



Слободан Селенич

«Неокласицистські» та поетичні драми
(з передмови до Антології сучасної сербської драми (1977))

Поет Міодраг Павлович написав сім театральних драм протягом 1957–1968 років, аби опісля, хоча б тимчасово, залишити цей літературний жанр і цілком присвятити себе поезії та есе. Усі драми Павловича засновано на диспуті, кожна по-поетичному рефлекторно розглядає певну філософську проблему, хоча лише одна з них – «Гра безіменних» – використовує елементи класичної грецької драми й міфології (Хороводник, Богиня, тінь Одиссея). Його перша драма, «Кроки у іншій кімнаті», простою, строгою прозою описуючи подружню ніч, змальовує дві теми: складнощі у порозумінні між двома близькими людьми й небезпеку, яку становить присутність третього. Нескладно помітити в цій драмі вплив останніх подій європейської літератури, особливо Іюнеско, котрий щойно став відкриттям, Сартрової драми «З-за зачинених дверей» і, опосередковано, ставлення до мови насамперед Еліотових драм «Коктейль» та «Довірливий чиновник». Ці впливи у драмах Павловича, між тим, присутні настільки, наскільки вони охопили творчий клімат епохи і наскільки вони є «літературним повітрям», котре ми мусимо вдихнути, якщо живемо у тому ж європейському піднебессі. Павлович – перший наш драматург, котрий пише, будучи повністю обізнаним у подіях світової драми, це письменник, котрий, хоча й пішов уже відкритими шляхами, шукав відповіді на свої власні поетичні та людські питання.

У більшості драм, котрі він написав, а в «Шляху у відоме» особливо, Павлович турботливо й невідступно оберігає, хоча б до певної міри, реалістичну видимість дії та образу. На невідомому шляху до єдиного відомого – до смерті – зустрілися герої класичного подружнього трикутника – чоловік, дружина і друг,



пов'язані між собою розповіддю, яка могла б лягти в основу реалістичної драми. Між тим, якби таку драму ми дивились на сцені, то у драмі Павловича дія миттєво відбувалась би між явами. У першому антракті Ольга розтринькує гроші і таким чином створює ситуацію, необхідну авторові для розвитку диспуту в другій яві. У другому антракті, позбавившись обов'язку мотивувати й пояснювати перевтілення своїх героїв, письменник перетворює Стевана, сповненого шарму пропащого п'яницю, на несимпатичного лихваря-кар'єриста. І в першому, і в другому випадку він найкоротшим шляхом реалізовує драматичні обставини, необхідні для рефлексивного розвитку певної загальнолюдської ситуації. Зображаючи окрему драму про трьох людей, Павлович хоче показати, як «в символічний спосіб не поведуться лише підготовані і сконструйовані символи», і що «поведінка Людини, навіть коли вона замкнулась у найпотаємнішому кутку самої себе, теж сповнена символічного змісту.»¹ Знаходячись у реальності удавано чи фізично, усі герої Павловича справляють враження, неначе вони переходять із однієї дійсності в іншу, що вони – хтось, хто блукає по якійсь неіснуючій планеті («Кроки в іншій кімнаті», «Гра безіменних», «Шлях у невідоме», «Оселя кохання»). Особливо таке враження залишають п'єси «До того» і, комплементарно з нею, «Пильність». Перша, як каже сам автор, є більше драмою про тварин, аніж про людей, «хоча тварини не можуть грати, а люди, мабуть, можуть.»² І Хутро, і Щелепа, і Перо свою надлюдську напругу та наміри прагнуть висловити «людською мовою, що їм майже весь час заважає.»³ Це і є природним, коли розумієш, що п'єса показує «просту і соковиту дійсність тваринного спостереження, яким людина може жадібно насолоджуватись».⁴ Цій вдалій спробі інтерпретації певного антропологічного, уявного, надлогічного, первісного стану чоловічого і жіночого принципів (стосунки між чоловіком і жінкою взагалі є улюбленою і найчастішою темою драм

¹ Миодраг Павловић // «Програм Стериїног позорја». – Нови Сад, Стериїно позорје, 1958. – Стр. 45.

² Миодраг Павловић. «Игре безимених». – Београд, Просвета, 1963. – Стр. 83.

³ Там само.

⁴ Там само.

Павловича), це змалювання істот, котрі от-от стануть людьми, є протиставленням «Пильності», де показано іманентний кінець світу. «Пильність» є, отже, другою межею спустошеного універсуму, що знаходиться одночасно перед власним народженням і перед кінцевим катаклізмом.

Павлович знайшов драматичну форму, котра може вмістити картину таких розмірів, і використовувати її щоразу, коли забажає охопити людську ситуацію єдиним поглядом. На п'єси «До того» і «Пильність» схожі за способом «Кроки у підземеллі», які іронічно коментують припущення про те, що із припиненням «царства потреб» у людини не буде потреби вирішувати питання власного сенсу у філософському масштабі.

Павлович написав не драми, що стали найбільш театраль-но продуктивними на сцені, а літературні тексти, «зіткані із реальності й фантазії, іронії та поезії, різких трагобурлескних деталей та ефектних поетично-філософських тем, мова яких спрямовує асоціації у безліч напрямків, створює малі поетичні цілісності та вводить нас просто до пізнання.»⁵ Зведеність його драматичних текстів до самої суті, строгість мови, свідоме жертвування усіма прикрашуваннями на мить можуть справити враження вбогості, нерозвиненості основних думок і рідкісну транспарантність ідей. Міодраг Павлович вніс у сербську драму мислення нової категорії, а щоб змогти зробити це, він мусив спершу звільнити її від обов'язку перемальовувати у безпосередньо очевидний спосіб панорами життя, через які вона іноді може лише натякнути на суть. Цей «оратор», чия відсутність у реалістичній драмі як її основне обмеження першим помітив Раймонд Вільямс,⁶ увійшов до сербської драми через ігри безіменних героїв Павловича.

За допомогою апокрифів (як їх нарік автор) Йована Христича сербська драма досягає своєї цілковитої мисленнєвої зрілості. «Чистими руками», «Орестом», «Савонаролою та його друзями», «Сімкою: як би ми читали їх сьогодні»

⁵ Владимир Стаменковић. «Скица за критику новије српске драме или пут ка језичкој авантури», објављено // «Есеји о уметности». – Нови Сад–Београд. – Матица српска СКЗ, 1966. – Стр. 149.

⁶ Raymond Williams. Drama from Ibsen to Eliot, Shatoo and Windus. – London, 1961. – Стр. 11–38.

і «Терасою» Христич зайняв одну з ключових позицій у сучасній сербській драмі.

На відміну від Софоклового Едіпа, котрий без докорів сумління убиває батька і вступає в осквернюючі стосунки з матір'ю, Христич свого Едіпа з «Чистих рук» ставить у положення, де той сам вирішує, чи хоче він учинити злочини, передбачені долею. Христич раціоналізує міф, аби його герой отримав екзистенційний обов'язок самоздійснення; він дає людині права, які за часів Едіпа мали лише боги. Протягом трьох актів і двадцяти восьми яв молодий пастух Едіп, наполегливо борючись за чистоту своїх рук, відмовляючись убивати батька і йти до ліжка з матір'ю, в актуальний спосіб відкриває питання, що має першочергове моральне значення: чи треба тікати від людської відповідальності, аби совість залишилась чистою, як стерилізований аптечний газ, чи слід обома руками хапатись за той варіант життя, який випадає людині, незважаючи на криваві плями, що залишає така робота? Руки пастушка наприкінці драми чисті, якими були на початку, коли він зійшов оптимально невинний із усамітнених гір, але Едіп, не вплютавшись у життя, став Сатровим «peant»-ом, чи, точніше, залишився тим, чим був до життя – нічим. Полемічно протиставлені «Брудним рукам» французького екзистенціаліста, «Чисті руки», вирішуючи дилему в інший спосіб, доходять до приблизно тих самих висновків і дають спектаклярну відповідь на гіпотетичне питання: що було б з Іго, якби він не вбив Одерера? Щоб якнайбільше висвітлити цю проблему, що є на першому плані «Чистих рук», Христич впевнено, інтелігентно, свідомо ставить і інші, комплексні питання в мить появи драми (1960 рік), винятково провокаційні питання – якими є стосунки між міфом та історією, дійсністю й легендою, свободою та її обмеженістю, індивідом та спільнотою. У есе про Сартра сам автор найкраще підсумує проблематику Едіпа⁷ крізь два екзистенційно-моральні питання: що мусить зробити людина, аби стати людиною, а чого не сміє зробити, аби нею залишитися?

⁷ Јован Христич. «Жан-Пол Сартр», поговор // Жан-Пол Сартр, «Гаво и господ Бог». – Београд, Просвета, 1966. – Стр. 306.

Форма, яку обрав Христич, дає можливість майже кожному повороту конверсації слугувати початком нової теми, концептуального спостереження, розширених мисленневих метафор чи розвинутих драматично-філософських фраз. Христич із винятковою майстерністю веде свою думку крізь лабіринти міфу, у якого він узяв темну глибіню таємниці та незбагненності, зате, однак, підготував його до першокласної, продуктивної рефлексії.

Ту ж пристосованість до медитації, думки, філософського диспуту має й «Орест», друга драма Христича, також заснована на класичному грецькому міфі. І в цій драмі, як раніше у «Чистих руках» і пізніше у «Савонаролі та його друзях», цілісний мисленневий аранжман твору являє собою «суб'єктивне ставлення до чогось зіграного»⁸, оскільки драматург орудує завершеним матеріалом, створює справжні передумови для філософського висновку. Орест помстився б убивцям свого батька, але йому на заваді стає те, що перед собою він бачить людей, лише схожих на тих, що вчинили злочин. Він не може їх ненавидіти, не уявивши в тому стані, у якому вони були під час скоєння злочину. Пам'ять, між тим, не має тієї переконливості, що їй має реальність, і помста стає абсурдною. Доленосну інерцію міфу іще раз зірвано, Орест залишається поза грою, трагедія під контемплативним поглядом нашого сучасника знову перетворюється на гротеск.

Драму, як філософське ставлення сьогодення до міфологічно завершеного факту, Христич частково облишає у «Савонаролі та його друзях», аби цю свою працю цілковито наблизити до сьогодення і його проблем. Джиролама Савонаролу, настоятеля монастиря Святого Марка у Флоренції другої половини XV ст., ми застаємо в мить його падіння. Він більше не пророк, чий голос лунає мов грім; який згоряє у вогнищі істини і божественного натхнення; який пророкує кінець світу, бачить полум'яні мечі й потопи, подорожує до раю, розмовляє з Ісусом Христом і оголошує його королем Флоренції; він є вбогою і спантеличеною людською подобою, тим, що лишається від усіх пророків, коли в них відбирають

⁸ Зоран Глушчевіћ // «Српска драма». – Београд, Нолит, 1966. – Стр. 460.

славу й могутність. Дві протиставлені доктрини фактично є віддаленням від істини у різних напрямках; те, що сьогодні є правдою, завтра буде злочином; те, що вчора було зрадою, завтра буде вірністю; великі благодійники людства – це великі маніпулятори; виявляється, що найбільш інтелігентне ставлення до історії – це ставлення мирної резигнації і контрольованого цинізму, який у драмі представлений Губавцем. У часи сакралізації історії, часи раціоналізму, розпорошення віри на будь-що, що перевершує людину в її короткому існуванні, демонстрація падіння пророка XV ст. винятково ефективно проблематизує нашу сучасність. Тоді як «міфічні» драми Христича у філософський спосіб говорили про людину взагалі (хоча й думками Белграда 60-х), драма «Савонарола та його друзі» – це гротеск про певне, більш визначене суспільне середовище і духовну мить, про певну також політичну більш конкретну реальність, і завдяки цьому, ми б сказали, вона для нас є найбільш релевантним з-поміж чотирьох його апокрифів.

Останній з них, «Сімка: як би ми читали їх сьогодні», з'явившись наприкінці 60-х років, показує вже відомі ознаки вичерпаності, надмірного використання міфологічної форми як рамок для сучасної драматургії. Те, що він і сам відчув це, Христич виявить у своїй наступній драмі «Тераса». Дія в ній відбувається на терасі будинку одного з приморських міст. Від опосередкованих роздумів про сучасність Христич перейшов до її реалістичного узгодження. Мистецтву безпосереднього філософствування в апокрифах відповідає у «Терасі» мистецтво опосередкованої розмови про «єдине філософське питання» – про смерть – через демонстрування на перший погляд повсякденних ситуацій. І, будучи відмінною від попередніх драм Христича за формою та змістом, «Тераса» все ж відкриває свій взаємозв'язок із ними. Ольга, Владан чи Іван таємно живуть своїм белградським життям під масками Едіпа, молодого пастуха з околиць древньої Теби, чи ураженого фанатика з монастиря Святого Марка з одного боку, а з іншого – через Ольгу, Владана та Івана зміщуються ультимативні питання із спекулятивним загостренням, які ми вже відкрили в апокрифах Христича.

Христич перетворює міф на гротеск, щоб у драматичній формі філософствувати про важливі питання нашого

часу. Велимир Лукич вигадує міфічні амбієнти, аби з їхньою допомогою втілити в життя свої насамперед політичні фарси. Спосіб драматичної мови у них схожий, глибина зацікавленості дійсністю й людиною – відмінна. Якщо Христич – філософ, то Лукич – сатирик. І той і другий використовує реальне чи вигадане чуже минуле, аби говорити про нашу сучасність, але Христич – із наміром кінцеве показати як ефемерне, а Лукич – із бажанням показуючи ефемерність, вказати на її вічність.

Перша драма Лукича, «Скам'яніле море», у певному сенсі відрізняється від тих, що йтимуть слідом. Писана віршами, вона використовує міф про Іфігенію, котру, за порадою чаклуна Калханта (Kalhasa) треба принести в жертву богині Артеміді, аби змінився несприятливий вітер, що спинив грецький флот. Іще в одній своїй драмі, «І смерть приходиться на Лемно», Лукич скористається грецьким міфом про ображеного Філоктета, тоді як у решті своїх драм він радше вигадуватиме власні казкові резерви, якими рухаються супермаріонетки, ходячі парадигми, тези й антитези певного розумово сформованого політизованого світу.

«Довге життя короля Освальда» – драма, у якій автор чітко визначив свою драматичну техніку і свої підходи, щоб більше від них, у всякому разі дотепер, не відступати. У цій драмі не одягнена ніким королівська уніформа є не лише символом влади, яким можна засліпити до втрати розуму дурний народ, а інструментом, без якого було б неможливе встановлення і збереження бруталної тиранії.

Той, хто знає драми Лукича, легко зрозуміє, що «Довге життя короля Освальда» містить усі наступні його драми, що тут уже намічається територія, яку цей письменник досліджує, літературний метод, який використовуватиме, теми, які опрацьовуватиме, образи, до яких звертатиметься.

Складається враження, що Лукич вже роками пише одну й ту саму драму, варіюючи відому кількість однакових елементів.

У драмі «Віз Берта, або Сивіла» Свен – алхімік і останній шукач високого – за допомогою ляльок-маріонеток, у яких він вдихнув життя, намагається створити ідеальну спільноту, де все підпорядковано сяючому майбутньому Палацу, і в

порівнянні з цим життя окремої людини втрачає цінність, а її щастя стає неважливим.

Зіткнення влади як тоталітарного принципу з окремою людиною та її природним бажанням самовиявлення бачимо також у третій драмі Лукіча «Вальпургієва ніч» – середньовічній виставі про князя й інквізитора та пошук відьом там, де їх звичайно немає. Інквізитор, князь і відьма відіграють значну роль і в наступній драмі – «Афера невинної Анабели».

Фабула цього фарсу типова для драматичної творчості Лукіча. Князь вигаданої держави згвалтував послушницю Феринського монастиря, не знаючи, що вона родичка Великого інквізитора. Щоб заспокоїти озлоблений останнім богохульством нахабного правителя народ, князь змовився з інквізитором, який підготував пекельний план. Анабелу спалить як відьму, але оскільки народ не повірить офіційним, багато разів скомпрометованим демонологам, її має викрити письменник, інтелектуал Харт, відомий своєю незалежністю духу та сміливістю суперечити владі. Харт зголосився свідчити, Анабелу спалили, а учень Харта студент Роберт, розчарувавшись, покидає учителя. Харт стає секретарем князівства й насолоджується всіма привілеями двору, доки йому це не набридає, і він добровільно вмирає після того, як на нього доніс його студент, зайнявши таким чином місце вчителя.

Як бачимо, у всіх драмах Лукіча є князь – безсоромний тиран, осатанілий від своєї всемогутності. Його завжди оточують убогі розумом міністри, дурнуваті ідеологи, які свої ідеї доводять, спалюючи невинних людей на вогнищах. Десь неподалік є й народ, але, як каже один з героїв Лукіча, він «зовсім неважливий». Існує також бунтівник, але його бунт виглядає беззмістовним, а сам він – нікчемним, майже як і його гнобитель. У світі панує абсолютна рівновага зіпсутості й нікчемності, ця гармонія є вічною, і ніщо не може її порушити.

Форма драм Лукіча більш-менш ідентична. Сюжет конструюється за законами безцеремонної, холодної функціональності, що витримає будь-яке перебільшення. Ті, що спалили Анабелу на початку драми, як відомо, у кінці проголосять її святою. Усі мешканці Свенового лялькового королівства загинуть, відстоюючи одну з двох протилежних доктрин

про найкращий шлях до щасливого майбутнього. Живим залишається лише нещасливий Берт, який своїм возом робить по сто кіл, що за доктриною Свена є найбільш відповідною кількістю для добробуту Палацу. Гротескно спрощені до карикатури образи в ситуаціях, оголених до скелету, рухаються по геометрично розписаних лініях сюжету.

У двох останніх драмах «Змова, або довгий світанок» і «Зла ніч» Лукич, залишаючись під тією ж одержимістю влади і ставлення до неї, у першому випадку використовує середовище стародавнього Риму, а в другому якісь вигадані країни. Ці драми мають такий самий розподіл образів, але від фарсів 60-х років відрізняються тим, що менше спираються на чари абсурду й легковажність вільної гри. Більш чи менш саркастична, ласкава чи гірка насмішка у фарсі в цих двох драмах частково перевизначається, стає формою цинізму, який розчаровано підтверджується прикладами із справжньої чи вигаданої історії людського роду. У світі так встановлено, що правлять дурість і підлість, немає великих істин, існують лише маленькі обмани, немає великих цілей, коли їх відстоюють нікчемні, малі люди – адже інших у драмах Лукича не існує. Лише огида до зіпсутого світу подекуди підіймає індивіда до мужності добровільної смерті (Іфігенія, Харт, Публій). Таке радикальне розчарування світом парадоксально, але точно швидше виправдовує конформізм, ніж засуджує дурість і неморальність людства.

Існуючи та діючи в рамках встановленої полемічно, цікавої морально суспільної діаграми, драми Лукича написані класицистично прозорою, строго контрольованою, сухою мовою точно спрямованої думки. Персонажі Лукича, коли говорять, нічого не відчують. Нічого не відчують і тоді, коли страждають чи вмирають. Ці особистості навіть і не думають. Вони з повною відвертістю, богохульно, не приховуючи нічого з того, що їх найбільше компрометує в наших очах, подають лише ті думки, які триумфально доведуть правильність моральної розчарованості автора недосконалістю нашого світу й людського роду. Своїм героям Лукич не дає можливості порятунку. Вони засуджені ще до того, як їх засудять, бо найсуворіше звинувачують самі себе.

У льодяну атмосферу філософського чи політичного диспуту Борислав Михайлович Михиз вносить живість і свіжіть

любові Шоу до парадоксу й інтелектуального розбрату. «Банович Страхи́ня» і «Королеви́ч Марко» – дві з трьох драм Михайловича, у яких використовуються мотиви сербської середньовічної міфології та народної поезії. На відміну від Павловича, Христича й Лукича, які у своїх драмах при використанні міфу зазіхають на класичне, Михайлович у національній епіці знаходить і фабульний каркас, й інспірацію. Суттєвине, натхненне, барокове речення Михайловича має далекий, ненав'язливий відгомін нашого національного потягу до епічного й лексично спирається на красу десятистопної мови у сучасній інтелектуальній транспозиції. Образи в цих драмах базуються на слов'янському матеріалі й персонажі найчастіше борються не з іншими протагоністами, а з власною, непізнанною, великою і незрозумілою душею. Така схильність до непередбачуваного в парадоксальних вчинках героя вдало контролюється вродженою раціональністю Михайловича та дуже суворо й економно побудованою дією.

Зміст найкращої драми Михайловича «Банович Страхи́ня» – бунт індивіда проти авторитету, потреба особистості зберегти себе перед суворими вимогами суспільних конвенцій, історії та політики. Сербський дворянин Страхи́ня протиставляється всемогутній Матері Юговичів. Страхи́ня вважає, що він повинен вирішувати лише свої особисті справи. На відміну від більшості героїв драми – незримо присутньої на сцені Матері Юговичів, похмурий авторитет якої визначає поведінку всіх персонажів, Воїна, що будує державу на основі своєї прагматичної політики та ідеології, Юг-Богдана, який зі смиренністю інтелектуала усвідомлює, що мусить виконувати чужу волю, – Страхи́ня хоче чогось іншого. Він намагається знайти своє покликання, не допускаючи, щоб політичні чинники перемогли його особисті моральні переконання.

У драмі «Комендант Сайлер» Михайлович відмовився від міфу і в окупованому Банаті знайшов долю, досить незвичайну, щоб задовольнити його любов до парадоксальності. Суворий переслідувач євреїв, банатський німець Сайлер виявляє, що має в собі єврейську кров. Поворот настільки неочікуваний, а психологічні імплікації драматичні та глибокі, що виходять з-під літературного контролю і не збігаються з інтелектуальним і полемічним, дискурсивним драматичним даром Михайловича. Парадоксальний механізм, вбудований у драму «Комендант

Сайлер», однак добре функціонує і при вмілому використанні створює ситуації, які міцно тримають увагу глядача.

До цього кола драм належить і єдина п'єса поета й есеїста Івана Лалича «Майстер Хануш» – лірична тепла розповідь про прагнення майстра до досконалості, яка, залишаючись сама у плані рефлексії, зміщує медитативний тон сербської драматургії в напрямку поетичного вираження.

Міфічна, або в ширшому значенні – поетично концептуальна драма, якщо можна її так назвати, – без сумніву, найбільш характерна риса другого періоду. Вона існує й після 1965 року, який ми взяли як рубіж (три драми Лукича, одна Христича, Михайловича, «Електра» Данила Кіша написані вже після цієї дати), але вже десь на початку шістдесятих років ця форма у певному сенсі втратила свою виразність і мистецьку доцільність. Тобто важко сказати, чому десь наприкінці п'ятдесятих років так несподівано і з такою силою відбувся поворот сербської драми до контемплативності, концептуальності, на шкоду реалістичному показові дійсно справжньої реальності. Деякі причини, однак, можна передбачити. Якщо класицизм – це літературний напрям політично культурної спільноти, яка повністю довіряє власним інституціям і уявленням про людину, затвердженням цієї спільнотою, то про реалізм можна сказати, що він передбачає номінальну повагу до суспільства та його звичаїв, щоб окрему долю в літературі можна було сприйняти як приклад. Революція зруйнувала одне уявлення про людину і запропонувала інше, для утвердження якого був потрібний час. Людина з'являється без гідності, яке їй дає загальноприйнята сукупність спільних моральних, суспільних, культурних передумов. Життя стає «таке рухливе, мінливе, плинне, що його вже більше неможливо охопити конвенційною мовою, особистостями, які мають єдність, логічно пов'язаними сюжетами, елементами, з яких складається структура реалістичної драми»⁹.

Крім цієї загальної причини, не можна не звернути уваги й на суспільний клімат тих років. Десятиліття, про яке

⁹ Владимир Стаменковић. «Скица за критику новије српске драме или пут ка језичкој авантури», објављено // «Есеји о уметности» – Нови Сад–Београд, Матица српска СКЗ, 1966. – Стр. 145.

йдеться, – це час відомого розширення меж принципів вільної думки, але мистецтво ще мусило долати могутню консервативну протидію, щоб знайти простір для вираження тих ідей та сюжетів, що не були у повній згоді з усе ще напівофіційним, доктринальним оптимізмом. Виборовши свободу форми, драма знайшла спосіб, щоб непрямою, «езопівською» мовою повідомляти, можливо, небажаний зміст.

Згадаємо і вплив тогочасної світової драми. Використання класичного міфу для філософської розмови про сучасність не є винаходом сербської драми, вона підхопила форму драматичної розповіді та компонування, яку детально розробили Ануї, Жіроду, Кокто, Сартр з одного й Еліот з іншого боку.

Однак, якщо ці драматурги в десятилітті, про яке йдеться, мали вплив на поступ сербської драми у визначеному ними напрямку, видається дивним, що відкрито й широко схвалений виклик Беккета та Іюнеско, вирішальний для зміни уявлення про природу драми і сцени у нас, серед драматургів кінця п'ятдесятих – початку шістдесятих років не мав справжніх послідовників. Авангард, на відміну від «неокласицистичної» та поетичної драми, живився деструктивною пристрасністю й інтегральним сумнівом не лише щодо людських інституцій, але й щодо людини як метафізичної істоти, якій вперше в історії він філософськи повідомив про трагічне через комічну метафору (вважаючи трагічною саме комічність людської ситуації). У сербській драматургії навряд чи авангард спровокував декілька текстів подібного прагнення і напрямку: наприклад, п'єсу Йована Михайловича «Дощі професора Ноя» (показ небезпеки можливого катаклізму, що його людина готує собі сама) не можна вважати драмою авангардної зорієнтованості. У цей період лише дві п'єси використовують драматичний досвід театру абсурду. Це «Ближній свій» Мелвіна Албахарі та «Годо прийшов» Міодрага Булатовича. Однак правильно прочитає твори Іюнеско і креативно використає його важливі відкриття Александр Попович – перший драматург третього періоду розвитку сучасної сербської драми.

З сербської переклали Олена Концевич та Соломія Вівчар.