

Горан Николић*, Пирот

Goran Nikolic, Pirot

ДРАМЕ ПИРОТСКИХ АУТОРА

PLAYS WRITTEN BY PIROT AUTHORS

***Сажетак:** У раду је анализирано тридесет седам драмских текстова једанаест пиротских аутора, без обзира да ли су објављивани или не, постављани на сцену или не. Поред драматуршког, коришћен је и метод социологије културе. Није пронађено ниједно драмско дело које је неки пиротски аутор написао пре Другог светског рата. Драмско стваралаштво подстиче постојање сталног позоришта у Пироту, почев од 1944. Утврђена је честа окренутост локалном амбијенту и употреба дијалекатског говора, те зароњеност у традиционалну културу. Генерално би могло да се каже да до сада пиротски драматичари нису написали дела већих вредности. Један од разлога скромних уметничких резултата могло би буде и одсуство продубљеније критике, па је циљ рада, поред осталог, и подстицај нових текстова сличног профила.*

***Abstract:** This study analyses thirty-seven plays, eleven of which were written by Pirot authors, regardless of whether they have been published or not or played in the theater or not. Besides the method of dramaturgy, the method of sociology of culture has been also used. Not one play has been found so far to have been written by Pirot author before the Second World War. Play writing stimulated the existence of theatre in Pirot, starting from 1944. It was characterized by emphasizing the local ambient and Pirot dialect, as well as by*

* goranmnikolic@gmail.com

immersion into the traditional culture. Generally, it could be said that Pirot play writers have not written plays of greater significance so far. One of the reasons for such results in play writing could be the absence of more serious criticism and play reviews which could have stimulated the creation of similar new texts.

Кључне речи: *Пирот, пиротски, књижевност, драма, дијалекат*
Key words: *Pirot, literature, play, dialect*

Тема овог рада је анализа драмских дела пиротских аутора, независно од тога да ли су играна на сцени или не. Поред драматуршких и естетских, у раду ће бити заступљена и нека социолошка и културолошка разматрања. У научној и стручној литератури, ова тема је скоро необрађена. О драмским делима пиротских писаца писало се, углавном, у локалној штампи, у приказима премијера тих комада у локалном позоришту. Најчешће на почетку тих приказа, њихови аутори су се кратко освртали на само драмско дело, док је већи део чланка био посвећен режији, глуми, сценографији, костимима, пријему код публике итд. У оном делу у коме је анализиран сам драмски текст, коришћен је, углавном, методолошки апарат класичне књижевне анализе, док су специфични поступци драматуршке анализе присутни само у траговима. Аутори из метрополе о пиротским драмским писцима нису ни писали, а вероватно ни чули.

У раду нису разматрана хибридна дела, као што су музичко-сценски прикази, комбинације драмских елемената и класичног рецитала. Исто важи и за мале драмске форме - скечеве, игроказе и слично.

Занимање пиротских писаца за писање драмских дела подстакнуто је оснивањем сталног позоришта у Пироту 1944. године. Додуше, има публикација где се као пиротски наводе и два писца који су стварали у ранијем периоду, Момчило Милошевић и Ранко Младеновић (Пиротски лексикон, 2012, стр. 128). Момчило Милошевић (1889-1975), син официра, родио се у Пироту, али је све своје школе, почев од основне, завршио у Београду, где је провео и највећи део свог животног и радног века. Ранко Младеновић (1892-1943), рођен у Клисури поред Беле Паланке, живео је у Пироту неколико година, у време док је похађао гимназију. Целокупни његов каснији живот, као и код Милошевића, везан је, углавном, за Београд. Обојица се Пироту нису враћала нити животно, нити тематски у својим делима, па аутор овог рада сматра да има премало елемената на основу којих

би могли да се сврстају у пиротске писце. Треба додати да драмска дела пиротских писаца не треба бркати са оним комадима који обрађују неку пиротску тему, али чији аутор није Пироћанац. Тако је, на пример, нишки глумац, редитељ и писац Душан Цветковић Дуца (1892-1978) написао комад *Лена Јулијана*, инспирисан трагичним крајем неостварене љубави између лепотице Јулијане и богаташког сина Петра Манчића, догађајем који је 1921. године узнемирио цео Пирот. (У писању *Лене Јулијане* Цветковић је остао разапет између намере да испоштује некакву фактографију и жеље за уметничком надоградњом. Поред тога, сви они који познају јужњачке дијалекте приметили су да ликови у комаду говоре мешавином пиротског, нишког, лесковачког и врањанског говора којим се није говорило нигде, па ни у Пироту. Нисмо дошли до података да је *Лена Јулијана* икада постављана на сцену. Рукопис драме чува се у Музеју позоришне уметности у Београду.)

Током припрема овог рада обављен је разговор са Миленом Мијалковић Николић, глумицом, редитељком, сценографкињом и костимографкињом, рођеном 1923. године. Она је потврдила да и њој није познато да је неки Пироћанац написао драмско дело пре Другог светског рата, иако је и тада повремено било позоришних представа, извођених од неформалних позоришних група. Већа је вероватноћа да је неко у то време, евентуално, написао понеки скеч, али та кратка драмска форма, као што је већ речено, неће бити предмет овог рада, између осталог и зато што скечеве неретко и нису баш оригинална дела.

Колико је засада познато, први Пироћанац који је написао неку драму јесте Димитрије Ранчић (1898-1981), учитељ, новинар, писац и свестрани културни посленик. Та прва драма има наслов *Коштац*. До њеног интегралног текста нисмо успели да дођемо. У архиви Народног позоришта Пирот текста драме више нема, иако се формално води у евиденцији. У Музеју Понишавља постоји мали легат писца Димитрија Ранчића, али ни тамо више нема текста ове драме. Београдски Музеј позоришне уметности нема ниједан драмски текст овог пиротског писца. Комуникација са потомцима Димитрија Ранчића такође није дала резултат. Ова ситуација указује на немаран однос према културној баштини, каква год она скромних домета била. На срећу, Ранчић је 1955. године, у лесковачком часопису *Наша стварања*, објавио дужи фрагмент трећег чина поменуте драме, а у уводу је он сам препричао садржај прва два чина. Радња се догађа 1941, у неком граду југоисточне Србије. Предратни фабрикант и сенатор Стеван Куклић постаје сарадник окупатора, што изазива неразумеваше и одбојност скоро свих, чак и кућне

послуге, па и чланова породице. Стеванов антипод је његов посинак Саша, који израста у једног од организатора борбе против окупатора. Ликови су дати упрошћено – док су фабрикант Стеван и немачки официр Штолц негативци скоро у сваком погледу, дотле су борци за слободу и њихове жртве приказани у најпозитивнијем светлу, наглашено патетично. *Коштац* делује као политички плакат. Вероватно се то и очекивало од њега, ако се има у виду да је постављен на сцену пиротског позоришта 1. маја 1945. (50 година позоришта у Пироту, 1994, стр. 97), када је рат још увек трајао, а идеологизација друштва била јака. У то време је Ранчић био и управник овог позоришта. Важно је рећи и да је драма тада играна под насловом *На раскришћу*.

Пиротско позориште је 1955. поставило на сцену и други Ранчићев комад *Страдалник*, писан на дијалекту. Радња се догађа у старом Пироту, негде крајем деветнаестог века. Чорбација Цветко доводи групу веселих гостију на славу код свог побратима газда Ставре и то увече, пред сам истек славе. Шкртица Ставра покушава да избегне да им да вечеру, на шта Цветко спремно одговара да је он сам донео не само вино, него и свог печеног ћурана. У ствари, Цветко је непосредно пре доласка код Ставре послао свог човека да кришом закоље и опече баш ћурана мезимца домаћина Ставре, што ће он у потпуности схватити тек када гости коначно оду. Писцу Ранчићу као да је годило да његов комад донекле сличи Сремчевој *Ивковој слави* па у уста газда Ставре већ на почетку комада ставља реченицу како је он, наводно, чуо да су у суседном Нишу, код неког Ивка јорганције, дошли на славу гости од којих се домаћин једва спасао. На почетку се чини да Цветко целу ујдурму организује да би се нашалио са Ставреним тврдичлуком. Међутим, касније се испоставља да је у време њиховог заједничког момковања и Цветко имао мерак на Ставрину жену Марушу. Када су гости већ отишли, Цветко се накратко враћа и користи тренутно Ставрино одсуство да загрли Марушу и каже јој да ће јој убудуће долазити сваке недеље. Међутим, овај моменат, који има значајан драматуршки потенцијал, није даље разрађен, између осталог и зато што се збива пред сам крај комада. У *Страдалнику* има прилично играња и певања, писац доста инсистира на песмама које су се певале у старом Пироту, наводећи не само њихове називе, већ и стихове, иако они немају директне везе са самом радњом. Тим песмама је, вероватно, желео да разнежи старе Пироћанце, читаоце или гледаоце комада, али је тиме, у исто време, успорио драмски ток. Спором ритму доприноси и детаљи који немају везе са основним драмским током, као што су свађе између жена, политичке расправе, убеђивање једног удовца да се

поново ожени, те покушај једне гошће да украде нешто од посуђа. Комад се завршава тако што разљућени газда Ставра каишем сурово туче једног од гостију који, због великог пијанства, није на време успео да се извуче заједно са осталима. За то време, Ставрину жена панично вришти, јер јој је Ставра обећао да ће после пребити и њу. Ранчић је у поднаслову *Страдалника* написао да је то „позоришна шала из старог Пирота“. Међутим, комаду са тако узнемирујућим крајем тешко да приличи одредница „шала“.

У својој збирци приповедака *Горка ткања давна* из 1967, Ранчић је објавио и *Даровно ткање Маре Агнине*, дело које је назвао „драмском тросликом“. Ранчић напомиње да је то разрада његове истоимене приповетке коју је први пут објавио још 1933, а већ 1947, као драмски комад, играли су је ученици пиротске Гимназије. Ово дело се бави животом сиромашне пиротске ћилимарке Агне и њене ћерке Маре и проблемом који настаје кад њихов кућевласник Ставра науми да узме Марин тек изаткани ћилим на име наводне станарине. Потресена због губитка ћилима који је требало да буде њен невестински дар, Мара умире. Дело је комбинација монодрамског казивања старице Агне и драмских сцена у којима се појављују сама Агна из млађих дана, ћерка Мара и газда Ставра.

Деведесетих година двадесетог века, прераде Ранчићевог комада у монодраму латио се Момчило Антић. (О његовим другим делима у овом раду ћемо писати нешто касније.) Један од разлога за прераду је вероватно и процена да пиротска глумица Видосава Тодић има уметнички профил који одговара лику ћилимарке Агне. Антић је девојку Мару преименовао у Цвету, па је и своју верзију комада нешто другачије насловио, као *Даровни ћилим Цвете Агнине*. Ово дело је објављено у нишком часопису *Српски југ* 1994. и у *Пиротском зборнику* 2011. године. У својој преради Антић је морао да Ранчићеве драмске слике са више лица дочара говором само једног лица, што није био лак задатак, јер је Ранчић те сцене доста животно написао. Антић је свој текст додатно проширио фрагментима из дела неколико других локалних стваралаца. Све је то утицало да приповедачки елементи код Антића добију још већу превагу на уштрб драмских. Заплет у комаду, долазак газда Ставре у Агнину кућу, код Ранчића се дешава када је прошло нешто више од трећине, а код Антића – половина комада. Ипак, став два аутора се суштински много не разликује. У обе верзије, цела ствар се врти око девојачке спреме (на пиротском – „дар“), разноврсних ручних радова које је невеста доносила у нову кућу. У традиционалном, патријархалном друштву, девојка и њена мајка су, поред свих

других обавеза у кући, морале да исплету, извезу и изаткају већину, некад и све те предмете. У новије време, када су патријархалне стеге разлабављене, девојка може да се уда и без икаквог „дара“, а да њен брак ипак буде срећан. Дакле, „дар“ није никакав суштински предуслов за срећу. У времену у коме се одиграва радња Ранчићевог, односно Антићевог дела, почетком двадесетог века, схватања су била другачија. И Агна и њена ћерка, па и сам сурови газда Ставра, робови су тих патријархалних начела. Ставра не отима ћилим да би га продао, већ да би додатно комплетирао већ спремљени невестински дар своје ћерке Анђе. Ћилимарка Агна, онако како су је Ранчић и Антић представили, није ни покушала, макар само у мислима, да преиспита сврсисходност овог обичаја. Пишући своје текстове, и Ранчић и Антић су пропустили прилику да направе дубљу анализу традиционалне патријархалне свести.

Драгољуб Јанковић Јенки (1927-1993), дипломирани инжењер геологије, био је најпре уредник пиротске „Слободе“, а затим се преселио у Ниш, где је био уредник „Народних новина“ и свестрани културни посленик. Године 1959. и пиротско и нишко позориште поставила су на сцену његову драму *Прегршт тишине*. Четири године касније, драма је у Нишу и објављена. Писац наводи да се радња комада дешава негде у Србији, 1937. После издржане казне затвора због политичког супротстављања властима, револуционар Небојша долази кући. Јанковић настоји да расветли сложене односе између револуционара и његовог непосредног, породичног и интимног окружења. Ни приликом тог последњег боравка у својој кући, као ни раније, Небојша не успева да за своје идеје придобије брата Жарка, конформисту по природи, који сматра да Небојшино супротстављање властима може негативно да утиче на његово напредовање у друштву, а и на атмосферу у кући. Да би га се отарасио, он не преза ни да га поткажује полицији. Небојшино бунтовништво не допада се ни оцу, добро ситуираном трговцу који би да се приклони Жарку, иако више цени Небојшине потенцијале. Међутим, Жаркова супруга Марија, која до тада није познавала Небојшу, врло брзо потпада под његов утицај. Револуционарна посвећеност повезује се са високом моралношћу. Небојша користи приврженост своје снахе само да би је ангажовао за ситне курирске послове. Ситуација у кући се наизглед смирује тиме што Небојша одлази као добровољац у шпански грађански рат да се бори против фашизма. После првог шока због вести о Небојшином одласку у рат, отац подсећа остале укућане да је време за породични ручак. Писац као да оставља отвореним питање да ли је нека активност на револуционарном преображају друштва смислена, ако

револуционар не успева да преобрази и сопствено непосредно окружење. С друге стране, револуционарна посвећеност, без обзира на свој хуманистички ореол, може да буде сурова и према сопственим протагонистима. Дугогодишњој девојци која га посећује пред сам његов одлазак у Шпанију, Небојша предлаже да раскину везу, да она не би имала проблема са полицијом и сопственим родитељима. Јанковић своја три главна лика представља и кроз дуже реплике невезане за ток драмске радње, које писац најављује као „гласно размишљање“. Небојша већ на самом почетку првог чина, у свом „гласном размишљању“ саопштава основе свог погледа на свет. Жарко то чини на почетку другог чина, а Марија негде при његовом крају. Прикази мисаоног стања главних јунака су омиљени метод код приповедача и романијера, али их драматичари избегавају, јер драмске реплике са таквим садржајем делују на сцени неуверљиво. Коришћење декламаторских монолога наговештава да писац није баш сигуран да је кроз радњу и дијалоге успешно саопштио све оно што је желео.

Круг у вечерњим водама је други Јанковићев драмски текст, објављен у Нишу 1967, а постављен на сцену пиротског Народног позоришта годину дана касније. Два главна лика драме, учитељица Загорка и архитекта Будимир, упознали су се и узели током рата, у једном забаченом селу где је Загорка радила у школи. Један немио ратни догађај обележиће њихове животе. Група партизана, која је свратила у село, откривена је и ликвидирана од четничке потере из града. Човек који их је потказао био је Будимир. Да би спасао себе, Будимир на суђењу одржаном после рата као потказивача лажно оптужује Миливоја, велику Загоркину љубав из школских дана, желећи тиме уједно и да га елиминише као опасног супарника. На суђењу ни Загорка не саопштава истину да Миливоје никако није могао да буде потказивач јер је управо те критичне ноћи водио љубав са њом у сеоској воденици. Миливоје такође не открива истину о том сусрету, иако би то био алиби за њега, јер се Загорки заклео да ће о томе ћутати, па је на крају осуђен на дугогодишњу казну затвора. Наредних година, брак Будимира и Загорке као да се стабилизовао – они добијају сина, Будимир прави успешну пословну каријеру, породица је материјално добро ситуирана. После десетак година, судски процес се обнавља, али Будимир, Загорка и Миливоје, у начелу, остају при ранијим исказима и Миливоје наставља издржавање казне. На крају, Загорка, ипак, не може да издржи и по повратку из суда скреше Будимиру истину о ноћи у воденици, коју Будимир до тада није знао, указује му на то да су они у свом браку остварили само привид неке среће, а затим

излази из куће са намером да се утопи у реци. Ту случајно наилази на непознатог ситног лопова коме прича свој живот, али исповедање пред њим само привремено одлаже њен животни крах. Фабулу драме Јанковић је намерно временски испретурао. Једна за другом, ређају се драмске слике које се дешавају у различито време. Јанковић даје опсежне инструкције да се нека слика игра на једном делу позоришне сцене, затим рефлектори осветљавају други део сцене где се одвија друга слика која је временски удаљена од претходне десетак година, и тако редом. Често се сугеришу затамњења и одтамњења сцене, једна драмска слика треба да иде и са позоришног разгласа. Чини се да је лик непознатог ситног лопова, коме се Загорка исповеда, уведен само да би се оправдао овакав драматуршки поступак. На моменте може да се стекне утисак да се чита телевизијски или филмски сценарио. Међутим, на филму и телевизији, честа промена времена и места радње тече доста глатко; различите драмске слике лако приањају једна уз другу. У позоришту, редитељ не може да користи технику монтаже кадрова, па брза смена релативно кратких сцена са различитим местом и временом радње, те честа затамњења и одтамњења, иако на почетку изазову пажњу, брзо почињу да замарају. Јанковић је студирајући геологију у Београду, завршио и једногодишњи курс режије на Позоришној академији. Стиче се утисак као да су Јанковић-редитељ и Јанковић-књижевник заједно писали драму, или још боље, као да је Јанковић-редитељ почео да режира драму Јанковића-књижевника док она још није била ни написана. Читалац и гледалац успешних драмских дела може да саосећа и са патњама оних ликова драме који чине моралне прекршаје, не зато што те прекршаје одобрава, већ зато што су они убедљиво образложени. У *Кругу у вечерњим водама* то није случај. Писац се концентрисао да читаоцу приближи душевне патње Загорке и Будимира због њихових моралних посрнућа, али доста оскудно образлаже мотиве и узроке тих посрнућа.

Трећа Јенкијева драма, *Легенда о Сокограду*, објављена је у нишком часопису *Градина* два пута, 1972. и поново 1979. Радња драме је смештена у средњовековну Србију, у време власти Стефана Лаазаревића. Властела из јужне Србије се окупља на својим забавама, једе, пије, весели се и разговара о политици, нарочито о томе како се поставити према турским освајањима. Сталну пажњу изазива и лепа властелинка Марина. Ликови у драми немају исти однос према љубавним авантурама мушкараца и жена – док су љубавне авантуре мушкараца, малтене, нешто природно, исто понашање код жена се сматра неморалним, па се Марина назива и кобном женом. На моменте може да се учини да

исто мишљење има и сам писац, јер као антипод Марине у драму уводи још један женски властелински лик, Злату, која је заинтересована само за везу с једним мушкарцем, а уз то је и достојанствена ћерка, брижна сестра, такође и родољуб – прекорева мушку властелу што толико причају и свађају се око Марине, уместо да се договарају око тога како да се одбране од Турака. Многе војводе страдају због Марине, било у мистериозним несрећним случајевима, било у супарничким двобојима. На крају, Турци освајају, један за другим, дворове свих великаша. Током читаве драме провлачи се натегнута аналогија између сукоба властеле око Марине и сукоба око државно-политичких питања. И Јенки је, попут многих других, пожелео да да свој допринос очувању мита о српској неслози која води у несрећу.

За разлику од других пиротских драматичара, Драгољуб Јанковић Јенки радњу ниједне своје драме није сместио у Пирот и пиротски крај. У прве две драме се чак и не прецизира место радње, већ се намерно користи уопштена формулација да се догађа „у једном граду у Србији“. То може да се тумачи и његовим пресељењем из Пирота у Ниш, али вероватно много више начелним опредељењем за општије теме, при чему само место радње није од пресудног значаја.

Томислав Панајотовић, рођен 1939, правник, новинар, публициста, политичар и свестрана јавна личност, огледао се и у драмском стваралаштву. Као део његовог вишедеценијског интересовања за хумор на пиротском дијалекту, 1983. је настао *Синдрак*, дело које није стигло до сценске реализације. Док чека ред у зубарској ординацији, популарни шаљиви пиротски лик Мијалко Раснички прича своје и туђе наводне доживљаје. Панајотовић је у поднаслову *Синдрака* ставио да је то монодрама, што је врло дискутабилно. Монодрама, и поред својих специфичности, ипак је и даље драма, а то значи да треба да има некакву драмску радњу која се усложњава и да је, мање-више, структурисана по схеми: експозиција, заплет, развој драмске радње и расплет. У монодрами нема више лица кроз чији би се драмски дијалог радња развијала, па се то, макар делимично, надомештава тиме да једино лице монодраме ту драмску радњу преприча. Међутим, у *Синдраку* нема драмске радње. То је приповедачко дело, само што је у целости написано у првом лицу једнине, па је тако постало погодно за усмено саопштавање. Међутим, то никако не значи да је тиме аутоматски претворено у драму. Идентична примедба важи за још два текста које Панајотовић назива монодрамама - *Путеви Милета Гелера* и *Слушај амо*.

Путеви Милета Гелера премијерно су изведени 1977. у Пироту. Фабрички шофер прича своје доживљаје из фабрике и са службених путовања на стандардни приповедачки начин. Ипак, овај текст завређује пажњу због своје тематике. То је, уз драму *Случај Виде Симић* од истог аутора, једини текст неког пиротског драмског писца који се дешава у некој фирми, на раду. Обични људи значајан део свог живота проведу на некаквом радном месту и ту се између самих радника, те између радника и руководиоца развијају сложени односи, погодни, између осталог, и за драматизацију. Међутим, остали пиротски драмски писци нису се дотицали те средине и тих тема. У њиховим драмама, додуше, такође се често појављују и ти тзв. обични људи, али они у њима скоро непрестано једу, пију и забављају се, а никада не раде. Радно место највећем броју запошљених не пружа могућност свестраног стваралачког испуњења, рад се доживљава као егзистенцијална нужност и принуда која замара и физички и психички, па радници и службеници не желе много да мисле на ту отуђену сферу свог битисања, а своје људско остварење виде изван рада, у чулним задовољствима и забави. Овакав филозофски став обичног света дели, изгледа, и већина пиротских драматичара.

Случај Виде Симић постављен је на сцену пиротског позоришта 1978. Комад је наменски писан баш за овај ансамбл, јер су имена Панајотовићевих ликова идентична правим именима тадашњих глумаца. Радња комада је, у ствари, ток једног састанка синдикалног руководства у некој фабрици. На дневном реду је разматрање жалбе чистачице Виде Симић на дисциплинску меру изречену због њеног наводног покушаја изношења два колограма сувог меса из круга фабрике. Током састанка се развија бурна дискусија не само о Видином случају, већ и о другим, много крупнијим и штетнијим примерима домаћинског понашања у фабрици. Иако сервирка из ресторана тврди да је месо Види подметнуто, јер је видела како је баш један од чланова руководства синдиката, референт продаје Станко, из освете због неких ранијих Видиних изјава, кришом убацио месо у њену торбу, Вида ипак изјављује да је она узела месо, не желећи да због отварања новог случаја буду кажњене још неке особе. На крају се кристалише закључак да Види казну треба ублажити, а размотрити случај референта Станка. Основне идеје комада су у складу са тадашњом владајућом идеологијом по којој је интерес радничке класе, односно „базе“ или „непосредних произвођача“, најближи општем друштвеном интересу, па се о њему, због тога, морало посебно водити рачуна. Као најпозитивнији ликови у драми представљени су управо они који се боре за интересе

„непосредних произвођача“, одлучни металостругар Аца и принципијелни председник синдиката Зоран, који, додуше, није из непосредне производње, али захваљујући својој комунистичкој свести, ипак добро разуме шта је раднички и општедруштвени интерес. По истој, владајућој идеологији, највећи непријатељ радничке класе и општедруштвеног интереса је бирократија, чији су представници у драми референти продаје и набавке Станко и Боса, али и многи други из дирекције фабрике који се помињу током расправе на састанку.

По својој тематској оријентацији, *Случај Виде Симић* јесте реткост за пиротске прилике, али не и за српски и југословенски ниво. Током вишедеценијског социјалистичког периода било је доста књижевних дела, позоришних представа и филмова са сличном тематиком. Почетком шездесетих година нарочито је одјекнуо филм Бранка Бауера *Лицем у лице*, чији су сценарио Богдан Јовановић, Крешо Голик и Бранко Бауер прилагодили и за класичну позоришну сцену, те је тај комад игран широм Југославије, па и на сцени пиротског позоришта, где је постављен 1964. *Случај Виде Симић* доста сличи овом комаду. У Панајотовићевом делу се радња догађа на синдикалном, а у *Лицем у лице* – на партијском састанку. На једном од тих састанака се расправља о случају Виде Симић, а на другом о случају Милуна Копривице. У оба „случаја“ води се борба између принципијелних комуниста и отуђене бирократије. (Аутор овог рада је био ученик пиротске гимназије када је *Случај Виде Симић* постављен на сцену пиротског позоришта и сећа се да је тада, на часу филозофије, познати професор Радомир Јоцић препоручио ђацима да погледају Панајотовићев комад као добар пример драме у социјализму.) Скоро идентичан приступ је био и код других дела са сличном тематиком – она су често критички указивала на неке неправилности у друштву, али врло ретко су то чинила тако да се доводе у питање саме основе система, већ се, напротив, владајућа идеологија афирмише као моћно оружје против тих неправилности, за које су увек криви само „мангупи у нашим редовима“.

Ситуација у Југославији се значајно мења почетком осамдесетих година. Тада самоуправни систем показује озбиљне знаке економске неефикасности, друштво стагнира, а безбрижни оптимизам код људи бива замењен све јачим незадовољством. У почетку се интелектуалне снаге усмеравају на тражење излаза кроз поправке система, али са продубљавањем кризе све више се преиспитује сврсисходност саме идеје социјализма. Специфичност Југославије је било и њено федеративно уређење, које се такође доводи у питање, а самим тим и постојање

заједничке државе југословенских народа. За само десетак година, социјалистички систем се сам урушио, а Југославија распала. Код драмских писаца тада у моду најпре улазе текстови о Голом отоку, тј. о мукама противника система који су потицали из самих комунистичких редова, оних који су се изјаснили за Информбиро. Касније све више у први план избија национална проблематика, па се један број аутора прилично упињао да кроз своје комаде покаже како је баш њихов народ лоше прошао и током братоубилачког рата од 1941. до 1945, као и током целог социјалистичког периода. У овај тренд се укључио и Томислав Панајотовић драмом *Усуд* чија је тема однос српске породице Танкосић према политичком ангажману. Милан Танкосић, млади перспективни инжењер, члан Централног комитета Савеза комуниста Србије, у дискусији поводом Уставних амандмана 1972, износи ставове који се не допаду руководству, па бива искључен из Партије и отпуштен са посла. Пошто му је жена Словенка, одлази у Љубљану, где се запошљава и тамо наставља да живи. Све до 1989. године се клони сваког учешћа у политици, али тада мења став јер процењује да политичке промене које у Србији доноси Слободан Милошевић заслужују нови политички ангажман. Завађена породица Танкосић се на крају комада, пред смрт оца Танкосића, симболично окупља, као што и Србија треба да се уједини, без обзира на унутрашње разлике, сугерише комад.

У *Усуду* су комунисти, Савез комуниста, социјализам и сама комунистичка идеја приказани потпуно супротно у односу на *Путеве Милета Гелера* и *Случај Виде Симић*. У тим Панајотовићевим делима из седамдесетих година прави комунисти су изузетно морални људи – Аца металостругар уступа свој стан колеги са посла коме је нарушено здравље, а партијски секретар у предузећу где ради Миле Гелер враћа благајни предузећа већ добивену дневницу за службено путовање, јер је за исто путовање добио дневницу и од установе где је ишао на састанак. Миле Гелер, причајући своје доживљаје из рата, истиче да партизани нису смели да уберу ниједну шљиву а да не питају власника воћњака. Комунистичка партија, односно Савез комуниста се представља као организација чије деловање благотворно делује на целокупно друштво. У *Случају Виде Симић*, синдикалац Зоран подсећа да је управо програм фабричке организације Савеза комуниста значајно допринео унапређењу свих активности у фабрици. И виши партијски форуми делују у позитивном смеру. Смернице југословенског врха Партије из прве половине седамдесетих година, познате у јавности као Писмо Јосипа Броза Тита и Извршног бироа ЦК СКЈ, оцењују са као важан подстицај за решавање нагомиланих проблема. Партија

бдије над животом обичних људи и, истовремено, уважава њихова мишљења. Тако се, на пример, општински комитет Партије заинтересовао за невоље Виде Симић, иако је она само скромна чистачица, док партијска организација у предузећу прихвата предлог Милета Гелера да се смање трошкови за непотребна службена путовања и пословне ручкове, иако је предлагач Миле обичан шофер. Класични државни органи, као што је суд, на страни су правде и радника – неко из дирекције предузећа је покушао да uklони Милета Гелера са радног места шофера, али је то решење суд поништио. Насупрот томе, у *Усуду* су комунисти опасни фанатици и бескрупулозни каријеристи. Иван Матић, зет Танкосића, лажно је потказао свог шурака Милана да је са странцима уговарао провизију за уговорени посао, а све само зато да би се додворио партијском врху и напредовао у служби. Ако неко поштен и буде у Партији, бива потиснут, а неретко и искључен, као Милан Танкосић.

Панајотовић није одолео да и он, као и многи писци у то време, пише о догађајима на Голом отоку. Фрагменти из тог затвора који се повремено провлаче кроз драму *Усуд*, дешавају се двадесет, тридесет па и четрдесет година пре основног драмског тока и са њим немају чвршћих додирних драмских тачака, али им је писац ипак наменио важну улогу у изношењу основних идеја. У последњем фрагменту са Голог отока један затвореник дави другог, иначе комунисту који је такође допао затвора, и убија га, чиме, изгледа, симболично треба да буде убивен и сам комунизам. Нешто слично се дешава и на самом крају комада, када стари Танкосић, пред своју смрт, моли сина Милана да на његовој сахрани, поред ковчега, буде крст, а никако петокрака, чиме се, такође, симболично раскрштава са комунизмом. Антикомунисти у комаду иронично називају комунизам „великом идејом“ у смислу велике лажи, али су прилично благонаклони према другој „великој идеји“ која се увелико промовисала у време стварања драме, а то је идеја националистичког јединства коју је Милошевићева пропаганда милозвучно називала „догађањем народа“ и „антибирокуратском револуцијом“. Комад се доста бави и тадашњом напетости у српско-словеначким односима.

На тексту комада који се налази у архиви Народног позоришта у Пироту нема ознака године, али на основу честог помињања догађаја из 1989. може да се претпостави да је баш то и година настанка. Увођење дневне политике у комад, као што то обично бива, знатно је утицало на његову ефемерност. Већ наредне године, вишестраначки избори су заменили „догађање народа“, а убрзо је и поменути српско-словеначки сукоб

резултирао изласком Словеније из заједничке државе. Значајан део ставова из *Усуда* релативно брзо је, дакле, постао неактуелан, па је можда и то један од разлога што ова политичка драма није постављана на сцену.

Панајотовићев текст *Слушај амо* је покушај драматизације говора капетана југословенске војске Луке Ђурашковића, који је заиста одржан 1940. године негде у Словенији, за време војне напетости између ондашње Југославије и Италије. Ђурашковић коментарише разне догоровштине из војничког живота, али и тадашњу војно-политичку ситуацију. Његов говор обилује великом количином псовки, а Панајотовић је тексту ставио поднаслов Псовачка рапсодија. Ово дело се креће у кругу стереотипа или још боље митова, војничких и националних. Од општих митова ту је схватање да добар војник и официр мора, мање-више, да буде насилан и вулгаран, као и да је човек који много прича о сексу вероватно и успешан љубавник. Од националних митова заступљен је онај о великој успешности српских војника, те српској добродушности и, насупрот томе, лукавости и незахвалности осталих југословенских народа који би да се отцепе од Југославије. Ђурашковић говори о Југославији од пре Другог светског рата, али су јасне алузије на ситуацију у Југославији почетком деведесетих. *Слушај амо* је постављен на сцену пиротског Народног позоришта три месеца пред почетак братоубилачког рата у Југославији, марта 1991, а два глумца из Зајечара и Ужица, који су раније били глумци пиротског позоришта, глумили су Луку Ђурашковића и у тим градовима. Када је аутор овог рада изнео Панајотовићу своје запажање да се у тексту није дистанцирао од национализма, писац је одговорио да је циљ дела било, пре свега, проширење релативно кратког оригиналног говора Луке Ђурашковића и то такво проширење које ће по стилу бити што ближе, ако не и истоветно са аутентичним говором. Неко је проценио да ова проширена и креирана „аутентичност“ може да буде одлична ратна пропаганда, па је ужички глумац Томислав Трифуновић изводио *Слушај амо* и на ратиштима, пред борцима за „српску ствар“.

Међутим, већ средином деведесетих година, после неуспеха Милошевићевих ратова на Балкану, националистички занос у Србији је спласнуо. Један део стваралаца тада се поново окреће идеализацији патријархалних вредности. Међу пиротским драматичарима тај тренд се нарочито осетио у ковадима Миодрага Симоновића (1931-1999), професора српскохрватског језика и књижевности, шездесетих година управника пиротског позоришта, а онда дугогодишњег директора неколико београдских школа. Године 1996. Симоновић, по позиву управе

пиротског позоришта, пише комад *Пирот беше варош*. Тема је женидба и удадба у Пироту, тридесетих година двадесетог века. Учитељ Милован је заинтересован за газдинску ћерку Милеву, а и она за њега. Поднареднику Перици се свиђа Загорка, ћерка угледног занатлије, а баш се и он допада њој. Ацко и Милутин би хтели да ожене Зорку и Персу, што оне радо прихватају. У стварању узајамних симпатија важну улогу има материјална страна: Милева и Загорка су добре миражцике, Милован и Перица имају сигурну државну плату, Ацко и Милутин су успешне занатлије, а Зорка и Перса су стекле право на државну пензију. Приликом обнародовања нових бракова, јавно се саопштава каква се имовина даје у мираз. Загоркин отац Ваца се жали што је његова садашња жена својевремено „побегла“ за њега, односно није добила претходну сагласност својих родитеља за удају, па су мираз и девојачка спрема, дар, били оскудни. Милевину мајку Јаворку је својевремено њен отац удао за знатно старијег Ставру због његовог богатства. Ипак, женидба и удадба у Симоновићевом комаду је приказана као безболан и прилично складан догађај. Трзавице у браку постоје, али су безазлене и лако се превазилазе. Наравно, то противречи истини. На душама оних који нису ожењени или удати за вољену особу, већ је приоритет имао материјални интерес, често остају ожиљци до краја живота. Управо тих тридесетих година двадесетог века у Пироту су две кафане радиле као легалне јавне куће, у којима су пиротски домаћини лечили своје фрустрације из „складних грађанских бракова“. Симоновић не кривотвори само пуну истину о женидби и удадби, већ и опште прилике у Пироту. Тада је у току било интензивно раслојавање занатско-трговачке чаршије. Они успешнији су постајали велетрговци, банкари, мануфактуристи и индустријалци. Мање успешне занатлије су пропадале и биле принуђене да се запошљавају као најамни радници код оних успешних. Код богатог слоја било је у моди и оснивање локалних банака и штедионица од којих су неке, попут познате Џацићеве банке, због неодговорног понашања својих газда, банкротирале и односиле у неповрат тешко стечене уштећевине пиротских занатлија, ћилимарки и печалбара. У комаду од свега тога нема ни помена. Стално се једе, пије и весели. Не постоје озбиљнији сукоби, нити ривалство међу људима. Симоновић глорификује чврсто повезивање љубави са материјалним интересом, нудећи уз пут зашећерену слику о предратном Пироту. Идеализација патријархалног друштва имала је успеха код публике, па Симоновић у наредне две године пише још два наставка свог комада - *А Нишава тече ли, тече* и *Широк живот*.

У комаду *А Нишава тече ли, тече* Симоновић описује догоровштине ликова из претходног комада у периоду убрзо након Другог светског рата. Доскорашњи традиционалисти прихватили су разне улоге у новом, комунистичком систему. Један од њих, Милован, у новој улози се не сналази баш најбоље, па завршава у затвору. Радован Живковић у рецензији текста комада каже да је он озбиљнији од претходног и да тежи сатири (Живковић, 1997, стр. 9). Међутим, од сатире, оштре критике друштвених и људских недостатака, остала је само карикатура, пренаглашавање одређених особина друштва или људи која иде до наказности. Управо је на такав, карикатуралан начин, кроз измишљене пиротске прилике, приказан југословенски послератни комунизам, као систем који трапаво функционише у свим областима друштвеног живота. Међутим, деловање политичке полиције у комаду се не критикује баш превише. Лаза удбаш, некадашњи келнер, човек који је ухапсио Милована, јесте неко од кога се остали ликови у комаду и не плаше много, већ заједно с њим једу, пију и веселе се, доживљавају га као свог, као неког ко нужно мора да постоји и дисциплинује све оне глупе или тврдоглаве који не умеју или не желе да се уклопе у владајуће трендове. Људско камелеонство се представља као мудрост. Управо је Лаза удбаш тај који на заједничком весељу, на крају комада, наручује песму о мутној води Нишаве коју је јунак дотичне песме газио много пута, али га она никада није занела. Тиме Симоновић на симболичан начин настоји да каже да су многе невоље долазиле у Пирот баш као и повремене мутне воде реке која пролази кроз град, али су лукави Пироћанци успевали да их преброде. У писању комада Симоновић се служио упрошћеном драматуршком техником. Ако би неко ко је читао или гледао комад добио задатак да преприча радњу, имао би тешкоћа да то учини, јер драмске радње скоро и да нема. На први поглед, комад обилује динамиком. У једну пиротску кафану, као и у локално седиште Комунистичке партије, где се одиграва комад, ликови непрестано улазе и излазе или се врцају леводесно. Међутим, те појединачне сцене су лабаво повезане. Неке од њих скоро да функционишу као самосталан скеч, шала, виц. Стиче се утисак да је Симоновићу највише стало да забавља публику, па не преза ни од честе употребе приземних еротских алузија, које су уз то и прилично бајате (ко је поломио директорова јаја, и слично).

Радња трећег наставка под називом *Широк живот* догађа се деведесетих година двадесетог века. Деда и баба чувају унука по имену Жан чији су родитељи у иностранству. Жан је размажен, псује и воли да једе дудове. Долазак његових родитеља у земљу

је прилика да се већ поодрасло дете крсти по домаћим обичајима. На весеље поводом крштења долазе званице, али нема Жана, па почиње потрага за њим. Пошто га у први мах не налазе, слуте најгоре, а присутни свештеник почиње да пева за покој душе. На крају се Жан ипак појављује. Био се попео у комшијски дуд, па га зато нису одмах нашли. Половина ликова комада се бави некаквим бизнисом. Да би имали шта да „окрећу“, писац је смислио да једна од јунакиња неочекивано добије наследство од пасторка свог ујака из Америке у износу од шездесет хиљада долара. Уочавајући вероватно и сам слабости сижеа, Симоновић је настојао да га „обогати“ на већ опробани начин, обилатим коришћењем разноразних досетки које се спуштају до нивоа простаклука.

У предговору књиге *Широк живот*, редитељ сва три Симоновићева комада Борислав Григоровић каже да је Пирот добио свог писца и своје комаде, као што Сремчев Ниш има „Зону“ а Борино Врање „Коштану“ (Григоровић, 1998, стр. 6). Сличне изјаве давали су и управници пиротског позоришта. Поређења Симоновићевих комада са *Коштаном* су крајње непримерена. Бора Станковић је и у *Коштани* и у другим својим драмским и прозним делима дубоко осветлио и тамну, деструктивну страну патријархалне личности. За Симоновића би пре могло да се каже да је замагљивао, а не осветљавао истину. Ипак, пиротско позориште је било поносно на извођење тих комада, истичући и њихову велику гледаност. При томе као да се губило из вида да гледаност није естетски критеријум. Сва три комада Народно позориште Пирот је објавило као посебна издања. После Симоновићеве смрти, одлуком управе овог позоришта, он је био први од свих позоришних посленика у вишедеценијској историји тог театра, чија је биста изложена на истакнутом месту у холу позоришта.

Године 1999, пред крај живота, Симоновић је написао комедију *Не тражите кривца*. Радња прати догађаје у две комшијске породице у неком солитеру у великом граду. Веза са Пиротом ипак постоји јер један од очева породица има надимак Пирке и говори јужњачки. Поменуте породице се друже, па се и ороде склапањем брака између двоје млађих чланова. Неуверљиво скројен заплет настаје око очинства двеју беба и у њега је умешан и локални полицајац и његова ћерка, иако живи у Италији. На крају се ствари, бар донекле, разјашњавају, мада не и полицајцу. Симоновић и овде показује своје убеђење да је баш еротика најпогоднија област за комедију, макар била презентована и на не баш духовит начин. *Не тражите кривца* није постављан на сцену.

Мирјана Јонић Игић, рођена 1948, новинар, писац и етнограф, аутор је комедије *Тестамент*, написане, по речима ауторке, средином деведесетих година двадесетог века, а објављене двадесетак година касније, 2013. Поред времена настанка, *Тестамент* има још неке сличности са Симоновићевим комадом *Пирот беше варош*. Оба дела имају за тему женидбу и удадбу и њихову везу са материјалним интересима. Такође, радња оба комада смештена је у Пирот тридесетих година двадесетог века и ликови говоре пиротским дијалектом. Међутим, *Тестамент* надмашује *Пирот беше варош* у свим елементима. Пишући своју драму пиротским говором, Мирјана Игић Јонић показује да је и на дијалекту, а не само стандардним језиком, могуће изразити широк спектар мисли и осећања. Код Симоновића дијалекатски говор је више средство за збијање досетки. Док у комаду *Пирот беше варош* скоро да и нема праве драмске радње, у *Тестаменту* је она доста вешто развијена. Теоретичар драме Волкенштајн (Волкенстеин, 1966) наводи да је за настанак драме од кључне важности постојање снажних тежњи и противтежњи између различитих ликова драме, уз истовремену појаву таквих околности које додатно распламсавају те тежње (стр. 12). Управо је такав случај и у *Тестаменту* – трговачка ћерка Катица и млади адвокат Милан се воле и желе да склопе брак, чему се противе амбициозни Катичини родитељи, који имају план да се из Пирота преселе у Београд. Катичин отац жели да у Београду додатно развије свој трговачки посао, док мајка машта о отменом београдском животу. У складу с тим, они сматрају да Катица не треба да се удаје у Пироту, већ за неку београдску „прилику“. Заплет настаје када из Београда стигне вест да је баба Николија, тетка Катичиног оца, на самрти. Пошто богата Николија није имала деце, цела фамилија је у ишчекивању ко ће бити њени наследници. Катичини родитељи прижељкују да то буду они, што би омогућило остварење њихових планова о селидби за Београд. С друге стране, то никако не одговара Катици и Милану и када Николија убрзо умре, млади се одлучују за акцију. Намеравају да искористе приредбу извесног гостујућег мађионичара на коју ће доћи скоро цела пиротска чаршија, па и Катичини родитељи и остали грамзиви рођаци. Миланов друг са студија, непознат Пироћанцима, познаник је мађионичара и он са њим прави договор да и он наступи на приредби као његов тобожњи асистент - видовњак. Пошто од Катице и Милана претходно добије многе податке о Катичиним родитељима и осталим рођацима, он ће на приредби прво изнети сав њихов прљави веш, а онда прорећи будућност онако како одговара Катици и Милану и тако, по замисли младих, „омекшати“

Катичине родитеље да ипак даду пристанак за склапање њиховог брака, без обзира на садржај Николијиног тестамена. Међутим, негде пред крај договора младих око учешћа на приредби, Катица у свом џепу изненада проналази писмо које је примила дан раније, али није стигла да га прочита, чак ни да види да је упућено баш њој. Тек тада је писмо заједнички отворено и утврђено да га је послала баба Николија десет дана пре своје смрти и у њему саопштава Катици да управо њој оставља сву своју имовину. Достављена је и копија тестамена. Овом важном месту у драми недостаје и животна и уметничка уверљивост. Писмо је написано десет дана пре Николијине смрти, а стигло је неколико дана после сахране, дакле, путовало је пола месеца, што је непојмљиво и за оно време – међународни путнички возови који су пролазили кроз Пирот, свакодневно су довозили пошту из Београда. Наравно, увек је могуће да писмо закасни и због случајне грешке неког поштанског службеника. Међутим, за случајност нема много места у драмском делу. Као што указује Волкенштајн (1966), случајност не треба бркати са неочекиваном шоу. Неочекивани обрти су могући током целог тока драме, од почетка до краја, уколико их проузрокују сами ликови драме, док за случајност која долази са стране може да има оправдања само на почетку драме, док се не створи заплет. У каснијем току драме, случајност која долази са стране ремети структуру драме (стр. 18 – 19). Управо је то овде случај – поменуто писмо се појављује пред крај трећег чина, од укупно пет чинова. Самим тим што је Катица постала једини наследник значајног иметка, „видовњачки“ шоу на приредби губи смисао који су му млади првобитно наменили. Како ће Катица и сама рећи на крају комада, са толиким богатством њој више и није био потребан пристанак родитеља да се уда. Млади се ипак одлучују да Миланов друг изведе свој подругљиви перформанс. Од тог тренутка, драма која је могла да буде јака критика материјалистичког морала, полако клизи у обичну драмску шалу, можда и лакрдију. Катичини родитељи су поражени. Најпре је и њих и остале рођаке „видовњак“ исмејао на приредби, а сутрадан је у суду и званично потврђена законитост тестамена по коме је Катица једини наследник. Међутим, све се срећно завршава. Катица широкогрудно даје понешто од имовине и својим родитељима и осталим заинтересованим рођацима, па сви буду задовољни и ударе у весеље. Драма на почетку указује на нечовечност доста честе ситуације у традиционалним патријархалним друштвима да је љубав двоје младих могла да остане неостварена због материјалних интереса породице. Међутим, на крају драме, испало је да баш иметак и новац

обезбеђују остварење љубави. Веза између љубави и материјалног интереса се цементира.

Поред *Тестамент*, Мирјана Јонић Игић је још у студентским данима, у другој половини шездесетих година, написала комад за децу *Празнична чаврљања*. Од ауторке смо добили информацију да је комад био награђен на тадашњем конкурс за младе драмске писце и да је игран у Београду и Зајечару. Међутим, анализа комада није уврштена у овај рад јер нисмо могли да дођемо до текста. Ауторка каже да га сада ни она не поседује.

Традиционалним, патријархалним друштвом воле да се баве не само аутори поникли из градске средине, стари „грацање“ попут Симоновића и Игићке, већ и они који потичу са села. Драгослав Манић Форски, рођен 1936, аутор је двадесетак књига, међу којима су и две са драмским делима. Његову драму *На огњишту* објавила је пиротска Индустрија одеће „Први мај“ 1986. године, у 2.500 примерака. Форски се у њој бави распадом традиционалне патријархалне породице. У забитом лужничком селу окупљају се чланови многољудне породице Митић да сахране мајку, која је умрла у Београду, али је оставила аманет да је сахране у родном селу. У првом чину, у напуштеној родној кући Митића, покојничина сестра Леса и комшија Радош чекају да синови покојнице доведу ковчег са њеним телом. Кроз разговор Лесе и Радоша, аутор доста вешто упознаје читаоца и потенцијалног гледаоца са стањем у породици Митић, сиромаштвом које их је принудило да се још пре Другог светског рата одселе у Београд, братским расколима и умирањима које је донео рат. Окупљање свих петорице живих синова и чланова њихових породица на сахрани, прилика је да се боље осветле сложени породични односи. Ту прилику, међутим, Форски користи само делимично.

Други чин догађа се током ноћи пред сахрану, док родбина, по старом обичају, бдије поред ковчега са покојником. Само један од синова, Станко Митић, има монолог – „дијалог“ са мртвом мајком. Драган Митић, док је неко време сам у просторији где је ковчег, уопште не говори, али се ипак чује његово размишљање, чиме се сугерише да се тај његов монолог у трајању од неколико минута емитује са позоришног разгласа. Овакав метод, да јунак ћути док се из позадине чују његове мисли или сећања, релативно је чест на филму и телевизији, али је неприкладан за позоришну драму. Вишеминутно ћутање неког лика редитељ филмског или телевизијског дела може успешно да покрије разноврсним кадровима из разних углова, детаљима његове мимике и гестикулације, убацивањем кадрова који

сликовито приказују догађаје из прошлости или фантазије, итд. Позоришни редитељ нема те могућности. Чак и ако неки редитељ не би прихватио сугестију писца о ћутању и разгласу, па затражи од глумца да ипак уживо изговори монолог, ефекат неће бити богзна како велики, јер ће тај монолог бити декламаторски неуверљив, као и већ помињани монолози „мишљења“ Јенкијевих јунака у драми *Прегрив тишине*.

Трећи чин се догађа на даћи, непосредно после сахране. У једној просторији се налазе скоро сви ликови драме, па се и ту пружа могућност да се, кроз разноврстан дијалог, боље осветле породични односи. Међутим, убрзо се разазнаје да аутора драме интересује, пре свега, да покаже како су напуштање сеоских корена и небрига за одржање монолитног породичног јединства главни узроци стагнације породице Митић, а можда и целог друштва. У драми су позитивни ликови само они који су се определили да живе у селу на традиционалан начин: тетка Леса, комшија Радош и његова жена Зора, док су сви остали мање-више негативци или у најмању руку слабе и безвредне личности. У другом делу драме позитиван лик постаје и Станко Митић и то од тренутка када одлучује да остане да живи на родном огњишту. Међутим, већ и раније постоје назнаке да ће се Станко, пропали алкохоличар, претворити у позитиван лик, јер аутор користи прилику да назначи да је Станко обојици својих синова дао баш исто име, Митар, исто онако како се звао и њихов деда, односно Станков отац; у Станку је, дакле, жилави потенцијал за наставак традиције. Ударни део трећег чина су вербални дуели Станка Митића са својим рођацима. Станко, полуобразована пијаница, има речник начитаног интелектуалца. У ствари, кроз њега говори сам писац, који са доста сарказма „раскринкава“ остале Митиће и указује на њихове грехе. Али, на самом крају драме, изненада стиже вест да је умрла и стара тетка Леса, која је требало да буде главни Станков ослонац у његовом поновном отпочињању сеоског живота. То као да сугерише став, или барем страховање писца, да су некакве зле силе јаче од тежњи људи да се врате традиционалним вредностима.

Форски је 2003, у сопственом издању, објавио књигу коју је назвао *Драме*. Међутим, да би се неко дело заиста могло назвати драмом у пуном смислу, није довољно да буде написано у форми дијалога. Многе приповетке и романи обилују дијалозима, па их због тога нико не сматра драмама. Дијаложка форма је спољашни изглед драме; да би неко дело и суштински било драма, оно треба да има и некакву драмску радњу која се усложњава, што је особина коју ниједно од четири дела из поменуте књиге не поседује. *Три побратима* описују сусрете исписника из војске,

Мане Лужничког, Мијалка Расничког и Манче Царибродског. Прва два чина догађају се код Мане на слави, а трећи у Мијалковом винограду, на Зарезоји. Исписници једу, пију и причају своје доживљаје, нарочито еротске. Из овог дела би потенцијални читалац могао да сазна да старији људи воле да причају своје доживљаје из младости. Међутим, таква сазнања су опште место и због њих није потребно читати било коју књигу, па ни Манићеву.

Преостала три дела у књизи су кратка, свако по шест - седам страница мањег формата. *Печалбар* је представљен као монодрама, мада се, додуше само гласом, појављује и жена јединог јунака, печалбара Пера Лулара. Док чита женино писмо и пије ракију, Пера прича свој дотадашњи живот. На крају одлучује да се врати у Лужницу, да му се не би угасило огњиште. *Задња пошта* је означена као радио драма, мада би могла и као радио репортажа. Из поште у забитом селу Вучи Дел, једини телефон редом користе сви мештани којима је потребан. На крају се пије ракија. У поднаслову *Домаћег задатка* стоји да је то једночинка у две слике. Два пара родитеља помажу својој деци да напишу домаћи задатак о народним загонеткама и веровањима. Сва ова три кратка дела више би могла да буду третирана као скице за разраду у дуже комаде.

У скоро свим поменутих делима Форски је износио своје националне и политичке ставове и онда када они нису имали додирних тачака са основном темом. У драми *На огњишту* Форски је имао потребу да међу ликове убаци и неки лик хрватске националности, без обзира што се драма догађа у Лужници, где Хрвата нема, а најближе хрватско село је удаљено неколико стотина километара. Излаз је нашао тако што је једном од браће, Владимиру Митићу, измислио жену Галу, Хрватицу, која говори кајкавским дијалектом. Гала има особине које, по мишљењу Форскога, изгледа не треба да има добра (патријархална, српска) жена – носи кратку сукњу, високе потпетице, шатира косу, шминка се, пуши цигарете и труди се да привуче пажњу мушкараца. У *Три побратима*, Мијалко прича наводну анегдоту о свом ујаку који је држао Титову слику и у спаваћој соби, па после одустао кад га је лукави Мијалко упозорио да он сваке ноћи Титу окреће задњицу. У *Печалбару*, кад Пера Лулар пали радио, налети баш на почетак емисије Радија Дојче веле на хрватском, па мора да их опсује.

Момчило Антић, рођен 1953, професор књижевности, новинар, библиотекар и писац, написао је три дела која слове као монодрамска: *Самотница*, *Пироћанац* и *Даровни ћилим Цвете Агнине*, о коме смо у овом раду већ писали. У *Самотници* се

користе приче Драгослава Манића Форског о животу лужничких сељака, а у *Пироћанцу* приче Драгољуба Марковића о Милету Мањоњи, познатом анегдотском лику Пирота последњих деценија двадесетог века. *Самотница* је објављена у *Пиротском зборнику* 1994. године као коауторско дело Антића и Форског, а емитована је на Другом програму Радио Београда. *Пироћанац* је постављен на сцену пиротског позоришта 2000. године, а емитован је и на Другом програму Радио Београда у извођењу београдског глумца пиротског порекла Павла Минчића. Све принципијелне примедбе о разлици између приповедачког и драмског дела, које смо у овом раду дали за монодрамске текстове Томислава Панајотовића, у потпуности важе и за Антићева дела. У противном, свака приповетка написана у првом лицу једнине, аутоматски би постајала монодрама. *Самотница* се бави невеселим животом једне сељанке чије су животне недаће представљене скоро као нешто судбинско, неумитно. Скоро да се не назначавача да су узроци њених проблема могли да буду и у њој самој, чак и када сам сиже пружа повода за то. Тако, на пример, један од њених синова, Живко, отишао је у бели свет и врло се ретко јавља мајци, а и када то чини, не оставља своју адресу, па она не може да му се јави. Оваква ситуација може да буде изазов за уметника да дубље истражи однос мајке и сина, али се то у делу не чини, између осталог, вероватно и зато што би то могло да угрози патријархални идеал жене-мајке. У *Пироћанцу*, Миле Мањоња прича анегдоте у којима је главни јунак он сам, али и неки други људи. Не постоји драмска потка која би била везивно ткиво за све те догађаје, па *Пироћанац*, суштински, остаје приповедачко дело или, тачније, компилација већег броја кратких хуморески.

Љубиша Ђорђевић (1935-2001), професор српскохрватског језика и књижевности, редитељ и управник пиротског позоришта, писао је игроказе за децу и пригодне рецитале, али се опробао и у „правој“ драми. Године 1978. је написао *Човече, не бежи*, драму која је ситуирана у неко неодређено ратно време, намерно недовољно дефинисано. Јела замера свом мужу Бобану што се извукао из ратних дејстава, али јој ипак мало треба да започне флерт са Официром окупаторске војске који долази у кућу у којој се крије и Бобан. Убрзо у кућу изненада бане тајанствени лик кога је писац означио као Човека са псом. После његове посете, Бобан остаје мртав, а писац намерно оставља недореченим да ли је убијен или се убио. Већи део реплика је двосмислен, скоро загонетан, уз то су неке од њих и прилично дугачке – једна коју изговара Официр заузима скоро читаве три странице. Изразито мисаоне реплике у драми имају сврху ако се уклапају у ток

драмске борбе као специфично, мисаоно оружје. У овом случају, међутим, многобројни мисаони излети као да су сами себи циљ. Херметичан говор и натегнута дубокомисленост су вероватно важни разлози због којих *Човече, не бежи* није постављан на сцену.

Бојан Тимић, професор српског језика, рођен 1973, аутор је драмског дела *То тако бива*, награђеног на конкурс Радио Београда за радио драму. Дело је и емитовано на таласима те радио-станице, а објављено је у *Пиротском зборнику* 2006. Главни лик драме је извесни Господин који разговара са Јагодом на неком месту за које у први мах може да се учини да је можда нека продавница, кафана, просторија са шалтером или неко друго безазлено место, али како ствари одмичу, разазнаје се да је то, у ствари, предворје оностраниг света, загробног живота. И тај онострани свет, као и овострани, није јединствен – и у њему постоје места која се зову Боље и Горе. Они који долазе (одлазе) на онај свет не могу да бирају где ће да оду, а ако то покушају, сакупљачи изгубљених душа ће их дисциплиновати. Иако је суверено право аутора да сам одређује дужину свог дела, ипак би могло да се констатује да Тимић на укупних пет страница драме није могао да у свој својој пуноћи развије духовите асоцијације које је назначио.

Србислав Минковић, рођен 1946, свој радни век провео је као инспектор пиротске полиције, да би се, као пензионер, окренуо књижевности. Његова прва драма која је постављена на репертоар пиротског Народног позоришта 2000. године носи наслов *Сенке орахове гране*. Главни јунак драме, Богдан Соколовић, враћа се из Америке после четрдесет година. У младости је једва успео да побегне из родног града где му је најбољи друг и побратим Душан подметнуо опасну политичку сплетку и тако га отерао у затвор. Душанов циљ је био да Богдану преотме девојку Олгу. Убрзо се испоставило да му је преотео и сина који су Богдан и Олга тек били зачели. После самоубиства Богдановог оца, Душан преузима и Богданову породичну кућу. Свака драма, уопште узев, настаје када активна драмска природа наиђе на снажне препреке и истовремено на околности које снажно распаљују његове жеље (Волкенштајн, 1966, стр. 12). Овде активна драмска природа постоји, то је Богдан и његова снажна жеља да сазна шта се догодило са главним актерима његовог живота из младости, али нема снажних препрека тим његовим тежњама. Олга му одмах прилази, а то чини и новопронађени син, снаха и унук. Отпор, донекле, пружа само Душан, али слабо и не задуго, јер се убија већ на средини драме. Богданова срећа траје кратко, јер умире и он. Иако је још на

почетку стављено до знања да је Богдан озбиљан срчани болесник, његова смрт ипак оставља утисак натегнуте трагичности, појачане Олгиним најавама у последњој реплици да ће и она поћи за њим, вероватно самоубиством. Писац није одолео да у комад не убаци опште место многих мелодрама – велико богатство из иностранства које Богдан оставља наследницима.

Исте, 2000. године, пиротско позориште је ставило на репертоар још једну Минковићеву драму, *La comedia e finitta*. Тема комада је наркоманија. Две младе заљубљене особе, Кокан, незапослени професор филозофије, и Весна, специјализант биологије, раздвајају се на годину дана, док Весна борави на специјализацији у Лондону. Када се врати, наилази на Кокана потпуно овисног од дроге. Весна настоји да га убеди да одлучно крене у излечење, што он наизглед прихвата, али се убрзо потом убија. Иако су овакве ситуације сасвим могуће у реалном животу, сам комад делује неуверљиво, јер изненадни обрти нису темељитије драматуршки образложени. Комад је писан у едукативне сврхе, да свима, а нарочито омладини, укаже на опасност од болести зависности. Немогуће је, међутим, у томе што људи у сусрету са уметничким делом не очекују толико да се едукују, већ, пре свега, да уживају у лепом, при чему је „лепо“, у ствари, синоним за склад, савршенство асоцијација. Наравно, склад и савршенство не могу да се досегну у потпуности, али је то вечита тежња уметника. Код уметничких дела која се макар приближе том складу може да се деси да она, као нешто секундарно, ипак могу да имају и едукативну моћ. Међутим, због своје драматуршке неразрађености, *La comedia e finitta* је далеко од било каквог склада. У пријему овог комада после његове премијере, десило се нешто прилично ретко за пиротску средину – јавно изречена различита мишљења о неком делу. Званични позоришни критичар локалног недељника „Слобода“ Ивко Јовановић свој текст „Едукација са позорнице“ објавио је у том листу 18.11.2000. Исти текст уврштен је и у књигу његових позоришних критика *Позоришни сусрети и премијере* (Јовановић, 2002, стр. 81-82). Јовановић се фокусирао на племенитост поменутих едукативних настојања комада. Већ у наредном броју „Слободе“ од 25.11.2000, на страни 8, реаговала је млада професорка српског језика и књижевности Данијела Васиљковић чланком „Хвалоспиви нису примерени“. Она указује на неразрађену драмску структуру комада, предугачку експозицију, немотивисане обрте у понашању ликова и констатује: „Ту где је могла да се створи драма, представа се завршава.“

После 2000. године, Минковић је, углавном, писао комедије, али није у потпуности престао да се бави и драмама свакодневног живота.

Дело *Мука* Минковић је написао 2013. године, доследно користећи дијалекатски говор, што је реткост за драмска дела пиротских аутора која нису комедије. Наравно, тежња ка аутентичном говору у неком делу не значи аутоматски да ће то дело успети да дубље осветли одређене појаве и процесе. Цела радња комада се догађа у кући Радише, кога управо отпуштају с посла. Међутим, Радиша и његова жена Станија имају и друге проблеме, који трају годинама – њихов син Милан је дугогодишњи наркоман, док се ћерка Јованка бави проституцијом на ауто-путу и ретко борави у кући. Да би платио лечење сина, Радиша се, две године раније, задужио код дилера дроге и зеленаша Петка и као гаранцију заложиио кућу. Лечење сина није успело, али је зато дуг брзо нарастао и Петко активира хипотеку, односно тражи од Радише и Станије да се иселе. Међутим, Петка из куће истерује Драган Црни, Станијин брат. Убрзо потом кући долази Јованка, а за њом и полицајац Тркуља и Јованкини родитељи сазнају да је она тешко повредила једног свог насилног муштерију. Зеленаш Петко поново долази и то са неочекиваном понудом да опрости дуг Радиши. Баш тада из болнице стиже вест да је Милан преминуо од последица пребијања. Петко покушава да побегне, али га Драган Црни убија пиштољем и ту се драма завршава.

Писац оставља читаоцу или гледаоцу да наслућује да су Милана претукли управо чланови Петкове банде. Ако неки млади људи у животу посрну до те мере као Милан и Јованка, онда је скоро сигурно да су њихови родитељи направили озбиљне грешке у васпитању још у њиховом раном детињству, било чињењем или нечињењем нечега. Међутим, о томе у драми нема скоро ништа. С друге стране, сугерише се да само људско чињење или нечињење и није најпресудније – људски животи су, пре свега, у рукама натприродних сила, бога и ђавола. За Милана и Јованку Станија каже да су то била добра и паметна деца, али им се нешто преврнуло у глави и ђаво је ушао у њих. Сходно томе, решење није само у људској акцији, већ је неопходно да се људи моле натприродним силама. Тако Драган Црни говори својој сестри да кљешта којим може да се ишчупа мука из њене душе има само бог и зато је саветује да се моли богу, пали кандило, иде у цркву, поштује празнике, слави славу и чита свете књиге. Све позитивне ликове у драми, Радишу, Станију и Драгана, писац осликава као наглашено религиозне особе, док су, пак, негативни ликови, наркоман Милан и криминалац Петко,

уједно и они који не верују у натприродне силе. У почетку се чини да ће главни ликови бити Радиша и Станија, али, касније све више у први план избија Драган Црни, човек велике физичке снаге, а уједно и образован, од кога страхују сви криминалци. Током читаве историје, и народно предање и индивидуални уметници, волели су да стварају супер-хероје као што је Црни, људе који своје велике физичке и умне моћи стављају на страну доброг, а насупрот злу. Невоља код тих супер-хероја је у томе што је њихова добра воља у исто време и арбитрарна самовоља – Црни саветује своју сестричину Јованку да мора да се помири с тим да иде у затвор, јер је самовољно одлучила да кажњава насилника смртоносним ударцима гвозденим шипком, а само неколико минута касније и он сам чини то исто, убијајући Петка због сумње да су људи из његове банде претукли сестрића Милана. Човек који најпре спомиње кандило и свете књиге, на крају се хвата пиштоља и преузима функцију коју у организованом друштву могу да имају само овлашћене институције. Ова недоумица је тим јача због тога што писац, кроз лик Тркуље, полицајце представља као доследне борце против криминала, без обзира што се за прелазне друштвене периоде обично мисли да полицајци и криминалци, ако баш не сарађују, оно се барем толеришу. Тркуља користи прилику да опасном криминалцу Петку одлучно припрети да не прави „нека срања“ јер ће у противном он, Тркуља, убити Бога у њему.

Прву комедију под називом *Тешка крађа* Минковић је написао 1998. и до сада, колико је познато, она није постављана на сцену. Чудан брачни пар лопова, Тимотије и Гроздана, упада ноћу у кућу људи за које се претпоставља да су на раду у Немачкој. За њима у кућу упадају још двојица мушкараца који се представљају као полицајци, али је најмање један од њих такође лопов. Међутим, власници куће су се баш тог дана вратили из Немачке и буде се од буке чудних посетилаца. Уљези се ипак безбедно удаљавају, представљајући упад у кућу као вежбу цивилне заштите. Тимотије и Гроздана негују неку врсту уврнутог хумора који упражњавају и док раде, тј. краду, и то не само да се разоноде, већ и да би лакше савлађивали људске препреке у свом лоповском послу. Што се тиче тих других људи с којима се укрштају њихови путеви, писац је имао више опција. Могао је, на пример, да те друге ликове креира тако да они здраворазумски одлучно одбацују покушаје главних јунака да их намагарче; друга опција би могла да буде да и ти други ликови поседују исту уврнуту филозофију као и Тимотије и Гроздана, па би могао да се развије занимљив дуел међусобног надмудривања. С обзиром да у комаду има назнака да је читаво друштво

покварено (помињу се народни посланици који цепаре у градским аутобусима и томе слично), и ова варијанта би имала свог оправдања. Писац се, међутим, одлучио за решење у коме остали ликови, малтене, пристају да их брачни пар намагарчује. На моменте може да се учини да је *Тешка крађа* покушај fine критике деформација појединаца и читавог друштва, али на крају, ипак, преовлађује утисак да је комад писан, пре свега, да забавља публику чудним понашањима и појавама. (Између осталог, Тимотије је Гроздани шездесет седми муж по реду.)

Комедију *Нишан* Минковић је написао 2001, а пиротско позориште поставило на сцену 2003. Две године касније, *Нишан* поставља и позориште у суседном Димитровграду, а затим и позоришта у два бугарска града, Пазарцику и Јабланици.

У *Нишану* писац доста инсистира на аутентичности атмосфере још увек патријархалног Пирота из шездесетих година двадесетог века, али у исто време у комаду креира ситуације које би се у том и таквом Пироту тешко или никако догодиле. Настоји се да се поменута аутентичност постигне коришћењем локалног говора, честим помињањем познатих градских места, улица, имена и надимака ондашњих Пироћанаца, правих или овлаш измењених, као и разним детаљисањем, на пример описом како је изгледала гостинска соба у то доба и слично. Први део комада се догађа у кући младе, приликом нишана (прошевине) и протиче у разноразним досеткама. У једном тренутку стиже вест да се обесио кум будућег таста Тике, а управо је њему Тика накратко позајмио новац припремљен баш за покривање трошкова свадбе. Међутим, овај детаљ који поседује занимљив драматуршки потенцијал, надаље није развијан. Родитељи младе, Тика и Милованка, иако се у почетку чинило да су једни од важнијих ликова, у другом делу комада се, чак, уопште не појављују, невеста Милена такође. Тај други део се одвија у кући младожење, на дан свадбе. Деда младожење изненада умире, а младожењин отац Сретен одлучује да се тај податак не саопштава гостима, који се већ окупљају у дворишту, и да се покојник привремено стрпа у замрзивач да га гости не би случајно видели, а и да не би почео сувише да заудара када сутрадан, после свадбе, почне церемонија сахране. (У шездесетим годинама, на којима инсистира писац, ни у Пироту, ни у целој Србији, замрзивачи се још увек нису користили или су били веома ретки. Са општеуметничког становишта, овај податак је, наравно, потпуно небитан, али у светлу пишчевих тежњи ка аутентичности, ипак може да буде показатељ успешности и вештине у реконструкцији одређеног амбијента.) Најнеубедљивија је експресна промена младожење Зорана. До свадбе, то је вредан младић који својим

радом одржава и унапређује читаво домаћинство. Међутим, дан пред свадбу, он са другом одлази у кафану и наједанпут закључује да је много привлачније проводити се него радити. Зоранова трансформација се заокружава већ сутрадан, на дан његове свадбе, када га ујна Мимица, певачица и пијаница, убеђује да одустане од женидбе са већ трудном Миленом и крене у бели свет, у провод. Управо у то време, поред куће возилом пролазе неки музичари, колеге поменуте естрадне уметнице, па и ујна и младожења Зоран упадају у њихова кола и напуштају град. Комад се завршава натегнутом жалопојком несуданог свекра Сретена.

Не одај ближњега је комедија коју је Минковић написао 2004. године. Ратни злочинац Анђелко, бежећи од потере, долази у родитељски дом. Његова жена Лепосава је у вези са полицајцем који учествује у потери. Пошто је за информације о Анђелку обећана награда од милион долара, лакома Лепосава доводи полицајца да ухвати Анђелка, али се он у последњем тренутку сакрива у неисправни фрижидер. Баш тада долазе људи из сервиса за оправку фрижидера, иако је квар пријављен још пре месец дана. Сервисери одвозе фрижидер у сервис, не отварајући га ниједанпут ни у кући, ни приликом утовара у возило и тако се Анђелко спасава. У овом раду већ смо писали о разлици између неочекиваности и случајности у драми – случајност која долази са стране и то када је радња већ увелико поодмакла, ремети драмски ток и оставља утисак неуверљивости. И овај долазак мајстора баш када Анђелку треба спас оставља управо такав утисак. Међутим, треба рећи да *Не одај ближњега*, нарочито у доследном профилисању ликова, ипак делује заокруженије од неких других Минковићевих комада који су постављани на сцену, док ова комедија није, што указује на стихијност репертоарских политика позоришта југоисточне Србије, према којима је Минковић окренут.

Димитровградско позориште је 2009. поставило на сцену Минковићев комад *Нече Таса да гласа*. Главни јунак Сретен опкладио се да ће на изборима бити изабран за председника општине. Основа његове предизборне кампање је анимирање рођака и пријатеља да гласају баш за њега. Пошто није сигуран да ће то бити довољно, ангажује свог шурака Чеду, некадашњег ситног лопова, а сада помоћника министра за локалну самоуправу, да обезбеди још гласова. Изненада, на почетку трећег чина, напаљеном председничком кандидату Сретену постаје скоро свеједно ко ће победити на изборима, а он и његова супруга говоре о идили породичног живота. Избори се поништавају због изборне крађе коју је организовао Чедо, самим тим поништава се и опклада, а сви главни актери се у Сретеновој

кући веселе, једу и пију. Политика се приказује као прљава активност, а њен узвишени антипод је једење и пијење испод кућне вињаге. Паралелно са основним драмским током иде још један - неки младић Ранђел, који се лажно представљао као Сретен, направио је дете, а после оставио девојку, па настаје заплет због замене личности, али се и то срећно завршава тиме што Ранђел прихвата очинство. Овај посебни драмски ток је у средишњем делу драме скоро потпуно потиснуо основну тему. Није довољно јасно зашто се натезање око утврђивања очинства повезује са предизборном кампањом. Могло би да се нагађа да је то убачено само зато што писац зна да је једном делу публице пикантно све што има везе са еротиком, ма како било обрађено. На крају овог посебног драмског тока, Сретен не одбија понуду да буде кум, без обзира што је његово име било злоупотребљено баш од стране Ранђела. Икона патријархалног погледа на свет, институција кумства, надвисује „прљаву“ политику.

Минковић је 2011. написао комедију *Нема даде, нема бате*, а исте године је димитровградски Театар „Христо Ботев“ и поставио на сцену. Радња започиње тиме што средовечни брачни пар Божа и Петранка изненада добију госте. Породица Божиног даљег рођака Горче нема пара да иде на летовање на море, па се Горча са женом и ћерком студенткињом одлучује да из Београда дође код Боже и проведе двадесетак дана у старом крају. Скоро у исто време и Петранкин брат Ванча долази из иностранства, да сестри и зету представи жену Монику, Францускињу. Испостави се да је између Боже и Горчине жене још раније постојала привлачност, па они, криомице, почињу да воде љубав. Тајна веза се успоставља и између Ванче и Горчине ћерке. Горча, пак, у комшиници Драгици препознаје стару љубав из младости, те и они ступе у тајне сексуалне односе. На крају, сва три љубавна пара бивају ухваћена на делу, скоро у истом тренутку, а љутита Петранка их метлом избацује напоље.

У драматуршком смислу, *Нема даде, нема бате* је искорак у односу на *Нишан* и *Нече Таса да гласа*. Сада нема паралелних драмских токова који нису повезани са основном радњом, она се постепено усложњава и иде ка логичном расплету. Минковић је добро уочио да у патријархалном друштву рођачки односи могу да буду фасада за љубавне и сексуалне односе. Међутим, склоност ка сексуалним авантурама, која код неких ликова у комедији асоцира и на промискуитет, није дубље образложена. Биолошки нагони јесу праоснова промискуитетног понашања, али је за његово разумевање важно осветлити и друштвене и психолошке факторе који утичу на његову појаву, што је у *Нема даде, нема бате*, углавном, изостало. Додуше, на самом почетку

комада, Божа и Петранка дискутују о кризној ситуацији у друштву, има сличних назнака и касније, али је то недовољно. Минковић је, као и многи други драмски писци, не само Пироћанци, велике наде полагао у коришћење нестандартног говора као тобоже сигурног начина да се засмеју читаоци и гледаоци. У овом комаду има чак три „смешна“ говора: пиротски дијалекат којим говори већина ликова, затим натегнуто извитоперени младалачки београдски жаргон који користи Горчина ћерка, те говор Францускиње Монике који треба да је смешан само зато што она још увек не познаје довољно ни књижевни српски ни пиротски говор. Већина тих, наводно, смешних реченица у ствари и нису смешне, што се лако уочава када се „преведу“ на књижевни језик.

Још једну комедију на дијалекту, *Панчићи и Ранчићи*, Минковић је написао 2011, а пиротско позориште је поставило на сцену наредне године. У поднаслову овог драмског текста стоји „Монтеги и Капулети из Прчевац“ (за неупућене, Прчевац је пиротско насеље), чиме писац ставља до знања да жели да се наслони на традицију славног Шекспировог дела *Ромео и Јулија*. Ова жеља, односно помињање је крајње непримерено. У Шекспировом делу је између две завађене породице постојао озбиљан сукоб који је почео да ремети и нормалан живот у Верони, па је морала да интервенише и највиша политичка власт, оличена у веронском кнезу. У Минковићевом комаду, пак, сукоб је настао због погрешне информације да је неко млатио комшијски орах, односно однео рубље са комшијске жице за веш. Овакви неспоразуми могу да буду узрок само краткотрајних чарки, али је неубедљиво да мржња због тога годинама траје несмањеном жестином, без обзира да ли се ради о реалном животу или драмском тексту. Такође је неубедљиво како заљубљени момак и девојка из ове две породице, иако их писац представља као виспрене младе људе, лако наседају на трик једног од завађених родитеља. Један, наизглед, споредан детаљ такође завређује пажњу. Љубу Рома писац представља, на први поглед, као позитиван лик. Међутим, током читавог комада честе су назнаке о склоности лукавствима и преварама не само код Љубе, већ и код свих Рома. Тиме и овај комад, макар и нехотице, даје свој допринос одржавању стереотипа о ромском народу. Комад обилује еротским алузијама и простаклуцима сваке врсте, што би могло натегнуто да се образложи жељом да се што „пластичније“ опише атмосфера сукоба, а стварно - да се комад пошто-пото допадне публици. То није специфичност само овог комада Србислава Минковића, него и комада других писаца. Већ смо писали да су, такође „хумористични“, комади Миодрага

Симоновића баш као такви били наручени од стране управе пиротског позоришта, а може да се оправдано претпостави да су текстови сличног профила тражени и од других пиротских писаца, а све у циљу привлачења гледалаца. Због тога је важно да се мало позабавимо и односом пиротског позоришта и његове публике.

Пиротско позориште није кубурило са недостатком публике само у прве две деценије свог постојања. Наиме, све до средине шездесетих година двадесетог века, у град су, забаве ради, излазили не само млади, већ и сви остали Пироћанци најразличитијих годишта. Било је сасвим нормално да у кафане, биоскоп или позориште иду људи свих генерација. Међутим, од средине шездесетих, после појаве телевизије, људи средњих и старијих година се у значајној мери повлаче у куће и број гледалаца позоришта опада. Да би томе доскочили, људи у пиротском позоришту су увели праксу продаје карата синдикатима предузећа и установа који су те карте плаћали позоришту, а делили их бесплатно својим члановима – радницима дотичних предузећа. Иако је таква пракса трајала деценијама, то није у великој мери повећало истински интерес за позориште. Свако ко је био на тим представама за раднике предузећа и установа могао је да се увери да су читави редови седишта остајали празни, иако су синдикати улазнице за та места платили позоришту. Дакле, било је много становника Пирота које ни бесплатне улазнице нису могле превише да заинтересују за позориште. Да би се некако приближило тој синдикалној публици, позориште јој се прилагођавало и избором комада који су постављани на сцену. Сваке сезоне се, углавном, понављао исти репертоарски манир. Прављена је, најчешће, само једна представа са озбиљнијим уметничким амбицијама и она је чувана за Позоришне сусрете „Јоаким Вујић“, фестивал српских професионалних провинцијских позоришта. Преостала два-три комада припремана у сезони бирана су тако да некако задовоље укусе и поменуте „синдикалне“ публике, при чему се није презало ни од отвореног кокетирања са неукусом. Почетком двадесет првог века, број синдикалних представа брзо опада, јер су у тзв. транзицији пропале многе пиротске фирме. Ипак, у времену када је синдикална позоришна ера била у свом опадању, десило се да један драмски писац дође управо из синдикалне средине, и то руководеће.

Јован Мијалковић, рођен 1961, електротехничар пиротске фабрике „Тигар“, јавности се најпре представио као хумориста, а онда и као председник синдиката „Тигар тајерса“. Године 2009. пиротско позориште је поставило на сцену Мијалковићев комад

Коме дадомо Ковиљку, писан на дијалекту. Радња ове комедије се одвија у Расници, селу измишљеног пиротског шаљивога лика Мијалка Расничког. Мијалков унук се забавља с ћерком локалног свештеника, али поп и попадија имају намеру да своју ћерку удаду за сина свештеника из суседне парохије. Мијалко и његова дружина организују ујдурму да растуре ову намеру и у томе успевају, те се млади узимају. Комад обилује шалама са еротским призвуком, а са нарочитом слашћу се збијају досетке везане за брачно неверство, па у почетку може да се учини да комад можда преиспитује саму институцију брака. Међутим, развој и крај комада показују управо супротно. Читава ујдурма се организује да би се брак између Мијалковог унука и попове ћерке склопио по традиционалним правилима, уз благослов родитеља и свештеника. Удовица Ковиљка, којој замерају да својим понашањем растура бракове у селу, у ствари је такође баш брака жељна. Управо она осмишљава поменути ујдурму, али тако да се и сама овајди тиме што ће се и она удати. Институција брака је, дакле, светиња, а шврљање са стране нормална и безазлена пратећа појава, сугерише комад.

Пиротско позориште је 2013. године поставило на сцену Мијалковићеву комедију *У ноћи пуног месеца*, чија је радња смештена у Пирот шездесетих година двадесетог века. Загребачки фудбалер долази на пробу у пиротски фудбалски клуб „Раднички“, остављајући трудну девојку, која са својим оцем трага за њим и проналази га у Пироту. Локални полицајац Миленко закључује да су ови Загрепчани вероватно некакви шпијуни и заједно са хотелским конобаром и берберином покушава да их „разоткрије“ јер процењује да би успех једне такве акције могао да донесе напредовање у служби за сву тројицу. На крају се вештачки створена забуна завршава тако што сви јуре поменутог фудбалера. Мијалковић се угледао на Нушићево *Сумњиво лице*, али за ралику од Нушића, који у предговору тог свог комада наводи да је то „гогољијада“, јасно стављајући до знања да му идеја није потпуно оригинална, већ да му је узор *Ревизор* Николаја Гогоља, Мијалковић не спомиње ни Гогоља ни Нушића, а још мање их досеже. У тежњи ка некаквој аутентичности, писац не користи само пиротски говор, већ помиње и велики број имена људи који су шездесетих година заиста живели у Пироту, а неки се појављују и као ликови комада. С друге стране, Мијалковић кривотвори ту исту аутентичност којој наводно тежи тиме што представља милиционера Миленка као некакву власт од кога се други ликови комада плаше. И Пирот је, баш као и свака друга средина у одређеном историјском периоду, имао неке своје локалне центре

политичке моћи, али то сигурно није био улични полицајац позорник. У сваком случају, милиционер Миленко тешко може да буде пандан среском капетану Јеротију из *Сумњивог лица*, што је била очигледна драматуршка замисао писца Мијалковића.

Од тридесет седам драмских дела које смо анализирали у овом раду, двадесет два су везана за Пирот и његову околину, а радња већине њих је смештена у традиционалну, патријархалну средину или барем у средину где су остаци традиционализма доста јаки. Ниједно од тих дела нема озбиљнији отклон према традиционализму, већ се, углавном, према патријархалној цивилизацији односи са носталгијом која се понекад граничи са кичем. Са друге стране, ни опредељење мањине аутора да пишу драме које нису везане за Пирот и традиционалну културу, није аутоматски довело до великих уметничких дела. Генерално би могло да се каже да пиротски аутори до сада нису написали ниједно драмско дело веће уметничке вредности.

Пиротски драмски писци су своја дела често писали на дијалекту. Изворни пиротски говор је прилично удаљен од садашњег стандардног српског језика и као такав тешко разумљив онима који га не познају, што су се Пироћанци уверили много пута у свакодневној комуникацији. Исто се неминовно дешава и са драмама. Заговорници писања на дијалекту као свој аргумент воле да потезу успех *Коштане* и њој сличних комада. Међутим, они који спомињу *Коштану* изгледа да је нису пажљиво читали – Бора Станковић је реплике само једног лика те драме, Миткета, написао на врањанском. Сви остали ликови, укључујући и неписмене врањанске пандуре, слуге и Цигане, говоре чистим књижевним језиком. Сваки писац, па и онај најскромнији, барем једном у животу је размишљао о превођењу његових дела на неки страни језик. Када се то догоди, губи се разлика између стандардног и дијалекатског говора – читалац превода често и не зна да је неки текст изворно написан на некаквом дијалекту. Тај читалац у том делу ће тражити оно што, уопште узев, тражи сваки читалац у сваком делу – универзалне општељудске вредности и значења. Долазимо, дакле, до тога да за квалитет неког књижевног дела језик којим је оно написано, иако свакако важан, није и најпресуднији критеријум, а када није пресудан језик, још мање је пресудан дијалекат. Произилази да некакав локал-патриотизам неких писаца и њихово истицање значаја писања на дијалекту може да значи и жељу да маскирају недостатак свог талента да успешно прикажу горе поменуте општељудске вредности.

Посебно треба истаћи да су скоро све досадашње комедије пиротских аутора написане на дијалекту. Овде може оправдано

да се наслути да то није само због жеље за досезањем некакве аутентичности, већ и због тога што су неки аутори проценили да је дијалекатски говор сам по себи смешан једном делу публике. Ова констатација захтева опширније образложење. Пиротски говор се озбиљније повлачи пред стандардним српским језиком тек од шездесетих година двадесетог века, без обзира што је настава у школама на стандардном српском језику уведена одмах по ослобођењу од турске власти 1878. Школски систем је врло скромно утицао на промену свакодневног говора локалног становништва. Чак и они Пироћанци који су имали дуже школовање, званични говор су користили само у службеној комуникацији; свакодневни говор им је био скоро искључиво пиротски. Шездесетих година двадесетог века долази до револуционарне промене. У скоро сваки дом се уселјава још један „члан“ – телевизијски пријемник. У већини кућа, овај уређај је био скоро стално укључен, неуморно „причајући“ искључиво стандардним српским језиком. У таквој ситуацији, и они мање образовани Пироћанци нехотице су почели да све више усвајају стандардни српски језик, а занемарују, па и заборављају многе елементе локалног говора. Временом је тај тренд дошао дотле да су многи родитељи стриктно водили рачуна да деца одмалена говоре што „правилније“. Код значајног дела пиротског становништва, које би се могло назвати и скоројевићским, пиротски говор је постао знак „заосталости“ и друштвене инфериорности, који заслужује подсмех. Аутори „хумористичких“ комада на пиротском, чак и ако им то није био свесни циљ, пружили су прилику присутним скоројевићима у публици да се смеју, тачније подсмехују ликовима њихових комада зато што причају пиротски.

Појава драмске књижевности у Пироту везана је, пре свега, за континуирано постојање пиротског Народног позоришта после Другог светског рата. Текстови пиротских писаца писани су, најчешће, наменски, управо за извођење у овом позоришту, а у новије време и за позориште у суседном Димитровграду. Пиротски драматичари, у већини случајева, вероватно се не би ни одважили да своје драмске текстове понуде другим позориштима, јер су и сами наслућивали да вредност тих дела није велика. Изван локалног културног миљеа, ове драме скоро да и нису постављане на сцену, изузеци од тога само потврђују правило. Локална позоришта су постављала на репертоар и слабе комаде пиротских писаца са најчешћим образложењем да имају обавезу да афирмишу локалне ауторе. Међутим, углавном није било јасно шта та „обавеза“ конкретније значи, те како је могуће да брига што ће се неки локални писац секирати јер му је комад одбијен

може да буде важнија од принципијелне и суштинске бригае за квалитетан позоришни репертоар.

Драме локалних аутора су до реализације у позоришту долазиле захваљујући личним везама аутора са управом позоришта. Поред овог начина, који ће увек постојати, до нових текстова се долази и путем конкурса за драмско дело који, у извесној мери, сигурно заинтригирају и подстакну оне који сматрају да могу да напишу драмски текст. У времену када се пише овај рад, у пиротском позоришту постоји стално отворен конкурс, али пре свега за драме на дијалекту. Не би требало да постоје озбиљније препреке да се то прошири и на дела на књижевном језику и да сам конкурс добије чвршћу форму.

Није безначајно ни разматрање проблематике објављивања локалних драмских дела. Од тридесет седам дела анализираних у овом раду, објављено је седамнаест, што можда и није лош однос, али при томе треба имати у виду да сигурно има већ написаних драма које још нису и можда никада неће бити представљене јавности. Поменута институција конкурса за драмско дело могла би да помогне и њиховом лакшем објављивању, уколико би конкурс био крунисан штампањем награђених и похваљених радова. На тај начин би сви драмски аутори, па и они неафирмисани, били у могућности да лакше пореде своја дела са делима других аутора и лакше се одважују да са својим драмама, можда већ написаним, излазе у јавност.

На почетку рада смо већ рекли да је специфичност досадашње критике драмских дела пиротских писаца била њена спорадичност и помешаност са позоришном критиком. Приступ те позоришно-књижевне критике често се сводио на истицање онога што се колико-толико могло похвалити и прећуткивање слабости. Уопште узев, озбиљнија књижевна критика, не само критика драмске литературе, већ и прозе и поезије, у Пироту скоро да и не постоји. Када би неки неупућени посматрач са стране прочитао дело неког пиротског писца скромних домета, а затим отишао на промоцију тог истог дела, у први мах би могао да помисли да је промашио просторију, јер су присутни на промоцији, најчешће, само хвалили дотично дело и то, неретко, преко сваке мере.

Циљ овог рада је био да се што реалније процени досадашња продукција драмских дела пиротских аутора и тиме да здрав подстицај стварању нових и квалитетнијих. Свакако да о појединим делима и ауторима могу да се напишу посебне студије и аутор би био задовољан ако би овај рад подстакнуо такву активност.

ЛИТЕРАТУРА

- Григоровић, Б. (1998). Реч редитеља. У М. Симоновић, *Широк живот* (стр. 5-6). Пирот, Народно позориште Пирот.
- Јовановић, И. (2002). *Позоришни сусрети и премијере*, Пирот, Народна библиотека Пирот.
- 50 година позоришта у Пироту 1944-1994* (1994). Пирот, Народно позориште Пирот.
- Пиротски лексикон* (2012). Београд, Службени гласник и Општина Пирот.
- Волкенштајн, В. (1966). *Драматургија*, Београд, Уметничка академија у Београду.
- Живковић, Р. (1997). А Нишава тече ли, тече. У М. Симоновић, *А Нишава тече ли, тече* (стр. 9-10). Пирот, Народно позориште Пирот.

Примљено/ Received on 25.02.2014.
Прихваћено/ Accepted on 09.09.2014.