

ВРИЈЕМЕ МРТВИХ У СРПСКОЈ ДРАМИ 20. ВИЈЕКА

Сажетак: Преко мотива мртвих који се у разноликим варијацијама појављује у драмском тексту могуће је направити један особен књижевноисторијски пресјек драмског стваралаштва код Срба у великом временском распону, све тамо од Стефана Стефановића па до Биљане Србљановић, дакле, готово од самих почетака нововјековне српске драме до данас. За ову прилику биће детаљније аналитички размотрен мотив *мртве војске*, који се у чистом облику и са веома сличном драматуршком интенцијом јавља код Боривоја Јевтића, Љубомира Симовића и Синише Ковачевића, односно у драмама *Царске кохорте*, *Чудо у Шаргану* и *Српска драма*. Књижевну анализу ових драмских комада неизбјежно је усагласити и са културолошким обрасцем који је код Срба веома упечатљив кад су у питању мртви и однос према њима, али и са трагом историјског времена који је изразито уочљив у свим наведеним драмским текстовима.

Кључне ријечи: српска драма, мотив мртве војске, модел удвојеног времена, драматургија неспоразума, Боривоје Јевтић, Љубомир Симовић, Синиша Ковачевић, *Царске кохорте*, *Чудо у Шаргану*, *Српска драма*

Алегоријске представе смрти и мртви предочени као звучне или визуелне утваре, духови и сновиђења, присутни у драмској књижевности од давнина, дио су и српског драмског наслеђа, готово од самих почетака нововјековне српске драме, рецимо код Стефана Стефановића (*Смрт Уроша Петога*), Стерије (*Владислав*), Јакшића (*Сеоба Србаља*) и Драгутина Илића (*Јаквинта* и *Саул*). У двадесетом вијеку, од времена експресионизма, кад је нарочито омиљена склоност ка драмској фантастици, мотив мртвих биће на различите начине и у разноликим формама развијан код Боривоја Јевтића, Миодрага Павловића, Велимира Лукића, Драгослава Михаиловића, Љубомира Симовића, Милице Новковић, Јована Радуловића, Душана Ковачевића, Синише Ковачевића, Биљане Србљановић... Чак и овако површан, готово насумичан преглед указује на чињеницу да би се и преко мотива мртвих могао направити специфичан књижевноисторијски пресјек српске драме. Оно, пак, што у овом раду представља средишњи предмет интереса јесте *вријеме мртвих* као дјелатно вријеме драмске радње и драмског сукоба, односно слободно удвајање и укрштање оностраног и ононостраног времена, с вишеструким умјетничким циљевима. Још прецизније, оvdје је у питању мотив *мртве војс-*

ке као она најочљивија драмска специфичност која тијесно повезује *Царске кохорте* Боривоја Јевтића, *Чудо у Шаргану* Љубомира Симовића и *Српску драму* Синише Ковачевића, драмска остварења по много чему знаковита за времена у којима су настала и са много заједничких карактеристика у драматуршком, али и друштвеном и културолошком погледу.

Прва заједничка особина наведених драмских дјела препознаје се као истородно културно исходиште, органски повезано с култом мртвих, који је у словенском и српском наслеђу архетипска одредница идентитета, једнако и у паганском и у хришћанском слоју памћења. Култ мртвих предака је само средиште предања које се осјећа као усмјеравајућа енергија живота што, пјеснички речено, значи свијест о томе да *гласови мртвих нису мртви гласови*. Основни хронотоп српске повјеснице и књижевности, онај *косовски*, најпотпуније предочава завјет предака као највишу моралну мјеру постојања и смрт као залог васкрсења, као знак есхатолошке пуноће времена, а тај хронотоп је умјетнички уздигнут на мотиву мртве војске, што, очигледно, не може бити случајност. „Бирајући смрт под својим именом, нисмо изабрали оно што је било испред, него оно што је било у нама и изнад нас. То је доказ да смо већ имали себе, да смо били укорењени, ужиљени и усебљени, да смо себе имали и довели дотле да смо се могли прегорети и остати своји на своме“.¹ Ако се ово има на уму онда је и драмски модел *времена мртвих*, активиран у поменутих дјелима, могуће сагледати као њихову дубоко потиснуту јединствену духовну лозинку, а не тек као један у низу модерних експеримената у домену драмске форме, на први поглед артистички исфорсиран и поприлично извјештачен. С друге стране, модел удвојених и сучељених времена указао се тројници наших писаца као умјетнички најдјелотворнији, из најдубљег културног памћења преузет начин да критички проговоре о своме времену и да проникну у замршене узроке српских историјских посрнућа.

I

Драма Боривоја Јевтића *Царске кохорте* објављена је 1928. у часопису *Мисао*, а играна исте године на сцени Народног позоришта у Сарајеву, у коме је аутор дуго радио као драматург, а повремено и као умјетнички директор и режисер. Ради се о писцу који је у међуратном периоду живио свој књижевни зенит и био плодан, познат и радо објављиван као приповједач и драмски стваралац, аутор десетак комада, од којих је већина доживјела и позоришно извођење на сценама у Сарајеву, Београду, Загребу, Скопљу и Бањој Луци.²

¹ Матија Бећковић, *Смрт под својим именом; у: Послушања*; Београд – Рума, 2000, стр. 50

² Најзначајнији Јевтићев драмски пројекат представља (недовршена) пенталогичка о Босни, гдје се издвајају драме *Фра Лукићево знамење* и *Обећана земља*, прва српска драма о Принципу и његовом нараштају револуционара идеалиста. Како је и сам био припадник тог нараштаја, Јевтићу је то била опсесивна тема, коју је обрађивао и поетски, и приповједачки, и драмски,

Јевтић је, иначе, био припадник револуционарне младобосанске генерације, суђен и осуђен на једном од велеиздајничких процеса, а потом у Другом свјетском рату избјеглица у Београду и сарадник Српске књижевне задруге, што му комунистичка власт након рата није никад опростила. Управо *Царским кохортама* Јевтић је постао један од виђенијих представника међуратне нове српске друштвено-критичке драме, у његовом случају с наглашеним обиљежјима експресионистичког стила. *Експресионизам на сцени* Јевтић разумијева као „колебање између трагедије и божанске комедије“, одређујући жанровски *Царске кохорте* као трагикомедију. Сценски експресионизам за њега је „мода и нарочито осећање света; мода по томе што устаје, по свом формалном изразу, против свега онога што постоји дефинитивно и укалупљено; осећање света по тражењу новог духа, по природном устремљењу против *изумрлих формула садашњости*, по чежњи за *продубљењем живота*“.³ Јака критичка нота усмјерена на мирнодопско изневјеравање предратних и ратних идеала националне омладине, довела је драму (представу) у жижу интереса књижевне и позоришне јавности, тако да је о њој писало десетак критичара, између осталих Милан Богдановић, Бошко Новаковић, Хамза Хумо и Алојз Шмаус. Богдановић у *Српском књижевном гласнику* оцјењује драму позитивно, али замјера писцу пренаглашену национално-социјалну тенденцију. Јевтићева критика заборавног и незахвалног друштва, поготово ратних манипуланата а поратних профитера, те декадентних и однарођених нових нараштаја, изражена у духу резигнације и песимизма, опште је мјесто не само литературе тога времена, него и знатно ширег јавног контекста. Писац се, једноставно, није могао ослободити горчине коју је његов нараштај носио као резултат изгубљених илузија, као изневјерени сан о *обећаној земљи*. За потврду таквог стања духа могло би се навести небројено много књижевне и некњижевне грађе, а за ову прилику биће довољно указати на два примјера из преписке Пера Слијепчевића, једног од најистакнутијих из Јевтићеве генерације по увјерењу у југословенске идеале. Готово у исто вријеме кад Јевтић завршава своју драму чија је радња, треба то посебно нагласити, пројектована у 1940. годину, Слијепчевић се у писму Милану Кашанину овако исповије-

и мемоаристички. Јевтићев Принцип се „буну у име моралне идеје и достојанства које човек потврђује уздижући се над нужностима историјске реалности. (...) Принцип у идеју ослобођења уноси ноту надљудске преданости и мистичног саображења са неким вишим циљевима и дубљим смислом жртвовања. Зато он и помиње *мисао другог, небеског царства* и Косово као симбол преданости једном узвишеном реду истине и правде“ (Ljubica Tomić-Kovač, *Književno djelo Borivoja Jevtića*; Sarajevo, 1983, str. 147)

³ Б./оривоје/ Јевтић, *Идеја „Царских кохорти“*; „Преглед“, 1928, бр. 46, стр. 7. (Исти чланак који представља ауторско објашњење драме, у функцији најаве представе, објављен је и у „Југословенском листу“, 11/1928, 26, 3.) „Формални експресионизам трагикомедије“ Јевтић у чланку предочава будућем гледаоцу као „одбрану *ћудљиве растрганости сцена*“: „У ствари, брзи темпо сцена у *Царским кохортама*, њихов, у извесној мери, филмски карактер, односно њихово кратко трајање, дани су сасвим прорачунато: данашњи човек, у ово време брзог живљења и сулудих техничких стремљења, није више способан за дуге научне дискусије са сцене какве му је, на пример, давао натурализам“.

да: „... ми смо били страшни оптимисти, праве фантасте у погледу нашег народа и наше националне ствари – утолико нас теже погађа данашња реалност. (...) Биће дакле да у нашој данашњој депресији због наше политике има мало и наивности, мекуштва. Па ипак, често нас притисне осећање да ово није наша земља и да смо у кући туђих људи. То рђаво и зло осећање страховито деградира. Од љубави родитељске ствара мржњу, која је у сва времена била јалова. Застанем на улици, погледам у се: бескрајна љубав према природи и животињама; а према људима нашим, нека сива засићеност“.⁴ А још 1921. Андрић се дописницом јавља Слијепчевићу из Рима да му захвали за *Споменицу В. Гађиновића*, па каже: „У оваке дане ова је књига за мене једна утеха. Желим да то буде и осталима на данашњем југославенском беспућу“.⁵ Тек је октобар 1921., а земља којој се још ни име ни границе нису усталили већ је на беспућу, што њени „родитељи“ виде боље него ико други! Не чуди онда што је „комика“ у Јевтићевој драми, заправо, претежно горчина коју су иза себе оставили порушени идеали.

„Што се тиче идеје *Царских кохорти*, она је дана, у главном, у једној симболичној линији и није без онога куда се данас, углавном, почиње да креће нарочито наша књижевност, без *расног*. Један богати београдски денди, рецимо да се зове Милан Милушић, после катастрофе брода *Мажестик* на коме се возио покрај острва Вида; после једне сцене са духовима, са мртвим кохортама из *неког* Светског рата, коју је, као дављеник, доживео на дну морском, он почиње први пут у животу да размишља о стварима света, о идеји настајања и пропадања, о трептањима људске душе. Овај психолошки процес одводи га потпуно од његовог дотадашњег начина живљења. Он почиње да појима да се живот не може замислити без смрти, да су једно без другог немогући и несхватљиви. Одатле његова *мисионарска* мисао да се живот не може само изживљавати, расипнички и блудно, у пићу, у женама, у спорту, чисто материјално и материјалистички, него он мора да има неки циљ, неки идеал; Милушић га налази у извесном историјском континуитету, у повезаности патња једног нараштаја са благоволењем и богатим трпезама нараштаја у 1940“.⁶ Да би жижну критичку тачку учинио дејственим механизмом драмског обраћа, Јевтић ће на крају прве слике, чија је сцена монденски брод „Мажестик“, шареном друштву дендија, трговачких шпекуланата и бизарних туристичких креатура, приредити бродолом, а мјестом радње друге слике учиниће морско дно крај острва Вида. Избор мјеста знаковит је већ по себи, а још је знаковитије, у првој слици предочено, то што се за историјски значај острва и његове *плаве гробнице* интересује, поред толиких Срба, једино један Нијемац, истина, члан Историографског института у Берлину, доктор

⁴ Перо Слијепчевић, *Белетристички радови и преписка* (Приредио Радован Вучковић); у: Сабрана дела П. Слијепчевића (у десет томова, припремљено за штампу), стр. 227.

⁵ Исто, стр. 309.

⁶ Б./оривоје/ Јевтић, исто, стр. 7.

Бергер. То шарено друштво доживјеће на морском дну, у храму тајанства и гробници тужној, како рече пјесник *Плаве гробнице*, сабласан сусрет с давно мртвим српским кохортама и њиховим командантом, генералом Гојковићем. Међу њима ће, неизоставно, бити и *утопљена душа* пјесника Диса. Јевтић је читаву слику мотивисао, заправо, као час дављеничког магновења, који ће главном јунаку, младом послијератном милионеру Милушићу, бити и катарзични час моралног просвјетљења. Упркос томе што ће и сам писац у једном објашњењу своје драме нагласити да је сцена на морском дну *само симболична*, и што му је, очито, била изазовна као могућност остварења неких сценских експресионистичких ефеката,⁷ та слика је драмски равноправна са осталим, а вријеме мртвих је тако постало реално вријеме драме. Сусрет људи који припадају различитим временима, заправо, суочење оностраног и ононостраног, ефектно је ријешено драматургијом низа неспоразума, која се на идејном плану драме успоставља као суштинско неразумијевање двије генерације и двије епохе. Претпостављена драмска ситуација у којој су актери оштро поларизовани непознавањем другог времена као *времена других*, једним дијелом готово неодољиво вуче ка комичном, што је присутно и код Јевтића, ма колико да је он свјесно суспрезао ту врсту израза. (Овдје треба подсјетити на комичко-сатирични модел јунака у туђем времену, који је вјешто искористио Домановић у приповиједи *Марко Краљевић по други пут међу Србима*). Иако комика у оваквом драматуршком моделу није ствар лика и његовог карактера, него ствар времена које лик не познаје, Јевтић је неколиким сценама грађеним по том моделу критички предочио *не-свијест* потомака у односу на прегалачки нараштај предака:

„ЈЕДАН ВОЈНИК. – Милушићу. – Море, знам ја тебе! Писар си са Зеленог Венца...

МИЛУШИЋ, – *одбијајући*. – Никад вас нисам видео!

ЈЕДАН ВОЈНИК: Море, никад ви нас не видите док смо овако у шињелима. А у пртеницама...;

⁷ У дидаскалији *Друге слике: на морском дну, крај острва Вида*, између осталог, стоји: „Бледо-плава полутама која ће се касније, пред јутро, уморно разићи.

С часа на час блесак фосфора: то је, однекуд, шибнуо водом реп неке ужарене рибе; покаткад, у паузама, необично шиштање морског живота. И шум коралних грана.

Сви који долазе овамо на сцену имају тешке кретње: утисак борбе с воденим елементом, или утисак сена. Гласови нису земаљски; сличе на далеку, сетан одјек.

Дубока ноћ; време духова; час Бојићеве *Плаве гробнице*“.

Час изласка мртве војске пред утопљенике са „Мажестика“ сценски је осмишљен овако: „У тај тренутак необично комешање из даљине, десно, и чудна иреална светлост која полагамо злати купе корала. Шум маса у хору, на прстима. Па, песма. Флауте и двојнице, у меком самртничком ритму који подсећа на ритам опела. Бескрајна жалост кроз узмућену дисхармонију, а la Stravinski. Као глас водених дубина, биљака и егзотичних цветова. Масе певају, тихо најпре, па јаче:

Ој Мораво, моје село равно,

Што си равно, кад си водоплавно?

Час паузе, укочене и језиве, међу утопљеницима“.

(Borivoje Jevtić, *Carske kohorte*; u: Izabrana djela II, Sarajevo, 1982, str. 109, 111).

ГОЈКОВИЋ, – *изненада гласно, устајући*. – Не познајете војводу Мишића? Ни Путника?

МИЛУШИЋ, – *гестом*. – Чекајте! Чекајте! Један Путник је у Центри- клубу, али није много отмен. Фале му манири. После, долази у клуб увек туђим аутомобилом, или плаћа такси!

ГОЈКОВИЋ, – *лице му је изобличено* – А питање инвалида; како је оно решено?

МИЛУШИЋ, – *спокојно-равнодушно*. – Те речи се сећам једва, као гимназиста, кроза сан. Знам да је нека стара скупштина решавала закон о неким инвалидима из неког давног рата. Али док је закон прихваћен сви су инвалиди поумирали. Смејале су се новине много. Уосталом, тако ми се чини; не знам поуздано“. (113, 116)

Од претежно комичног Јевтић је брзо стизао до трагикомике, чији је врхунац сазнање страдалника из 1916. да се њихови „центри“ потомци 1940. тек мутно присјећају да је био „некакав светски рат“, живећи охоло несјећање „у уставној земљи развијене индустрије, златне монете и најбољих спортиста“. Израз тог трагикомичног неспоразума два времена, дат као сукоб идеализма и материјализма двију генерација, умјетнички је успјешнији од оних сегментата драме у којима превладава чист трагички елемент, као у сцени смотре мртвих кохорти, кад војници, на запрепаштење оних „из оног царства горе“, исповиједају своје породичне трагедије. Знатну књижевну вриједност имају и они фрагменти у којима је Јевтић драмски активирао митолошке моменте косовског предања,⁸ као ријетке лирске тонове свог драмског текста.

„Посматране као литерарни текст *Царске кохорте* откривају драмског писца маштовите оригиналности, који своју замисао остварује по логичном слиједу догађаја; без жеље да оптужује и критикује, он се задовољава да само констатује како ствари стоје, додуше са горчином и цинизмом, чак не присвајајући право да даје коначно рјешење. Дати предност животу или смрти, постаје одлука редитеља, односно сваког појединца који долази у додир с његовим текстом. Питање односа савременика према претходницима и њиховим дјелима, што је централно питање драме, остаје и надаље отворено, као питање савјести сваког појединца: Јевтић га поставља провокативно и иритирајући, али држећи се помало изван и изнад њега. Временска помјерања, сан као дио реалности, а, опет, и као фантастична слика прошлости намијењена савременицима, Чтец који се у Интермецу поиграва са слушаоцима доводећи их

⁸ „ГОЈКОВИЋ, – *смешећи се благо*. – Схватам. Необичан, тежак стан, је л` те? Као гробница. Али, ми, војници, научили смо се већ на суровости. – *Мењајући тон, док посједа Милушића покрај себе*. – Него, причајте ми нешто. Ја сам већ све заборавио. Још шеснаесте сам дошао овамо, са својим војницима. – *Поверљиво*. – Знате, ми немамо појма како ствари стоје горе. Биће да се више не ратује? Информације наше су врло тврде. Покаткад само, о Видов-дану, кад се отворе наше гробнице, ми угледамо небо, светло и зелено. Али, то је грчко небо; наше је далеко. Онда нам шаљу одозго, с Вида, посвећеног босиока и ружа с домаће груди. Чујемо и песме. А о поноћи је дефиле свих мртвих ратника и свих царских галија“ (Borivoje Jevtić, isto, str. 115)

у још већу сумњу, и коначно, завршетак у просектури, којим се најављује 'само мир и мрак' – све су то ефектни реквизити којима је Јевтић градио своју слику савременог свијета, утопљеног у свакидашњицу, осиромашеног и огољеног духа, лишеног узвишених идеала.⁹ Писац ће, дакле, још једном, завршном драмском сликом *У просектури једне болнице*, прекорачити у вријеме мртвих, али његови ликови ни у оностраности *вечног мира* неће расплести своје животне мртвоузице; Милушић ће чак добити нове доказе који потврђују хладни Бергеров науч да треба бити „скептичан и према човечанству и према идеалима, као што је то паметан човек увек према ономе spolu кратких кукова који се фамилијарно зове жена“.¹⁰ Чини се чак да је шеста слика Јевтићу била тек драматуршко оправдање да прије ње испред завјесе, на просценијум, изведе загонетног Чтеца, замишљеног као клоуна или као Великог Инквизитора, чији је задатак да нарушавањем конвенције јединства радње гледаоцима разбије позоришну илузију тако што ће је уплести у њихове животе, у њихово поимање односа живота и смрти. „Још једна комедија, зар не? Али, писац, на жалост, верује у чудна, болна селења душа, и послаће их, кад-тад, као сумрачан Демиург, да оплоде неки цвет, да уђу у неко прогнано псето, да облагороде неког убогог пузавца који је постао отрован од проклетог додира са земљом. И за вашу утеху, уверавам вас! Јер, шта би било од ваших ишчилелих љубави, од ваших сета, од ваших разочарења, од ваших несрећа да нема, после смрти, неког продужења у противполу: из помрчине у светлост, из туге у радости бескрајне“.¹¹ Увођење времена мртвих у активно вријеме драмске радње писцу је, очито, отворило простор сасвим нових стваралачких изазова, а мистика смрти показала се као моћно средство изоштравања разноликих животних феномена. Откриће једног дубински новог драмског модела Јевтићу је стваралачки много значило. Не знамо тачно одакле га је могао преузети, вјероватно је извор била њемачка експресионистичка драма; не знамо посигурно ни да ли га је он увео у српску драму својим *Царским кохортама*, али знамо да ће тај вишеструко преимућствен модел плодотворно користити и српски драматичари након Боривоја Јевтића.

II

Драма Љубомира Симовића *Чудо у Шаргану*, друга по реду у његовом опусу, објављена је 1974, а премијерно је изведена 24. октобра 1975. године на сцени београдског Атељеа 212, у режији Мире Траиловић. Радња драме дешава се на београдској периферији, у кафани „Шарган“, испред ње, и на оближњем гробљу, хиљадудеветстошездесетинеке године, али се као актери

⁹ Ljubica Tomić-Kovač, isto, str. 134.

¹⁰ Borivoje Jevtić, isto, str. 166.

¹¹ Isto, str. 160.

појављују Манојло и Танаско, *капетан и редов IV пешадијског пука „Стеван Немања“, Дринске дивизије, Прве армије*, српски војници из Првог свјетског рата, страдали 1915. Свој мотив *мртве војске* Симовић је у драму увео с потпуно другачијом функцијом у односу на Јевтићеве *Царске кохорте*; њему није био превасходни циљ сучељење минулог и актуелног времена ради критичког погледа на друштвене и моралне прилике у Србији шездесетих година двадесетог вијека, мада је слика тих прилика у драми дата на посредан и ненаметљив начин. „Специфичност Симовићевог односа према Цмиљама и Госпавама, Иконијама и Ђорама састоји се, пре свега, у стално присутној свести о трагичној људској недобачености, заосталости тих рањивих протува из бесправне градње, тих јунака смешно скученог језика и инфантилне свести. Нешто очински меко постоји у односу аутора према резервату за друштвено запуштене посетиоце београдске кафане *Шарган*. Међутим, Симовићевој драми даје сасвим особено обележје тек директан спој овог подземља националне свести са фантастиком која, у једном можда сувише слободном поступку, поведе искуства из *Шаргана* према општим моралним и егзистенцијалним разматрањима: ми схватимо током драме да приказани догађаји и судбине нису себи сврха већ да треба да нас приведу катарзичној свести о исправном живљењу, о хуманости пристанка на властите ране, које нам отварају очи и чине нас људима“.¹² Двије паралелне драмске радње, ону која се одвија у кафани и око ње, те ону чији су актери одавно мртви војници, писац је лабаво повезао ликом Просјака, чија је једина карактеристика да је *невероватно стар* и који до краја остаје под велом тајновитости. Под маском просјачке запуштености и јуродивости, он је неко ко прима туђе ране и болове на себе, али тиме не чини добро људима, него њихове животе запућује страдању које их још додатно обешчашћује. Једнако прототипски удаљен и од Христа и од Гетеовог Мефиста, Просјак је плод врло слободне фикције која је једним дијелом усмјерена драматуршком функцијом, а другим носи идејни терет Симовићеве драме. Он је драмски услов за појаву Манојла и Танаска, а све три те појаве „са свим својим истинама и заблудама“ једним дијелом су и „извесна противтежа шарганском приземном животу и, упркос сличности с потомцима, представљају глас савести минулих епоха“.¹³ По логици Симовићеве *смеле драматуршке конструкције* Манојло и Танаско, војници мртви већ пола вијека у тренутку дешавања основне драмске радње, јесу утваре које може да види једино *невероватно стари* Просјак, који је у Првом свјетском рату примио на себе и њихове ране, а они због тога одлуком пријеког суда српске војске осуђени на смрт стријељањем, па тако обешчашћени устали из гроба да га траже и приведу као свједока за сопствену рехабилитацију. Само једном од живих ликова, и то само у једном тренутку, војници се укажу

¹² Слободан Селенић, *Савремена српска драма*; предговор у: *Антологија савремене српске драме*, Београд 1977, стр. LXVIII.

¹³ Петар Марјановић, *Српски драмски писци XX столећа*, Нови Сад - Београд, 1977, стр. 262.

и као физички присутни.¹⁴ Овај, драмски симптоматични моменат писац је везао за лик Вилотијевића, *човека са говорнице*, политичара који је „зглајзо“ у једном од бројних заокрета партијског курса, зато што је „говорио, а није спроводио“. Војници су му се указали кад му је, истина сасвим закратко, *пукло пред очима*, кад је и он стекао неку своју рану. Симовић је, не смије се заборавити, превасходно пјесник, па су тим чуднији путеви мотивисаности његових драмских ликова, што каткад може бити ствар чистог језичког изазова, као у овом случају необичног драмског „превођења“ једне говорне окамине (фразеологизма *пукло пред очима*). Док је трезвена и крајње практична Иконија убијеђена да је Вилотијевић „повантрзо“ усљед политичког краха, Ставра, један од ликова који су стални инвентар кафане *Шарган* и својеврсни драмски резонер, на ту ствар гледа сасвим другачије:

ИКОНИЈА

А, живота ми, нема никога, погледај!
Него пребацује, а није, вала, ни чудо!
Ако си до синоћ био све и свја,
а јутрос нико и ништа,
није чудо ако и повантрзаш!

СТАВРА

Неће то бити то,
друга је ствар у питању.
Кад те задеси несрећа, ко да прогледаш.
Видиш и оно што нико не види!¹⁵

Ставрине ријечи тек су једна од бројних припрема и потврда крајње велике истине ове драме која каже да је у *рани човеков идентитет*.¹⁶ А ту истину саопштавају онострани актери *Чуда у Шаргану*, капетан Манојло и редов

14

„ВИЛОТИЈЕВИЋ

Какви су, ко да су из земље ископани.
Што је на њима од гвожђа – зарђало,
што је од дрвета и сукна – иструнуло!
Не знате ко су и одакле су?

ИКОНИЈА

Шта знам ... можда је неко снимање,
ратни филмови, не читам новине ...“

(Љубомир Симовић, *Чудо у Шаргану*; у: *Антологија савремене српске драме*.

Приредио Слободан Селенић; Београд, 1977, стр. 586–587.)

15 Љубомир Симовић, исто, стр. 587.

16 „МАНОЈЛО: Док човеку не видиш рану,/ не знаш с ким имаш посла!/ У рани је човеков идентитет,/ знаш ли ти то? (...) Немаш оно зашта си страдао,/ ал се тешиш, бар имаш своје страдање!/ Мислиш да људи пате онако, без разлога?/ Рана се човеку у звезду претвори,/ па му сија, да види куда иде,/ осветљава му друге људе,/ осветљава му кућу, астал, жену,/ вечеру, цео живот! (...) Човек и јесте човек/ прво на основу свога страдања!“ (Љ. Симовић, исто, стр. 639–640).

Танаско, ликови са полувјековним „стажом“ мртваца, они који са искуством оностраности тачније сагледавају оностраност, често идеолошки изобличену до карикатуре. Ту карикатуралност оличава Вилотијевић, који у погледу идентитета нема никакве сумње, он је за њега „у лектимацији“.¹⁷ Два времена су се у Симовићевој драми дотакла и суочила првенствено као два језика, на први поглед слична, али дубински, суштински, веома различита у погледу духовног садржаја појмова који се њима именују. Језичка специфичност је у критици често истицана као велико умјетничко преимућство његових драмских остварења. „Да би из кафане на периферији Београда могао да се упути у разматрање српске историје, изглобљености једног превазиђеног менталитета и општих увиђаја у трагичност човекове ситуације, Симовић је, поред смеле драматуршке конструкције (...), морао најпре да језик својих драма оспособи за овакве задатке. (...) *Чудо у Шаргану* написано је у прози, колоквијалним језиком села и периферије који показује сталну тежњу да пронађе поетски валер у сопственој простоти, наивности, несталној лепоти бившег, једноставнијег света. Велики труд уложио је песник Симовић да пронађе речи које ће ратарску лепоту живота, што као носталгична жалопојка пролети задимљеном кафаном, довести до поетски интензивног исказа, са једне стране, а са друге – да у простоти примитивног жаргона периферије нађе трагичност скучених егзистенција које су управо жаргоном дефинисане и ограничене“.¹⁸ Марјановић у Симовићевој драми запажа „богату лексику, игре речима, хумористичке парадоксе и обрте“, као и то да „особени ритам и укрштај слободног и римованог стиха овде одређују социјалне и историјске моделе, начин и структуру мишљења“,¹⁹ чиме се коригује неопрезна Селенићева тврдња да је *Чудо у Шаргану написано у прози*. Поједине фрагменте драме писане с изразито поетском амбицијом, попут Ставрине похвале породичном животу,²⁰ Симовић ће унијети у своја пјесничка издања. Посебно је поетски импресивна Танаскова свијетла визија Србије која контрастно надраста капетанов очај кад, у расплету, сазна да неће бити могуће спрати љагу и повратити војничку част, и кад једва прозбори да му се *све зацрнело пред очима*:

Ма каки зацрнело, погледај како сија!
 Сија Шабац, Тимок тече ко злато,

¹⁷ „ВИЛОТИЈЕВИЋ (с паузама у које су смештене замишљене реплике невидљивих војника): Како? У чему је човеков идентитет?/ Па у лектимацији, у чему ће друго да буде?/ Ааа, мислите морални?/ Па за то служи карактеристика,/ то је бар јасно!/ Ма ајте, молим вас,/ какве аустроугарске трупе, побогу, људи?/ Који краљ Петар?/ Ама на каквим волујским колима?/ Сумарени? Кажете баш тако: сумарени?/ Је ли то нешто на јапанском?/ Све смо побркали, дај да се прво средимо!“ (Исто, стр. 596–597).

¹⁸ Слободан Селенић, исто, стр. LXVIII–LXIX.

¹⁹ Петар Марјановић, исто, стр. 259.

²⁰ Под насловом *Песма о великој кући и породици*, на крају поетско-драмског циклуса *Субота*, у првом тому *Сабраних песама*, издање Стубова културе, Београд, 1999, стр. 155–156.

бачки кукурузи препуни сунцокрета,
 Београд светли као бело грожђе,
 светли Призрен, пун жита светли Срем,
 реке се уливају у реке, пролазе лађе,
 с Дунава се пуши велика светлост,
 уз Дрину блистају целепи говеда,
 Морава се плави ко плав искривљен крст,
 све се распрострло, као на трпези,
 а из облака, изнад земље, као круна,
 зраке разбацује велики мачвански лебац!

Ово је истовремено химна Србији и ламент над њом, визија која се до краја разумијева тек кад се зна да је рођена из велике чежње и велике глади, а све се то предуго скупљало у српском редову Танаску, онаквом каквим га је драмски и лирски створио Симовић, да би се као сјајан поетски ватромет распрело на крају драме и умјетнички потврдило поступак активирања времена мртвих.

Много радикалније него у *Царским кохортама* и *Чуду у Шаргану* драмска радња је измјештена у свијет мртвих у *Српској драми*²¹ Синише Ковачевића. Заправо, њено вријеме је у потпуности вријеме мртвих, а радња се дешава (хиљаду деветсто) *деведесетпрве, горе у Срему*, на зборишту мртве српске војске „што је икад погинула у овим крајевима, а није сахрањена у завичај“, у атмосфери плавичастог, магловитог праскзорја које се никад неће претворити у зору. Обрад Срећковић, шездесетпетогодишњи шумадијски сељак, забасаће на то збориште као једини цивил, тражећи сина, војника Југословенске народне армије, и не знајући у први мах (јер „своје се смрти ники не сећа“) да је на путу, код Јанковаца, смртоносно погођен снајпером и да је он то мртав зашао међу мртве, гдје ће, на дан своје крсне славе, Светога Јована, наћи и сина и брата и стрица, сва три Милана, погинула 1914, 1944. и 1991. Дуго и до очаја монотono вријеме смрти, без дана и без сна, биће им прилика да претресу своје животе и бројне размирице, а писац је на тај начин створио драматуршки оквир у коме ће дати пресјек трагичне српске историје у двадесетом вијеку. Одлучни драматуршки помак у свијет и вријеме мртвих Ковачевић је мајсторски искористио у свим сегментима и правцима, лако правећи отклоне од трагичног ка комичном, а у једном разговору он је чак изразио увјерење да је такав поступак једна дубинска карактеристика српске драмске традиције и понудио своје објашњење тог феномена.. „Не знам да је у светској драматургији толико тај иреални, готово заумни помак

²¹ *Српска драма* је премијерно изведена 5. марта 1994. на сцени Звездара театра у Београду, у режији Јовице Павића, а штампана је крајем априла исте године у едицији „Првоштампане драме“ Фестивала праизведби у Параћину.

прављен, да су толике драме писане а да су драматис персоне мртви људи. Ваљда зато што ми као народ, а у исто време као простор, немамо ту срећу да умремо природном смрћу. Вероватно је и број наших превремено умрлих рођака већи од онога што данас живи и хода по овим просторима. У том смислу *Српска драма* представља врсту мог дијагностификовања шта нам се готово по правилу дешава на истим географским просторима, готово у правилним временским интервалима, и готово по дефиницији – трагично по нас. (...) Све што је мртво је боље од нас што живи. Све до четврте-пете генерације, ако гледате пробој Солунског фронта, од несрећног форсирања Саве 1914, трагичне судбине подављених српских дечака у Сави. (...) Чини ми се да ми мање вредни остајемо да имамо децу и продужавамо национално и генетско стабло. *Српска драма* је писана као врста опомене да се такве ствари озбиљнијим нацијама не би смеле догађати. Извесна је концентричност таквог догађања и сазнање да као народ нисмо дорасли историјским изазовима и исту врсту грешака понављамо готово редовно.²²

У истом разговору Ковачевић саопштава да је „*Српска драма* писана због набрајања нерођених“ и да је то „срце комада“, његова „иницијална каписла“.²³ Наиме, у једном тренутку, у четвртој драмској слици, Обрад Срећковић размишља о снајперисти који га је убио, па каже сину: „Ја ... И није се много осевапио. Узбро воћку. И то црвљиву. Нек му је богом просто... пошо је у рат да га убију и да убија... Ал ти што су убили вас тројицу, нису брали воћке... Ти су у корен засекли, размеш. Овај што је убио мене, убио је мене. Само мене, разумеш. Онај што је убио тебе, убио је бог свети зна колко нерођених“.²⁴ Након тога Обрадов стриц (*Војник са шајкачом*), брат (*Војник с петокраком*) и син (*Војник са шлемом*) почињу да говоре дуги именослов нерођених потомака који се гранају у неколике генерације,

²² Синиша Ковачевић: Најдража ми је, ипак, *Српска драма*. (Интервју); Театрон, зима 1996, стр. 137. (Критика је такође примијетила необичност драмског поступка. У тексту *Драма српска, жанр такође* Милутин Мишић запажа како ће „неки пожурити да констатују да је Ковачевић, овом приликом, посудιο од Милице Новковић, Душана Ковачевића или Љубомира Симовића ону чудесну драмску поетику у којој се преплиће свет живих и мртвих, онострано и онострано. А заправо Синиша Ковачевић се на себи својствен начин укључује у драматуршки најделотворнији, уметнички најсамосвојнији ток савремене српске драме“. / Предговор у: *Српска драма*; Параћин, 1994, стр. XIII/. Милосав Мирковић указује на то да је поступак омогућио писцу поетски замах: „Разуме се, у овако прецизној, али драматуршки богатој драмској фактури *несахрањени мртваци* су условност поетске продуктивности, а никако сценаристичке произвољности“. /*Српска драма и драмски ноктурно*. Предговор у: *Српска драма*; Параћин, 1994, стр. XI/).

²³ „Поента је у томе што престанком мог живота престаје живот Синише Ковачевића. Он ће генетски, породично бити продужен кроз моје потомке, кроз моју унучад, он ће бити оноликог броја колико то бог буде хтео и колико крвна виталност моја буде пренесена кроз то. Кад убијете неког ко има осамнаест година, кад неко такав заврши живот, онда на жалост нестaje јако много нерођених, а у том инвентару нерођених налази се управо и онај највиталнији, најпотентнији део националног корпуса“ (Интервју, стр. 137–138)

²⁴ Синиша Ковачевић, *Српска драма*; Параћин, 1994, стр. 46. (Наредна означавања броја странице дата су у тексту, у загради.)

изразито сугестивно²⁵, са илузијом убједљивости коју омогућује прозорљивост увида измјештеног у надвријеме. Набрајање има у себи фину лирску ноту неког заумног жала, а прекида се нагло, и јетком и грубом и плачевном Обрадовом репликом: „Па ко са три метка поби толке Србе, све му јебем, да му јебем“. (49) (Псовка је неизоставни дио Ковачевићеве „робусне“ драмске поетике, не само у овом комаду, и он је углавном користи веома ефектно, с драматуршким покрићем.) Именослов нерођених тако је удвостручио и продубио драмско вријеме мртвих, а ова идејна *иницијална каписла* драме послужила је писцу још једном, у расплету, као *спасоносна мисао* којом ће Обрад своје Срећковиће убиједити да напусте збориште и потраже смирај гроба у завичају: „А можда нас тамо чекају и они нерођени, а?“ (71) Осим тога, површна иронија којом је осјенчено презиме три Милана и једног Обрада тек овим набрајањем се на прави начин узглобљује у драмску цјелину и постаје знак чемерног талог историје преломљене кроз једну породицу.

Склон фрагментарној драматургији с елементима филмске технике, што је у *Српској драми* тек дјеломично активирано, Ковачевић у драмском тексту увијек има она тврда језгра, често у облику кратких гномских реплика, која разграђује и разрађује у појединим сликама. Нека од њих тичу се драмског поступка и драматуршког оквира; читава конструкција *Српске драме* тако се може представити трима репликама: „Све што у завичај има празан гроб, у овем је зборишту“ (18), „Са овог зборишта се не иде. Нико нигде“ (13) и „Своје се смрти ники не сећа“ (33). То су услови и правила на којима се држи овај фиктивни свијет. Нека су језгра-реплике, пак, више идејног карактера и писац их је фиксирао као полазне тачке из којих смисаоно и морално дјелује. „Мртви не старе, бато“ (18) и „Нас не упознаје рађање, већ смрт“ (25) – у првом случају ради се о мисли која је омогућила заплет са моментом забуне и учинила га драматичним по логици временске инверзије, кад синовац бива старији од стрица готово пола стољећа; друга реплика је шифра трагичног дисконтинуитета српске породице изровашене ратовима и сталним страдањима. У Обрадову меланхоличну констатацију „Они горе криву мртве, вама су криви живи. И тако укруг“ (39) могу стати све породичне размирице Срећковића, међу којима је драмски најубједљивији Обрадов сукоб с братом, *Војником с петокраком*, најприје око исте жене, а онда и онај идеолошки, који Ковачевић пажљиво нијансира и доводи до апсурда. У једном тренутку *Војник са шајкачом* пита, гласом свога времена, с почетка вијека: „Има ли што лепше, него да се гине за отаџбину“, а Обрадов син, *Војник са шлемом* одговара му из своје

²⁵ „ВОЈНИК СА ШАЈКАЧОМ: Ја би се оженио са Круну. Прве би године родила Милисава, он би умро. После би се родили Станко, Остана, Јованка, Миљурко, Данило-Дача и Лепосава. Станко би се оженио Јованком од Коцића. Остана се удала за Јанка Сретеновића у Сипић, имали би четири детета. Станко би имао Милана, по мени, имао би дедино име, Драгана, Јована, Добринку и Богољуба. Јованка би имала Милића, Ковиљку и Спасенију. Миљурко би се оженио из Војиновца, довео би Марковића девојку, Јелу, имао би Милицу, Наталију, Милеву и Предрага-Прежу. Дача би се оженио са Бранку од Михајловића из Мало Крчмаре, имали би Вука, Јелену, Милену и Николу. Лепосава би се удала у село, за Славуја Неговановића, лошо би живела, имала би Сенку и Марка и умрла би брзо“. (Исто, стр. 47)

1991. године: „Има чича. Да се живи за њу. Да се за њу живи“. (42) Дјед је разнесен гранатом у Првом рату, а унук носи срамну рану на леђима из посљедњег, једину врсту ране с којом се долази на збориште мртве војске. Између питања и одговора стала је вјековна сумња у смисао страдања једног народа као безусловни смисао његове историје, па и сумња у непомјерљивост смисла појма родољубља, његово преиспитивање из перспективе краја вијека.

Жртвени смисао историје у његовом чистом, завјетном облику, у драми носи лик мајора Вукашина Катунца, који је пишчева симболичка пројекција српске повјеснице.²⁶ По Ковачевићевој драматуршкој замисли Катунца је, као и Симовићев *Просјак*, невјероватно стар; гинуо је осам пута, све тамо од Марице и Косова, и још чека девету смрт која ће му бити посљедња, али уједно и посљедња српска ратна смрт. Као чувар зборишта мртве војске, он је сметња Обрадовој намери да Срећковићи крену ка завичајним гробовима, али пошто мајор свим срцем жуди ту своју посљедњу смрт, он ће Обраду гурнути у руку сопствену сабљу како би му овај прекратио муке његове тешке мисије. (Десета слика, од укупно дванаест, сва је филмска, без иједне реплике, и показује како се Катунца, прободен сабљом, као гусеница у лептира, преображава у Архангела Михаила.) У креацији тога лика нису сви елементи једнако успјешни и ту има мјеста замјеркама,²⁷ али Ковачевића је снажно повукла умјетничка могућност да и језик мртвих, који заиста није мртав него је дио живог насљеђа, активира у драми као посебан знак времена мртвих, али и као литерарни контраст колоритном дијалекту којим се изражавају Срећковићи. У Катунчев монолог који је најдужи, повлаштени говорни сегмент *Српске драме*, Ковачевић је цитатно и асоцијативно уплео и народну епску пјесму, косовску и хајдучку, и средњовјековну похвалу, и Марка Миљанова, и ријечи мајора Гавриловића браниоцима Београда, чак и дијелове чувеног псовачког говора капетана Луке Ђурашковића војницима 1. чете 40. пјешадијског пука југословенске војске, одржаног 26. маја 1940. у Словенији, који је својевремено изазвао дипломатски спор са Италијом. Високопатетизованом и у гесту и у изразу, Катунца је писац с друге стране, као драмски баланс, поставио сељачки разложне Срећковиће, увијек спремне на псовку и зађевицу, али и шалу у најтежим тренуцима.²⁸ Ковачевић

²⁶

„ОБРАДОВ СИН

Оће ли овде икад да сване, а господ мајоре?

ВУКАШИН КАТУНАЦ

Не верујем Срећковићу. Нама неће. Ал нама и не мора“. (Исто, стр. 63)

²⁷

„... мајор Катунца је најмање ефектно смишљено поетско сенчење драме неким оностраним симболима“. (Милутин Мишић, исто, стр. XIV)

²⁸

„Невичнијем читаоцу или драматуршком прочитавању невичнијем редитељу може да се учини помало пресна силовитост са којом Ковачевић утемељује своје ликове и њихове односе, преплиће комичне и трагичне ситуације, гради односе између првог и другог плана, непосредног дијалога и драмске метафоре. Но, у вештом сценском упризорењу, све то, одједном добија и аутентичну драмску снагу, дубоку трагику, суптилну поетику. У томе и лежи драматуршка чаролија Ковачевићевог рукописа, шифра за његово сценско ишчитавање“. (Исто, стр. XIV)

цијелим током драме мајсторски одржава равнотежу трагичног и комично-хуморног тона, којим се каткад пародира драмски поступак, а много чешће постиже чиста смјехотворност. Кад Обраду, на примјер, саопште да је Катунцац гинуо осам пута, трезвени Шумадинац узвраћа ругалачким смијехом: „Смрт на памет удара, изгледа. Ако сте мртви, нисте луди“. (40) А кад остали Срећковићи не прихватају његов приједлог да крену према завичају, јер је *зобрањено*, Обрад простосрдечно закључује: „Не мож ники мртвем човеку да нареди како ће да среди свој живот“. (67) Равнотежа трагичног и комичног готово по правилу очувана је и на нивоу односа појединих мањих драмских цјелина. У четвртој слици, речено је, доминира трагично интониран именослов нерођених, али чим се набрајање нагло прекине слиједи помало црнохуморна епизода у којој брат партизан пита Обрада, четничког симпатизера, како је могуће да је умро Стари (Тито), а овај одговара: „Омакло му се“. (50) Злоуки бесмисао идеолошких трвења у породици посебно наглашава перспектива оностраности, доводећи га до комичног апсурда: Обрадов брат одбија да крене у завичај зато што му гроб није празан и *нема ди да легне*, па кад му Обрад предложи да почине уз оца, он кратко и нарогушено одсијече „Не говорим с њега“. (69) Колико је својим трагизмом досегнула форму драмске поеме и достојно стала уз античку драму, толико је *Српска драма* својом другом страном на трагу најбољих примјера српске комедиографије.

Кључне вриједности *Српске драме* омогућене су и условљене почетним опредјељењем за драматуршки модел времена и простора мртвих. Тим иреалним, *готово заумним помаком*, Ковачевић је умјетнички веома убједљиво засјекао у коријен српског историјског трагизма, предочио менталитетску слику колективитета, те снагу националних архетипова и разорно дејство идеолошких траума. Активирајући перспективу мртвих, он је моменат фантастике готово изједначио с реалношћу и тако створио не само најбољу драму у своме опусу него и једну од најзначајнијих српских драма у другој половини двадесетог вијека. Када се опредјељивао за овај карактеристични драмски модел Ковачевић је, без сумње, имао у виду његова умјетничка преимућства, већ потврђена значајним драмским остварењима његових претходника, међу њима и Боривоја Јевтића и Љубомира Симовића.

Резиме

Предмет овога рада су три српске драме настале у различитим периодима 20. вијека, *Царске кохорте* Боривоја Јевтића, *Чудо у Шаргану* Љубомира Симовића и *Српска драма* Синише Ковачевића. Оно што их обједињује и што је проблемско средиште анализе јесте модел *драмског времена мртвих*, односно увођење мртвих људи као актера драме. Ова три драмска комада само су карактеристични примјери, основани на *мотиву мртве војске*, у иначе богатој српској драмској књижевности која на разнолике начине активира поменути

модел. Сучељавање времена живих и времена мртвих, што као поступак карактерише све три наведене драме, послужило је њиховим ауторима да критички проговоре о времену за које су умјетнички заинтересовани, првенствено у историјској перспективи и у моралном смислу. Карактеристично је и то да је овај специфични драмски модел у тијесној вези са култом мртвих који је веома наглашен у српској култури, а и у књижевности има своје архетипове.

Ranko Popović

THE TIME OF THE DEAD IN 20TH CENTURY SERBIAN DRAMA

Summary: The motif of the dead, which occurs in numerous variations in dramatic texts, can be used to take a specific literary-historical view of Serbian drama works over a considerable time span, beginning with Stefan Stefanović, and stretching up to Biljana Srbljanović, that is, from the beginning of the New Age drama up to our days. In this paper, the author discusses the dead army motif, which can be found, in its pure form and with a very similar dramatic effect, in the works of Borivoje Jevtić, Ljubomir Simović, and Siniša Kovačević, i.e. in the dramas *Carske kohorte*, *Čudo u Šaarganu* and *Srpska drama*. The literary analysis of these works should take into account the cultural patterns, very recognizable in the Serbian culture, related to the dead and our attitude towards them.

Key words: the time of the dead, Serbian drama, the dead army motif, Borivoje Jevtić, Ljubomir Simović, Siniša Kovačević