



Миладин Шеварлић

*Иронија и айокалијса**

Миодрага Ђукића (1938, Прокупље; дипломирао драматургију на *Академији за позоришће, филм, радио и телевизију*) знамо као директора *Музеја позоришне уметности Србије*, смештеног у оној малој, старинској згради с почетка прошлог века, у Господар Јевремовој улици. Од те, некада скромне и неупадљиве установе, Ђукић је успео да створи снажно културно и духовно жариште, које, захваљујући музеолошком раду, али и респектабилној издавачкој делатности, бројним уметничким вечерима, концертима, изложбама, промоцијама зрачи не само на подручју главног града, већ и у свим значајнијим српским градовима, где Музеј редовно гостује са својим програмима.

Музеј, такође, указује гостопримство бескућном *Удружењу драмских писаца Србије*, чији је Ђукић актуелни председник. Музеј и Удружење заједно издају значајну едицију САВРЕМЕНА СРПСКА ДРАМА, те, у времену када многа наша позоришта, занета

валом мондијализма, затварају врата пред духом и креативношћу властите средине, сакупља и презентује најзначајнија дела нашег савременог драмског стваралаштва.

Миодрага Ђукића памтимо и као несвакидашњег министра културе. Са тога места он је штедро финансирао, енергично подстицао и зналачки усмеравао небројене културне активности широм Србије, било да је реч о обнови значајних културно-историјских споменика, интензивирању рада и стваралаштва културних институција, подржавању издаваштва, битних културних манифестација или аматеризма. Једном речју, Ђукић је, у време свог министровања значајно допринио подстицању националне стваралачке енергије, мотивисању културних посленика и валоризацији духовних вредности ове средине.

При свему томе, Миодраг Ђукић је еминентан драмски писац, који има значајно и веома специфично место у нашој савременој драмској литератури.

* Писано као предговор за књигу *Одабраних драма Миодрага Ђукића*, "Прометеј", Нови Сад, 2001.

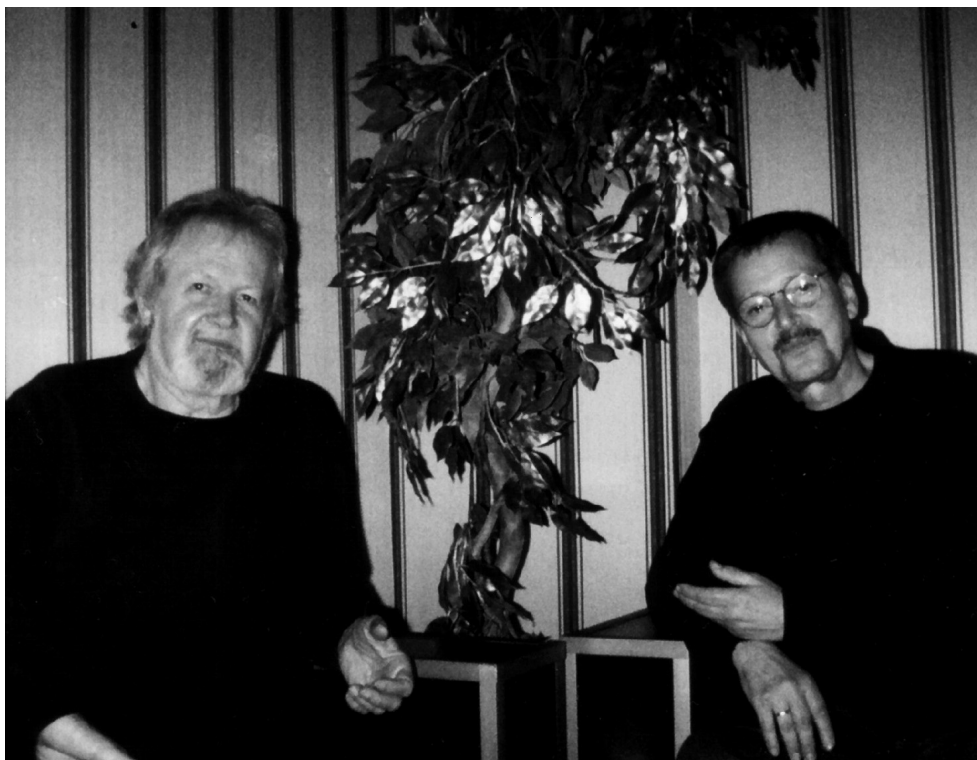
Имам задовољство да познајем Миодрага Ђукића још од давних студентских дана, из времена када се тадашња Академија за позориште, филм, радио и телевизију налазила у срцу града, у Вука Караџића и Кнез Михаиловој улици када се после часова седело код *Коларца* или у *Пролећу*, и, уз криглу пива, с професорима и колегама расправљало о драматургији, историји, политици, будућности.

Сада је та будућност дошла и мада у оно време нисмо могли бити свесни њене апокалиптичности, пажљиви хроничар наше драмске литературе моћи ће да уочи да је њена разорна суштина, да су механизми деструкције били увелико наговештени у извесним делима

која тој литератури припадају, па и у делима Миодрага Ђукића.

Ђукићеве драме игране су, додуше, седамдесетих и осамдесетих година у нашим највећим позориштима, као што су Народно позориште у Београду или Југословенско драмско позориште, али око њих се често испредала политичка контроверза, па су проглашаване и политички непоћудним.

Када сам, 1974. године, радио у Црногорском народном позоришту у Титограду (Подгорица), био сам у прилици да у репертоар уврстим Ђукићеву драму АЛЕКСАНДАР, чије се извођење тада припремало у Југословенском драмском позоришту. Са редитељем, који беше одушевљен текстом,



Миодраг Ђукић и Миладин Шеварлић, септембра 2004. године у кафеу "Култ"

богатством асоцијација које су из њега зрачиле, бритком гротеском на тему менталитета, али и наше политичке судбине, посетио сам аутора у његовом београдском дому. Говорили смо о концепцији представе, а одушевљени редитељ је све време неуморно хвалио писца.

Када су почеле пробе, приметио сам како се код редитеља постепено развија сумња, зебња и, најзад, страх. Да ли је заплашени уметник отишао у партијски комитет да сам себе пријави, или је то учинио неко други, никада нисам сазнао, тек, чињеница је да се око овог пројекта отворио буран политички процес. Почело је говоркањима и упозорењима, стварањем одговарајуће атмосфере, наставило се партијским састанцима, те драматичним састанком ансамбла (уз ауторово присуство), на којем је редитељ предводио побуну против властитог пројекта, а затим је уз “легитимну самоуправну процедуру”, дело скинуто са репертоара.

Почетком осамдесетих година, овога пута у Београдском драмском позоришту, био сам поново у прилици да окушам срећу са једним Ђукићевим комадом. Предлог репертоара, у којем је била и трагикомедија КИСЕОНИК, изашао је пред програмски савет, где су седеле истакнуте личности нашег јавног и културног живота, песници, професори универзитета, партијски активисти, задужени да стражаре на бранику идејне подобности, људи чијих се имена нерадо сећам.

Причу о писцу, коме недостаје кисеоник, и коме у извесној психијатријској клиници оперишу мозак, како би прихватио да удише оно што удишу и сви остали, причу драстичну, која, ме-

ђутим, успешно избегава замке памфлетизма и директног исказа, културни комесари препознали су као идејно смеће што прља пројектовану слику, над чијом чистотом су бдели, можда и будније но што се то од њих очекивало. Опортунизам и конформизам интелектуалаца зна почесто да узме маха чак и онда када је више изазван паранојом или удвориштвом, но реалним притиском на њихову крхку и драгоцену егзистенцију.

И тако се, на програмском савету, развила маратонска самоуправни дискусија, колико исцрпљујућа, толико мутна и притворна. Сви су говорили, тобоже, о уметничким аспектима текста, нико о стварним разлозима због којих су желели да га елиминишу из репертоара. Самоуправно лицемерје је тријумфовало тесним прегласавањем и одлуком да реализацију пројекта треба одложити до даљњег.

Тек почетком деведесетих година, као управник Народног позоришта у Нишу, успео сам да КИСЕОНИК поставим на сцену. Парабола о тоталитаризму, манипулацији људским мишљењем и људским егзистенцијама, о поремећају система вредности те о деградацији и деструкцији живота, лоцирана у микрокосмос једног дорћолског дворишта, простора што се реално и симболично прожима са простором психијатријске клинике, централе што уз помоћ сурових болничара и скалпела брине о народном здрављу и срећи, раскошна гротеска, утемељена у конкретним координатама миљеа и менталитета, а засвођена универзалним значењем, вично сачињена сценска игра полифоничне структуре и интензивног драмског набоја, са пажљи-

во профилисаним ликовима, међу којима се налази неколико монументалних сценских фигура и читав низ прецизних студија менталитета и психологије, показала је (у режији Јовице Павића и интерпретацији нишког глумачког ансамбла) сву своју сценску и значењску виталност. Израсла из симптома друштвених околности, у којима је настала, ова Ђукићева драма, под колико симболичним, толико, већ, и реалистичким насловом, издржала је проверу времена, показала се, штавише, као предзнак потоњег расула, да би се данас, када о њој пишемо, могла ишчитавати и као наговештај апокалипсе, универзалног зла. Тумачење зла као појма, као константе, уткане у потенцијалне људске судбине, учиниће је, верујем, препознатљивом и релевантном парадигмом и ван овог простора и времена.

Ако избор из Ђукићевог опуса посматрамо хронолошки, од ПОТРАЖИВАЊА У МОТЕЛУ па све до БАШТИНИКА, уочићемо развој његовог, иначе веома самосвојног, ауторског рукописа, од реалистичко-натуралистичког проседеа у првој драми до ироничне гротеске са укусом апокалипсе и до глобалне метафоре што синтетизује животне реалије, људске судбине и онај неухватљиви, а, ипак, незаобилазни и свеприсутни флуид што га зовемо духом времена, стварајући универзални антрополошки запис о трагици човековог настојања да изађе из зачараног круга своје детерминисаности.

Но, већина елемената те и такве стилизације налази се мање или више развијена већ у раном Ђукићевом раду, “бруталној драми у два чина” ПО-

ТРАЖИВАЊА У МОТЕЛУ. Гротескно изобличавање ликова, појава катаклизматичних знакова, те сугерисање идеје о затвореном судбинском кругу, из којег нема излаза, поред сразмерно реалистичних животних координата и каузалне психолошке утемељености карактера, одлике су овог комада.

Наоко једноставна прича о власнику мотела, Џамби, који опсесивно очекује повратак свог давно изгубљеног сина, те преплет односа неколицине ликова што га окружују, разграђује се пред нашим очима и отвара поноре извитоперености људског живота, за који смо у првом тренутку поверовали да је сасвим обичан и препознатљив. Из тих обичних и препознатљивих околности, ликова и њихових животних позиција почињу убрзо да бујају знаци изобличености, као што, под скалпелом патолога, на светлост дана излази гњила нутрина организма, који је давно почео да се распада. Током развоја радње, рукавица привида обичности и нормалности се посувраћа и полако свлачи, и пред нама се открива сурово и безнадежно наличје живота, који је изгубио сваку перспективу, лепоту, наду, људскост и достојанство. Тај прелазак од обичности до наказног личја је спроведен тако неосетно и тако сугестивно да нас наводи да, читајући, почнемо да се осврћемо за симптомима деструкције властитог живота.

Дело ПОТРАЖИВАЊА У МОТЕЛУ може се, по својој драматуршкој структури, сврстати међу такозване добро скројене комаде, какви у данашње време не излазе, баш, одвећ често из пера драмских писаца, будући да се свеопште декодирање и разобручавање нужно очитује и у пренебрега-

вању строгих правила заната, или, пак, у идеји да су она ништавна пред нашом личношћу стваралачком силином и такозваном оригиналношћу. Ђукић, међутим, зна да између форме и садржине стоји знак једнакости, он, дакле, зна да управо форма представља саму суштину стваралачког поступка. Зато овај аутор, разграђујући животне координате својих ликова, то не чини са формом својих комада.

Драма о којој говоримо одликује се, дакле, занатским мајсторством, њен склоп је изразито конзистентан, линије радње, односно дејства ликова образују чврсту и доследну драмску структуру, а њихов психолошки развој предочава тамне амбисе света који је изгубио тачку ослонца.

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, у простору (и времену) у којем се више не удише кисеоник (као што ће се то у горе поменутом, истоименом, комаду експлицитно показати), већ отровна испарења деградације и деградације свега људског.

Над судбинама тих људи, који гамижу, сневају, планирају, покушавају да се воле или мрзе, не у амбијенту отворених и стварних животних могућности, већ у рашчовеченом гету привида и ускраћености, лебди симболична фигура Александра, који је, истовремено, и син и брат и татор и вођа и “спасилац” и вампир, који се храни крвљу своје породице, односно, својих поданика.

Драму АЛЕКСАНДАР било би погрешно ишчитавати – попут негдашње комунистичке (ауто)цензуре – као просту алузију на време тоталитаризма, привида, време манипулације идејама и људским животима, и у њој тражити кључ шифре која треба да успостави знак једнакости између значења текста и конкретних, препознатљивих искустава минуле епохе. Без обзира на ауторову инспирацију, ово његово дело увелико надраста појединачне поводе, да би се полазећи од карактеристика времена, средине и менталитета, уздигло, путем сатиричне гротеске, до апокалиптичке парадигме о извитопреној и угроженој људскости.

Драму КРТИЧЊАК најрадије читам као ироничну метафору апокалипсе. Ваља рећи да се, уствари, читав Ђукићев драмски опус може сагледати као једна целовита метафора, где се ауторов сензибилитет, његово промишљање и његова иронична опсервација (јер његов приступ драмској грађи никада није једнозначан) јавља као веома осетљив и прецизан сеизмограф, који непоткупљиво региструје трусне ударе што изобличују лице света у којем смо осуђени да живимо. Ова јединствена метафора, овај збир менталних драмских гротески, стоји и

стајаће – мимо тока помодних дневно актуелних литерарних и драмских са-става – као незаобилазни показатељ карактера и духа ове епохе, као темелна дијагноза њене девијантности, те као прилог за разумевање људске позиције у ишчашеном, децентрираном свету, који је изгубио равнотежу, целовитост и склад.

У комаду КРТИЧЊАК, вивисекција друштва, као и наговештај апокалипсе, која долази као закономерна последица наказне извитоперености живота, врши се на једном наоко минорном узорку што се претвара у пројекцију опште друштвене, моралне и духовне збиље, и то је оно што је овде еминентно литерарно.

Радња драме КРТИЧЊАК одвија се на три значењска нивоа. Први је ниво породичних и друштвених односа: женидба, проневера, прељуба, политичка манипулација... Ту се, већ, увелико, срећемо са изобличењима на плану менталитета, морала, друштвених околности, са сатиром и иронијом, као основним ознакама ауторовог рукописа. На другом нивоу суочавамо се са већ поодмаклом прогресијом девијантности, што нас увелико одводи на подручје гротескне стилизације. Луди сликар, Градимир, оличење циничне деградације свега људског, али и демонске побуне против понуђеног му света, као и Ђукићева паланачка Офелија – Софија, представљају сасвим логично потомство својих рашчовечених мајки и очева. И, коначно, на трећем, симболичком нивоу имамо најаву апокалипсе, што се, као лајтмотив, провлачи током читаве радње и која је стилски саображена Ђукићевој иронијој гротески – њу, дакле, обзнањују

кртице, што, поткопавајући темеље једне паланачке породичне куће, наговештавају урушавање читавог једног света, који је одавно изгубио вредносни систем.

Појава мотива апокалипсе, чије варијације срећемо, мање или више развијене, у скоро свим Ђукићевим делима, апокалипсе која се јавља као природна последица људског посрнућа, легитимише овог аутора као неку врсту модерног моралисте. Он се, додуше, са изразитим смислом за хумор, иронију и сатиру, поиграва својим јунацима, али им, најзад, у крајњем исходу, ношен осећањем постиђеног хуманизма, досуђује катаклизматичку казну, као што је расрђени и разочарани старозаветни Створитељ својим креатурама досудио потоп.

Ако писца, изнад свега, чини самосвојност његовог стваралачког рукописа, онда за Миодрага Ђукића можемо устврдити да је изразита, особена и препознатљива ауторска појава међу савременим српским драмским ствараоцима. Одлике његовог креативног метода уочљиве су и у драми БАШТИНИК. То, је, пре свега, супериорно владање драматуршком техником, које овом аутору омогућује прекорачење шаблонских оквира, а његову причу чини уверљивом, ма колико она превазилазила жанровске стереотипе. То је, затим, способност за вајање великих, изразитих драмских ликова, надахнутих особитом креативном енергијом (какви су, на пример, ликови Митра и Петра) или ликова што представљају сложене и минуциозно изграђене психолошке лавиринте (Славомир, Миланка). Ђукићев рукопис, даље, карактерише, као што

смо већ видели, синтетички поступак што реалистички оквир приче, зачињен сатиричним инвективама, неосетно шири и предимензионира у правцу гротеске, симболичког исказа и глобалне метафоре.

Драма БАШТИНИК и јесте, после свега осталог, после свог жестоког натурализма, сатиричке оштрине, психолошких студија карактера, велика гротескна глобална метафора о универзалном злу што, попут фатума, који превазилази нама појмљиву каузалност, усмерава дејства ликова овога дела и суверено влада њиховим судбинама, а, можда, и судбинама оних који ће ову драму читати или је видети, једном, уприличену на позоришној сцени.

Полазећи, као и у ранијим делима, од привидно реалистичке, препознатљиво ситуиране приче (Београд, Сењак, наше време), која има своје друштвене, психолошке, емоционалне репере, од наоко препознатљиве приче о наслеђу, изневереној љубави, друштвеној амбицији, изгубљеном идентитету, Ђукић, постепено, измешта своје ликове, чинећи од њих чудовишне, гротескне фигуре, што симболизују, не само време у којем живимо, већ и више од тога – универзалну трагику људске неостварености, пораз људских снова и нада, разарање емоција и чежње за срећом, хармонијом и спокојем.

И, можда, у овој чудесној трансформацији ликова, па, самим тим, и

жанра, дакле, у овој необичној жанровској флексибилности лежи креативна магија Ђукићевог ауторског рукописа. Управо, у превазилажењу очекиваног, тј. у неочекиваном разарању стереотипа, што делу не одузима конзистентност, већ, напротив, појачава његову законитост и симболичку заокруженост.

Ако ову гротеску о злу схватимо као крик побуњене човечности, онда ћемо, мислим, на прави начин схватити смисао БАШТИНИКА Миодрaга Ђукића.

Ђукићева глобална метафора, као што смо видели, није чардак ни на небу ни на земљи, није кула у ваздуху, која би се темељила на претпостављеним значењима и идентификовала са пуком употребом симбола. Ђукићева, дакле, глобална метафора има своје тврдо упориште у реалности, коју он изводи на сцену, реалности духа времена, духа средине, те психолошких и менталитетских образаца. Ове реалије, дакако, већ на уласку у Ђукићеву стваралачку радионицу бивају стилизоване и уметнички транспоноване у складу са финалним резултатом што бисмо га могли назвати ироничном, апокалиптичком гротеском. Али, Ђукићеве стилизације ни тада не губе спону са стварношћу из које су проистекле и то његовим драмама даје снагу уверљивости и могућност аутентичног и атрактивног сценског уобличавања.

У Београду, јула 2000. године.