

---

Радомир ПУТНИК

## ПОГОВОР

Куда је кренула драмска књижевност на истеку прве деценије двадесет првог века? Какви су њени појавни облици, на које се технике ослања и, најзад, за које се естетске правце залаже? Ова и безброј других питања сустичу данашње драмске писце, постављајући им бројне недоумице као препреке које ваља савладати.

Могуће одговоре требало би потражити у расправама и студијама које пишу учени театролози, експерти који промишљају драмску књижевност и позоришну уметност, предвиђајући перспективу театра и развојне путеве који се отварају као могућност новог тумачења света и човекове судбине у њему. Нема сумње да људи данашњице живе у другачијим социјалним, политичким, технолошким, привредним и комуникационим условима него њихови преци пре стотинак година; извесно је, такође, да су цивилизацијске прилике умногосте измењене што је довело до квалитетнијег начина живота. Живимо другачије него наши родитељи. Да ли су и наши животи садржајнији од њихових? Да ли су путеви нашег самостварења условљени и одговарајућим самопоштовањем?

Позоришна пракса у нас, превасходно у Београду, одабрана је као свој програм естетику *йосїдрамскої йозоришїїа*, не истражујући превише шта овај појам у суштини означава. Такође, не питајући се да ли су наши глумци и редитељи кадри да одговоре захтевима ове естетичке школе. На крају, не питајући ни гледаоце зарад којих постоје, да ли хоће, желе и могу да разумеју такве представе.

Професор Жан-Луј Бесон прецизно, и свесно се одричући вредносних судова, дефинише суштину постдрамског позоришта: “...*Постдрамско позориште се залаже за сцену као почастиак и као природор, а не као преписивање стварности која би била изван ње (Леман). Њему дакле није потребно да води рачуна о традиционалним димензијама позоришта. Напротив, оно се користи свим уметностима: плесом, песмом, музиком, пантомимом, говорним позориштем, графичким уметностима, осветљењима, видеом, виртуелним сликама, холограмима... Намера је да се подстакне уобразиља, да се покрену асоцијације, да се створи *свеи слика који се оиуре* објашњавајућем чистиању и који се не може свести на једнозначну метафору (Хајнер Милер). Текст није искључен из тог пројекта, али се на њега не гледа као на ослонац и услов представе. Он је један од елемената, као и гестуалност, музика, визуелност. Као што истиче Ханс-Тис Леман, *корак ка постдрамском позоришту преваљен је оног часа када су сва позоришна средства која нису језичка стављена у исти раван с текстом, или су се могла доследно замислити без њега*. Постдрамско је захтев за стварном аутономијом позоришта у односу на драму, аутономијом коју су наслутили и прижељкивали још од краја XIX века симболисти а касније на безбројне начине и многи други: Арто, надреалисти, Гертруда Стејн, Виткјевич, итд., а која је доживела своју пуну зрелост тек у последњим деценијама XX века. (...) Какво ће бити сећање на ово позориште у одсуству текста који је, до сада, испуњавао ту функцију? Видео? Партитура коју тек треба измислити и у којој би били забележени плес, музика, текст и многобројни елементи представе? Можда ће постдрамско позориште бити позориште без сећања или ће сећање о њему бити тек фрагментарно.”<sup>1</sup>*

Да ли треба подсећати читаоца ових редова да проф. Бесон закључује текст кондиционалом, да тек очекује да се по-

1 Жан-Луј Бесон: Постдрамско, у: *Лексика модерне и савремене драме*, приредио Жан-Пјер Саразак, превела Мирјана Миочиновић, КОВ, Вршац, 2009, 144-145.

јаве драмска штива која ће одговорити захтевима које поставља постдрамски театар. Другачије речено, Бесон закључује да ће постдрамски театар – можда – бити позориште будућности које ће имати сасвим другачији процес настанка и извођења представе, чиме нас подсећа и на једну другу истину коју су савремени менаџери нашег позоришта заборавили, ако су је икада уопште и знали: естетика једног позоришта не може се насилно мерити (кројити, парати, шити, итд.) мерилима неке друге естетике. То, преведено у језик позоришне праксе значи да није упутно нити пробитачно да се драме које припадају класичној књижевности, ренесанси, бароку, реализму, итд. на силу гурају у одећу постдрамског театра.

Ову истину, срећом, драмски писци добро знају. Знају, такође, да од њих не зависи даљи пут српског позоришта. Текући позоришни живот заснован је на чињеници да углавном редитељи одређују позоришну естетику, осим у ретким случајевима када се позоришне управе заложе за дело страног аутора. А очекивати да редитељи поседују било какву уметничку или друштвену одговорност је илузорно, осим, разуме се, часних изузетака. Круг оних који данас воде наша позоришта регрутован је из редова позоришних делатника који воле себе у позоришту, а не позориште у себи и по себи.

Миодраг Ђукић написао је камерну драму *Мајстори* и даље продубљујући и рашчлањавајући идеју којом се бави у својој списатељској лабораторији. Реч је о критици зла које се испољава преко свих облика насилништва. Миодраг Ђукић је одавно спознао да се појавни облици насилништва разликују, али да је њихов циљ увек исти – успостављање контроле над другим зарад остваривања неког интереса. У драми *Мајстори*, писац слика микрозаједницу која је оформљена ради преваре; љубавници Тара и Јанко (Јан) смислили су план да опљачкају времешног господина Богдана Терзића. По томе плану, Тара ће се без отпора предати Богдановом шарму, да би му, потом Јанка представила као свог брата... Како се види, Ђукић у овоме комаду саставља једноставну линију драмске приче која почива на стереотипима криминалистичког жан-

ра. Али, Миодраг Ђукић користи матрицу трилера да би омогућио своме јунаку Богдану Терзићу да дефинише односе у свету, човека према другим људима и човека према Богу. Ако нам поједине Богданове реченице покатакд зазвуче као морална проповед, ако нам његове мисли заличе на дефиниције које су нам блиске или прихватљиве, ако смо спремни да разумемо део Терзићевих максима и да се приклонимо његовом цинизму, писац Ђукић ће нас у томе науму спречити, подсећајући нас на аморалност свога јунака. Јер, Богдан Терзић је професионални убица, биће које је лишено скрупула и осећања. Терзићев обрачун с Таром и Јанком није изазван начелним питањима, већ је последица колико личне толико и породичне угрожености. На овај начин Ђукић, као писац с изразитим смислом за морално посредовање, жели да нас опомене, да нас упозори да је свет у коме живимо лишен духовне садржине, те да смо сви уплетени у ланац насиља коме нема краја. Ослањајући се, као и увек, на сочан и живописан језик, на реченичне слапове који живописно и течно излажу начин мишљења драмских јунака, Миодраг Ђукић у драми *Мајстори* користи и елементе психологије, стварајући од централне личности драме Богдана демонску фигуру идеолога насиља, судију и егзекутора. Насилници – криминалци мањег формата, Тара и Јанко – са својим програмом практичне користи од злочина, тек су наивна и недорасла злочиначка бића.

Дело Миладина Шеварлића *У рукама оца* говори о прагматизму који почива иза сваке велике идеје, било да она припада политици или религији. Овај позоришни комад припада реду историјских драма које заузимају значајно место у досадашњем опусу овога писца. Шеварлић је драмско збивање сместио у Гранаду о концу петнаестог века. Европа се налази на прагу препорода, а католичка црква пред нужним променама. У књигама смо прочитали да је Шпанија била најконзервативнија земља тога доба, па је сасвим разумљиво што је Миладин Шеварлић одабрао репрезентативну Гранаду за место на коме се сукобљавају не само људи са својим ма-

лим и себичним интересима, већ и велике и важне идеје о човековој слободи мишљења, праву на остварење хуманистичких начела, слободи избора, и друге.

У средишту Шеварлићеве пажње налази се слободни мислилац, племић Мигел де Салинас, биће које је посвећено племенитим тежњама које обухватају и слободу делања и право на другачије мишљење од већинског. Салинас и у сопственом животу демонстрира то право на различитост тиме што живи у неформалној вези са лепом Маријом де Тормес. Претњу Гранади доноси кардинал Циснерос, инквизитор који је – како и доликује инквизитору – образац догматизма и једноумља. Циснерос треба да покори Гранаду, да староседеоце што пре преобрати у одане вернике и да, разуме се, покажњава јеретике али и све оне који одбијају да се покоре његовој власти.

Миладин Шеварлић нам, дакле, показује како делује механизам власти, на којим и каквим идеолошким и другим претпоставкама почива. Писац хоће да нам каже да се свака тиранија заснива на моћи која је производ поседовања власти. Секуларне и духовне. А затим, да је главни циљ сваке власти да опстане ту где је како би имала и одређене користи од поседовања моћи. Да би опстала, свака власт користи легитимна и нелегитимна средства. Ова општа места политичке праксе писац Шеварлић прецизно образлаже у хронолошком низу пратећи неумитни ток догађаја борбе за духовну и световну супремацију у средњовековној Гранади, како би нас још једном подсетио да је увек и свуда бављење политиком ризичан посао.

*Булоњска шума* Мухарема Дурића доноси нову интерпретацију мита о Хасанагиници; писац је желео да види како функционише повест о патријархалној и оданој супрузи која због стида није могла да обиђе рањеног јој супруга, ако догађаје постави у другачију иконографију. Речено – учињено. Сада је Хасанага Бизнисмен Хари, Хасанагиница је стекла ново име и зове се Хана, њен брат је Дон, такође човек који се бави сумњивим пословима, а Имотски кадија је Фред, тајкун.

Рањеног Харија Хана не обилази, па јој он, срдит, налаже да га не чека у кући. Знајући његову пргаву нарав, Хана одлази, а њен брат Дон планира да је уда за криминалца Фреда. Хана је, без обзира на окружење које се састоји од протува различитих габарита, задржала патријархалну снебивљивост и стид и приморана је да прихвата одлуке својих мушкараца – што мужа, што брата. И њој ће, као некада Хасанагиници, препући срце када се буде опраштала од најмлађег детета. Како видимо, Мухарем Дурић је, поштујући народну баладу, желео да нам предочи да и у свету подземља има честитих и чистих душа, односно да је материнство узорна врлина по-жртвоване супруге и родитељке. Односно, да и у затвореној друштвеној групи, какву чине новокомпоновани богаташи, дилери и контроверзни тајкуни, постоје начела вишег реда која се поштују и по цену живота.

Драган Томић јавља се комадом *Порџир*. Дела овога писца увек су уроњена у нашу непреврелу стварност, па се и драма *Порџир* бави транзиционом Србијом у којој се преузећа продају будућим купцима који су капитал стекли незаконитим путем, а радници добијају отказе. Уосталом, сведоци смо да се свакога дана у медијима износи барем један пример приватизације криминогеног типа. Томић нас уводи у портирницу једне фабрике којој прети злехуда судбина да падне у руке похлепног тајкуна, да би нам из визуре портира Петра Ђорђевића – који је отпуштени новинар одан пређашњем режиму – показао како се социјална и политичка проблематика савремене Србије преваљује на леђа недужних радника. Да би се ситуација још чвршће заплела, писац нам открива да су актери драме, портир, његова супруга (која се не појављује), садашњи директор Никола, шефица рачуноводства Јагода, као и њен некадашњи супруг а сада богаташ Мијат Илић (који се такође не појављује, али као какав Протопопов у Чеховљеве *Три сесџре* свима мрси конце) у вишеструким љубавним и прељубничким односима, што додатно отежава већ ионако затегнуту ситуацију. Групи јунака припада и Рајко, предузетник и Ром, који се повремено појави, донесе или ин-

формацију или дезинформацију, још више замути прилике и оде. Најзад, у колоплету је и Неда, председник синдикалне организације.

Има ли разрешења Томићева драма? У техничком смислу има, скрупулосни Никола се – немоћан да ишта учини ни у фабрици ни у личном животу – обеси, а сви остали и даље ће се копрати ухваћени у мрежу приватизације која је последица корупције на неком вишем нивоу. Има ли разрешења ситуација у друштву које нема дефинисане ни стратешке ни привремене циљеве? То је питање које поставља Томићев позоришни комад.

Док читате драму Бошка Сувајдића *Голубачка мушица*, имате неоодољив утисак да је овај писац, припремајући се да напише своју театарску параболу, проучио теоријски спис Жан-Луја Бесона и прихватио да практично примени постулате постдрамског позоришта. У Сувајдићевом комаду сусрећете све елементе постдрамског театра које Бесон наводи, а наћи ћете и оне којих се теоретичар није досетио. У Сувајдићевом комаду који се догађа у временском распону од 1945. до 1999. године, с почетном сценом у Берлину а наредним у Голупцу на Дунаву, појављује се галерија ликова који трагају за открићем тајне; а тајна не би била тајна када бисмо је открили, па се и Сувајдићеви драмски јунаци налазе у недоумици коју неће успети да разреше. Сам процес трагања писцу Сувајдићу омогућава да лаком руком у сценарио комедије уведе све конститутивне елементе постдрамског позоришта, од музике, ритуалне игре, мистичности и паномиме, до визуелних ефеката, светлосних снопова, виртуелних слика и пиротехничких средстава. Али, да Сувајдић није читао Бесона доказује чињеница да наш аутор конзистентно води и развија текст драме, да је изградио целовите ликове који имају и мотивацију и биографије, да је развијао подручје емоција код јунакиња, те да је, напослетку, довршио комедију која успешно функционише на свим плановима. Комедија *Голубачка мушица* доноси нам непосредан доказ да је уметничко дело увек садржајније и потпуније од теорије која га објашњава.

Стамен Миловановић у драми *Удовичко коло* исписује странице посвећене српској прошлости. Реч је о збивањима у Топличком крају 1917. године, за време бугарске окупације јужног дела Србије. Миловановић исписује хронику догађаја и страдалништва, патњи и самопрегора, исхитрености и херојства као и традиционалне српске неслоге.

У Миловановићевој драми наизменично се предочавају ситуације у команди бугарске војске и догађаја међу српским живљем. С једне стране гледамо осигоне и бахате окупаторе међу којима има и изузетака - официра који рат схватају на витешки начин – како спроводе политику асимиловања српског народа средствима принуде и силе. С друге стране видимо след развоја српско-српских неслагања око циљева ратовања и метода које у рату треба применити. Писац преко драмског јунака Косте Пећанца, који представља српску високу власт, исказује резигнацију војног старешине који не успева да сузбије самовољу локалних вођа и њихове сујете.

У финалу прецизно вођене драмске приче, Стамен Миловановић на сцену доводи српске удовице које од бугарског команданта траже своје мртве мужеве, браћу и синове, да их опреме и сахране у складу са верским обичајима. Арогантни бугарски официр желећи да их сасвим понизи, тражи од њих да одиграју бугарско оро, да би удовољио њиховом захтеву. У потресном финалу, жене играју коло којим се обраћају Богу, налазећи у самопонижавању снагу да са љубављу покопају своје мртве. Ово Миловановићево удовичко коло још једном нас опомиње и настоји да приведе памети, да научимо да живимо у складу са сопственим могућностима, без позивања на националну митоманију и без међусобних зађевица и сукоба.