у Југославији, подстаћи колективну националну хомогенизацију и апсорбовати безмало сав опозициони потенцијал који је постојао у Србији” (Стојановић 2010, 163). Тек са опадањем колективног националног амока, средином деведесетих, епски национални херој престаје да буде доминантан. Изузетак представља сам крај 20. века, када се писци попут Стевана Копривице окрећу романтизованој прошлости, па ликови попут Станка или Ежена поново добијају типичне особине **традиционалних хероја**, чак мелодрамских хероја, који се боре за слободу и независност.

Из свега наведеног произилази закључак да је позориште, пратећи друштвену реалност, показало да на крају двадесетог века не може постојати епски херој, а да не заврши као трагички јунак или антихерој. Премда се у овом периоду као скоро најдоминантнији тип у драмама појављује трагички херој, позориште није упало у замку мелодраматизације овог раздобља нити су писци претворили своја остварења у исповести мучених и прогоњених, правећи од тога општу трагедију. Међутим, приметно је да су, бежећи од мелодраме, савремени драмски писци пропустили да напишу драму која се бави проблемом српских избеглица из Хрватске. Одговор на питање зашто је прогон српског живља изостао као тема, можда треба потражити у презасићењу театра ратном тематиком или у краткој временској дистанци; можда у потискивању и неразумевању проблема; или драмски писци једноставно нису желели да пишу о теми коју су политичари често инструментализовали. Због тога је најдоминантнији тип хероја у драмама друге половине деведесетих година **исмејани херој**, који представља последњу фазу немоћи српског драмског јунака. Можемо закључити да су типови исмејаних хероја, карикатура, гротески, доминанти пре свега због тога што је смех био најбољи начин да се преброди криза, те да се критикује друштвени живот, али и због презасићења историјом, демагогијом, политиком, реториком. Хероизам у времену у коме су хероји остали без племенитих особина престаје да постоји, а његови носиоци постају гротескни или суманути хероји. Јан Кот се пита: шта Ајанту после лудила остаје осим подсмеха? „Ајант је био херој. Исмејани Ајант није Ајант. Да би поново добио свој херојски статус, он мора да умре” (Кот, 1974, 65).

У анализираним драмама исмејани хероји својом судбином изврћу руглу друштвену стварност. Већ у драми *Професионалац* Лука Лабан представља исмејаног хероја који од службеника државне безбедности постаје „биограф” човека кога је пратио, Теје Краја. Читава плејада ликова у драми *Је ли било кнежевине вечере?* митологију и традицију народних устанака и битака схватају утилитарно, једноставно, јефтино, попут Новосаткиња или Савића, Мирковића, Милића. Дели Јова у *Белој кафи* покушава да се спасе од судбине ратовања међајући стране, па од херојства доспева до профитерства. Лабуд и Косара, из драме *Тамна је ноћ*, такође су исмејани хероји, представници свих обичних људи који су на различите начине опстајали у том периоду. Они су пре свега гротескни ликови, изгубљени у једном времену у коме се професор, интелектуалац не може снаћи са својим безазленим и поштеним односом према свету у коме лицемерје и преживљавање постају једини животни принцип. И ликови из драме *Урнебесна трагедија* залутали су у „урнебесно време”, попут набројаних ликова.

Сви ликови из Шеварлићеве драме чине групу **исмејаних хероја**, јер је циљ те драме била критика псеудоисторијских обмана. Шеварлић нас опомиње како лаж поновљена уз гусле за обичан народ постаје потенцијална историјска истина. У „раблеовском” маниру *Лаки комад* исмева херојство, генерала Ђорђа и његовог сина; посредни је раскривање њихових злочина, па самим тим они прелазе границу херојства, приближавајући се антихеројима. Стефан Нос, исмејани херој из *Ларија Томпсона*, јесте лик који добровољно жели да изгуби идентитет, згадивши се над стварношћу. Страх деведесетих у драми *Пуњене тиквице* ауторка је покушала да победи смехом и гротеском својих исмејаних херојских типова. Критика митске свести на крају миленијума постала је пародија. Политизација историје и њена инструментализација нису засновани на незнању народа, већ на покушају сакривања истине, не само из прошлости, већ и из садашњости.

Исмејани хероји, скандалозни ликови, луде, карикатуре, својим немогућим карактером релативизују систем вредности. То су ликови без стида, непристојни, бахати, попут ликова из драме *Пад*, или смешни, будаластни, попут Хансвурста из драме *Каролина Нојбер*. Управо захваљујући овим гротескним типовима, који су у ствари исмејани хероји, позориште није постало мелодраматично, јер је гротеска, према Бахтину, искључиво антипатетична и сатирична. „Гротеска карикатурално преувеличава негативну појаву, то јест нешто непотребно, до граница немогућног и чудовишног – то је основна одлика гротеске. Зато је гротеска увек сатира. Где нема сатиричке усмерености, нема ни гротеске” (Бахтин, 1978, 322). Ако жанровски посматрамо период који смо истраживали, позориште

је имало правац од псеудотрагедије и историјске мелодраме у првој половини деведесетих, ка све већој комичкој стилизацији.

Доминантан тип исмејаног хероја карактеристичан је за нискомиметске комедије и комедије иронијског модуса. Највећи број анализираних драма припада овим двама модусима (нискомиметских комедија је пет, иронијских нискомиметских комедија четири).

Следећи модус по фреквентности јесте нискомиметска трагедија (шест драма), што је и логично, јер смо из табела видели да је трагички херој други доминантан тип. Имамо и три трагедије високомиметског модуса. Из свега тога следи закључак да је позориште уметничким делима повремено покушавало да превазиђе друштвену стварност, чак и да критикује актуелни режим, али без неког већег утицаја или политичке моћи да га угрози. Драма се кретала између трагичног и иронијског погледа на друштвену стварност, а сами писци излаз су тражили у иронији, фаворизујући исмејане и гротескне хероје.

Можемо приметити да многи ликови који су у драмама представљени као антихероји поседују митоманску свест, попут ратних вођа из Марковићеве драме *Турнеја*, државника у Селенићевој драми *Кнез Павле*, те ликова у Поповићевим драмама или драми Виде Огњеновић. Типичан пример антихероја варалице јесте Љубић, лик из драме *Турнеја*. Љубић је у драми окарактерисан као „најзаслужнији” лик у раслојавању осталих ликова, али и као „најзаслужнији” за инструментализацију мита. За разлику од Новосаткиња и осталих ликова у драми *Је ли било кнежевине вечере?*, које њихови поступци чине исмејаним херојима, Марковићеве ликови су инструментализацијом мита узрочници многих невоља. Љубић због тога засењује остале антихероје, попут Данила, ратног профитера или ликова које глуме деца у *Породичним причама*. У овој драми Биљане Србљановић, деца су углавном играла балканску представу наших очева „бараба”, антихероја који туку своје жене и у својим говорима ратују са свим антисрпски расположеним народима; или су пак узимала улоге антихероја варалица, ниткова који су са осталим ликовима у сукобу због своје користољубивости. Можемо закључити да се хероји мењају по модусима, док су антагонисти углавном исти, а најфреквентнији је колективни лик народа, или неки представник народа који је примитиван, манипулативан, псеудотрадиционалан.

Управо Љубићева евокација јуначких особина епског јунака из нашег народног стваралаштва представља окосницу у формирању модерног српског хероја, криминалца. То је јунак који ће као херој убрзо доспети на друштвену, а самим тим и драмску

позорницу, у виду појаве коју смо назвали **псеудотрадиционални херој**. Тако долазимо до типа негативног јунака – **антихероја отпадника, злочинца**. Феномен овог периода свакако јесте то што на самом његовом крају овај антихерој постаје херој. А то је управо кулминација љубићевске евокације хајдучких особина, веома популарних у нашем народу.

На основу учесталости трагичких и исмејаних хероја као модела у драмама, намеће се закључак да се девесетих година митоманија одвијала у два правца: националном и антикомунистичком. На једној страни, величале су се историјско-легендарне личности, а на другој грађанска буржоаска традиција. И једно и друго су последице потраге за идентитетом и покушаја преовладавања прошлости. Криза националног идентитета створила је општу митоманију, па је историја често била злоупотребљена за креирање представе о народу као вечитој жртви, а тиме и идеје о „небеском народу”, морално супериорнијем од других. Одличан пример инструментализације мита представља већ поменута група ликова из драме *Је ли било кнежевске вечере?* Виде Огњеновић. Према Лукачевом мишљењу, херој епопеје никад није индивидуум, нити има личну судбину, већ судбину која је повезана са судбином заједнице (Лукач, 1990, 53). Зато је деведесетих година био потребан мит како бисмо имали хероје. Оног тренутка када митологија почне да се користи као одговор на конкретна историјска питања, долази до утапања појединца у митску свест, којом се затим може лако манипулисати. Миодраг Поповић је пре више деценија изрекао следеће: „Видовдански култ, који меша историјску збиљу са митском реалношћу, стварну борбу за слободу са сачуваним паганским склоностима (освета, клање, приношење жртве, оживљавање херојског претка), потенцијално садржи у себи све особине средине са неукроћеним митским импулсима. Као одређена фаза у развоју националног мишљења, он је био историјски неопходан. Али као трајно стање духа, видовдански култ може бити и кобан по оне који нису у стању да се ишчупају из његових псеудомитских и псеудоисторијских мрежа. У њима савремена мисао, дух човеков, може доживети ново Косово, интелектуални и етички пораз” (Поповић, 1977, цит. према: Зиројевић, 2002).

Можемо рећи да је крајем осамдесетих година 20. века започео тренд злоупотребе историје. У Источној Европи је падао комунизам, а у Србији су отпочели процеси либерализације и селективно коришћење историјских чињеница. Митови се тумаче као историографска грађа, а из народне поезије, посебно косовског циклуса, наводе се стихови у функцији тренутних политичких потреба. Таква острашћеност, као што је речено,

својствена је скоро свим ликовима из драме *Је ли било кнежевине вечере*, затим војницима и, нарочито, песнику Љубићу из Марковићеве *Турнеје*, као и карикатуралним ликовима генерала Ђорђа из *Лаког комада* или ликовима из драме *Пад* Биљане Србљановић. У том периоду, историјске личности као што су цар Душан, кнез Лазар, Милош Обилић, Вук Бранковић, били су тема дневнополитичког живота. О миту као гласу народа, што посебно важи за политички злоупотребљен мит, Павићевић каже следеће: „Корпус митолошких представа које творе нову идеологију национа базира се на политичкој употреби митова, који се појављују у књижевној, публицистичкој, фолклорној или научној форми. Политички мит постаје друштвено високо вреднована симболичка комуникација. Када се мит јави у некој фолклорној форми он добија легитимитет као 'глас народа'. Оживљени митови са етнички центрираном идејом представљају обнављање политичког имагинаријума, с етничким колективом као првим принципом и јединим хоризонтом” (Павићевић, 2008, 229).

Ослобађање од апологије комунизма довело је до формирања нове прошлости, новог политичког жаргона, а самим тим потпуно је било природно враћање у историју и митове. У новим друштвеним околностима одвијала се потрага за идентитетом, пошто је претходни ишчезао као велика лаж: били смо Југословени, а онда одједном нисмо били ништа. „Повезујући разнородне струје, антитоталитаризам и антикомунизам успешно су блокирали критику национализма” (Куљић, 2006, 210), што је довело до неизбежних сукоба на свим нивоима друштвене стварности. Обнова националног идентитета карактеристична је и драматична за све постсоцијалистичке режиме. И још једном Куљић: „У овој обнови чак и само присећање на универзалне идеологије нужно изазива реакционарне одговоре у облику демонизације интернационализма као мондијализма, а ранијег наднационалног социјалистичког идентитета као тоталитарног. Идентитет успоставља везе, али је и начело издвајања. У етнички измешаним срединама сепарација води чишћењу простора” (Куљић, 2006, 10). Због тога је могуће упасти у замку вулгаризације и популаризације националних јунака, јер, према Павићевићу, „популаризација националних јунака, као митолошка и идеолошка конструкција има за циљ прибављање народске популарности, [...] а са дуге стране, она вулгаризује и банализује аутентични значај националних јунака прошлости обезбеђујући им новокомпоновану популарност кроз школу или медије” (Павићевић, 2008, 29). Најбољи пример популаризације и мистификације фигуре из српске националне прошлости представља Свети Сава, јер је он једна од ретких историјских личности која истовремено има велики значај за школство, законодавство, самосталност цркве итд. Према речима

Небојше Ромчевића, овде се ради „о проблематизацији метатекста о Светом Сави, дакле онога што је уграђено у мит о њему. Ми се овде споримо са метатекстом и угловима гледања” (Ромчевић, 2013, 44).

Драмска књижевност је деведесетих година препознала и кроз неколико ликова представила друштвени модел хероја код кога је граница између херојства и антихеројства била скоро невидљива. Тако Горазд из драме *Јанез* постаје негативни друштвени јунак, који је деведесетих био популаран друштвени стереотип; лик кога Андрија игра у *Породичним причама* на крају сваке приче појављује се као осветник. Од хероизације и мистификације историјских личности у драмама до 1994. дошло се врло брзо до негативног типа хероја, који постаје идеал херојства средином деведесетих година. Негативни херој, који је морално индиферентан, успева у ономе о чему људи маштају, јер се супротставља тескобној реалности, не базирајући се ни на једну друштвену норму. Поставља се питање на који начин нови тип хероја постаје идеал и образац, те зашто, упркос својој негативности, бива друштвено прихваћен.

Херој бунтовник не прелази на страну антихеројства докле год се бори за заштиту потлачених и слабијих, не пристаје на неправду, оспорава сваки ауторитет и докле год испољава храброст и спремност да се својим способностима и личном слободом избори за бољи живот. Уколико, међутим, тај живот не укључује истовремено и олакшање за друге, херој се приближава антихеројским особинама. У величању хајдучије у традиционалној свести такође можда лежи одговор на питање како су одједном негативни јунаци у деведесетим годинама постали хероји. О посредној идентификацији негативног хероја са трагичким херојем Павићевић каже следеће: „Са становишта иморалистичких филозофских теорија херој (биолошки јача индивидуа) има храбрости да чини оно што други желе, али не смеју, што га чини изузетно привлачним. Негативни јунак репрезентује свет у коме влада правда моћних. То је јунак који евоцира особине трагичног јунака који изазива богове распаљујући њихов бес” (Павићевић, 2008, 229). Негативна енергија једног народа има огромну рушилачку снагу. О снази негативног јунака писали су многи аутори, међу којима је и Макијавели: „Од тога како се живи до тога како би се ваљало живјети толико је далеко да онај који занемарује оно што се ради због онога што би се имало радити, прије да настоји око своје пропасти неголи око одржања; међу толикима који нису добри мора пропасти човјек који хоће да у свему поступа како је добро. Стога владар који жели опстати мора нужно научити да не буде добар, па се тога држати, или од тога одступити, већ према потреби” (Макијавели, 1985, 126).

Карактеристично обележје хероја јесте и његова смрт. Тако су многи криминалци-хероји у то доба страдали на ратишту и постали нека врста митских јунака. Такви хероји бунтовници заправо су носиоци промене и побуне против истог оног система који их је уздигао. Самим тим, они бивају и друштвено прихваћени као неко ко критикује негативне друштвене вредности, иако их у реалности сами потхрањују. Адаптација је била потпуно успешна и такви ликови постају етаблирани хероји. Свет злочина којем су припадали или још увек припадају овакви јунаци, од тада друштву не изгледа више толико аморално. Блискост хајдучије и криминала јесте у начину деловања, тачније у потреби да се у постојећим друштвеним оквирима живи боље, и то тако што ће се кршити њихова правила и норме. Због тога су бунтовници блиски и херојима и антихеројима. Лик Даче у *Београдској трилогији* портрет је генерација које су узоре проналазиле у земунским, вождовачким, новобеоградским и другим криминалним клановима. Они су били посвећени спорту, глорификацији породице, традиције, православља. Негативни друштвени хероји приказивали су се као непобедиви, нерањиви, што је остављало утисак да имају контролу над својом судбином, попут митских хероја. Све су то биле примамљиве особине за обичне људе, услед колективног осећања немоћи и разочарања, па су често једини излаз видели у непобедивим херојима, у митској надмоћности. По тој аналогiji, тешка времена у прошлости изнедрила су и лик и тип Марка Краљевића, који се поново враћа међу Србе, али не само у фолклор, већ и у реалност.

Можда је један од разлога за појаву антихероја као друштвеног хероја – насиље као средство друштвеног „прочишћавања”, о чему су говорили многи филозофи, често имајући за узор друштвене догађаје попут револуција, преврата и терора. У таквим временима јавља се и врста **проблематичног хероја**, који се налази у неком апсурдном стању чекања, лебдећи између два света. Такве хероје карактерише унутрашњи сукоб који поприма форму сукоба са светом, какав се манифестује код Киће, Миће, Милоша, Каће, Дулета, Јована, Маре, Сање, Ане, Алена, Даче из *Београдске трилогије*. Сви главни ликови у *Београдској трилогији* имају особине проблематичног хероја. Између Прага, Сиднеја и Лос Анђелеса нема разлике – сви ликови су у ратним деведесетим напустили Београд и време је стало за све њих. Видели смо из претходних драма да је сукоб настајао углавном између ликова који носе у себи митски идентитет и ликова који имају или фиктивни или изгубљени идентитет. Ова драма почива искључиво на унутрашњем сукобу насталом код ликова који су изгубили идентитет нашавши се у другој земљи, изузев сукоба у Дачи, који је упао у замку искривљене представе хероја. Ликови су изгнаници из

своје земље, укореењени у претходном идентитету, кога више нема, те живе безнадежно у туђим земљама. Ниједан од ових ликова није пронашао нови идентитет, нити се изборио са судбином у туђој земљи, као што то нису успели ни ликови који су остали у домовини.

„Дрогирани кретени”, како Ромчевић именује ликове у својој драми *Лаки комад*, представници су омладине која је изгубила идентитет у грубој стварности сатканој од рата, наркоманије, злочина. Већ средином деведесетих година, нарочито у драмама Биљане Србљановић, може се приметити диференцијација, како у друштву, тако и међу ликовима у представама. Једни су одустали и, као проблематични јунаци, лутали, тражећи смисао у одласку из земље; други су остали да се боре за илузију грађанског друштва и демократије; трећи су наставили да заговарају традиционализам, плашећи се промена. Куљић детектује две доминантне нарације савременог друштва: „Није тешко уочити да данас у Србији доминирају две врсте нарација са снажно осмишљеним континуитетом: етноцентрична и антитоталитарна. Ни код једне није уравнотежено самовиђење и виђење Другог. Разлике су увек повучене на штету Другог. Други је србомрзац или комуњара. Остали драстични примери неуравнотеженог односа ове врсте су подвајање западне цивилизације и балканског варварства, хрватске и српске културе или демократије и тоталитаризма. Нема одмерености, прелазних облика нити уочавања унутрашњих противречности. Напротив, противник је хомогени непријатељ. Етноцентризам и антитоталитаризам доживели су ренесансу у Источној Европи након слома једнопартијског социјализма” (Куљић, 2006, 211).

Превладавање прошлости и промена идентитета карактеристични су за друштво после слома европског социјализма. У разореном друштву нема правих хероја, већ само гротескних хероја и суманутих споредних ликова, који нам показују вишеструка негативна дешавања у свим сферама друштва – економији, политици, култури, духовној сфери. *Лаки комад* и *Пад* на груб начин се дотичу управо свих тих негативних појава у друштву.

Појава проблематичног хероја и антихероја у херојској функцији отвара многа питања, а пре свега – да ли је темељна друштвена криза изнедрила ове нове јунаке, као и по којим делима и особинама се херојство и антихеројство, као антиподи, ипак додирују и преплићу. Несумњиво је да индивидуално и колективно осећање егзистенцијалне немоћи, страха и незнања стварају амбијент погодан за хероизацију недодирљивих, моћних и пожељних модела, тј. амбијент за креирање мита о надмоћном хероју. Уколико се овај процес не доврши у адекватним оквирима, већ постане сврха патолошког начина

разрешавања индивидуалне или колективне тескобе, негативне последице су несагледиве (видети више у: Требјешанин, 1995).

До таквих последица у нашем друштву је и дошло, па је рехабилитација митова као излаз из колективне тескобе довела до урушавања непобедивог хероја у сопствену супротност, па је антихерој деведесетих година постао надмоћан херој. Појединци су се кроз идентификацију са херојима охрабривали за наступајућу мучну стварност, која је убрзо прерасла у ратну стварност. Овај период био је у исто време период великих заноса и период отржењења, а његове последице ни данас нису отклоњене и врло често се враћају. Митска манипулација и хероизација на овим просторима стално су активне, нарочито зато што је наш народ склон заборављању, па и међусобном обрачунавању у име сваке нове идеологије. Вјекослав Перица указује на још један *specificum* нашег друштва, веома индикативан за одвијање најважнијих друштвених процеса: „На овим просторима најважнији процеси се одвијају у симболичној и културној сфери, а не економској као у развијеним земљама. СФРЈ живи у свијету симбола, митова и сјећања али и постјугославенске етничке државе су само симболи, митови и ритуали и ништа више” (Перица, 2015).

Ако се посматра данашња друштвена стварност, хеленски херојски образац, који чине: храброст, витештво, помагање у невољи, духовна надмоћност итд. – умногоме се променио и не представља општеприхваћен друштвени идеал. Хероји нашег доба и даље су они који су медијски најзаступљенији, тзв. популарне личности. Медијска пажња усмерена према негативним догађајима и јунацима не престаје ни данас, па се и у актуелном тренутку више пажње посвећује скандалима и антивредностима него позитивним примерима. Разлика је једино у томе што су деведесетих новинари о антихеројима често писали или, боље рећи, морали писати – афирмативно. Позориште у овом периоду дијагностиковало је стање друштва, покушавајући да се иронијом, сатиром и типом исмејаног хероја одбрани од такве стварности. Херојских митова више нема, нема утапања у колективно; ликови су појединци који индивидуално решавају свој однос према животу, постајући или обични људи који трпе судбину, или хероји жртве, или, пре свега, проблематични јунаци.

У нашем истраживању бавили смо се представама које су имале уметничку вредност и биле врло гледане у периоду од 1990. до 2000. године. Ове две паралелне категорије, уметнички вредно и популарно, понекад се укрштају и не искључују нужно једна другу. Не треба заборавити да су, поред ауторских дела, у то време у позоришту били играни и класици (Молијер, Корнеј, Шекспир, Јован Стерија Поповић), али су ове представе биле

недовољно политички ангазоване и недовољно активне у критици друштвене стварности. Нажалост, нисмо могли обухватити она драмска дела наших писаца која нису доспела на позоришни репертоар, тако да ово истраживање заправо не пружа потпуно реалну слику стваралаштва наших драматурга. Оно пре свега представља социолошко огледало укуса и очекивања позоришних управа у односу на друштвену стварност. Истраживани период могао би се дефинисати преовладавањем прошлости, а тај процес још увек траје. Једна од последица деведесетих коју и данас трпимо јесте то што, упркос вишедеценијском лутању и потрази, још увек нисмо пронашли идентитет и националног хероја, јер као друштво немамо јасне одреднице шта хероја чини херојем. У нашем раду приметили смо да су хероји били искључиво везани за идеологије које је друштво рађало и прихватало. Уколико нема идеологије, нема ни хероја, те следи враћање старим, опробаним обрасцима из прошлости. Уколико нестане идеолошког предзнака, херој постаје антихерој, а дојучерашњи антихерој трансформише се у новог хероја; и тај процес се непрекидно понавља. Ако се данас осврнемо на тај период, приметимо да се променио колективни друштвени доживљај главног узрока сукоба на просторима Југославије: дуги низ година узрочником тих сукоба сматрао се Тито и његов режим; данас пак Тито све чешће симболише доброг владара у једном сјајном периоду, без обзира што имамо у виду све чињенице његове владавине. Научно-методолошки неутемељен распон колебања српске историографије коментарише Куљић: „Али је невероватно са којом брзином је српска историографија начинила заокрет од глорификације Тита ка његовој демонизацији. Антититоизам је код интелигенције постао салонски део идентитета” (Куљић, 2006, 482). Исто тако, дојучерашњи главни актер балканског сукоба у последњој деценији 20. века, Слободан Милошевић, све мање се третира као антихерој, због чијих су лоших политичких одлука и вођени ратови, а све више као трагички херој, у времену у коме није могао да победи. Оправдавају се његови лоши поступци као владара, као што је време деведесетих покушало да оправда и Недића, и кнеза Павла, а затим и све друге владаре и историјске личности који су у претходном раздобљу били табу тема.

Позориште се у таквим друштвеним процесима није дистанцирало и покушало да кроз савремену драму пружи политички ангазовану, критичку слику друштвене стварности, већ је следило идеолошку слику или се пак бавило маргиналним темама. Општа потрага друштва за идентитетом условила је и потрагу за моделом хероја, како у друштву тако и у позоришту. Нажалост, позориште се кретало између уметничког и комерцијалног, често неутралног у односу на друштвена збивања, па је деведесетих година и изгубило статус критичког гласа јавности. За разлику од социјалистичког

периода, у коме је власт и те како пратила позоришна дешавања, те забрањивала представе, цензурисала дела и репертоар, у доба деведесетих позориште је радило слободно. Није било директног политичког притиска, па ни представе које су отвореније критиковале тоталитарни режим и друштвену кризу нису биле забрањиване. Позориште није имало друштвени значај, као што је био случај у бившој Југославији, па самим тим није имало ни политичку моћ да угрози било кога. Од националног традиционалног хероја, карактеристичног за почетак деведесетих, врло брзо се издвојио трагички херој као основни модел, пратећи друштво које је своја трагична дешавања повезивало са митским појмовима, судбином, проклетствима, гресима из прошлости, божјом казном и сл. Несигурност и страх биле су доминантне особине у друштву, а потискивање и неразумевање довело је до театрализације стварности. Ужасне друштвене околности биле су на граници реалних и фантастичних дешавања, па су драмски писци кроз модел исмејаног хероја покушавали да дају свеобухватнију слику стварности. Исмејани херој је само показао да је друштво битисало у две паралелне стварности: привидну, која је замењивала објективну, и реалну стварност, од које су сви побегли, те у којој је једино могао да живи трагички херој или нехерој који трпи удесе. Писци су се кроз модел исмејаног хероја црнохуморно односили према таквој стварности, надрастали је, али је нису критички и свеобухватно анализирали нити покушали да је превазиђу. Народ се у таквој театрализованој стварности појављивао као негативни херој, па је у драмским делима управо народ био критикован као највећи кривац за лошу стварност, јер је бежао од одговорности, промена и, пре свега, јер није препознавао праву стварност, већ је живео у оној привидној, коју су подржавали и власт, и медији, а донекле и уметност. Модел традиционалног хероја који устаје против тога, неки писци видели су у моделу грађанина⁸⁴, интелектуалца који брани грађанске вредности; али и интелигенција је такође „спавала”, док се друштвена криза повећавала, а свуда „догађао народ”. А народ који је живео у илузијама, с једне стране, и они који су увиђали праву стварност, али без моћи да ишта промене, с друге стране – били су традиционално супростављени.⁸⁵ А такав херој никако не може бити епски херој, већ искључиво трагички херој, проблематични херој, па

⁸⁴ „И комунисти и нацисти јесу, додуше, презирали грађанина, јер је, по њиховом мишљењу, само грађанин живео у страху да може нешто изгубити. Па ипак, ни тај презир није био истоветан. Презир левице према буржују био је социјалне, а не биолошке природе. Мржња према буржују водила је његовом развлашћивању, док је у фашизму крупни капитал остао нетакнут” (Куљић, 2014, 141).

⁸⁵ Тоталитарни режим био је друштвена стварност, коју већина јавности није прихватила као такву, без обзира на јасне индикаторе, а то су били: 1. апсолутна власт једне идеологије; 2. култ личности, што значи претерану покорност становништва према вођи, некритичност према исказима вође итд. 3. диктатура; 4. агресивна спољна политика (уп: Арент, 1998).

чак и антихерој, јер делује непријатељски према свему ономе што је народу свето. Део народа који је живео у „привидној стварности” чинили су браниоци националних интереса, док су други били противници. Распад Југославије и унутрашњи сукоби у Србији правдани су сукобом Западног, европског и Источног, балканског, где су на страни источног блока били Тито, као бољшевик и Милошевић, као настављач комунизма. Одбацивањем „Запада” одбацивале су се и западне вредности: демократија, права мањина, индивидуалност. Сваки покушај приближавања овим ставовима бивао је окарактерисан као субверзивна делатност. Зато је у анализираним драмама извор сукоба смештен и у оквиру традиционалне друштвене теме – издаје. Трагички или исмејани модел хероја био је уплетен у прошлост, која ни историографски није била расветљена. О селективном карактеру српске историографије Куљић каже још и ово: „Код већине европских држава историчари из националних академија наука су пре свега заинтересовани за стварање светле визије националне прошлости. У српској историографији превладава још увек селективно историјско приповедање без развијене структурне историје или историје свакодневнице” (Куљић, 2006, 482). Селективно прихватање историографских чињеница следили су и неки драмски писци у периоду до 1995. године (Слободан Селенић, Сениша Ковачевић, Вида Огњеновић), преображавајући дотад актуелан однос према прошлости, оптерећени пре свега односом према комунизму и јуначкој историји. Ревизионизам прошлости као алтернатива егзистенцијалној кризи, како примећује Куљић, механизам је својствен свим народима на овим просторима: „Увек у тренуцима пометње и кризе слаби реалистичност у оцени карактера прошлости. Нарочито егзистенцијална криза (рат, етничка чишћења, геноциди) погодује ревизији односа светле и мрачне прошлости, јер је ова потоња *conditio sine qua non* нове организације мржње. Демонизовани социјализам сабијен у антититоизам почетком 1990-их био је негативна активна полуга рата скоро код свих зараћених страна, али ни касније није изгубио актуелност код правдања ‘националне демократске транзиције’” (Куљић, 2006, 210).

Драмска остварења Небојше Ромчевића, Горана Марковића и Биљане Србљановић у другој половини деведесетих година имала су веома важну улогу. Појава ових писаца значила је уношење актуелних тема, директно преузетих из савременог живота, те јачање свести о тешким друштвеним и психолошким проблемима савременог окружења. Хумор који су носили гротескни хероји овог периода не доноси помирење, нити олакшање, иако се то привидно може учинити; он је носио побуну и прерастао у црни хумор, а немирење са тешким друштвеним стањем откривало се у апсурдном шокирању, онеобичавању

трауматичних доживљаја. На основу представљених табела и анализираних драма можемо закључити да је хумор који је прелазео у гротеску, карикатуру – црни хумор, у ствари заменио херојске обрасце актуелне осамдесетих година. Дакле, хумор помаже да се прихвати опака реалност, да се, не напуштајући тло те реалности, пред њом зажмури. У својој студији *Хумор*, Фројд, како преноси Лауб, каже: „Време је да се ближе упознамо с неколико типова хумора. Хумор нема само нешто ослобађајуће попут вица и комике, него и нешто величанствено и узвишено, црте које се не налазе у остале две врсте стицања задовољства путем интелектуалне активности. Величанствено очигледно почива у тријумфу нарцизма, победоносно освојеној неповредивости Ја. Ја одбија да оболи због прилика у реалности, да буде принуђено да пати; оно настоји, при томе, да му трауме спољашњег света не успеју да науде, чак се показује да су му оне једино поводи за задовољство [...] Хумор није резигниран; он је пркосан, не значи само тријумф Ја, него и тријумф начела задовољства које уме да се ту укотви упркос немилосрдности реалних односа” (Лауб 1999, 190–1).

После пада Милошевићевог режима 2000. године, у општој еуфорији краха једног система, друштво и позориште опет нису пронашли јасан и недвосмислен пут. Преовладавање прошлости и даље остаје тема око које се многи друштвени чиниоци сукобљавају или лутају, чинећи исте грешке као и у претходном периоду. Свакако највећа грешка јесте избегавање одговорности и суочавања са прошлошћу. А да прихватање одговорности, те суочавање са кривицом, није био нимало лак задатак, ни у друштву ни у уметности, показује и наше истраживање модела хероја. Друштво је пре бирало потискивање него суочавање, због чега се крајем деведесетих, а нарочито почетком миленијума, и јавио низ нових аутора, који су у средиште својих дела поставили ликове младих. То су проблематични хероји који су истрпели ужасну стварност: безнађе, рат, насиље, бруталност, те су излаз из немогућности преовладавања прошлости, односно немоћи да било шта промене – видели у одласку из земље. Однос према прошлости практично је диктирао модел хероја. Избор јунака у једном друштву појављује се као индикатор целокупног друштвеног, културног и моралног стања у коме се то друштво налази. У таквом друштву фреквентне теме су издаја, илузија о великом значају у светским догађањима, мегаломанство, митологизација, комунистичко уређење, смена идеолошких образаца, обнова сукоба. Резултат тога на крају 20. века јесте појава проблематичног хероја и за њега везаних тема, као што су: одлазак из земље, губитак идентитета, неналажење новог идентитета, антинационализам. Убиство премијера Зорана Ђинђића, три године након промене власти, устоличило је још више такво стање и

осећања код младих проблематичних хероја, а атенатат на премијера једна је од низа последица које друштво трпи због бежања од прошлости уместо суочавања са њом.

Прошлост је и данас, готово 20 година након периода који смо истраживали, веома жива у политичкој, уметничкој и друштвеној стварности, а деведесете године су и даље честа тема око које се споре политичари, историчари, уметници, народ. Зато и данас, можда више него икада пре, речи историчара М. Штирмера, згодно употребљене као парафраза Орвелове онтолошке опаске, како их преноси Куљић, одзвањају својом неумољивом истинитошћу: „Када је у априлу 1986. историчар из Ерлангена М. Штирмер упозорио сународнике да у ‘земљи без историје будућност осваја онај ко испуњава сећања, ствара појмове и тумачи прошлост’ (Stürmer 1987, С. 36), та опаска остала је забележена као мото дебате *Historikerstreit* која је у СР Немачкој планула неколико месеци касније. Била је то парафраза опаске британског писца Ерика Артура Блера (Е. А. Blair) познатијег као Џ. Орвел (Orwell): „Ко контролише прошлост, контролише будућност, а ко контролише садашњост контролише прошлост” (Куљић, 2006, 46).

На основу анализираних дела и осврта у овом раду на социолошка и политичка кретања у друштву у наведеном периоду, намеће се потреба за издвајањем и разлика и сличности (изједначености) феномена друштвеног хероја и књижевног хероја. Ако је неспорно да је услед наведених идеолошких и политичких промена у друштву већ од самог почетака деведесетих година друштвени херој у јавности био изграђен на основу хајдучко-криминалног модела деловања, односно снижавања и потпуног потирања свих моралних образаца код таквих појединаца и представника група у име одбране националних интереса и идентитета, онда је лако уочити преношење истог тог обрасца у драмску књижевност и формирање драмског хероја према оваквим друштвеним специфичностима. Да ипак у том поступку није реч само о миметичком преношењу стварности у форму књижевности већ о сложенијем уметничком промишљању стварности, потврђује претходно изнета анализа драмских текстова, односно њихових књижевних јунака. Зато је и могуће услед оваквог уметничког уобличавања (и разобличавања) друштвене стварности издвојити софистициране прелазе из једног типа драмског хероја у други (или трећи) унутар истог књижевног лика, чега у црно-бело доживљеној друштвеној реалности не може или тешко може бити. У овом раду коришћена типологизација хероја – традиционални херој, нехерој, трагички херој, антихерој и проблематични херој – осликава и сублимише у себи свеколику друштвену, историјску и политичку стварност, али истовремено овакви драмски хероји, саткани истовремено од неколико различитих подтипова хероја у зависности од идеолошке тачке гледишта,

постају индивидуализовани књижевни јунаци са сложеним механизмом психолошког, етичког и естетског сагледавања. Тако се типологија хероја у српском друштву и српској драми деведесетих година двадесетог века до једне тачке указује као конвергентни процес у којем књижевност подражава друштвена збивања и драмски хероји постају подударни са новоизграђеним друштвеним херојима, њихова уметничка репрезентација (Василије, Лабан, Ђорђе – као бивши хероји, нехероји, представници смењеног идеолошко-полицијског апарата и његовог система вредности; Дача, Љубић, различите Војинове улоге – као антихероји, представници новог, шовинистичког и улично-криминалног система вредности). У другој линији, типологија хероја у друштву и драми постаје, ако не дивергентни онда, барем, паралелни процес јер драмски хероји поставши осамостаљени драмски јунаци у (скоро) сваком драмског делу, издижу се на универзалнији ниво и показују сву суптилност, недореченост и болну амбивалентност која настаје у човеку када своју интимну психологију треба да саобрази друштвеној улози у турбулентним и смутним историјским временима. Ова два процеса нису суштински супротстављена један другом, већ указују на сложеност транспоновања друштвених кретања у књижевност. Српска драма деведесетих година и њени вишезначни драмски хероји који су овде анализирани, рефлектовали су друштвена збивања у земљи (и региону) а својом уметничком надградњом и слојевитошћу дали су обнову на коју ће моћи да се надовежу надлазећи драмски текстови у новом миленијуму вршећи дијалог како са својим временом тако и са херојима времена које им непосредно претходи.

БИБЛИОГРАФИЈА

ОСНОВНИ ИЗВОРИ

- Велмар-Јанковић, Светлана, 1994: *Кнез Михаило*, Београд: СКЗ.
- Давид, Филип, Ковачевић, Душан, 1985: *Балкански шпијун и друге драме*, Београд: БИГЗ.
- Домазет Сања, Шијан, Слободан, 2017: *Пуњене тиквице – драма/ Пуњене тиквице са Лењиновим мозгом – филмски сценарио*. Београд: Службени гласник.
- Ковачевић, Душан, 1998: *Одабране драме II*, Београд: Стубови културе.
- Ковачевић, Душан, 1999: *Контејнер са пет звездица*, Београд: Стубови културе.
- Ковачевић, Душан, 2003: *Одабране драме 4*, Београд: Стубови културе
- Ковачевић, Синиша, 1992: *Ђенерал Милан Недић: народна трагедија*, *Сцена* бр. 3, стр. 67–80.
- Копривица, Стеван, 2001: *Бокешка трилогија*, Београд: Народна књига–Алфа.
- Марковић, Горан, 2002: *Осма седница и друге драме*, Нови Сад: Библиотека Матице српске.
- Огњеновић, Вида, 1991: *Меланхоличне драме*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Огњеновић, Вида, 2001: *Драме 1*, Београд: Стубови културе.
- Огњеновић, Вида, 2001: *Драме 2*, Београд: Стубови културе.
- Огњеновић, Вида, 2002: *Драме 3*, Београд: Стубови културе.
- Поповић, Александар, 1992: *Бела кафа и друге драме*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Поповић, Александар, 2001: *Драме*, Београд: Војноиздавачки завод.
- Поповић, Александар, 2001: *Развојни пут Боре Шнајдера и друге драме*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Ромчевић, Небојша, 1998: *Каролина Нојбер и друге драме*, Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију Факултета драмских уметности.
- Селенић, Слободан, Ћирилов, Јован (аутор додатног текста), 1990: *Драме*, Београд: БИГЗ.
- Србљановић, Биљана, 2000: *Пад, Београдска трилогија, Породичне приче*, Београд: Откровење.
- Шеварлић, Миладин, 2001: *Изабране драме*, Београд: Удружење драмских писаца Србије.

ЛИТЕРАТУРА КЊИГЕ И ЗБОРНИЦИ

- Александер, Д. Викторија, 2007: *Социологија уметности*, Београд: Слио.
- Анђелковић, Сава, 2003: *Стеријиних 80 комичких ликова*, Вршац: КОБ.
- Алаида, Асман, 2011: *Дуга сенка прошлости*, Београд: Библиотека XX век.
- Аристотел, 1990: *О песничкој уметности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Арент, Хана, 1998: *Извори тоталитаризма*, Београд: Феминистичка издавачка кућа 94.
- Бал, Мике, 2000: *Наратологија*, Београд: Народна књига–Алфа.
- Балухати, Сергеј, 1981: *Према поетици мелодраме*, у: *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит.
- Бахтин, Михаил, 1978: *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Београд: Нолит.
- Бергсон, Анри, 1958: *О смијеху*, Сарајево: „Веселин Маслеша“
- Болчић, Силвано, 2013: *Разарање и реконституција друштва Србије на прелазу у XXI век*, Београд: Службени гласник.
- Бошковић, Александар, 2006: *Песнички хумор у делу Васка Поне*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Брук, Питер, 1995: *Празан простор*, Београд: Библиотека Diegesis, књига 6.
- Волк, Петар, 1995: *Писци националног театра*, Београд: Музеј позоришне уметности.
- Волк, Петар, 2006: *Између краја и почетка*, Нови Сад: Позоришни музеј.
- Вукадиновић, Снежана, 2010: *Дух античког Херакла у циклусу епских песама о Марку Краљевићу*, Нови Сад: Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду.
- Вајт, Хејден, 2011: *Метаисторија – историјска имагинација у Европи деветнаестог вијека*, Подгорица: ЦИД.
- Вуковић, С. Данило, 2012: *Друштвени услови стварања и примене социјалног права у Србији*, докторска дисертација, Београд: Правни факултет.
- Грушановић, Златко, 2010: *Три драме Љубомира Симовића*, Београд: Задужбина Андрејевић.
- Димитријевић, М. Весна, 2009: *Дунђерски: Историја једне велепоседничке породице: 1918–1941*, докторска дисертација, Београд: Филозофски факултет.

Драгићевић Шешаћ, Милена, 2013: *Политика сећања и право на побуну у неинституционалној култури Београда*, Београд: Зборник Факултет драмских уметности.

Дивињо, Жан, 1978: *Социологија позоришта, Колективне сенке*, Београд: БИГЗ.

Димић, Љубодраг, Стојановић, Дубравка, Јовановић, Мирослав, 2005: *Србија 1804–2004: три виђења или позив на дијалог*, Београд: Библиотека *Serbica*.

Димић, Љубодраг, 2001: *Историја српске државности. Књ. 3, Србија у Југославији*, Нови Сад: Српска академија наука и уметности, (Огранак Беседа) – Друштво историчара Јужнобачког и Сремског округа.

Екмечић, Милорад, 2008: *Дуго кретање између клања и орања*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. Живковић, Драгиша (уредник), 1992: *Речник књижевних термина*, (2. допуњено изд.), Београд: Нолит. Жунић, Драган, 2002: *Национализам и књижевност*, Ниш: Просвета.

Зборник 2014: *Стигма тоталитаризма – антитоталитарни дискурс у функцији дискредитације левице*, Нови Сад: АКО.

Иберсфелд, Ан, 1982: *Читање позоришта*, Београд: Култура, Библиотека зодијак.

Историја и географија: сусрети и прожимања (тематски зборник радова бр. 11, ур. Софија Божић), 2014, Београд: Географски институту „Јован Цвијић” САНУ – Институт за новију историју Србије.

Јанковић, Драгослав, Мирковић, Мирко, 1989: *Државноправна историја Југославије*, Београд: Научна књига.

Јевтић, Милош, 1991: *Очи у очи са Селенићем*, Београд: Д 87.

Језеркић, Весна, 2006: предговор у *Предсмртна младост*, Нови Сад: Стеријино позорје.

Језеркић, Весна, 2007: *Историја & илузија: антологија најновије српске драме (1995-2005)*. Део 2, Нови Сад: Стеријино позорје.

Јевтовић, Владимир, 2001: *Узбудљиво позориште*, Београд: Јанус.

Јованов, Светислав, 2011: *Субјект и жанр*, Београд: Факултет драмских уметности.

Кајоа, Роже, 1979: *Игре и људи*, Нолит: Београд.

Кемпбел, Џозеф, 2004: *Хероји са хиљаду лица*, Београд: Стилос.

Klapp E., Orrin: 1962: *Heroes, Villains and Fools: The Changing American Character*, New Jersey: Prentice-Hall.

Klapp E., Orrin, 1971: *Social Types: Process, Structure and Ethos*, San Diego: Collected Studies, Aegis Pub.

Крестић, Ђ. Василије, 1998: *Геноцидом до велике Хрватске*, Нови Сад: Матица српска.

Крестић, Василије, 2013: *Срби у Угарској 1790–1918*, Нови Сад: Матица српска.

Ковачевић, Живорад, 2007: *Америка и распад Југославије*, Београд: Филип Вишњић, Београд: ФПН.

Куљић, Годор, 2006: *Култура сећања: теоријска објашњења употребе прошлости*, Београд: Чигоја штампа.

Лауб, Г, 1999: *Уметност смеха*, Београд: Дерета.

Лесковар, Деана и Клаић, Драган, 1982: поговор у *Слике жалосних доживљаја* (трилогија), Нови Сад: Стеријино позорје.

Кот, Јан, 1974: *Једење богова*, Београд: Нолит.

Лукач, Ђерђ, 1978: *Историја развоја модерне драме*, Београд: Нолит.

Лукач, Ђерђ, 1990: *Теорија романа*, Сарајево: Веселин Маслеша.

Ломпар, Мило, 2014: *Дух самопорицања*, Београд: Euro-Giunti.

Лотман, Јуриј, 1976: *Структура песничког језика*, Београд: Нолит.

Макијавели, Николо, 1985: *Изабрано дјело*, Загреб: Глобус.

Марјановић, Петар, 2000: *Српски драмски писци XX столећа*, Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију.

Марјановић, Петар, 2005: *Мала историја српског позоришта, XIII–XXI век*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине. Милутиновић, Зоран, 2006: *Сусрет на трећем месту*, Београд: Геопоетика.

Милутиновић, Зоран, 1994: *Метатеатралност*, Београд: Студентски издавачки центар.

Милосављевић, Оливера, 2006: *Потиснута истина – Колаборација у Србији 1941–1944*, Београд: Хелсиншки одбор за људска права у Србији.

Миочиновић, Мирјана, 1975: *Есеји о драми*, Београд: Библиотека АРГУС.

Михаиловић, Душан, Јовановић, Т. Зоран, 2003: *Из српске драмске баштине: студије и есеји*, Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију.

Михајловић Михиз, Борислав, 1990: *Аутобиографија о другима*, Београд: БИГЗ.

Мујчиновић, Авдо, Путник, Радомир, 2005: *Позоришне критике*, Нови Сад: Стеријино позорје.

Mucchieli, Alex, 1986: *L' identite*, Paris: Presses Universitaires de France.

Батаковић, Т. Душан и др., 2010: *Новија историја српског народа* (приредио Душан Батаковић), Београд: Наш дом.

Немачка Обавештајна служба, 1959: Државни секретаријат за унутрашње послове ФНРЈ, Београд: Управа државне безбедности III одељење.

Ниче, Фридрих, 2001: *О користи и штети историје за живот*, Нови Сад: Светови.

Несторовић, Зорица, 2007: *Богови, цареви и људи, трагички јунак у српској драми XIX века*, Београд: Чигоја штампа.

Павићевић, Оливера, Симеуновић-Патић, Биљана, 2005: *Србија и (анти)хероји*, Београд: Институт за криминолошка и социолошка истраживања.

Павићевић, Оливера, 2008: *Неки аспекти популаризације негативног друштвеног јунака*, Београд: Институт за криминолошка и социолошка истраживања.

Петрановић, Бранко, Зечевић, Момчило, 1988: *Југославија 1918/1988 тематска збирка докумената*, Београд: РАД.

Петрановић, Бранко, 1992: *Србија у Другом светском рату 1939–1941*, Београд: Војноиздавачки и новински центар.

Петрановић, Бранко, 1988: *Историја Југославије 1918–1988, Књ. 3: Социјалистичка Југославија 1945–1988*, Београд: Нолит.

Петровић, Сретен, 1999: *Српска митологија*, Ниш: Просвета.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана, 2009: *Кад је била кнежева вечера*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.

Проц, Владимир, 1980: *Морфологија бајке*, Београд: БИГЗ.Путник, Радомир, 1990: *Читајући изнова: огледи из драматургије и театрологије*, Нови Сад: Стеријино позорје.

Путник, Радомир, 2007: *Драматуршка аналекта: ЈУ драма 1975–2007*, Београд: Удружење драмских писаца Србије.

Радовић, Вељко, 2005: „Изабрана дјела I–III”, *Јеловник за канибале: драме-комедије*, Подгорица: ЦИД, Београд: Службени лист СЦГ.

Радоњић, Мирослав Мики, 2006: *Стерија у огледалу XX века*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.

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

Селенић, Слободан, 2003: *Искорак у стварност*, Београд: Просвета.

Симеуновић, Драган, 2009: *Увод у политичку теорију*, Београд: Институт за политичке студије.

Стаменковић, Владимир, 1987: *Савремена драма*, Књ. 1, Београд: Нолит.

Стаменковић, Владан, 2000: *Крај утопије и позориште*, Нови Сад: Стеријино позорје.

Стевановић, Лада, 2008: *Човек или натчовек – концепт хероја у античкој грчкој религији и/или политици*, Београд: Гласник Етнографског института САНУ.

Стојановић, Дубравка, 2010: *Уље на води: огледи из историје садашњости Србије*, Београд: Чигоја штампа.

Сурио, Етјен, 1980: *Двеста хиљада драмских ситуација*, Београд: Полит.

Тамарин, Г. Р, 1962: *Теорије гротеске*, Сарајево: Свјетлост.

Требјешанин, Жарко, 1995: *Политика и душа*, Београд: Време књига.

Тирилов, Јован, 1989: *Драмски писци, моји савременици*, Нови Сад: Стеријино позорје, Библиотека Драматуршки списи.

Флашар, Мирон, 1987: „О грађи и јединству Илијаде”, у: *Илијада* (предговор), Београд: Библиотека књижество.

Фрај, Нортроп, 2000: *Анатомија критике*, Загреб: Голден маркетинг.

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

Хегел, Георг, Вилхелм, Фридрих, 1970: *Естетика I, 2, 3*, Београд: Култура.

Hellenthal, M, 1989: *Schwarzer Humor: Theorie und Definition*, Essen: Verlag Blaue Eule.

Харвуд, Роналд, 1998: *Историја позоришта: цео свет је позорница*, Београд: Слио.

Huizinga, Johan, 1980: *Homo ludens, A study of the play-element In culture*, London, Boston and Henley: J. Routledge & Kegan Paul.

Христић, Јован, 1996: *Позоришни реферати*, Београд: Полит.

Христић, Јован, 1996: *Позоришни реферати II*, Београд: Полит.

Чалић, Мари-Жанин, 2013: *Историја Југославије у 20. веку*, Београд: Клио.

Chebel, Malek, 1986: *La formation de l'identite politique*, Paris: Presses Universitaires de France.

Чоловић, Иван, 2001: *Пуцање од здравља*, Београд: Содобност.

Џуда, Тим, 2003: *Срби: Историја, мит и разарање Југославије*, Београд: Dan Graf.

БАЗЕ ПОДАТАКА

Cherry, Kendra (n. d.), *The Seven Characteristics of Heroism*, [elektronska verzija].
Preuzeto sa sajta

<http://psychology.about.com/od/the-psychology-of/a/characteristics-of-heroism.htm> 12. 01. 2013.

Билбија, Бојан, Одбијена рехабилитација Милана Недића, *Политика*, [електронска верзија]. Преузето са сајта

<http://www.politika.rs/rubrike/Drustvo/Odbijena-rehabilitacija-Milana-Nedica.sr.html> 10. 09. 2015

Franco, Z. & Zimbardo, P. 2006: „The banality of heroism”. *The Greater Good: The Science of a Meaningful Life*. Преузето са сајта

http://greatergood.berkeley.edu/article/item/the_banality_of_heroism, 22. 12. 2012.

Лекић, Јасмина, 30. 01. 2003, „У потрази за изгубљеним временом”; интервју са Душаном Ковачевићем, *НИН*, преузето са сајта <http://www.nin.co.rs/2003-01/30/27108.html>, 21. 2. 2012.

Панчић, Теофил, 26. 05. 2016, „Жив је Аца, умро није”. *Време* [електронска верзија], преузето са сајта <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=1397886>, 13. 08. 2017.

Перица, Вјекослав 24. 08. 2015, Интервју, *Пешчаник*. Преузето са сајта <http://pescanik.net/vjekoslav-perica-intervju/> 28. 03. 2016.

ОГЛЕДИ, РАСПРАВЕ И ЧЛАНЦИ

Барнет, Денис, 2000: „Лари Томпсон и трагедија Београда (The show goes one)”, *Сцена 1–2*, стр. 30.

Велмар-Јанковић, Светлана: „Откопавање стварности”, *Нин*, 1996, 5. април, стр. 37.

Грабовац, Симон, 2001: „Трагични параван рата”, Нови Сад, СНП, *Позориште 2000/2001*, стр. 6.

Живковић, Р. Душан, 2012: „Метатеатралност и трагање за идентитетом у драми Професионалац Душана Ковачевића”, *Наслеђе: часопис за књижевност, уметност и културу*, бр. 21, стр. 99–108.

Јовићевић, Александра, 2001: „Милошевић и његови савременици: позориште у Србији 1990–2000”, *Театрон* 119/120, стр. 19–32.

Ковачевић, Синиша: „Живот мртвих”, *НИН*, 1994, 19. март, стр. 38–40.

Ковачевић, Синиша, 1996: „Најдража ми је, ипак, Српска драма”, *Театрон*, бр. 97, стр. 133–138.

Ковачевић, Синиша, 1996: „Српска драма – најбоља драма”, *Сунчани сат*, год. 5, бр. 6, стр. 79–90.

- Ковачевић, Синиша: „Будни Србин”, *НИН*, 1999, 22. април, стр. 30–31.
- Ковачевић, Синиша: „Постали смо збирна именица – интерес”, *НИН*, 2002, 28. фебруар, стр. 34–35.
- Куљић, Тодор, 2011: „Титоизам: три перспективе”, у зборнику: *Тито – виђења и тумачење*, стр. 539-551
- Куљић, Тодор, 2014: „Смрти код левице и деснице: прилог критици антитоталитарне танатологије”, у зборнику: *Стигма тоталитаризма – антитоталитарни дискурс у функцији дискредитације левице*, стр. 137–148.
- Лазић, Младен, 1992: „Од класног и националног монолога ка дијалогу” у: *Друга Србија* (ур. Чоловић, Иван и Мимица, Аљоша), стр. 7–10.
- Лазић, Младен, 2011: „Постсоцијалистичка трансформација и рестратификација у Србији”, *Политичка мисао*, бр. 3, стр. 123–144.
- Марковић, Горан, 1997: „Сачувај ме Боже Српског Хавела”, *Сцена*, 3–4, стр. 27–32.
- Маринов, Војислав, 2014: „Псовка за прошлост”, (уводна реч на округлом столу), у зборнику: *Стигма тоталитаризма – антитоталитарни дискурс у функцији дискредитације левице*, стр 9–13.
- Милосављевић, Александар, 2002: „Без задршке и алибија”, *Сцена*, 3–4, стр. 138–141.
- Меденица, Иван, 1996: „На путу за Тебу”, *Сцена*, 3–4, стр. 185–187.
- Меденица, Иван: „Жанровска пометња”, *Политика*, 1998, 22. октобар, стр. 26.
- Меденица, Иван: „Недокучиве силе деструкције”, *Политика*, 1998, 31. мај, стр. 25.
- Меденица, Иван: „Очеви, деца и унуци”, *Политика*, 1998, 7. мај, стр. 21.
- Меденица, Иван: „Срознавање стандарда”, *Политика*, 1998, 2. јун, стр. 23.
- Меденица, Иван: „Збирка анегдота”, *Политика*, 1999, 23. јануар, стр. 40.
- Меденица, Иван, 2011: „Нови видови политичког у позоришту: случај ех-Yu”, *Театрон: часопис за позоришну уметност и театралогiju*, бр. 154–155, стр. 9–20.
- Милосављевић, Александар, 1995: „Синиша Ковачевић: Јанез”, *Реч*, 2, 9, стр. 127–129.
- Милосављевић, Александар: „Синиша Ковачевић: Генерал Милан Ђ. Недић”, *Политика*, 1993, 19. април, стр. 13.
- Милосављевић, Александар, 1995: „Сјај и беда глумца”, *Реч*, бр. 27, стр 135.
- Милосављевић, Александар: „Србија међу змајевима” (Белешка о драми Миладина Шеварлића – Змај од Србије), *Политика*, 1995, 27. јануар, стр 15.
- Милосављевић, Александар, 1996: „Сјај и беда глумца”, *Реч*, бр. 28.

- Милосављевић, Александар, 1996: „На часу код учитељице живота”, *Реч*, бр. 20.
- Милосављевић, Александар, 1997: „Прича о Каролини Нојбер: белешка о драми „Каролина Нојбер” Небојше Ромчевића”, *Театрон*, бр. 99, стр. 179–180.
- Милосављевић, Александар, 1997: „Српска драма и позориште данас”, *Реч*, стр. 123–124.
- Милосављевић, Александар, 2000–2001: „Мелодрама”, *Позориште: лист Српског народног позоришта Нови Сад*, бр. 6/10, стр. 7.
- Милосављевић, Александар, 2002: „Светла тачка мрачне декаде: Позориште у Србији 1990–2000”, *Театрон*, бр. 118, стр. 52–61.
- Мирковић, Милосав, 1994: „Слободан Селенић: Дrame”, *Театрон*, бр. 84–86, стр. 169–170.
- Михаиловић, Срећко, 1998: „Могућности модерне легитимацијске формуле у Србији”, *Социолошки преглед*, бр. 3–4, стр. 275–293.
- Мићуновић, Драгољуб, „Политички тестамент”, *Недељник*, 2015, 15. октобар, бр. 196.
- Мишић, Милутин: „Светлана Велмар-Јанковић: Кнез Михаило”, *Борба*, 1996, 20. март, стр. 18.
- Мујчиновић, Авдо, 1991: „Вида Огњеновић: Је ли било кнежеве вечере?”, *Сцена*, 4–5, стр. 75–80.
- Несторовић, Зорица, 2004: „Одређени аспекти тумачења драме”, у зборнику: *Ка савременој настави српског језика и књижевности*, стр. 409–419.
- Николић, Даринка, 1998: „Време без смеха: 43. Стеријино позорје”, *Сцена*, бр. 4–5, стр. 3–4.
- Огњеновић, Вида, 1993: „Резиме на крају века”, *НИН бр.* 2198, стр. 39.
- Огњеновић, Вида, 1993: „На време сам се известила о свом националном бићу”, *Позоришне новине – Лудус*, бр. 12, стр. 10–12.
- Остермајер, Томас, 2007: „Глас друге Европе” Текст о Биљани Србљановић, на свечаности уручења Награде за нову позоришну реалност, *Сцена*, бр. 1-2, стр. 138–141
- Павловић, Зоран, 2006: „Вредности у Србији у другом добу модернизма”, *Социолошки преглед*, 40/2, стр. 247–262.
- Пашић, Феликс, 2003: „Писање као мука”, *Театрон*, бр. 123, стр. 61–72.
- Пенчић Пољански, Дејан, 1997: „Две нове драме Синише Ковачевића”, *Театрон*, бр. 100, стр. 158–159.

- Первић, Мухарем: „Похвала ћутњи и мудрости”, *Политика*, 2000, 8. новембар, стр. 15.
- Первић, Мухарем: „Ружење народа”, *Политика*, 2000, 30. септембар, стр. 26.
- Первић, Мухарем: „Без кривице криви”, *Политика*, 2001, 23. фебруар, стр. 19.
- Первић, Мухарем: „Ратови и сватови”, *Политика*, 2001, 28. фебруар, стр. 17.
- Первић, Мухарем: „Три сестре на бокелски начин”, *Политика*, 2004, 10. новембар, стр. 16.
- Первић, Мухарем: „Трагедија малих људи”, *Политика*, 2004, 2. децембар, стр. 17.
- Петковић, Александар, 1997: „Авангардне тендеције у драматургији Александра Поповића”, *Театрон*, бр. 98, стр. 29–36.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана, 1992: „Синиша Ковачевић: Ђенерал Милан Недић”, *Сцена*, бр. 4–5, стр. 40–42.
- Прокић, Ненад, 2004: „Слободан Селенић и српска драмска традиција”, у: *Споменица Слободана Селенића*, стр. [69]–71.
- Ромчевић, Небојша: „Цена искључивости: премијера „Каролине Нојбер” на Цитадели”, *Политика*, 1998, 12. август, стр. 21.
- Ромчевић, Небојша: „Смртоносна количина страсти”, *Политика*, 1998, 8. новембар, стр. 21.
- Ромчевић, Небојша, 1999: „Позориште је најобичнија уметност”, *Сцена*, бр. 3–4, стр. 20–23.
- Ромчевић, Небојша, 2005: „Освајање слободе или строго контролисана побуна”, *Сцена*, бр. 1, стр. 6–9.
- Ромчевић, Небојша: „Култура је као нежељено дете”, *НИН*, 2013, 2. јул, стр. 44.
- Ромчевић, Небојша: „Сусрети: Трчање у месту”, *НИН*, 1999, 8. јул, стр. 21.
- Симовић, Љубомир, 2002: предговор у: Душан Ковачевић, *Драме*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Србљановић, Биљана: „Огољена генерација”, *Политика*, 1997, 4. мај, стр. 21.
- Србљановић, Биљана, 1998: „Осећам се као талац”, *Лудус*, бр. 60, стр. 10–12.
- Србљановић, Биљана, 2002: „Да сам глумица, викала бих”, *Сцена*, бр. 2, стр. 27–30.
- Стаменковић, Владимир: „Границе монодраме”, *НИН*, 1999, 25. јануар, стр. 44–45.
- Стаменковић, Владимир, 2004: поговор у: Србљановић, Биљана, *Нове драме*, Нови Београд: Откровење, стр. 214–220.
- Стојановић А., Бајагић, Д., 2014: „Милан Недић и његова улога у Другом светском рату у светлу српске историографије и нових историјских извора”, у: *Тематски зборник*

радова са III међународног научног скупа: *Наука и савремени универзитет [том I], Историографија и савремено друштво*, стр. 190–207.

Стојановић, Александар, Бајагић, Душан, 2014: „Југословенске кризе (1918–1941) и Други светски рат на простору Србије у новијој српској историографији”, у: *Срби и рат у Југославији 1941*, зборник радова (ур. др Драган Алексић), стр. 559–631.

Сувајцић, Бошко, 2006: предговор у: Шеварлић, Миладин, *Изабране драме 2*, стр. 7–31, Београд: Удружење драмских писаца Србије.

Трифунковић, Весна, 2007: „Социјални типови хероја, ниткова и луде у теорији Орина Клапа”, *Етноантрополошки проблеми*, н. с. год. 2. св. 1, 109–135.

Христић, Јован, 1990: „Три нове драме”, *Књижевност*, књ. 89, св. 6, стр. 1111–1115.

Христић, Јован, 1992: „Слободан Селенић: Кнез Павле”, *Књижевност*, књ. 94, св. 9–10, стр. 1207–1208.

Христић, Јован, 1992: „Класици, савременици и остали”, *Књижевност*, књ. 97, св. 8–9–10, стр. 1550–1558.

Биографија

Златко Грушановић је рођен 10. фебруара 1976. године у Лозници. Средњу економску школу завршио је у Лозници. Дипломирао је 2003. године на Катедри за српску књижевност и јужнословенске књижевности Филолошког факултета у Београду. Радио је као наставник српског језика од 2003. године у основним школама, а потом као директор школе „Вук Карацић“ у Београду. Магистрирао је 2007. године на Факултету драмских уметности Универзитета уметности у Београду. Докторске академске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду уписао је 2016. године. Од 2017. године ради као директор Завода за унапређивање образовања и васпитања у Београду.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Златко Грушановић

Број индекса 16005/Д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Типологија хероја у српској култури и друштву од 1990. до 2000.

(српска драма)

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 24.05.2018

Златко Грушановић

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Златко Грушановић

Број индекса 16005/Д

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада Типологија хероја у српској култури и друштву од 1990. до 2000.

(српска драма)

Ментор проф. др Мило Ломпар

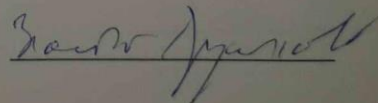
Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, 24.05.2018



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Типологија хероја у српској култури и друштву од 1990. до 2000.

(српска драма)

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 24.05.2018

