



У Библиотеци **EDUCATIO** објављују се одабрани радови домаћих и страних аутора који доприносе иновирању и подизању нивоа знања стручњака у свим научним гранама и дисциплинама, полазећи од става да је учествовање у научним достигнућима трајна обавеза стручњака.

У овој монографији

испитивањем типова хероја и антихероја у драмама деведесетих година XX века аутора закључује у којој је мери драмска књижевност била огледало културне и друштвене стварности и одговара на питање у којој су мери драмски писци покушали да пародирањем и критичким освртима успоставе идеале и вредности колектива.



Др **Златко М. Грушановић** рођен је 1976. године у Лозници. Дипломирао је 2003. на Катедри за српску књижевност и јужнословенске књижевности Филолошког факултета у Београду. Магистрирао је 2007. на Факултету драмских уметности Универзитета уметности у Београду. Докторирао је 2018. на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Аутор је монографије *Три драме Љубомира Симовића* (2010), књиге *Москвичем до драме у паклу* (2019), разних драмских текстова и више радова објављених у часописима, зборницима и конференцијама. Области научног и стручног интересовања: театрологија и образовање. Радио је као наставник српског језика у основним школама и био директор ОШ „Вук Караџић“ у Београду. Директор је Завода за унапређивање образовања и васпитања у Београду.

..., *Монографија је значајна са становишта историје српске драме јер анализира и врши синтезу читавог корпуса драма писаних и играних у позориштима у деветој деценији 20. века правећи истовремено компаративни осврт на српску драму од послератног периода до деведесетих година.* "...

..., *Ова студија на темељан начин осветљава једно специфично раздобље наше историје, театрологије и историје књижевности, издавајући феномен који је истовремено и друштвени и књижевни.* "...

..., *Поред значаја за историју позоришта и драмске књижевности овај рад може бити полазиште за различита културолошка и мултимедијална истраживања и синтезе.* "...

Проф. др Вељко Брборић

Др Наташа Анђелковић

Др Александар Бошковић

Монографија *Нестанак хероја на крају миленијума у српској драми и друштву* настала је на основу докторске дисертације „Типологија хероја у српској култури и друштву од 1990. до 2000. (српска драма)“, одбрањене 25. септембра 2018. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду пред комисијом у саставу: проф. др Мило Ломпар (ментор), проф. др Бошко Сувајџић, проф. др Слађана Јаћимовић и проф. др Ненад Николић, и других истраживања аутора.

ISBN 978-86-525-0411-4



9 788652 504114



БИБЛИОТЕКА
EDUCATIO

Др Златко М. Грушановић Нестанак хероја на крају миленијума у српској драми и друштву



Задужбина Андрејевић

ЗАДУЖБИНА АНДРЕЈЕВИЋ

основана је 18. септембра 1994. године у Београду. Оснивачи су проф. др Душанка и проф. др Коста Андрејевић. Решењем Министарства културе Републике Србије од 20. марта 1995. године уписана је у Регистар задужбина под бројем 45.

Оснивачки циљеви:

1. *помагање ствараоштва у свим научним областима и дисциплинама,*
2. *пружање помоћи и подршке талентованим научним ствараоцима у објављивању њихових првих научних дела – магистарских теза и докторских дисертација,*
3. *стварање фонда актуелних научних књига и часописа из светске науке и*
4. *подстицање развоја научне критичке мисли.*

Научни савет

ЗАДУЖБИНЕ АНДРЕЈЕВИЋ

Председник:

Академик Градимир Миловановић

Потпредседници:

Проф. др Мирослав Весковић

Др Милан С. Димитријевић, научни саветник

Академик Љубисав Ракић

Академик Светомир Стојкинић

Чланови:

Проф. др Миливоје Андрејевић

Проф. др Зита Бошњак

Академик Михаило Војводић

Академик Мирослав Гашић

Проф. др Слободан Грубачић,

дописни члан САНУ

Проф. др Љубодраг Димић, дописни члан САНУ

Проф. др Милан Димкић

Проф. др Синиша Зарић

Проф. др Миодраг Јевтић

Академик Видојко Јовић

Проф. др Ања Јокић

Проф. др Небојша Лалић

Проф. др Љубомир Маџар

Проф. др Живан Максимовић

Академик Нада Милошевић-Ђорђевић

Проф. др Војислав М. Митић

Проф. др Маријан Новаковић

Проф. др Радмила Петановић,

дописни члан САНУ

Проф. др Иванка Поповић

Проф. др Ивица Радовић

Проф. др Душан Старчевић

Проф. др Љубинка Ђулафић

Академик Јован Хаџи-Ђокић

Проф. др Десанка Ценић Милошевић

Академик Миодраг Чолић

Проф. др Слађана Чабрило

Академик Ђорђе Шијачки

БИБЛИОТЕКА
EDUCATIO



**Издавач: ЗАДУЖБИНА
АНДРЕЈЕВИЋ**

11120 Београд, Држићева 11
тел./факс: 011/2401-045
e-mail: zandrejevic@gmail.com
www.zandrejevic.rs

**За издавача,
главни и одговорни уредник**
Проф. др Коста Андрејевић

**Редакцијски одбор Библиотеке
EDUCATIO**

Проф. др Синиша Зарић, председник
Проф. др Ненад Цакић, потпредседник
Проф. др Неђо Даниловић
Проф. др Александар Кековић
Проф. др Желимир Кешетовић
Проф. др Зорица Милошевић
Проф. др Војислав В. Митић

Проф. др Предраг Немец
Проф. др Радомир В. Поповић
Проф. др Бранка Протић-Гава
Проф. др Душко Радосављевић
Проф. др Јасмина Стевановић
Проф. др Јелена Филиповић
Проф. др Мира Чакар

Штампа

Кућа штампе плус д.о.о., Београд

Тираж

300 примерака

Аутор

Др Златко М. Грушановић
*Нестанак хероја на крају миленијума
у српској драми и друштву*

Рецензенти

Проф. др Вељко Брборић
Др Наташа Анђелковић
Др Александар Бошковић

Уредница

Татјана К. Андрејевић, проф.

Превод на енглески језик

Јелена Вићовац

Лектура (српски језик)

Ивана Миљевић-Јелен

Лектура (енглески језик)

Др Милица Матић

Графичка припрема

Задужбина Андрејевић

Насловна страна

Маске несталих хероја, Rach Тео,
преузето са: [https://unsplash.com/
photos/2BzUIVUWCoo](https://unsplash.com/photos/2BzUIVUWCoo) (published on
8/12/2021)

ISSN 1452-242X

ISBN 978-86-525-0411-4

© Copyright *Задужбина Андрејевић*, 2021.

Др Златко М. Грушановић

**Нестанак хероја на крају
миленијума у српској
драми и друштву**



**Задужбина
Андрејевић
2021.**

*Посвећујем ову књигу свима онима који су ми помогли и
кад су веровали, а и кад нису веровали у мене:
најмилијим и најближим, али и васпитачицама,
учитељицама, наставницима, професорима, колегама,
ученицима... Они су ми помогли да тражим и налазим
пут између комедије и трагедије, између хероја и
нехероја, између краја и почетка.*

Пут се наставља.

Садржај

1.	Сажетак	7
2.	Abstract	9
3.	Драмска уметност и друштвена стварност	11
4.	Концепт хероја као друштвени и књижевни конструкт	14
5.	Одабране драмске представе од 1990. до 1995. године	17
5.1.	„Бела кафа”	22
5.2.	„Је ли било кнежеве вечере?”	28
5.3.	„Професионалац”	36
5.4.	„Кнез Павле”	44
5.5.	„Ђенерал Милан Недић”	53
5.6.	„Тамна је ноћ”	63
5.7.	„Српска драма и Јанез”	69
5.8.	„Змај од Србије”	71
6.	Одабране драмске представе од 1995. до 2000. године	78
6.1.	„Лаки комад”	78
6.2.	„Турнеја”	84
6.3.	„Београдска трилогија”	92
6.4.	„Породичне приче”	100
6.5.	„Каролина Нојбер”	105
6.6.	„Пад”	111
7.	Типологија хероја у српској драми у на крају миленијума	114
8.	Закључак	128
9.	Литература	131
10.	Индекс појмова и имена	136
11.	Summary	137

У овој студији истражује се концепт хероја као књижевни, али и као друштвени конструкт. Анализирана је паралелност херојског лика пре свега у српском позоришту и херојског модела у друштву, као и сличности и разлике између ова два модела која су, заправо, 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, наводи аутор, и сваки период у развоју друштва изнедрио је одговарајућу врсту хероја. Полазиште за истраживање 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. Да би се утврдио концепт хероја као књижевног и као друштвеног конструкта, у овом раду је најпре направљен осврт на културолошки и социолошки контекст током историјског трајања. 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 позоришне уметности кроз концепт херојства.

Истраживање је омеђено временским периодом 1990–2000. и драмским представама које су извођене у овом периоду. Истиче се да је у кризним политичким временима крајем деведесетих позориште 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. Аутор подсећа да је последње деценије социјализма обележила дубока политичка и економска криза, као и да је незапосленост с временом постајала све већи проблем, упркос чврсто вођеној политици и држави. У овом раду се наводи и да, 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 и сходно томе 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.

Методолошки концепт за приступање овој теми јесу театролошке и типолошке теорије применљиве у аналитичком проучавању драмског текста. 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, а као теоријски стожер читавог истраживања узет је приступ типологизацији хероја Нортропа Фраја из његовог дела *Анатомија критике*.

Закључни део ове монографије усмерен је на компаративни преглед и класификовање драмских хероја према тематским поставкама ових драма и идеолошким и политичким 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 студији се тежи закључку да за разлику од друштвеног хероја, који је по правилу једнодимензионалан, драмски херој најчешће бива изграђен као слојевит књижевни лик са мноштвом амбивалентних карактеристика кроз које се рефлектује сва сложеност друштвене ситуације у датом тренутку.

Кључне речи:

1. драмски херој, 2. трагички херој, 3. антихерој, 4. исмејани херој, 5. гротеска, 6. иронија, 7. сатира, 8. хумор, 9. трагичка радња, 10. комичка радња

This study addresses the concept of a hero as both a literary and social construct. The parallelism between the heroic character in Serbian theatre and the heroic model in society has been analysed, as well as the similarities and differences between these two models, which are actually the projection of the social ideal, value system or social need. The change of social ideals through history and literary epochs has entailed the change of the types of heroes and each period in the development of society has yielded a certain kind of hero. The starting point for the research is the correlation between the turbulent social circumstances in the 1990s and the works of drama staged in Serbian theatres in this decade. With the aim of defining the concept of a hero as a literary and social construct, the paper firstly tackles the cultural and social context. As literary heroes have often, but not always, embodied social heroes in the world of art, it turns out that the dominant topic of the paper is the relationship between social reality and the art of theatre through the concept of heroism.

The research is limited to the period between 1990 and 2000 and the theatre plays in this period. In times of political crisis at the end of the 1990s, the theatre went in two directions: towards the theatralization and idealization of reality. The idealization was achieved by means of theatralization, as a general mechanism – according to Duvignaud – of erasing sharp differences between the life of an individual and social reality on the one hand and what is performed on stage on the other. The author stresses out that the last two decades of socialism were marked by a severe political and economic crisis and the rise in unemployment despite the unyielding government policy. The paper also emphasizes that, unrelated to the Yugoslav territory, simultaneously with the transformation of every society, the social function of a social type of *hero* in real life becomes stronger and is often reflected on literary models. Therefore, the society is proud of its hero just as the audience is proud of the characters with whom they share the joint identity, and by adoring such characters the community fosters its ideal social values.

The methodological concept for addressing this topic is based on the theories of theatre and typological theories applicable in the analytical study of a drama text. The paper also relies on literary theories that offer the appropriate apparatus

for studying those elements of drama that are typically the subject of the study of literature, such as the problem of character, language, grotesque, irony. While the study is also based on certain philological, culturological, sociological and psychological theories significant for studying and defining the types of heroes, the theoretical foundation of the entire research is Northrop Frye's typology of heroes introduced in his book *Anatomy of Criticism*.

The final segment of this monograph is focused on the comparative overview and classification of heroes according to the thematic settings of these theatre plays and ideological and political characteristics of our society at the time. On the basis of the perceived regularity according to which several different subtypes of a hero switch within the same literary character depending on the changed ideological point of view, the study seeks to conclude that unlike a social hero, which is by rule one-dimensional, a hero of a drama is usually developed as a layered literary character with numerous ambivalent traits that reflect all the complexity of a social situation at a given moment.

Key words:

1. hero of a drama, 2. tragic hero, 3. antihero, 4. mocked hero, 5. grotesque, 6. irony, 7. satire, 8. humour, 9. tragic action, 10. comic action

Драмска уметност и друштвена стварност

3.

Циљ овог рада је да осветли концепт хероја у драмама из тог периода у односу на друштвену стварност, а крај двадесетог века донео је низ промена у српском друштву. 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. Осамдесетих година социјализам у Југославији постајао је све либералнији у вези са питањима националних идентитета, а у позориштима су почели да се приказују комади са ликовима из националне прошлости који до тада нису били заступљени. Херој није само лик који је носилац радње, него отелотворење тежњи и идеја 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 стегама 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” [24, стр. 3].

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 Југославије, стварања Европске уније, те непрестаног исељавања становништва. Међу 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. Крајем осамдесетих и почетком деведесетих 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.

Потрага за идентитетом изгубљеним у прошлости свела се на трагање за догађајима који би могли оправдати поступке у садашњости. 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. 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 предоминанта националне историје. „Поруке појединих 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)” [44, стр. 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 паристоријско 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 Марта 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” [69, стр. 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 Синише Ковачевића на набујали национализам. И Вида Огњеновић у драми *Је ли било кнежевине вече?* (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, 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, 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 Дивићо када примећује да је „позориште пре свега уметност која је дубоко укоренењена 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” [24, стр. 47].

Потрага за идентитетом у периоду од 1990. до 2000. обележена је дивинизацијом ликова из националне прошлости, њеном рекапитулацијом, као и покушајима да се садашњост хероизује упоређивањем са прошлошћу. У тако бурном периоду, каква је последња деценија 20. века, могуће је препознати универзалну типологију ликова кроз које се преламају и уметничка и друштвена проблематика. У таквом времену, друштвена стварност наметнула је позоришту лик ’рехабилитованог’ националног хероја, нарочито у другој половини осамдесетих 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 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” [30, стр. II].

4.

Концепт хероја као друштвени и књижевни конструкт

Књижевни хероји су често, али не и обавезно, оличавали друштвене хероје у свету уметности, те је тема овог рада управо однос друштвене стварности и уметности кроз концепт херојства. 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.

Особине и типови хероја мењају се 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 слути. 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 [40, стр. 212]”.

Владимир Проп је у делу „Морфологија бајке” груписао јунаке по функцијама и круговима: делокруг противника, дариваоца, помоћника, царева кћери, пошиљаоца, јунака, лажног јунака итд. [59]. Ан Иберсфелд је проучавајући функције развила актанцијалне моделе. Њихова истраживања ћемо користити у проучавању хероја у драмским делима.

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 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 испушта 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” [52, стр. 15].

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 модуса у књижевности, а модус се мења упоредо са друштвеним контекстом, и 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:

- а) 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;
- б) 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, и често се из мита прелази у народну причу, легенду;
- в) ако је јунак надмоћан другим људима, без чудесних моћи, 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;
- г) 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;
- д) 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 [68, стр. 46].

Пошто Фрај није делио јунаке према моралу, већ према моћи деловања, у његовој класификацији није било места за антагонисте. Ипак, имајући у виду да је подела на позитивне и негативне јунаке нормативистичка, херој или антихерој не мора поседовати искључиво позитивне, односно негативне особине. Тако, **антихерој** није само тип кога одликују особине супротне херојским и за чије је понашање обично карактеристично супротстављање групи. 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 баве се антихеројем као протагонистом. Антихерој може бити и херој 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 преступа који се, пркосећи моралној логици стварног живота, уметнички правда. Близак 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 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 [41]. 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.

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.

Према свему што смо до сада изнели, користећи Фрајеву типологију и модусе, типове хероја у драми можемо разврстати на следеће опште категорије (табела 1).

Табела 1. Типови хероја у драми

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)		

Одабране драмске представе од 1990. до 1995. године

5.

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, располаћеног 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, прозападно-изолационистичкој, интернационалистичко-антисовјетској, миротворно-ратној, демократско-антидемократској” [25, стр. 86]. Све то је довело до краха једнопартијског система 1990, након чега су уследили настанак вишепартијског система, увођење санкција 1992, појава хиперинфлације 1993, политичке поделе и сукоби, принудна регрутација и ратови, вишемесечни протести грађана 1996/97, НАТО бомбардовање 1999. и, коначно, велики народни протест у октобру 2000. године. Позориште из таквог времена није изашло као победник, него као „дезорјентисано 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 разгоропаћени национализам...” [90, стр. 52].

У периоду од 1990. до 2000. стварао је велики број драмских писаца. При избору драмских остварења у овом раду руководили смо се позоришним репертоарима већих градова у Србији, затим репертоарима позоришних фестивала, и текућом критиком 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. 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. Убрзо се издвајају и писци млађе генерације у чијим делима је било 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 [22, стр. 113].

Следећи писци и представе чине тадашњи репертоар:

- Александар Поповић // (*Бела кафа*, 1990, *Ноћна фрајла*, 1990, *Кус петлић*, 1990, *Пут за Леиће* 1990, *Нега мртваца*, 1992, *Тамна је ноћ*, 1993, *Мртва тачка*, 1994, *Чарапама збогом*, 1995, *Ружичњак*, 1995, *Баш бунар*, 1996);
- Душан Ковачевић // (*Професионалац*, 1990, *Урнебесна трагедија*, 1991, *Трагедија једне младости – Лари Томпсон*, 1996, *Контејнер са пет звездица*, 1997, *Шустер*, 2001);
- Вида Огњеновић // (*Је ли било кнежсве вечере?*, 1990, *Девојка модре косе*, 1993);
- 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);
- Гордан Мухић // (*Зора на истоку*, 1991, *Последња потрага за златом*, 1990);
- Ненад Прокић // (*У потрази за Марселом Прустом*, 1990);
- Стеван Копривица // (*Оружје збогом*, 1990, *Навала*, 1990, *Бокешки Д-мол*, 2000, *Мјешовити брак*, 2000, *Tre Sorelle*, 2004);
- Слободан Селенић // (*Кнез Павле*, 1991);
- 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);
- Милосав Мирковић // (*Балада са Зејтинлика*, *Куме и књезиње*, 1991);
- Радослав Златан Дорић // (*Странкације или ти 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, *Ђе год сам био, свугде сам погинуо*, 1999);
- Вељко Радовић // (*Догађаји у магарчевој сенци*, 1992);
- Синиша Ковачевић // (*Ђенерал Милан Недић*, 1992, *Српска драма*, 1992, *Јанез*, 1994, *Слепачка академија*, 1995, *Хотел Европа*, 1995, *Вирус*, 1997);
- Радомир Путник // (*Имамо довољно времена*, 1993);
- Зоран Божовић // (*Дијамантска огрлица*, 1993);
- Светислав Басара // (*Црна Хроника*, 1993, *Оксиморон*, 1994, *Будибогснама*, 1995);
- Милош Николић // (*Ковачи*, 1992, *Атентат*, 1995);

- Братислав Петковић // (*Каскадер*, 1992);
- Зоран Ранкић // (*Калемегданци*, 1994);
- Игор Бојовић // (*Ало Босна*, 1994, *Извањац*, 1995, *Балада из предграђа*, 1996);
- Миладин Шеварлић // (*Змај од Србије*, 1994, *Карађорђе*, 1995);
- Горан Марковић // (*Турнеја*, 1996, *Говорна мана*, 1997, *Парови*, 1999);
- Сања Домазет (*Пуњене тиквице*, 1996);
- Новица Савић // (*Возач*, 1992, *Ноћ у сред дана*, 1992, *Како потаманити гамад*, 1994, *Побратим*, 1994, *Кржаве тете*, 1995);
- Иван Панић // (*Сократов тестамент*, 1993);
- Миодраг Ђукић // (*Кисеоник*, 1993);
- Александар Ђаја // (*Јанковац, потопљени свет*, 1994);
- Александар Обреновић // (*Повратак Дон Жуана*, 1992, *Шрафексер и аутоклав*, 1995);
- Милош Латиновић // (*Панонски карусел*, 1994);
- Жарко Команин // (*Вожд Карађорђе и Кнез Милош*, 1994);
- Стеван Пешић // (*Тесла или прилагођавање анђела*, 1995);
- Слободан Жикић // (*Последња битка*, 1995);
- Жељко Хубач // (*Ближи ватри*, 1995, *Кланац, Копље*, 1998, *Отмица и вазнесење Јулијане*, 1999, *Комишије су криве*, 2000, *Ближи земљи*, 2000);
- Горица Поповић // (*Ију поплава*, 1996);
- Петар Грујчић // (*Пуцњи на Теразијама*, 1996);
- Иван М. Лалић // (*Пуританска комедија*, 1996, *Роб љубави*, 1997, *У пламену страсти*, 1997, *Мој отац у борби против ниткова из свемира*, 1998);
- Светлана Велмар Јанковић // (*Кнез Михаило*, 1996);
- Биљана Србљановић // (*Београдска трилогија*, 1997, *Породичне приче*, 1998, *Пад*, 2000);
- Јелица Зупанц // (*Огњене купине*, 1997);
- Мирослав Момчиловић // (*Београд на коленима*, 1997);
- Срђан Кољевић // (*Парабелум*, 1998);
- Бранислав Пиповић // (*Париска комуна*, 1998);
- Мирко Стојковић // (*М 70*, 1998);
- Мирјана Бобић Мојсиловић // (*Сузе су О.К.*, 1999);
- Милош Радовић // (*Чорба од канаринца*, 1999);
- Слободан Стојановић // (*Велики дан*, 1999);
- Миодраг Карацић // (*Само ви ајте, а ми ћемо гракати и арлаукати*, 1999);
- Катарина Милутиновић // (*Ципеле од кенгурове коже*, 1999);
- Љиљана Лашић // (*Кућа са прозором*, 2000);
- Војислав Савић // (*Ћујеш ли, мама, мој вапај*, 2000);
- Угљеша Шајтинац // (*Реквизитер*, 1999, *Право на Руса*, 2001) [17].

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* (праизводба 1963), *Афера недужне Анабеле* (праизводба 1969); Александар Поповић – *Љубинко и Десанка* (праизводба 1964), *Развојни пут Боре Шнајдера* (праизводба 1967), *Смртоносна мотористика* (праизводба

1967), *Мрешћење 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.

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. 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. 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 тадашње 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” [69, стр. 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. Обнављање 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” [42, стр. 332]. Познати историчар, академик Василије Ђ. 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” [35, стр. 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” [99, стр. 3]. Без обзира на узроке и начин на који је Хрватска дошла до самосталности, она је остварила вековни сан – независну државу. 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)” [77, стр. 541].

Са распадом СФРЈ нестало 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” трансформисало у прецењивање, јер „не може, међутим, ниједан национализам, па ни онај који је био на сцени ’последњих двадесетак и више година’, бити део духа самопорицања него њему супротног духа самопрецењивања” [42, стр. 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.

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.

5.1. „Бела кафа“

Ликове из одабраних драма анализираћемо хролошки, по редоследу настајања драма, како бисмо препознали везу између историјских догађаја и њихових одјека у концепту хероја. Идући хронолошки, прва драма која нам је значајна јесте драма *Бела кафа* Александра Поповића. 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*, *Чарапа од сто петљи*, *Сабља димискија*, *Развојни пут Боре Шнајдера*, *Капе доле*, *Смртоносна мотористика*, *Кус петлић*, *Пазарни дан*, *Мрешћење шарана*, *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.

Бела кафа 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 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 и сви 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 којима 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” [63, стр. 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 тек 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” [21, стр. 31-45].

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.” (7, 1,1) 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 грудну 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.” (7, 1, 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” (7, 1, 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 плјачку 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.

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. 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 избавити 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 благост, смиреност, праведност, истинољубивост, што су праве одлике хероја у тешком времену. Изгледом је сва незграпна, чега је и сама свесна, и да би спасла оца, Ружица се покорави и удаје за Срђу, човека који је директно проузроковао многе недаће њеном оцу, па тим чином добија функцију хероја жртве.

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.” [21, стр. 31–45]

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. 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” [25, стр. 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 напосто 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” [110].

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 четвртном 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 расплата 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.

МОМЧИЛО: *Не, тикване, него у крви од искона. То је запис који се преноси с колена на колено, 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: *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.

Поповић у последњем чину изводи на сцену освешћене ликове у гротескном колу, који схватају да су сви њихови идентитети били само образине, 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 ЈАЊА, МОМЧИЛО И ЗОРА: *(невају 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 завршетак 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 могући” [46, стр. 101].

Бела кафа је у ствари драма о Ружици као **трагичном хероју**, која је у односу на све друге ликове надмоћна својим рационалним прихватањем стварности, али у исти мах охоло 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. 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. [21, стр. 31-45]

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. 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. Срђа је тип **традиционалног хероја** који не жели да трпи неправду и у то име се буну 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” [37, стр. 482].

Пошто Поповић драму *Бела кафа* пише 1990. године, још једном можемо закључити да писац заправо даје перцепцију савременог доба: 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” [68, стр. 55].

5.2. „Је ли било кнежеве вечере?”

Вида Огњеновић (1941) писала је и углавном сама режирала своје представе. Од њених драма свакако треба истаћи три: *Је ли било кнежеве 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. Драма Вида Огњеновић *Је ли било кнежеве вечере?* премијерно је приказана 4. новембра 1990. 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 деведесетих 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” [69, стр. 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 осамдесетих 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, у традиционалном духу са светом литургијом и преношењем мошти кнеза Лазара. Слободан Милошевић се хеликоптером спустио на Косово поље. Мегаломанска прослава 600. годишњице битке на Косову била је врхунац претходног политичког збивања, а често овај догађај наводе и као место на којем је, први пут, најављен грађански рат. Оспораван и цитиран део говора Слободана Милошевића, у коме наводи „оружане битке“, често је ван контекста навођен као доказ његове ратне политике, у циљу одбране националних интереса. Не треба заборавити да је национална тематика, нарочито косовска, била најпре актуелна међу опозицијом тадашњег система и у редовима српске интелектуалне елите, који су Косово представљали искључиво као српску свету земљу, која ће то бити и кад нестане српског народа. Суштина те политике била је рат за „онострано”, рат против живих у име мртвих”.

Драма *Је ли било кнежсве вечере?* Виде Отђеновић 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 интереси рода, племена, града, државе’, онда је јасно настојање групе око ’Заставе’ да се тај догађај изведе у једној глорификујућој форми” [91, стр. 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 кнежеве 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. 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.

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 Вида 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 алегорije, да би преко експлицитног или имплицитног упоређивања прошлог и садашњег, говорили о текућим друштвеним процесима” [64, стр. 68]. Ликови у овој драми су смештени у 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. 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”. Руварац је врло логично оповргавао спорне чињенице које се нису поклапале у историји и поезији: одбацио је легенду по којој је краљ Вукашин убио цара Уроша, узевши у обзир чињеницу да је краљ Вукашин погинуо у Маричкој бици, септембра 1371, 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 попусти како која игра тражи!” (II, 1) Због оваквог става Руварац бива проглашен за Бранковића, „мађарона” и издајника националних интереса.

Иако је у сукобу са Иларионом, Јаша Томић има функцију традиционалног хероја, бунтовника, али укорењеног 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.

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 прља-вој победи”. Они грубо употребљавају мит, те га самим тим на извештан начин вулгаризују и тривијализују. Ликовима „није битно да мит, као пра-историјски 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” [91, стр. 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 кнежевске вечере?* – догађа се крајем деветнаестог века, али је ја ни-сам 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” [96, стр. 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. Премда 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.

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.

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 листи. [36]

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

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.

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 lika 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.

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.

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 буну 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 указује 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-поеетске 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” [58, стр. 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 трагичка 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” [91, стр. 79].

Самим тим, у првом плану ове драме није пад Јаше Томића, већ хомогена група ликова закупљених прославом јубилеја и величањем националне историје. Сви они заједно представљају колективни лик и пре свега су комички 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 [20, стр. 59-75].

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 напореда, 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” [95, стр. 39].

5.3. „Професионалац”

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. објављује драме *Професионалац* (1990), *Урнебесна трагедија* (1991), *Лари Томпсон, трагедија једне младости* (1996), *Контејнер са пет звездица* (1999).

У „Звездара театру” 1990. године Душан Ковачевић 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 књижевниково 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” (45, стр. 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 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 пишчевом животу. Питање целата и жртве, те човекове немоћи да управља својим животом основни је мотив, а комад је чврсто укореван у конкретном историјском тренутку слабења 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” [17, стр. 58].

Поднаслов драме, *Тужна комедија по Луки*, представља дистинктивни сигнал да је у надоласећем времену немогуће написати класичну комедију, *веселу комедију*. Оваквим поднасловом Ковачевић иронично наговештава да се у његовој драми преплићу комички и трагички елементи, а конструкција „по Луки” јасно асоцира на јеванђеље [75А, стр. 71].

У Ковачевићевим драмама преовладавају трагикомички ликови, код којих је каткад неспособност реалног опажања сопственог окружења гротескно приказана. Неретко пак аутор на сцену изводи и други тип јунака – следе и наивне, параноично опсесивне ликове. Зато можемо говорити о

ликовима који представљају **комичне или исмејане хероје**, јер правог 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” [45, стр. 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, испуњеног 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 Философском 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” [97, стр. 10]. 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 [13].

Аутор пише драму у тренутку када су већ многе критике упућене социјалистичкој Југославији и њеном дезоријентисаном руководству. Лабан је херој државног апарата, тајни агент, 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 [75А, стр. 72].

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

Лука Лабан, насупрот 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.

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.* (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” [3, стр. 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’ [3, стр. 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’” [58, стр. 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.

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'!" [58, стр. 140].

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 испуњеног 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.

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”. 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'.

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 сазнаје 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...*

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. Објект 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 објект 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. Оба лика су у ствари 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 структури, будући да нас Лука кроз читаву драму извештава о ономе што се издешавало пре. Остало је, међутим, отворено из које то Теја садашњости приповеда. 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 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?” [3, стр. 129].

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. Лука је без породице, одбачен, те долази да види свој труд, посао, који се претворио у књижевно дело. Он жели да првим и последњим отвореним разговором са Теодором заврши своју професионалну мисију! Његов лик поседује контрадикторност између онога што је био – полицајац професионалац и онога што је постао – емотивни књижевни ментор својој жртви.

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) удаљава се тако 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” [109, стр. 13]. Прилог овој Ковачевићевој тврдњи јесте чињеница да је после 2000. снимљен филм на основу драме *Професионалац*, чија се радња одиграва управо после промене власти 2000. године.

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” (3, 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” [45, стр. 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 [75А, стр. 82].

5.4. „Кнез Павле“

Почетком деведесетих јављају се историјске драме које актуелизују „забрањену прошлост” указујући на паралеле са садашњошћу. Драма *Кнез Павле* (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 поменутим 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 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" [69, стр. 68].

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 троименог 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 [49, стр. 305].

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 нашла држава на почетку деведесетих. 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 роман *a clef*: уместо Коросец 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" [69, стр. 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” [26, стр. 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” [25, стр. 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 намећуте 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” [17, стр. 72].

Драма обилује углавном историјским ликовима, веома налик ликовима новог доба: кнез Павле, Милан Стојадиновић, кнегиња Олга, др Владимир Мачек, Драгиша Цветковић, Душан Симовић, 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 лика 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 [75А, стр. 93].

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 зеленокошуљаца било је на дочеку грофа Ђана 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.* (62, II)

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

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” [62, стр. 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. [75А, стр. 94].

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” [100, стр. 561]. Такође, неизбежно присуство велесила 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, Енглеца 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. Енглези га одбацују, народ га сматра странцем, Хрвати и Словенци га злоупотребљавају, непријатељ га уважава, али ниједан му више идентитет не пристаје. Смисао његовог живота, 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. 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 надолazeћим „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. Ликови су затворени у својим историјским и политичким оквири-ма. 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, обнављају 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” [100, стр. 564].

Нико осим кнеза Павла и не жели да Југославија опстане, на шта упућује Стојановић, што његову жртву разголићује као апсурдну: „Конечно, 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” [99, стр. 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” [62, стр. 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.

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, те 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.

Истог дана када је извршен војни пуч 1941. године, Свети архијерејски сабор СПЦ био је на окупу, на ванредном заседању у Београду, у двору Патријаршије, 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” [55, стр. 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. 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. „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...” [55, стр. 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 болшевизма 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 нарочито после 27. марта 1941. 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 и последица деловања британске обавештајне службе [75А, стр. 102].

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).

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 поковање.

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 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.

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 издајници. 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 (Павле Карађорђевић, Драгиша Цветковић) и читав низ личности са историјске маргине. Тако се, после педесет година од Другог светског рата, са више благонаклоности почело писати о кнезу Павлу и Тројном пакту, као и о Милану Недићу. Обојица су се наша 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 уздицањем 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” [68, стр. 49].

5.5. „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 кључу. 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 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” [73, стр. 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.

Послератна историографија није објективно анализирала то доба, нарочито рад Милана Недића. Истраживања и радове о овој теми можемо разврстати на „емигрантску литературу”, старију југословенску историографију и савремену историографију. За старије југословенске историчаре он је био класичан пример „српског квислинга”, „сарадника окупатора” или „генерала издаје”, док је емигрантска литература имала потпуно супротан приступ. 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 влади ’најцрње народне издаје’ у условима када ’већ недељама и недељама гори наша света српска земља пламеном ослободилачког народног устанка’...” [55, стр. 488]. 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.

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 легитимитет циља, као што Кулић 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” [78, стр. 146]. Синиша Ковачевић преузима из „емигрантске” литературе митологизацију Недићевог опредељења, у којој Немци приказују Милану Недићу мапу окупиране и подељене Србије уколико не пристане да се формира његова влада:

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. [...] 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)

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 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. [...] 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” [47, стр. 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” [99, стр. 196]. Историографија о Другом светском рату није ни деведесетих година уклонила 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 анти-семитизам 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" [85, стр. 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 која 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. [19, стр. 883-901]

Прича је драматуршки уоквирена ситуацијом ислеђивања Милана Недића, које се завршава његовим наводним самоубиством, тј. ликвидацијом од стране Озне. „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” [99, стр. 18].

Трагику Недићевог лика заокружује бол оца који је изгубио сина 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. 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 [56, стр. 112].

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 су егалитарна етика, друштвена својина, социјална сигурност, а тоталитарном етикетом стигматизује свако савремено промишљање левице” [80, стр. 12]. Као што са становишта комунизма ништа из претходног система није ваљало, тако је у постсоцијалистичкој Југославији некритички глорификована свака антикомунистичка 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 деведесетих биле присутне како у медијима тако и на друштвеним окупљањима.

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. (Заћуте опет.) Јесте ли за пиће? (4)*

Недић је лик који трпи радњу, а само једном је, судбоносно, покреће: када прихвати уцену немачког официра. *Бенерал 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. Милан Недић никако није могао знати, а није ни желео да верује, да ће комунисти и Тито победити у том рату. Историчари Д. Т. Батаковић, А. Стојановић и А. Бајагић 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.

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.

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 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 осиноност 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. 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, посредни 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. [19, стр. 883-901].

Из историјско-политичке грађе Синиша 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: „Синиша 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 *Ђенерал Милан Недић* наилази на пун одзив у гледалишту Звездара театра, чак и међу онима који за Недића знају само из уџбеника историје или енциклопедије” [104, стр. 1555]. Случајно или не, Ковачевићева драма креће се у истом правцу у коме се креће и званична политика у Србији тих година. Синиша 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 истраживања која су приказана, могли смо закључити да 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 мудар владар, попут лукавог Милоша Обреновића, владар који ће бити вођен народном изреком „погнуту главу сабља не сече”.

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.

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” [42, стр. 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. Треба напоменути да 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 [99, стр. 73]”.

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.

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 куцнуо

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 [50, стр. 762]”.

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.

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. 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” [64, стр.78].

5.6. „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. до краја јуна исте године. Писац није случајно изабрао ово време радње. То је почетак *тамне ноћи*. Писац се одлучио да у драми прикаже стварне 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. Евидентно је да су догађања из маја 1992, на која писац упућује, пресудно утицала на даља дешавања у Југославији (напад муслиманских снага на колону возила ЈНА (3. мај); Напад на колону ЈНА при повлачењу у Тузли (15. мај). ЈНА дигла је у ваздух бихаћки аеродром (16. мај); У Београду су одржане демонстрације више десетина хиљада грађана, који су ношењем црног флора дугог 1.300 метара изразили своје саучешће са жртвама рата у Босни (31. мај).

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 њихова деца; Манојло Сувајац је студент чији су отац и мајка дошљаци из Српске Крајине.

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 отаџбину 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 истиче 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 депатетизује наш однос према властитој судбини, а јевтина шала преиначује у инструмент за произвођење горке ироније” [64, стр. 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; кршење правних правила, укидање моралности; јавни живот је у ствари фасада; уместо нормалних, цивилизацијски уобличених друштвених делања, превласт имају парафеномени, параинституције, параорганизације; масовни заборав моралности, масовне толеранције нечовечних делања, лоповлука, убистава, уништавања домова и егзистенције; масовно осиромашење [16, стр. 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 има само један циљ, а то је срећан живот са Манојлом. На том путу помоћника нема док јој је противник 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 утеши 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 раван: у раван 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 обогашћену садашњост. То је плес мртваца, танго људи који не знају да је из њих ишчилио живот” [64, стр. 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.

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 иманентном етиком, које су у потпуној супротноности 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.

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 кафа* 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 гулама 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 [75А, стр. 125].

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. [...] 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)” [106, стр. 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 буну 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 публице.

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.

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 меланхоличној 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 агресије. 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 [75А, стр. 127].

Преображај традиционалног у проблематичног хероја, инициран кроз ликове у Поповићевим драмама, Синиша Ковачевић представља експлицитно у *Српској драми* (1994), у којој алегоричком 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.

5.7. „Српска драма и Јанез”

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 Катунац, 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 Катунац буде умро последњи пут, једном заувек престати и српска страдања у ратовима. 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. 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 ово истраживање занимљива је управо та наивна алегоризација „убијања” 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 Синише 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 Катунац не може да живи у „новом свету”: Катунца 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 укоревљено у колективни идентитет, 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” [17, стр. 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 пропала, 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.

Ковачевић је у овим два 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 деведесетих 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 [75А, стр. 130]. Филозофија криминалца, урбаног предатора чврсто се укоренује 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” [53, стр. 161].

5.8. „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 драми *Змај 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 немањихке 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 [...] начином преобликовања историје и расколом између реалности пропадајуће државе и приче о њој” [58, стр. 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.

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 тек пет деценија, 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” [37, стр. 163].

Текст за драму *Змај од Србије* написан је 1990, 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 кнежевe 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 популаризацији. 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. [...] 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” [69, стр. 38].

Постојање свете земље претпоставља и јунаке који жртвују свој живот за њу. Велики јунаци епске поезије морају имати митску генеалогију 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 спрема митолошког Змаја крије се лик из рода Анђелића, који је у знатној мери христјанизован, и то са монотеистичким призвуком – очигледна је намера народног песника да структура буде „анђеоска”, христјанизована.

Након пада Немањића, било је неопходно стварање новог пантеона владарско-митолошких личности, уз генеалошку (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 имажинацији 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 изданаك лозе Немањића који делује на српској историјској сцени у посткосовском времену, након краја и краха српске државе” [57, стр. 238].

Све, дакле, започиње митским рођењем Стефана, сина царице и змајеви-тог 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 дру-гог 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, многопоштова-ни 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, бу-дући 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.* (11, IV, 1)

Стефан Лазаревић је у легенди тип бесмртног јунака, креиран по угледу на јунаке античких легенди. Писац га у овој драми пародира у тип исмеја-ног хероја, јер је то једини начин да делује на емоције публике, којој су ми-тови 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 ди-ректно и буквално са животним.*

ЂУРАЂ: *Молим?*

СТЕФАН: *Реч је о истини вишега реда, која наткриљује просту и идејно неупотребљиву стварност.* (11, 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 бу-дућности. Услед спорог развоја српске историографије, митска истина је често представљала једину истину. Функционализација историје у опште-државне сврхе чест је поступак, зато је Вида Огњеновић инструментали-зацију митова представила кроз исмејане хероје који подлежу митоманији, а Шеварлић покушава да истражи сам почетак и разлог настанка мита у који ће наредна поколења веровати, као и да открије на који се начин важни митски симболи саображавају потребама садашњице.

Сваки победник историју замагљује својим легендама. Није само Сте-фану 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 фалсифика-та: „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” [84, стр. 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.

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”.

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 легенде. Још је шездесетих година у СФРЈ 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. 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 Сувајџић 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, 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” [101, стр. 12].

Ликови Стефана и Ђурђа 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 корисна, али и 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 и инсистира 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**.

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 Ђурђа 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, са помињаним општим местима: Косово, хајдуци, српство, отаџбина итд.

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.

6. Одабране драмске представе од 1995. до 2000. године

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) 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?” [17, стр. 129].

6.1. „Лаки комад”

Драма *Лаки комад* Небојше Ромчевића појавила се на сцени Звездара театра и представљала је, како оцењује Меденица, „право освежење и значајни помак у нашој савременој драмској књижевности. Небојша Ромчевић, 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 дворца*, *Гробљанска*, *Лаки*

комад и *Каролина Хојбер*. „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” [82, стр. 21]. И заиста, у Ромчевићевој драми нема ничег „лаганог”, упркос њеном називу, напротив, у њој налазимо нешто тескобно, нелагодно, али уједно и наивно-фантастично и ведро, што је приближава гротескном театру.

У овој црнотуморној 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 напоре 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 синовљеву душу 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 гротескну ситуацију. У таквом свету, појединац не може да се оријентише, и тај свет му се првенствено чини апсурдним.

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.

Ђорђева жена 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 удбаи, 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%. (8, I, 1)*

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” [71, стр. 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 који се усуђују да се према њему слободно понашају. Смијех не би постигао свој циљ кад би носио обиљежје симпатије и доброте” [15, стр. 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 жели и син, али то неће да дели. Љубав овде не постоји, само наглашени ероси 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. Објекат у актанцијалном моделу Ђорђа би био материјално побољшање свог живота, 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 деведесет. 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 водиља. 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.

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 карикираног поприма колосалне и немогуће димензије. Гротеска почиње тамо где почиње и немогућност” [66, стр. 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 васпитавањем страха пред освећеним у човеку, пред ауторитативном забраном, пред прошлошћу, пред влашћу” [14, стр. 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 је она недокучива сила у којој су људи марионете. На крају драме пред публиком је слика застрашујуће будућности, средњошколаца без идентитета, будућих проблематичних хероја, нехероја, антихероја и исмејаних хероја.

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 страشان 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 слике народне културе су апсолутно безазлене и свакога укључују у своју безазленост” [14, стр. 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 Ђорђејем.

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 беспоштедно 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! [...] Курвање, скијање, сунчање, тениси, голфови, кошарке, Кардени, Версачи, Армани! А мени?! А мени – шупаљ нос до очију!* (11, I, 1)

Син Ђорђе је пропасти 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, најкомпликованија је 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 да предузме 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“ [15, стр. 16-17].

И споредни ликови, попут два „дрогирана кретена“, представници су омладине у дехероизованом/хероинизираним друштву. Криминалци су третирани 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.

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. *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.

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. Кроз обрисе 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, театарне 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.

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. Антихерој такође не постоји у препознатљивом облику у драми, пре свега зато што је друштвена стварност постала гротеска, те 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 Домазет, 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 балсмовање. 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 [75А, стр. 141-154].

6.2. „Турнеја”

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). Горан Марковић (1946) јесте 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.).

Политичка, критички ангажована комедија *Турнеја* Горана Марковића 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. Ратна стварност која је приказана у драми чинила је недовршену прошлост коју је аутор покушао да угради у два дана и 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 у Србију 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, једне дозлабога кржаве и озбиљне машинерије какав је рат, насупрот фарсично-комичне позоришне дружине, која иде на 'тезгу', и не питајући где” [79, стр. 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, Жаки, Лале, Соња, Станислав и Јадранка. 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 [...]” [87, стр. 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. 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.

Главне опозиционе линије у драми су: глумац / ратник; Србин / Хрват / Муслиман (опозиција по националности); комуниста / антикомуниста

(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 славу традицију нашићевске Србије, Србије која је добила Први свјетски рат, која је у своме побједоносном 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!... (5, IV)*

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 борцима. 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.).

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 гласоговорнике. Драма је постала инструмент за подизање морала војске и храњење 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.

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!* [...] (5, IV, 20)

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 modele друштвених антихероја (псеудотрадиционалних хероја, „парахероја”) који су се тада јављали у друштву. Мајор 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 [75А, стр. 160].

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 актанцијалног модела су глумци, исмејани хероји који су, одједном, преживљавање у својој земљи заменили преживљавањем на ратом захваћеним просторима бивше Југославије. Објекат њиховог деловања је преживљавање. 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 отрешњење. 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 Сођина игра за живот испред крвника Дропца. Горан Марковић је у *Турнеји* проширио Сођину 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 кроз мучење у својеврсној забављачкој игри. У драми сагледавамо паралелне стварности, ратничку и уметничку, које 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. (5, 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.

Ликови глумаца имају дужину развоја, 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 лamentsира 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” [72, стр. 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 схватали 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. (...) Тешко би се снимао филм о овоме проклету рату... (5, 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 ишчежавају 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” [18, стр. 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” [51, стр. 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” [51, стр. 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 имагинарне прошлости.

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” [75, стр. 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. 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. Глумац 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, сам 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” [79, стр. 29].

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” [68, стр. 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 двома 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” [79, стр. 29].

Можемо приметити, за разлику од претходних драма, 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.

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.

6.3. „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, безнађу, 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” [64, стр. 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 двојици 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 призвук. У центру збивања је 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 страној 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 не-објективне медијске приче, које имају за циљ да подигну тираж или гледа-ност. [...] У жељи да се утркују са 'врућим темама' медији у жижу интере-совања стављају криминалце. Уз место у ударним вестима, они добијају и друштвени значај, без обзира на то што се он темељи на негативном пуб-лицитету. 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, афирма-тивном приказивању ових личности и њиховог окружења” [53, стр. 166]. Негативан друштвени јунак постао је херој о коме су маштали млади на-раштаји, 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 дуби-не 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, новонаста-ли млади хероји живели су лако, моћно, али брзо и кратко.

Пред налетом такве струје и опште девијације друштва, многи интелек-туалци напуштају земљу. Млади ликови у овој драми су представници тих генерација и осећају се као изгнаници, укорењени 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 стра-не, ликовима из *Београдске трлогије* 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 мит-ску 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 трило-гије* 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 авата-ра који ликови виде, док праву Ану, како примећује Меденица, виде само гледаоци: „Међутим, Ана Симовић, која повезује јунаке све три приче, за-право 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 по-пуларна 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” [81, стр. 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 страној 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?!*

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.

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.

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 јеостанак био немогућ.

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.

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! (...)*

ДУЛЕ: *Гласали су, то је истина. Али ја не могу да их убијем због тога.*

КАЋА: *Могao си да их промениш.* (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 укошта 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 јеб’о матер. (Јован крене, Дача убаца метак у џев. Јован стане. Мара се држи за образ.) Де си пош’о, брате? А? На Дачу си натрч’о, је ли? Па је л’ 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 екиту, 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 иностранство, 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 живети 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 укоштац 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 испален метак из пиштоља и убија Јована. 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. Дача је представник неприродног колективног обрасца, симбол ерозије 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 – 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.

Претходно анализиране 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” [94, стр. 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” [39, стр. 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 изврстан начин, означиле повратак реалистичном модусу и обичном човеку. За разлику од Чехова, код кога обичан човек наставља да живи у измењеним околностима, 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" [28, стр. 11].

За Биљану Србљановић, како наводи Пашић, „национално осећање је развучено и исецкано на фронцле. 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" [95, стр. 67].

6.4. „Породичне приче”

На крају позоришне сезоне 1998. године на сцени Атељеа 212 изведена је и представа *Породичне приче* Биљане Србљановић, у режији Јагоша Марковића. Ако је гротеска спој језивог и смешног, лепог и ружног, узвишеног и ниског, ауторка нам на сцену изводи децје игре које, уместо да су ведре и наивне, испуњавају нелагодом и језом, јер деца опонашају своје родитеље. Из децје 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: децје 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 у 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” [76, стр. 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 децу 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 децје игре, које опонашају драмску радњу и ликове. О адиктивној природи необавезне игре, која никада до краја није ослобођена социјално-психолошке детерминисаности, писао је Хојзинга. Опонашање и прерушавање су омиљене децје 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 децјој 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 децје игре у игру одраслих, указујући на то да када престане децја игра, једноставним сударом игре са стварношћу, почиње игра одраслих: „Тако се децје 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 децјој, 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” [32, стр. 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.

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 одбади илузију; за гледаоца се то правило састоји у предавању илузији не неиграјући на први поглед декор, маску, извештаченост које треба за одређено време да прими као стварност стварнију од саме стварности” [32, стр. 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” [64, стр. 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” [32, стр. 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. То су праве последице ратова и кризе” [10, стр. 136].

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 Врања, 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, 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. То је оно што деца опонашају и уочавају. У таквом свету преовладавају пароле колективног идентитета, које су инструментализоване и немају правог значења.

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! [...] 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?*

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. За ауторку родитељи су криви за актуелно друштвено стање – и због тога је ауторка сваком детету дала легитимно право да се реши те омче за вратом.

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. 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” [64, стр. 204]. 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 можемо лако замислити као 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 Винавер у својој алегоричкој приповеци *Освета (Громобран свемира)* 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 постају старци-духови. Прошлост се осуђује, одбацује и везана је за генерације очеве који су изложени беспопштемним нападима.

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 безнађа. О томе Стаменковић каже следеће: „Десетак сцена, са стереотипизараним породичним призорима, добијамо лакрдију, окрутну 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” [64, стр. 201].

6.5. „Каролина Нојбер”

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” [17, стр. 201]. 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” [64, стр. 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” [31, стр. 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 дивљачка. 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” [61, стр. 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.

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 за сто година'. 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” [61, стр. 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 буну 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, 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 Каироса 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, крелење, бекељење, 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, неразумевања

друштвених односа, те бежања у национализам или конформизам, то истиче и Маргарета у овој драми: *Понекад помислим да народ можда и неће да буде преваспитан. Можда хоће лаж, улизивање...* (4)

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. Опробаво 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) лишен је уметничких вредности и као такав не може бити катализатор високе уметности. Међутим, многи проучаваоци уметности уопште, посебно они наклонени социолошким тумачењима њене природе, улогу публице схватају као пресудну. Викторија Д. Александер, на пример, о улози публице 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” [12, стр. 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.

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” [61, стр. 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, полажући 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.

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 мла-те 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...” [61, стр. 21].

КАРОЛИНА: *О, проклет да је овај народ! Све је уништио! Увек сам говорила да је то стока! Стока! Крви, убијања и крвељења! 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. 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 но-сталгије се не умире, а од глади се умире и те како” [61, стр. 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.

По Хансвурсту, позориште је најобичнија уметност, а он је забављач. Расправа се заправо води између два концепта уметности: елитистичко-просветитељског, Каролининог и национал-популистичког, Хансвурстовог. 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.

Каролина Нојбер пре свега 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 поделио 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, поне, и непристојна и нехумана! Зато што је плод људске истине, која је непристојна и нехумана. (4)*

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 ниско-миметском модусу, са протагонистом који је трагички јунак, издвојен из околине својим идејама, способношћу, жељама и страху.

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! (4)*

6.6. „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 *Америки*, *други део* демаскира привид ‘америчког сна’...” [83, стр. 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 укупани у њу лошим навикама и традицијама, што смо прости и нецивилизовани. Непоправљиво смо дивљи, брутални, ратоборни, сурови и сирови, невиђени псовачи, притворни. [...] Народ ухваћен у мрежу традиционалистичких, политичких историјских предрасуда и лажи, обмана и самообмана, замуљен и закукуљен, склон интригама, оговарању и додворавању, овај и овакав Биљанин народ каска у воловским запрагама, за великим светом и цивилизацијом. ‘Пад’ јесте 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!” [97, стр. 196]. У драми *Пад* главни ликови су антихероји, бизарна породица која је на власти и одлучује о судбини нације и државе. *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 и сл. Ауторка отворено показује алузије на нашу актуелну политичку и друштвену ситуацију, у којој су људи морално искварени и бескрупулозни.

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. Херој не постоји, а и сами ликови су, према Стаменковићу, „мада и индивидуализирани, мање прави карактер, а више фабуложне, хиперболичне фигуре, које симболизују вечите људске особине, али и снаге које учествују у обликовању друштва” [64, стр. 204].

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 изналажењем заједничког непријатеља.

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 поштенном 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)

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 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. Простор радње у овој драми одређен је симболичном границом: грозно сивим, голим бетонским зидовима који се простиру далеко увис. Излаза нема. 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.

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 изаберу 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. Промена власти 2000. године пробудила 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 тражећи изгубљеног хероја.

7.

Типологија хероја у српској драми у крају миленијума

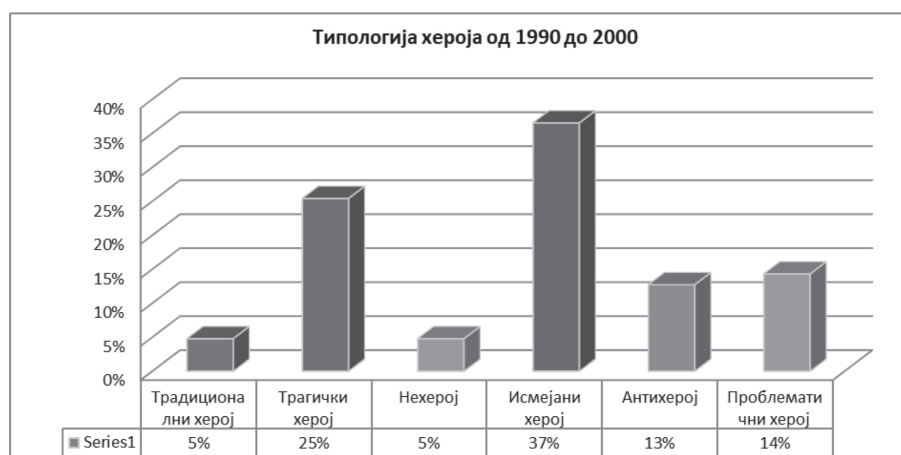
Друштвени период о коме смо говорили кроз развој српске драме у овоме раду изузетно је сложен и тешко га је било синтетички обухватити у целини, чак и са данашње, (не)извесне историјске дистанце. У нашем раду покушали смо да истражимо утицај друштва на типологију хероја у драмским делима написаним у 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” [99, стр. 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 студије 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 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. Реконструкција националних митова довела је до раслојавања народа с једне стране на браниоце идентитета и прошлости, а на другој страни су сви други.

У наведеном периоду најфреквентнији тип хероја у драмама јесте тип интелектуалца у ширем значењу; међу њима су представници различитих занимања: професори, глумци, пијанисти, свештеници, студенти, добровољне 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, јесте 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*, наставио је да води 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).

Типологија хероја у драмама од 1990. до 2000. године, дакле, током целог испитиваног периода представљена је на графикону 1.



Графикон 1. Типологија хероја у драмама од 1990. до 2000. године

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. 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 изграбљивању и угрожавању српског националног елемента од стране других југословенских народа. Српско национално питање преузима нови комунистички поредак. (Нео)традиционални хероји (ослободиоци) у драмама крајем осамдесетих 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), *Лазар, велики кнез* (1989), *Бој на Косову* (1989), и друге 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 *Мрешићење шара-на*, 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 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 кнежевe 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, доброчинитеља, 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. 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 ликови. То су пре свега ликови који су се нашли у тешким ратним временима и били жртве његовог вихора.

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” [38, стр. 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 мењајући 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; посреди је раскринкавање 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, будаласти, 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” [14, стр. 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 табеле 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 кнежеве вечере?*, које њихови поступци чине исмејаним херојима, Марковићеви ликови су инструментализацијом мита узрочници многих невоља. Љубић због тога засеђује остале антихероје, попут Данила, ратног профитера или ликова које глуме деца у *Породичним причама*. Можемо закључити да се хероји међају 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 кнежеве вечере?* Виде Огњеновић. Према Лукачевом мишљењу, херој епопеје никад није индивидуум, нити има личну судбину, већ судбину која је повезана са судбином заједнице [47, стр. 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 – нарочито култом као што је видовдански, мешајући историју и мит ствара се псеудоисторија и псеудомит.

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 кнежевe вечере*, затим војницима и, нарочито, песнику Љубићу из Марковићеве *Турнеје*, као и карикатуралним ликовима генерала Ђорђа из *Лаког комада* или ликова 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 нација 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 имажинаријума, с етничким колективом као првим принципом и јединим хоризонтом” [54, стр. 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, антиоталитаризам и антикомунизам успешно су блокирали критику национализма” [37, стр. 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 Кулић: „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” [37, стр. 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 друге стране, она вулгаризује и банализује аутентични значај националних јунака прошлости обезбеђујући им новокомпоновану популарност кроз школу или медије” [54, стр. 29].

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

обазирuћи 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 наравду, 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” [54, стр. 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 толицима 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” [43, стр. 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 у *Београдској трилогији*. Сви главни ликови у *Београдској трилогији* имају особине проблематичног хероја. Између Прага, Сиднеја и Лос Анђелеса нема разлике – сви ликови су у ратним деvedесетим 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 наставши се у другој земљи, изузев сукоба у Дачи, који је упао у замку искривљене представе хероја. Ликови су изгнаници из своје земље, укоренењени 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. 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 анти-тоталитаризам доживели су ренесансу у Источној Европи након слома једнопартијског социјализма” [37, стр. 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 [67].

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” [111].

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 ангажоване 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 на то што имамо у виду све чињенице његове владавине.

Исто тако, дојучерашњи главни актер балканског сукоба у последњој деценији 20. века, Слободан Милошевић, све мање се третира као антихерој, 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 које су у претходном раздобљу били табу-тема. Позориште се у таквим друштвеним процесима није дистанцирало и покушало да кроз савремену драму пружи политички ангажовану, 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. 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 живело 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 грађанина, интелектуалца који брани грађанске вредности; али и интелигенција је такође „спавала”, док се друштвена криза повећавала, а свуда „догађао народ”. „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” [78, стр. 141].

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. А такав херој никако не може бити епски херој, већ искључиво трагички херој, проблематични херој, па чак и анти-херој, 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” [37, стр. 482]. Селективно прихватање историографских чињеница следили су и неки драмски писци у периоду до 1995. године (Слободан Селенић, Синиша 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 деведесетих био је негативна активна полуга рата скоро код свих зараћених страна, али ни касније није изгубио актуелност код правдања ‘националне демократске транзиције’” [37, стр. 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. Можемо закључити да је хумор који је прелазио 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. Фројд у својој студији *Хумор*, 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. [...] 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” [38, стр. 190-191].

Типологија хероја у српској драми на крају миленијума после 2000. године, у општој еуфорији краха једног система, показује да 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. Резултат тога на крају 20. века јесте појава проблематичног хероја и за њега везаних тема, као што су: одлазак из земље, губитак идентитета, неналагање новог идентитета, антинационализам. Убиство премијера Зорана Ђинђића три године након промене власти усталичило 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” [37, стр. 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 почетка 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 драмском 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.

Основни извори

1. Велмар-Јанковић, Светлана, 1994: *Кнез Михаило*, Београд: СКЗ.
2. Давид, Филип, Ковачевић, Душан, 1985: *Балкански шпијун и друге драме*, Београд: БИГЗ.
3. Ковачевић, Душан, 1998: *Одабране драме II*, Београд: Стубови културе.
4. Ковачевић, Синиша, 1992: *Бенерал Милан Недић: народна трагедија*, *Сцена* бр. 3, стр. 67-80.
5. Марковић, Горан, 2002: *Осма седница и друге драме*, Нови Сад: Библиотека Матице српске.
6. Огњеновић, Вида, 2001: *Драме I, 2*, Београд: Стубови културе.
7. Поповић, Александар, 2001: *Драме*, Београд: Војноиздавачки завод.
8. Ромчевић, Небојша, 1998: *Каролина Нојбер и друге драме*, Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију Факултета драмских уметности.
9. Селенић, Слободан, Ћирилов, Јован (аутор додатног текста), 1990: *Драме*, Београд: БИГЗ.
10. Србљановић, Биљана, 2000: *Пад, Београдска трилогија, Породичне приче*, Београд: Откровење.
11. Шеварлић, Миладин, 2001: *Изабране драме*, Београд: Удружење драмских писаца Србије.

Књиге и зборници

12. Александер, Д. Викторија, 2007: *Социологија уметности*, Београд: Clío.
13. Арент, Хана, 1998: *Извори тоталитаризма*, Београд: Феминистичка издавачка кућа 94.
14. Бахтин, Михаил, 1978: *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Београд: Нолит.
15. Бергсон, Анри, 1958: *О смијеху*, Сарајево: „Веселин Маслеша“.
16. Болчић, Силвано, 2013: *Разарање и реконституција друштва Србије на прелазу у XXI век*, Београд: Службени гласник.

17. Волк, Петар, 2006: *Између краја и почетка*, Нови Сад: Позоришни музеј.
18. Грушановић, Златко, 2010: *Три драме Љубомира Симовића*, Београд: Задужбина Андрејевић.
19. Грушановић, Златко, *Типологија хероја у српској драми деведесетих година XX века* – Генерал Милан Недић Синише Ковачевића у Зборнику Матице српске за књижевност и језик LXVII, 2019, Нови Сад, стр. 883-901.
20. Грушановић, Златко, *Типологија хероја у српској драми деведесетих година 20. века: Вида Огњеновић – Је ли било кнежевe вечере?* у Узданица, Јагодина, 2019, стр. 59-75.
21. Грушановић Златко, *Типови хероја у српској драми од 1990. до 1994: Александар Поповић – Бела кафа*, Књижевност и језик, Година LXVI, 2019, Београд, стр. 31-47.
22. Грушановић, Златко, 2019: *Концепт хероја у друштву и српској драми крајем 20. века*, часопис *Театрон Пролеће – лето 186/187*, стр. 108-116.
23. Драгићевић Шеших, Милена, 2013: *Политика сећања и право на побуну у неинституционалној култури Београда*, Београд: Зборник Факултет драмских уметности.
24. Дивинио, Жан, 1978: *Социологија позоришта, Колективне сенке*, Београд: БИГЗ.
25. Димић, Љубодраг, Стојановић, Дубравка, Јовановић, Мирослав, 2005: *Србија 1804–2004: три виђења или позив на дијалог*, Београд: Библиотека Serbica.
26. 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.
27. Иберсфелд, Ан, 1982: *Читање позоришта*, Београд: Култура, Библиотека зодијак.
28. Језеркић, Весна, 2006: *Предговор у Предсмртна младост*, Нови Сад: Стеријино позорје.
29. Језеркић, Весна, 2007: *Историја & илузија: антологија најновије српске драме (1995–2005)*. Део 2, Нови Сад: Стеријино позорје.
30. Јевтовић, Владимир, 2001: *Узбудљиво позориште*, Београд: Јанус.
31. Јованов, Светислав, 2011: *Субјект и жанр*, Београд: Факултет драмских уметности.
32. Кајоа, Роже, 1979: *Игре и људи*, Нолит: Београд.
33. Klapp E., Orrin: 1962: *Heroes, Villains and Fools: The Changing American Character*, New Jersey: Prentice-Hall.
34. Klapp E., Orrin, 1971: *Social Types: Process, Structure and Ethos*, San Diego: Collected Studies, Aegis Pub.
35. Крстић, Ђ. Василије, 1998: *Геноцидом до велике Хрватске*, Нови Сад: Матица српска.
36. Крстић, Василије, 2013: *Срби у Угарској 1790–1918*, Нови Сад: Матица српска.
37. Куљић, Тодор, 2006: *Култура сећања: теоријска објашњења употребе прошлости*, Београд: Чигоја штампа.
38. Лауб, Г, 1999: *Уметност смеха*, Београд: Дерета.
39. Кот, Јан, 1974: *Једење богова*, Београд: Нолит.

40. Лукач, Ђерђ, 1978: *Историја развоја модерне драме*, Београд: Нолит.
41. Лукач, Ђерђ, 1990: *Теорија романа*, Сарајево: Веселин Маслеша.
42. Ломпар, Мило, 2014: *Дух самопорицања*, Београд: Euro-Giunti.
43. Макијавели, Николо, 1985: *Изабрано дјело*, Загреб: Глобус.
44. Марјановић, Петар, 2005: *Мала историја српског позоришта, XIII–XXI век*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.
45. Милутиновић, Зоран, 2006: *Сусрет на трећем месту*, Београд: Геополитика.
46. Миочиновић, Мирјана, 1975: *Есеји о драми*, Београд: Библиотека АРГУС.
47. Михајловић Михиз, Борислав, 1990: *Аутобиографија о другима*, Београд: БИГЗ.
48. Mucchieli, Alex, 1986: *L'identite*, Paris: Presses Universitaires de France.
49. Батаковић, Т. Душан и др., 2010: *Новија историја српског народа* (приредио Душан Батаковић), Београд: Наш дом.
50. *Немачка обавештајна служба*, 1959: Државни секретаријат за унутрашње послове ФНРЈ, Београд: Управа државне безбедности III одељење.
51. Ниче, Фридрих, 2001: *О користи и штети историје за живот*, Нови Сад: Светови.
52. Несторовић, Зорица, 2007: *Богови, цареви и људи, трагички јунак у српској драми XIX века*, Београд: Чигоја штампа.
53. Павићевић, Оливера, Симеуновић-Патић, Биљана, 2005: *Србија и (анти)хероји*, Београд: Институт за криминолошка и социолошка истраживања.
54. Павићевић, Оливера, 2008: *Неки аспекти популаризације негативног друштвеног јунака*, Београд: Институт за криминолошка и социолошка истраживања.
55. Петрановић, Бранко, Зечевић, Момчило, 1988: *Југославија 1918/1988 тематска збирка докумената*, Београд: РАД.
56. Петрановић, Бранко, 1992: *Србија у Другом светском рату 1939–1941*, Београд: Војноиздавачки и новински центар.
57. Петровић, Сретен, 1999: *Српска митологија*, Ниш: Просвета.
58. Пешикан-Љуштановић, Љиљана, 2009: *Кад је била кнежева вечера*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.
59. Проп, Владимир, 1980: *Морфологија бајке*, Београд: БИГЗ.
60. Путник, Радомир, 1990: *Читајући изнова: огледи из драматургије и театрологије*, Нови Сад: Стеријино позорје.
61. Ромчевић, Небојша, 1999: „Сусрети: Трчање у месту”, *НИН*, 1999, 8. јул, стр. 21.
62. Селенић, Слободан, 2003: *Искорак у стварност*, Београд: Просвета.
63. Симеуновић, Драган, 2009: *Увод у политичку теорију*, Београд: Институт за политичке студије.
64. Стаменковић, Владан, 2000: *Крај утопије и позориште*, Нови Сад: Стеријино позорје.
65. Сурио, Етјен, 1980: *Двеста хиљада драмских ситуација*, Београд: Нолит.
66. Тамарин, Г. Р, 1962: *Теорије гротеске*, Сарајево: Свјетлост.
67. Требјешанин, Жарко, 1995: *Политика и душа*, Београд: Време књига.
68. Фрај, Нортроп, 2000: *Анатомија критике*, Загреб: Голден маркетинг.

69. Фрајнд, Марта, 1996: *Историја у драми драма у историји*, Београд – Нови Сад: Прометеј, Институт за књижевност, Стеријино позорје.
70. Хегел, Георг, Вилхелм, Фридрих, 1970: *Естетика I, 2, 3*, Београд: Култура.
71. Hellenthal, M, 1989: *Schwarzer Humor: Theorie und Definition*, Essen: Verlag Blaue Eule.
72. Харвуд, Роналд, 1998: *Историја позоришта: цео свет је позорница*, Београд: Clio.
73. Христић, Јован, 1996: *Позоришни реферати*, Београд: Нолит.
74. Chebel, Malek, 1986: *La formation de l'identite politique*, Paris: Presses Universitaires de France.
75. Чоловић, Иван, 2001: *Пуцање од здравља*, Београд: Содобност.

Огледи, расправе и чланци

- 75А Грушановић, Златко, 2018: докторат, Типологија хероја у српској култури и друштву од 1990. до 2000. (српска драма), Филолошки факултет, Београд.
76. Јовићевић, Александра, 2001: „Милошевић и његови савременици: позориште у Србији 1990–2000”, *Театрон* 119/120, стр. 19-32.
77. Кулић, Тодор, 2011: „Титоизам: три перспективе”, у зборнику: *Тито – виђења и тумачење*, стр. 539-551
78. Кулић, Тодор, 2014: „Смрти код левице и деснице: прилог критици антитоталитарне танатологије”, у зборнику: *Стигма тоталитаризма – антитоталитарни дискурс у функцији дискредитације левице*, стр. 137-148.
79. Марковић, Горан, 1997: „Сачувај ме, Боже, Српског Хавела”, *Сцена*, 3-4, стр. 27-32.
80. Мартинов, Војислав, 2014: „Псовка за прошлост”, (уводна реч на округлом столу), у зборнику: *Стигма тоталитаризма – антитоталитарни дискурс у функцији дискредитације левице*, стр. 9-13.
81. Меденица, Иван: „На путу за Тебу”, *Сцена*, 3–4, 1996, стр. 185-187.
82. Меденица, Иван: „Збирка анегдота”, *Политика*, 1999, 23. јануар, стр. 40.
83. Меденица, Иван, 2011: „Нови видови политичког у позоришту: случај екс-Yu”, *Театрон: часопис за позоришну уметост и театрологију*, бр. 154-155, стр. 9-20.
84. Милосављевић, Александар, 1995: „Синиша Ковачевић: Јанез”, *Реч*, 2, 9, стр. 127-129.
85. Милосављевић, Александар: „Синиша Ковачевић: Ђенерал Милан Ђ. Недић”, *Политика*, 1993, 19. април, стр. 13.
86. Милосављевић, Александар, 1995: „Сјај и беда глумца”, *Реч*, бр. 27, стр. 135.
87. Милосављевић, Александар: „Србија међу змајевима” (Белешка о драми Миладина Шеварлића – Змај од Србије), *Политика*, 1995, 27. јануар, стр. 15.
88. Милосављевић, Александар, 1996: „Сјај и беда глумца”, *Реч*, бр. 28.
89. Милосављевић, Александар, 1996: „На часу код учитељице живота”, *Реч*, бр. 20.
90. Милосављевић, Александар, 2000–2001: „Мелодрама”, *Позориште: лист Српског народног позоришта Нови Сад*, бр. 6/10, стр. 7.

91. Мујчиновић, Авдо, 1991: „Вида Огњеновић: Је ли било кнежеве вече-ре?“, *Сцена*, 4-5, стр. 75-80.
92. Огњеновић, Вида, 1993: „Резиме на крају века“, *НИН*, бр. 2, 198, стр. 39.
93. Огњеновић, Вида, 1993: „На време сам се известила о свом национал-ном бићу“, *Позоришне новине – Лудус*, бр. 12, стр. 10-12.
94. Павловић, Зоран, 2006: „Вредности у Србији у другом добу модерни-зма“, *Социолошки преглед*, 40/2, стр. 247-262.
95. Пашић, Феликс, 2003: „Писање као мука“, *Театрон*, бр. 123, стр. 61-72.
96. Первић, Мухарем: „Похвала ћутњи и мудрости“, *Политика*, 2000, 8. новембар, стр. 15.
97. Симовић, Љубомир, 2002: Предговор у: Душан Ковачевић, *Драме*, Београд: Српска књижевна задруга.
98. Србљановић, Биљана: „Огољена генерација“, *Политика*, 1997, 4. мај, стр. 21.
99. Стојановић А., Бајагић, Д., 2014: „Милан Недић и његова улога у Другом светском рату у светлу српске историографије и нових исто-ријских извора“, у: *Тематски зборник радова са III међународног научног скупа: Наука и савремени универзитет [том I], Историогра-фија и савремено друштво*, стр. 190-207.
100. 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.
101. Сувајџић, Бошко, 2006: предговор у: Шеварлић, Миладин, *Изабране драме 2*, стр. 7-31, Београд: Удружење драмских писаца Србије.
102. Трифуновић, Весна, 2007: „Социјални типови хероја, ниткова и луде у теорији Орина Клапа“, *Етноантрополошки проблеми*, н. с. год. 2. св. 1, 109-135.
103. Христић, Јован, 1990: „Три нове драме“, *Књижевност*, књ. 89, св. 6, стр. 1111-1115.
104. Христић, Јован, 1992: „Слободан Селенић: Кнез Павле“, *Књижев-ност*, књ. 94, св. 9-10, стр. 1207-1208.
105. Христић, Јован, 1992: „Класици, савременици и остали“, *Књижев-ност*, књ. 97, св. 8-9-10, стр. 1550-1558.
106. Жунјић, Драган, 2002: *Национализам и књижевност*, Ниш: Просвета.

Базе података

107. 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.
108. 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.
109. 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.
110. Перица, Вјекослав 24. 08. 2015, Интервју, *Пешчаник*. Преузето са сајта <http://pescanik.net/vjekoslav-perica-intervju/> 28. 03. 2016.

10.

Индекс појмова и имена

актанцијални модел 24, 35, 42, 60, 76, 104
антихерој 13, 23, 16, 47, 57, 117
антикомунизам 57, 121
апсурд 15, 35, 49, 69, 81, 123

Велмар Јанковић Светлана 13, 19, 33, 117

гротеска 38, 81, 83–84, 100, 119
глумац 85–91, 107

Домазет Сања 19, 84
демистификација 72
danse macabre 66

емигрант 54–56, 60

Иберсфелд Ан 14, 132
идентитет 7, 11, 21, 40, 62, 75, 97
– колективни 7, 31, 33, 69, 93, 96–97
иронија 61, 97, 102
идеологија 22–23, 28, 34, 49, 56, 81, 91
инструментализација 36, 56, 76, 91, 119

Ковачевић Душан 18, 20, 36, 38, 40, 82–83
Ковачевић Синиша 13, 23, 54, 60, 69, 126
Косово 29, 72, 77
квислинг 52, 54, 56–57, 62
кариатура 37, 81, 84, 100, 102, 118–119
Ломпар Мило 20, 61

Марковић Горан 19, 71, 84–85, 90–91, 117, 121
митологизација 12, 25, 27, 33, 36, 55, 58, 69

митоманија 20, 27, 29–32, 54, 60, 72

Огњеновић Вида 13, 18, 28, 75, 120, 126

Поповић Александар 28, 33, 43, 63–64, 66, 67, 84, 94
псеудоисторија 96, 119
псеудомит 120
пародија 113, 119, 136

радња 26, 30, 39, 41, 43, 54, 62, 66
– комичка 36–37, 66, 69, 80
– трагичка 15, 35, 37, 52, 62
Ромчевић Небојша 78–80, 84, 105, 108, 126
Руварац Иларион 30, 31, 34–35, 75

сатира 32, 34, 40, 72, 79, 81–83, 93
сукоб 23, 33, 93, 96–100, 104, 123
Србљановић Биљана 65, 71, 92, 99, 101, 111, 126

тоталитарни систем 38, 65, 112, 125
терор 28, 37, 43, 51, 105, 123

Фрај Нортроп 8, 15, 16, 52, 82, 91

херој 7, 20, 23, 63, 87, 95, 105, 115
– драмски 8, 115, 129
– исмејани 16, 33, 76, 82, 84, 88, 92, 104
– трагички 16, 24, 35, 37, 53, 105, 110, 117, 125
хумор 8, 31, 80, 112, 126

Шеварлић Миладин 19, 71, 73, 119

The disappearance of heroes at the end of the millennium in Serbian drama and society

As literary heroes have often, but not always, embodied social heroes in the world of art, the focus of this study is the relationship between social reality and art through the concept of heroism. Both social and literary heroes are the projection of the social ideal, value system or social need. The meaning of a hero in society has changed with time, which has led to a change in the meaning of a hero of a drama in different epochs. This is why specific types of heroes were dominant in certain literary periods and less present in some others.

Moderntime (modernity is here defined in the sense of twenty-century long ideological and philosophical pluralism) brings to life an undefined hero, ordinary but strange, sometimes even unusual, self-aware of being marginalized. Existential anxiety, lability and socially unacceptable indifference often prompt him to fight against something insignificant, which scandalizes society that mercilessly transforms him into a mocked rebel because he tries to define meaning and value. Prone to meditation, the modern hero moves within a small circle of people and creates his own culture; he is incoherent on the inside and defies the surroundings, system, state, institutions and formal organizations on the outside.

In the light of the foregoing, it can be concluded that the traits and types of heroes change in synchronization with the transformation of a social construct of a hero in different periods and the concept of heroic virtues is therefore changeable.

A hero of a drama evolves (or more precisely devolves against the cultural and ethical backdrop, which is often in direct contradiction with the current social pattern) from a national **hero**, during the disintegration of Yugoslavia at the end of the 1980s and the beginning of the 1990s, though an **antihero** of an imaginary country created from the remnants of national memories and emotions, to a character without identity, without illusions, indifferent and alienated, in the final stage of the transformation, a **problematic hero**.

The search for identity in the period between 1990 and 2000 is marked by the divinization of the characters from the national past, the recapitulation of the past as well as the attempts at making the present look heroic by associating it with the past. In such a turbulent period as the last decade of the 20th century, it is possible to identify the universal typology of the characters which reflect challenges both in the world of art and in society. The Serbian people have often searched for the foothold that would help them redefine their identity. This problem resurfaced in the last decades of the 20th century, during the disintegration

of Yugoslavia, the creation of the European Union and the constant emigration of the population.

In Serbian dramaturgy in the 1980s there was a series of plays addressing historical topics in which, consciously or not, the national and social goals of the time were idealized. The search for the identity lost in the past boiled down to the search for the events that could justify the actions in the present. The popularity of this type of drama is all due to the historical and social circumstances which have mainly created the horizon of expectations of the audience. Researchers including Marjanović emphasize that the ideas of the national theatre mainly hinged upon two central elements: prioritizing the spiritual over the material (mostly as a sublimation of unsuccessful political projects, bad decisions and the inability to adjust to the historical moment) and a new interpretation of the national past with the aim of rationalizing those failed projects which reflect the full-scale historical injustice as the predominant element in the national history [22, p. 108–116].

The period between 1990 and 2000 was productive for a great number of playwrights. These authors, above all, showed that the germ of the dark and bleak present was hidden in the past and was leading to the collapse of the natural foundation of the social order of our country. The specific political situation of the country at the time called for the interpretation of the characters both through the sociological and culturological prism.

Erasing boundaries between the past and the present implied the mythologization of the present and its association with the mythical past. In this way the concept of the present seemingly disappeared and the universal para-historical time was born in which the main national interest was the battle for survival presented through the eternal fight against the injustice which, following an inevitable mythical pattern, keeps happening in our country. Some playwrights made attempts at finding the cause for the present state in the past, at foreseeing its consequences and finding the answers to the question why the historical injustice keeps repeating.

In their search for identity, the protagonists transformed from the national heroes to antiheroes rejecting any identity. The theatre kept track of the complex conflict which took place in Serbia not only in politics but in spiritual and social spheres as well. In both modern and classical theatre pieces played in those years, the audience watched the performances with almost physiological hunger and recognized the truth about itself. The playwrights looked in the past trying to find the analogy with the present.

Unlike the characters in dramas with historical topics, the leading figures in non-historical theatre performances in the 1990s portray a common man torn apart by the hardships that the disintegration and transformation of the country brought about. These plays, coloured in irony, “comforted” or “provoked”: *The Professional* (1990), *The Hilarious Tragedy* (1991), *The Night is Dark* (1993), *The Tour* (1996), *The Easy Piece* (1994), *The Speech Disorder* (1997), *Belgrade Trilogy* (1997), *The Fall* (2000). The heroes of these non-historical dramas continue their lives visibly changed, without identity and without illusions. They lose the fight in reality, in which necessity conquers will and freedom, turning them into grotesque and absurd characters. The time distance between social reality and theatre performances disappeared so the audience watched their own reality in these plays. If the characters in plays are interpreted through the prism

of the typical traits of heroes and antiheroes, certain characteristics can be identified in the development of Serbian drama and culture at the time. It can be concluded that the characters in plays at the end of the 1980s were heroized in a specific way and that in parallel with their society they underwent a transformation from the heroes of the national past to antiheroes – characters without illusions and identity. It was the social and cultural circumstances of the time that played the crucial role in such a development of drama since the audience expected the theatre to fulfil its need to identify with the hero, the rebel or the antihero [22, p. 108–116].



*Задужбина Андрејевић
чува успомену на своје осниваче
проф. др Душанку Андрејевић (1940–2020)
и
проф. др Косту Андрејевића (1932–2017).*

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09-2"19"
792.08(497.11)"1900/2000"

ГРУШАНОВИЋ, Златко, 1976-

Нестанак хероја на крају миленијума у српској драми и друштву / Златко М. Грушановић. - Београд : Задужбина Андрејевић, 2021 (Београд : Кућа штампе). - 139 стр. ; 24 см. - (Библиотека Educatio / [Задужбина Андрејевић], ISSN 1452-242X)

Тираж 300. - Библиографија: стр. 131-135. - Регистар. - Summary: The disappearance of heroes at the end of the millennium in Serbian drama and society.

ISBN 978-86-525-0411-4

а) Српска драма -- Ликови -- Хероји -- 20в б) Позоришне представе -- Србија -- 1990-2000

COBISS.SR-ID 48992777