

ПОГОВОР

Ова књига драмских текстова савремених српских драматичара, већим делом, представља одјек три последње деценије прошлога столећа, нарочито седамдесетих и осамдесетих година. Наиме, комедија *Александар* Миодрага Ђукића приказана је још 1974. г., док комедија *Ла Бедница* Милана Јелића није ништа друго до наставак његових *Јелисаветиних љубавних јада због молера*, извођених са успехом на сцени “Атељеа 212” 1971. г. Крајем седамдесетих на српској позоришној сцени појавиће се Братислав Петковић, а дела драматичара Радослава Павловића и Александра Ђаје изводе се од 1987, односно 1989. године. На извештај начин њихове драме штампане у овој књизи надовезују се на дела приказивана током претпоследње и последње деценије прошлога века. Иако тематски, жанровски и стилски различите, све те драме имају обележје духовне климе, која се условно може означити као заокупљеност модерним, што ће рећи као израз тежњи да се изнађу нови елементи драмског израза. А шаљива игра за народ у једном чину *Кайија* Соње Богдановић, иако написана 2001. године, рефлекс је последица првог руралног налета на београдску урбану средину из 1945. Жанровски посматрано, у овој књизи доминирају комедије, но то не значи да ће се читалац увек и смејати, будући да ова комичка дела, највећма, нуде суморне животне истине о нашим сликама и (не)приликама.

* * *

Када се, 1974. г., појавила на сцени Југословенског драмског позоришта у Београду, комедија у два чина *Александар* Миодрага Ђукића изазвала је различита критичарска реаговања, која су се, углавном, кретала у широком распону од жестоких оспоравања па до прихватања

и одобравања. Отприлике, те разлике се најкраће могу представити ако укажемо како је Јован Христић написао да је ово дело “бледа копија *Марайонаца*, недуховита, смушена драма са огромним претензијама, које одјекују тупо као бат дрвене ноге.” Потом је он додао како је ова драма “антидрама на српски начин, што ће рећи, гомила речи и покрета без унутарње повезаности, о нечем другом да и не говоримо.” У закључку Христић истиче: “*Александар* је рђава, али и врло карактеристична драма. Није искључено да нам она показује исцрпљеност стила којим је, средином шездесетих година, Александар Поповић освојио београдске позорнице. Тај стил био је наш одговор на изазов европске авангардне драме, али је био и непогрешиво наш, за разлику од других покушаја да се не изостане за оним што се у свету збива, који су били мање или више подражавање великих узора. Међутим, како се исцрпљивала и тањила жица европске авангарде, тако се и наша антидрама морала истањити, а позориште се – то данас сасвим јасно видимо – окреће друкчијим и богатијим гозбама.”¹

Насупрот Јовану Христићу, који, зачудо, ни једном Ђукићево дело није означио као комедију, већ је третирао само и искључиво као драму, Мухарем Первић је након првог извођења *Александра* написао:

“Ко је ко, и ко је коме род, а ко коме помозибог, у Ђукићевој комедији и није претерано важно, и око тога гледалац не треба претерано да разбија главу. Није ствар ни у причи, ни у садржини. Покушајте да представу гледате и њен смисао издвајате на далекој позадини заједничких ”нижих места” једног менталитета. То што је реч о једној породици, тек је концепција која писцу омогућује да ова лица, творце једног сценског збивања, држи на окупу, и да их, сваки час када му се то учини пожељним, може да врати на сцену. Оно што је једном имало вредност породичног ритуала, сада, пошто ритуал више не прати вера, испољава своју профану садржину, показује другу страну медаље. Ово разголићавање обоготвореног данас је веома у моди; ваља, међутим, рећи да је ово ослобађање од сваког система, мотивације и устројености у блиском суседству са огољавањем и хаосом.”²

Изгледа нам да је проток времена од првог извођења комедије *Александар* до данас само потврдио Первићеве луцидне и тачне опсервације и показао да се у својој критичарској процени Јован Христић преварио, јер као да време ради за Ђукићеву комедију. У том смислу каракте-

1 Јован Христић, *Позоришће, позоришће*, Београд, 1977, стр. 101.

2 Мухарем Первић, *Премијера*. Београд, 1978, стр. 291-292.

ристично је опажање Миладина Шеварлића, исказано 2000. године, како ово дело “надраста појединачне поводе, да би се полазећи од карактеристика времена, средине и менталитета, уздигло, путем сатиричне гротеске, до апокалиптичке парадигме о извитопереној и угроженој људскости.” Шеварлић, иначе савршено тачно, овако сагледава Ђукићевог *Александра*:

“У драми *Александар* наилазимо на један већ темељно разграђен свет, сачињен од самих животних, духовних, психолошких, менталитетских наличја, на високу стилизацију што полази од препознатљивих ознака средине и времена (малограђанског амбијента, породице, такозваних малих људи, са карактеристичним, али, с обзиром на околности, често девијантним психолошким пројекцијама и сновима), да би се винула до гротескне параболе, до какофоније, у којој се ликови, њихове судбине, њихове животне приче, односи, мотиви преплићу у херметичном континууму безизлаза. То је параболо о људима који живе у безваздушном простору есенцијалног зла, привида и незнања...”³

Више него тешко је наведеним редовима штогод одузети или пак додати. Ипак, не можемо а да не укажемо на особености пишчевог полазишта, односно самог драмског оквира и доследно примењеног поступка који спроводи у градњи свога дела. Миодраг Ђукић налази извориште за своју комедију у нашој (мало)грађанској средини: са добрим познавањем нашег менталитета и сјајним уочавањем разградње породичних оквира, али и променама у односима међу појединцима, што је неминовност у таквим процесима, он драмски прецизно фокусира карактеристична изобличења не само понашања, него и психе актера изгубљених у судбински предодређеним токовима раслојавања и дефинитивнога распада. У веома специфичној ситуацији, када долази до нестанка једног морала, у овом случају грађанског, морала, који је, додајмо и то, често почивао на лажном представљању, брзо долази до тоталне деструкције и до пада. Ваљда зато ова суморна комедија и има само два чина, без обзира на чињеницу што све Ђукићеве драме имају само по два чина, истина поједине са прологом, а неке са прологом и са епилогом.

Патријархално устројство нестаје са породицом; у случају актера Ђукићеве комедије може се говорити о распаду односа унутар једног матријархалнога породичнога поретка. И то распада у овој драми у

³ Миладин Шеварлић, *Иронија и апокалипса*. Предговор књизи: Миодраг Ђукић, *Одабране драме*. Нови Сад, 2001, стр. 12-13.

оквиру једног ликовно прецизно одређенога амбијента – у том смислу више је него карактеристична уводна напомена, у суштини мали есејистички запис о месту догађања радње, које и те како утиче на саме актере – што се види из следећег дела једне Дадине реплике у другом чину: “Кад сам ја дошла у ову кућу, плашиле су ме њене велике собе, много врата, ходници, а архитекта као да је пројектовао музеј степеништа. Тај мора да је био луд.” Ђукић већ самим тим указује на (мало)грађанску *ipresencioznost* са којом је изграђен дом у којем егзистира болесна Дада, која ће рећи и ово: “Степеништа, само степеништа, а ја сам некако одмах остала без ногу... Проклете степенице, воде горе, доле, са стране, на таван, у шпајз, у подрум, у моју спаваћу собу се долазило степеницама... А, ја... са ногама све крућим и болеснијим...”

Али, степеништа, иако могу бити израз претенциозне тежње ка монументалности, хтели то или не, ометају комуникацију и доприносе отуђености оних који у таквом амбијенту станују. Дакле, у таквом идеалном простору за лошу комуникацију и неспоразуме, сусрети актера драме имају посебне набоје; исто тако, на тај начин организован простор погодан је за индивидуализацију личности које се појављују, како је Первић већ запазио, свакога тренутка када писац то зажели. Изаостају, дакле, класичне драмске схеме, које почивају на узрочностима што произилазе из међусобних односа и на сукобима личности.

Заиста, као у каквој модерној оркестарској паритури појављују се личности Ђукићеве драме, доносећи своје теме и дилеме, проблеме и опесације, опажања и констатације. Као уситњене, кратке теме једног, рецимо, јаначевскога оркестра, те личности промичу и нестају, да би се вратиле и, каткад, у виду лајтмотива говориле о себи (такав је случај са ликом Пљакидона, на пример, који демонстрира своју “генијалну машину”). Узгред, има нечег чапековског у сценама његовог појављивања! Али, зато завршни монолог Александров, по чијем имену комад има назив, монолог који изговара када се један једини пут појави на позорници дошавши на рођендан своје мајке Даде, попут неочекиваног и дисонантнога крешенда у стилу једнога Прокофјева, доноси више него ефектно разрешење свих претходно изражаваних заблуда и сукоба са ђаволима, искушења и недоумица, неверица и празноверја, јалових заноса националним идеалима и опчињености традицијама вере и народне поезије!

Драматуршки посматрано, монолог Александров у последњем призору драме, иако има функцију звану *Деус екс машина*, несумњиво представља логично и зато прихватљиво разрешење комада у којем се писац обрачунао не само са нашим менталитетом и (мало)грађанским по-

гледом на свет, са специфично нашим односом према вери, али и са склоностима ка празноверју, што све резултује страховито брзим пропадањем... Александар на крају свога монолога рећи ће и ово:

“Како можете бити слепи... у тренутку кад гледате мене? Смете ли бити глуви у тренутку кад слушате мајстора да вас... хм... изведе из... хм... ваше јалове свакидашњице и упуту на небо. Тамо вас чека лепа будућност, сви ми, и ви се морате овде на земљи изборити за што боље место у *концертној дворани будућности*. О, кад бисте знали какве ја сенилне варијанте осећам у својој младалачкој души, какве страшне заокрете, крви ми ваше на располагању, морате бити страшно здрави, чили и весели да бисте поднели ону *музичку радост* и срећу која вас очекује са наше благородне стране. Ето, зашто је потребно бити скроман и зашто апелујем на вашу чврстину да понизношћу, послушношћу... и... и... чврстим ставом решености да не одступите пред временом које вас гази, узгред буди речено, које вас је већ и прегазило, ускликнемо у чуђењу и са питањем на уснама: ”Можемо ли докучити нашу истину, кад је свет тако тајанствен?”⁴ (Курзив мој, Р. В. Ј).

Истакли смо већ да драмски поступак Ђукићев подсећа на партитуру. Али, он музици, скоро на ролановски или попут једног Жоржа Диамела (“Музика је утешатељица живота”) придаје изузетно значење у решавањима животни компликованих, па и безнадежних ситуација. А управо у таквој ситуацији су становници Дадиног дома. Њен син и одабраник који је предодређен за визију будућности, Александар, нуди музичко прочишћење, насупротив брату му, Пљакидону и његовој немогућној машини за све. Да ли је то несумњиво идеалистичко решење музиком, које је недвосмислен израз искреног пишчевог уверења, могућна перспектива уздизања из глиба којим нас је време прегазило? – Склони смо да верујемо у то. Зато нам се и читав Ђукићев обрачун, који је извео пишући *Александра* још пре тридесетак година, обрачун са нама самима, са прошлошћу и традицијом, са наравима и обичајима, са импулзивношћу и виолентношћу у међусобним односима, са нашом опчињеношћу јунаштвом које се неповратно изгубило, једноставно са свим оним због чега заслужујемо подсмех, односно са нашим “Ја па ја!” или “Ми, само ми!” чини и данас актуалним и више него потребним.

4 Миодраг Ђукић, *Одабране драме*. Нови Сад, 2001, стр. 94-95.

* * *

Године 1971, како смо већ навели, у београдском “Атељеу 212”, у режији Дејана Миладиновића, са успехом је приказана комедија Милана Јелића *Јелисавејини љубавни јади због молера*. Ванредно повољни пријем код гледалаца, наравно, навео је писца да настави започето и напише још једну комедију. Тако је настала нова Јелићева комедија *Ла Бедница*, писана у истом духу и тону као и претходна.

О комедији *Јелисавејини љубавни јади* критичар Мухарем Первић написао је:

“Писац Милан Јелић и редитељ Дејан Миладиновић граде литературу, односно позориште, на протесту против литерарности, и позоришности, на одступању од владајуће литерарне и театарске норме. Они постављају ствари на главу да би их поставили на право место, или, бар, да би им ово ”обртање” послужило као извор комичног и хуморног.

Свој стил писац и редитељ траже у самопорицању стила: поезија се одриче себе, своје духовне и интелектуалне зрелости како би се обновила у таласу невиности и наивности, језичке и логичке инфантлности и девичанства, да би поново освојила свежину и продорност, способност да комуницира, макар и на нижој, елементарној разини.”⁵

Та анализа, у основи потпуно тачна, може се, донекле, поновити и при разматрању комедије *Ла Бедница*. Под утицајем филма, нарочито неореализма, што ће рећи Де Сике и, особито, Фелинија, Јелић гради одређене ситуације, али и ликове, за које се инспирише посматрајући слике и прилике у сусрету староседелаца и дошљака у београдској Савамали, негде у Сарајевској улици. У веома једноставној форми, на начин познат нам из чешких филмова *Црни Пејтар* или *Сиџоџо кон-џиролисани возови*, гради своју специфичну комичку визију Јелић, не изостављајући ни мелодрамске призвук засноване на интонацији сличној оној коју имамо у прози познате и популарне Мир Јам. Али, Јелићев приступ прате елементи хуморне персифлаже, који понекад иду до фарсичних обрта. У том смислу он се на један оригинални начин надовезује на оне стазе којима се, својевремено, у нашем позоришту, неких шест-седам година пре њега запутио Александар Поповић својим комадом *Љубинко и Десанка*.

5 М. Первић, *нав. дело*, стр. 306.

У комедији *Ла Бедница* видимо младе људе, простосрдачне и једноставне, можда чак и наивне, присне већ у првим контактима, искрене у исказивању својих жеља и намера, које никад нису сувише претенциозне. Њихови разговори су спонтани, ако су каткад и импулсивни и нешто жешћи, одраз су природне емоционалности. Иако се налазе на тако званим маргинама живота, они нису лишени праве осећајности и способности да разумеју друге. Али, то аутору не смета да види и њихове мане и слабости. Зато он гради низ занимљивих, често и неочекиваних комичких ситуација, изналазећи необична разрешења, која могу изгледати и као невероватна. Али, то никако не умањује духовитост ситуација и оригиналност ликова ове комедије. Две младе девојке, у потрази за срећом, доживеће више различитих, углавном необичних сусрета. Покушај да превазиђу властите судбинске предодређености неће донети жељене исходе, али то у овој комедији и није важно. Важно је да ће те њихове “авантуре” забавити и насмејати гледаоце!

Милан Јелић уме да гради комичке дијалоге. Он има увек благонаклон став према својим јунацима па је тако обојен и хумор читаве комедије. Формирајући ликове уз наглашавање њихове невине наивности, чак и инфантилности, Јелић ствара необичне ситуације и једну посебну атмосферу, која није далеко од мелодрамске, али која својом непатвореношћу и непосредношћу плени пажњу гледалаца и буди у њима одређено осећање саосећајности. То и чини његова дела намењена позоришној сцени, па и комедију *Ла Бедница*, ефектним драмским штивом, занимљивим за гледаоце, изазовним редитељима и глумцима.

Позоришни комад *Девојке* Радослава Павловића неком чудном коинциденцијом тематски се донекле додирује се са Јелићевом комедијом *Ла Бедница*. И у Павловићевом комаду сусрећемо обичне, мале (и младе) људе, који, суочени са животним неподобностима, нису у стању да их превазиђу. Такве ликове са т.зв. животних маргина налазимо у Павловићевом драмском стваралаштву, још од његовог првог приказаног сценског дела *Савременик*, у Позоришту “Под разно” у Београду, 1978, када смо у том делу могли опазити изразиту ауторову тежњу да избегне конвенционалности и да при том буде у сазвучју са модерним драмским токовима. Међутим, Павловићев комад *Девојке* унеколико могућно је сврстати уз његову позоришно – филмску сторију *Мала*, која је, као што је познато, имала велики успех. Такође, не треба мимоићи и остале Павловићеве успехе на позоришној сцени, посебно његове *Шовинистичке фарсе*, која је са своја четири дела наишла на изванредан пријем код гледалаца.

За разлику од Милана Јелића, па и од Александра Поповића, Павловић се у драмској обради судбина људи са друштвених маргина упућује стазама т. зв. новог реализма, који у нас има несумњива обележја натурализма, које ће, на пример, у последњој деценији прошлога столећа довести до кулминативних тачака Небојша Ромчевић у свом комаду *Гробљанска*. У драми *Девојке* Павловић без околишења приказује распад породице Брзаковић, сагледан из визуре младих: две сестре, Катарина и нешто млађа, још девојчица, Ана, жртвени су протагонисти овог дела, чија се радња догађа крајем прошлога века, у једном нашем индустријском граду. Време је суморно и лишено животних перспектива, како и сам аутор истиче у уводној напомени. Прича је такође суморна и жалосна. Оставши без посла, отац породице, Љубо Брзаковић са елементарном суровости излива своје незадовољство и гнев у кући. Тероришући чланове своје породице, допринеће смрти властите супруге, а најмлађу кћер начинити својим непријатељем: она ће му, у наступу гнева и очајања, ножем пререзати врат. Радњу драме Павловић динамично развија, вешто уплићући, напоре са суровим сценама чији је протагонист отац, Љубо Брзаковић, призоре са разговорима младих сестара Катарине и Ане, али и Ане и у њу заљубљенога Ћилија, иначе марљивога и доброга ђака. Писац у радњу вешто уводи и епизодне личности – Живадина Дуњића, Аниног и Катарининог ујака и Цанета, кројача. Да би био у оквирима свог натуралистичкога проседеа аутор додељује Љубиној сестри, Борки, одређену улогу, која није ништа друго до подршка његовом ставу и понашању.

Ликови позоришнога комада *Девојке* веома су упечатљиви. Најпре Љубо Брзаковић: саздан из једног замаха, мада противречан, јер је у основи слабић (потребна му је сестрина потпора!) и у исти мах бесан, суров и осيون. Упркос добро изграђеном лику Љубе, ликови Катарине и, нарочито, Ане, представљају највиши пишчев дOMET. Павловић испољава сјајно познавање женске, заправо девојачке, да не речемо дечије психологије приказујући лик Ане. Животна неизвесност проузрокована општом друштвеном ситуацијом пред којом се налазе обе сестре, као и типично адолесцентске недоумице и неверице, одлично су оцртане приказом понашања и деловања двеју сестара. Њихови разговори имају пуно обележје младалачке узнемирености, страха и очајања. Аутор их, упркос њиховом неисклушеном понашању, вешто и убедљиво водећи радњу, доводи до трагичнога чина. Остале личности драме такође су дате са мером и уз упечатљиве карактеристичне назнаке.

Радослав Павловић у позоришном комаду *Девојке* доследно примењује телевизијску, заправо филмску драматургију. То делу даје одре-

ђену динамику, али ће свакако донети потешкоће приликом евентуалног позоришног инсценирања, које ће морати разрешити проблем брзе промене амбијената догађања радње. Свакако, то не може умањити вредност овог вешто написаног дела, које представља одјек кризе у коју је наше друштво запало током последње деценије XX века.

Ако је Радослав Павловић у комаду *Девојке* обрадио једну трагичну сторију проистеклу из домаће свакодневице, онда је Александар Ђаја у комедији *Живот Јевремов*, умешно користећи различите промене, прерушавања до травестије, дакле, служећи се типичним позоришним средствима, изградио једну комичку пројекцију карактеристичних појава наше савремености. Искусан драмски аутор, какав је без сумње Ђаја, сетимо се само његове *Бишке за Сењак* или *Ноћи вештица*, определио се, у овом случају, за што се саме композиције дела тиче за једну слободнију структуру – уместо класична три чина комедија има пет сцена – што омогућава слободно низање свих промена и пресвлачења – све до травестије. Намеће се питање зашто се писац определио за примену свих могућних театарских промена у овој комедији? Чини нам се да га је на такав поступак навело данашње време у којем се, што се моралних скрупула тиче, примењује и изводи све. У транзицији сведоци смо свакојаким изненађења: почев од ситних превара до великих малверзација, од напуштања властитих ставова па до преко ноћи усвајања дијаметрално супротних, од претварања и прерушавања до потпуно лажног приказивања. Зато не изгледа невероватно када се у овој комедији личности претварају у попове или психијатре, када промене изглед па и пол, а тако исто и када дођу са “онога света”. Све те промене, неочекиване и зато ефектне, чине да је ова комедија необично атрактивна. Ако додамо да је тема дела врло актуелна, као и да читава прича, и ако по много чему зачудна и са неочекиваним обртима, тече сасвим глатко, онда смо указали на основна својства Ђајине комедије.

Посебна особеност комедије *Живот Јевремов* је у томе што, иако има мали број лица – укупно четири, приказује више друштвених сфера, почев од пословних и угоститељских, па до лекарских! Користећи могућности прерушавања својих ликова, комедиограф залази у свет бизниса, у амбијент кафића, али и психијатријске ординације. И у свим тим амбијентима гради ситуације сасвим могућне за наше данашње прилике у којима се послови обављају уз помоћ револверске пуцњаве, или се недоучене особе појављују као психијатријски стручњаци. Промене изгледа, занимања и осталих личних својстава, опет, омогућују писцу да о животу својих јунака исприча све што је потребно, тако да не изостаје

оно што обично називамо карактеризацијом ликова. Уопште, животне ретроспекције јунака комедије пласиране су на духовит и занимљив начин и не оптерећују динамичан ток радње. Све то указује на изразите комедиографске склоности и способности Александра Ђаје. Зато не можемо а да се не упитамо – хоће ли се он и даље окушавати на подручју комедије?

Братислав Петковић као драматичар присутан је на нашим позоришним сценама још од 1979. г., када је са успехом приказана његова драма *Sporting life* на Новој сцени Београдског драмског позоришта. Већ тада испољио је склоност ка документаристичком третману животних појава, што је још одређеније потврдио у потоњим својим делима као што су *Legion d'honneur* или *Grand prix*, у којима се инспирисао појединим занимљивостима из аутентичних догађања у прошлости. Такође, за драму *Les fleurs du mal* (*Цвећови зла*) Петковић проналази повод у неколиким подацима о Нушићевом именовању за службу у битолском конзулату у Турској, пошто се ослободио затвора у који је послат због објављене песме *Два раба* у листу “Нови београдски дневник”, 6. маја 1887. Као што је познато, у тој песми Нушић је упоредио две сахране. На првој, када је сахрањена мајка пуковника Драгутина Франасовића, присуствовали су сви ђенерали, више министара, па и сам краљ Милан Обреновић. За дан – два, на сахрани мајора Мијаила Катанића, хероја из битке код Нешковца, једва да је било кога од званичника. А Катанић је у Српско-бугарском рату, када су Бугари преотели у борби пуковску заставу, храбро упао у редове непријатеља и успео да знамење преотме. Али, опкољен бројним бугарским војницима, одупирући им се са заставом у рукама, сав избоден бајонетима, Катанић је, напослетку, био савладан и заробљен. Био је то један од ређих подвига наше војске у сливничком поразу 1886. г. Владан Ђорђевић, који је, како по свему изгледа, Нушићу и скренуо пажњу на ту неправду према јунаку који је годину дана после боја, због неисцељених рана, умро, написао је у “Отаџбини” да је Катанић сахрањен “као какав мајор који је цео свој век провео у провијант – магацину”. То је разљутило и Нушића, који је написао алегорично – сатиричну песму *Два раба*, коју је завршио стиховима:

“Српска децо *шћо мислишци знашце*
Из овога поуку имате;
У Србији прилике су таке,
Бабе славе, презиру јунаке.
Зато и ви не муч’те се ђабе:
Српска децо, постаните бабе.”

Иако је песму потписао псеудонимом *Гасарче*, полиција је брзо установила да је њен аутор Нушић, који је због те песме осуђен пред Варошким судом у Београду (судија Коста Христић) на два месеца затвора. Пресуду ће потом Касациони суд преиначити на две године! Почетком 1888. Нушић је упућен у Пожаревац на издржавање казне. Пошто је 22. априла 1888. краљ Милан помиловао Нушића, он је напустио пожаревачки казнени завод, одлежавши у затвору три месеца и десет дана. Потом се, без службе, нашао у незавидном положају, будући да му је и отац, тргујући шљивама пропао, те се за помоћ и подршку обратио ником другом до краљу Милану. О аудијенцији код краља Милана постоји прича *Виџо* Миливоја Предића, према којој је краљ, веома љут, Нушићу оштро рекао: “Док моја реч буде важила у овој земљи, ви нећете добити државну службу”. Када је увидео да од његове молбе нема ништа, Нушић се покуњено почео повлачити према вратима, све време клањајући се краљу. Идући тако нагазио је краљевог пса, догу, чувеног Вига. Овај је залајао и скочио на Нушића и оборио га. Потом Предић овако описује ту ситуацију: “Видећи га у незгодном положају, краљ се слатко насмеја и поможе Нушићу да се дигне. Цео тај случај одузе му за тренутак краљевско достојанство и строго држање према Нушићу... Када су ствари већ пошле другим путем, краљ се нешто сажали и ублажи тон и пре него што је Нушић продужио своје излагање назатке рече му: ” Реците господину Чеди Мијатовићу да вам може дати службу, али не у Србији, већ у иностранству, да проведете тамо неколико година и да се одучите мало од политике”. И захваљујући Вигу, Нушић доби државну службу: постављен је за писара српског конзулата у Битољу.”⁶

И Петковић, истина сасвим различито, описује Нушићеву аудијенцију, искористивши и друге изворе, пре свега пишчеве предговоре појединим комедијама, нарочито онај намењен *Проекцији*. Инвентивно уводи још једног актера – Гигу Гершића, министра правде, што одговара историјским чињеницама. Узгред: Нушић је у затвору прогласио Гершића, обраћајући му се писмом, за свога ујака. Они у драми воде занимљиву конверзацију о политичким и општим приликама у Србији крајем осамдесетих година XIX века. Може се, наравно, расправљати да ли би могао тако тећи разговор краља Милана и Гершића, с обзиром да је овај био један од оснивача Радикалне странке. У разговор Петковић уплиће и бројне догађаје у ондашњем Београду. У томе је и највећа драж овог позоришнога комада. Баш као и чињеница да аутор успева да

6 Миливој Предић, *Нушић у причама*, I. – Београд 1989, стр. 44.

избегне досадашње стереотипе у приказивању личности краља Милана Обреновића: пред нама је владар, образован и добро обавештен, који разложно брани своја политичка настојања. Такође, пред нама је и одличан познавалац француске књижевности, љубитељ поезије, Бодлера напосе (отуд и назив драме). У сваком случају, Петковићева драма *Les fleurs du mal* на жив и занимљив начин реконструира једну важну епизоду из политички бурне и догађајима богате историје Србије крајем осамдесетих година XIX века и зато може бити ефектна за сценско извођење.

Најзад, шаллива игра за народ у једном чину *Капија* Соње Богдановић. Ово дело окупило је, ни мање ни више, укупно петнаест година и делује као једна експозиција после које може уследити развој драмске радње. Наиме, “случај” који онемогућује млади брачни пар, Соњу и Бубицу, да у једну приземну вилу са мансардом, ситуирану иначе у мирној београдској улици, која се може налазити на Сењаку или негде на Врачару, унесе један кревет. Сметња је – закључана баштенска капија и немогућност да се дође до њеног кључа! Иначе, у башти је још једна једносратница, а са друге стране је и суседна зграда. У свим тим објектима настањено је мноштво станара, који су приче за себе. Није потребно нагласити да се сви међусобно не трпе и да зазиру један од другог. Не може се рећи да писцу не полази за руком да са мало речи окарактерише све те личности, од којих поједине немају кључ, друге неће да га дају, треће све то злурадо посматрају... На крају ће се испоставити да капија уопште није била закључана.

Галерија типова коју Соња Богдановић приказује шарена је и представља могућну слику, могли бисмо рећи, просек београдске ситуације. Ту су староседеоци, “господа” потиснута у поткровље, нови станари, заправо подстанари у стану отишних у иностранство на “привремени рад”, а ту је и некадашњи домар, инвалид из Другог светског рата... Дакле, староседеоци и дошљаци, припадници различитих друштвених слојева. И сви ће они изрећи своје предлоге како да се дође до кључа у успут казати коју о суседима... Та конверзација тече динамично и као да наговештава одређене сукобе, па бисмо били склони да аутору предложимо да ову успелу једночинку и продужи.

И овако, чини нам се, ова једночинка погодна је за извођење и то првенствено на телевизији.

Др Рашко В. ЈОВАНОВИЋ