

ПОГРЕШНА ЧИТАЊА У ИСТОРИЈИ  
НАЦИОНАЛНЕ ДРАМЕ НА  
ПРИМЕРУ *ГОСПОЂЕ ОЛГЕ*  
МИЛУТИНА БОЈИЋА

Факултет савремених  
уметности  
Универзитет у Београду

**Апстракт:** Текст указује на методолошке потешкоће у изучавању историје националне драме у савременом академском и позоришном контексту, с посебним освртима на ревизионистичке преокрете као незаобилазним, чак пожељним садржајима позоришне историје. У том циљу, на плану театрологије и позоришне историје овај рад примењује познату теорију Харолда Блума о ревизионизму и нужности погрешних читања, а као пример се разматра драма *Госпођа Олија* Милутина Бојића и њене последње инсценације. Написан непосредно пред Први светски рат, комад је премијерно изведен тек шест деценија након пишчеве смрти, да би потом утицао на важне промене у теоретској и репертоарској перцепцији наше грађанске драме на почетку XX века.

Разматрање садржи два дела: први, у коме се наводе тешкоће у изучавању националне драме, имајући у виду њену дуготрајну, хроничну запостављеност у нашој културној историографији, те противречности у њеном савременом академском проучавању, и други, који на примерима последње две редитељске поставке *Госпође Олије* редитеља Златка Паковића и Горчина Стојановића поткрепљује тезу да су главни подстицаји у прецењивању наше позоришне традиције долазили више из репертоарске праксе, а мање из академско-истраживачке сфере. Обе режије Бојићевог текста се, упркос битним међусобним разликама, описују као примери „погрешних читања“ које према Блуму потврђује и чак оснажује дејство поетских утицаја, уз значајне последице и на теоријско разумевање типолошких посебности српске грађанске драме, нарочито оних које се тичу одсуства наглашене друштвено ангажоване профилисаности, што је битно опредељивало њену репертоарску судбину до данашњих дана.

**Кључне речи:** историја позоришта, историја националне драме, грађанска драма, ревизионизам, поетски утицаји

Напоредо с нарастајућом потражњом за силабусима историје драме и позоришта на студијским програмима различитог профила, дакле не само оних на академијама уметности где су ови програми први пут код нас успостављени након Другог светског рата већ и у широком опсегу теоријских и практичних друштвених дисциплина, све више се намеће питање методолошког оквира и

адекватног проучавања ове области. Један од парадокса ове зацело најсинкретичније историографије уметности и њених перформативних сфера јесте и у томе што је њен главни акценат преважно био и остао на изучавању драмске литературе као непосредног, често и јединог ослоња у реконструисању позоришне прошлости. Све већа савремена теоријска интересовања за ванлитерарне аспекте позоришта као да још јасније истиче овај парадокс: ако феномен театралности одредимо са становишта његове презентности, као „међуљудски однос у својој садашњости“ (Sarazak 2009: 21), с посебношћу позоришта „која се састоји у томе да се око предмета повуче атемпорална демаркациона линија“ (Sarazak 2009: 186), онда у дијахроној перспективи од свих елемената позоришне уметности то и даље једино важи за драмски текст и његову привилегију да, уколико је сачуван, у истоветном садржају егзистира у различитим раздобљима, на различитим позоришним сценама и пред различитом публиком.

Осим настојања модерног театра да потисне или отворено превазиђе све литерарне, па чак и драмске и вербалне компоненте, изучавање националне драме и позоришта код нас је додатно усложио променљив државни контекст током последњих деценија, што је ову област изложило примедбама различите врсте, па и оних поводом разумевања њеног националног предзнака. У свему томе није без значаја ни то што се ова сложена, динамична област код нас у дужем периоду изучавала на различитим катедрама – србистике на филолошким факултетима и на академијама драмских уметности. Методолошки приступ оба програма до данашњег времена остао је различит, парцијалан, донекле комплементаран, али недовољно обједињен: док се на једном историја драме изучавала као ток националне културе и књижевности, и то махом у сенци других књижевних жанрова и без неопходних увида у извођачке аспекте<sup>1</sup>, на другом се, сасвим супротно, она изучавала скоро искључиво кроз њене перформативна искуства и променљиву репертоарску судбину. Забуна се у новије време чини потпуном, а шире импликације, између осталог, видљиве су не само у упадљивом опадању и недостатку квалитетних театролошких студија у поређењу с другим областима књижевних теорија и хуманистике последњих година већ и у рецепцији појединих текстова на сценама наших театара, о чему ће овде бити нешто више речи поводом једног од скорашњих примера – драме *Госпођа Олиа* Милутина Бојића и њених новијих инсценирања.

Органска повезаност између драмског текста и позоришта, слична оној која повезује историју позоришта с историјом драме,

<sup>1</sup> Најисцрпнији, а уједно и последњи увид о запостављености и тешкоћама изучавања историје драме у нашој националној културној историографији понудила је Зорица Несторовић у уводу поглављу монографије *Велико доба. Историја развојка драме у српској књижевности XVIII и XIX века* (Несторовић 2016: 9–62).

у појединим раздобљима, а нарочито у модерној едукативној и извођачкој пракси као да све више губи на значају, утичући на судбину не само конкретних драмских текстова, аутора и позоришних стилова већ и на саму позоришну историографију. Још од прве обимније историографске студије о националној драми, *Српска драма у XIX веку. Комедија* Павла Поповића из 1902. године, сведоци смо једне вишедимензионалне, сложене, често противуречне и парцијалне слике прошлости поводом оцена и контекстуализације дела наших првих драматичара. Посебно нам пример капиталне *Историје српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опере)* Борислава Стојковића, с њених пет томова у последњим издањима и више стотина биографско-истраживачких јединица о ауторима из скоро свих позоришних области, с енциклопедијском ерудицијом открива до које мере је историја позоришта неистражена у националној култури, али и област за коју је тешко одредити синтетичан контекст проучавања, нарочито у случајевима где поједини догађаји из театарске или друштвене сфере актуелизују поједина дела и њихове писце, и то на начине који понекад ревидирају ширу слику културне прошлости.

Ни методолошки приступ академског изучавања није поштеђен тих парадокса, упадљив већ у различитим називима силабуса на основним студијама у његове две најчешће варијанте – Историје јужнословенске драме и позоришта и Историје националне драме и позоришта. У обе варијанте и њиховим разноврсним импликацијама затичемо сличну ситуацију поводом које се усуђујемо да изнесемо хипотезу: кад говоримо о глумцима, њихов

оналног класика Јована Стерије Поповића и његове, скоро читав један век закаснеле реим трупaма и позориштима, о њиховом говорном и књижевном језику, ми заиста, још од средњег века, препознајемо контуре једног ширег јужнословенског простора, али кад је реч о историји драмске књижевности, може се пре говорити о лимитираном опсегу међусобних утицаја унутар истог географског поднебља, чак и у раздобљима када је он био уоквирен истом државном границом. Како разумети ту подвојеност?

У тумачењу позоришних утицаја, историчарка драме Ерика Фишер Лихте европску драму разматра као концепте културних идентитета схваћених у широком опсегу, као религиозних, националних или родних, кроз фазе њихових настајања, преображаја и поновних утврђивања. „С тиме је најтешње повезана претпоставка да се“, наводи Фишер Лихте, „свака структурна промена у драми одвијала у уској корелацији с променом концепта идентитета, штавише, да су структура промена у драми и промена идентитета узајамно зависне једна о другој“ (Fišer Lihte 2010: 16). Реконструкција ових идентитета и њиховог формирања је, међутим, као што и сама Фишер Лихте примећује, понекад суочена с непремостивим

методолошким потешкоћама. Документовање перформативних аспеката, нарочито глуме и режије донекле је олакшано у последњих најмање 100 година захваљујући појави филма и фотографије, али то свакако није случај приликом реконструкције претходних епоха и раздобља, осим у утврђивању чињенице да је развој театарских дисциплина међусобно био и остао ретко кад синхронизован, те да су структурне промене често зависиле од театарских аспеката међу којима нам је тешко раздвојити последице од узрока. Из сличних разлога, и Жан-Пјер Саразак примећује да је управо појава позоришне режије у другој половини XX века утицала на дезинтеграцију класичне драмске форме и на негирање скоро свих структурних елемената у модерној драматургији, почев од драмске нарације па до тзв. кризе драмског лика,<sup>2</sup> због чега и он и Фишер Лихте ове процесе, у закључцима поводом својих историјских панорама, повезују с оним што, обоје парафразирајући Мишела Фукоа, називају смрћу човечанства (Fišer Lihte 2010: 18).

Но на терену историје српске и јужнословенске драме и позоришта, ово питање идентитета (још увек) обитава у домену националних одредница, где проблем постаје очигледан већ приликом покушаја формирања списка наслова обавезних драмских комада у силабусима на основним академским студијама. У хронолошким редоследу, прве дилеме настају већ у тумачењу ренесансних и барокних дубровачких драматичара, те њиховог утицаја на ширем јужнословенском простору, а затим се надовезују на један број аутора, комада и театарских појава све до најновијег доба. Можемо говорити чак и о више паралелних историја, где се историја драме хронолошки не подударе не само с развојем позоришних институција, глумачке сцене или текуће културне политике већ ни с рецепцијом самих комада која временом може сасвим да промени свој првобитни фокус и вредновање. Скоро да не постоји писац, тенденција или раздобље из наше позоришне прошлости који су поштеђени ових парадокса: налазимо их већ поводом првог националног класика Јована Стерије Поповића и његове, скоро читав један век закаснеле рецепције у широј позоришној и културној јавности, потом у тумачењима наизглед дисонантног односа у развоју српске историјске драме и комедиографије, па све до периода југословенског модернизма или наглог развоја српске драме 70-их година.

Управо из наведених разлога осећамо потребу да, зарад једне обухватније театарске реконструкције, посегнемо за теоријом поетског утицаја Харолда Блума којој је овај чувени критичар посветио централно место у свом богатом опусу који је код нас Предраг

---

2 Саразак посебно издваја 1880. годину као прекретницу након које присуствујемо двострукој промени парадигме: „с једне стране, драма открива своју суштинску непотпуност и почиње да се њоме користи; с друге стране, режија задобија право тумачења, а редитељ постаје херменеут и коаутор представе.“ (Sarazak 2015: 197)

Бребановић представио у својој пионирској студији *Антиетички канон Харолда Блума*. Овим поводом нарочито нас занимају аспекти које се тичу, како их Блум назива, „јаких песника“, с импликацијама које покрећу процес формирања канона као органске структуре коју можемо, пре свега као оперативну испомоћ, да упоредимо и а процесом настајања културних идентитета који предлаже Ерих Лихте. Фазе и импликације овог процеса су посебан предмет Блумових интересовања, а обележавају их, већ на њиховом почетку, нужна закаснелост у рецепцији „јаких песника“, као и „погрешна читања“ које он сматра „убичајеним или нормалним виду поетске историје“. Погрешно читање или тумачење је, дакле, не само легитимни приступ у разумевању поетске прошлости већ и њен једини садржај, али и начин да неки поетски утицај уопште опстане на временском плану. У том смислу, уз констатацију да је шизофренија несрећа у животу а успех у поезији, Блум наводи да „јака песма почиње од јачине уз помоћ познавања и показивања да она мора бити погрешно читана, да мора да натера читаоца да заузме став да *он* зна да није у праву“ (Bloom 1975b: 111–112).

Ову теорију поетског утицаја и сам Блум примењује кад пише о текстовима великог броја позоришних писаца, нарочито поводом Шекспира којем придаје средишње место у формирању корпуса којег назива Западни канон. У расветљавању међусобних театарских утицаја није тешко повући аналогije с процесима које Блум наводи на примеру бројних песника, прозаиста и филозофа, али – како ову теорију применити у пракси конкретних позоришних инсценација као најзначајнијем виду читања драмских текстова? „Постоји слабо погрешно читање и јако погрешно читање, као што постоје слабе песме и јаке песме“, наводи Блум, „али не постоје исправна читања, јер читање текста је нужно читање укупног система текста, па значење увек лута около и између текстова“ (Bloom 1975b: 107–108). У супротном, „ако је читање усвојено, оно неће створити друга читања“, па из тих разлога Блум сваку поетску историју посматра кроз ревизионистичке преокрете као њеном главном садржају, чија настојања он подводи под формулу: „ревизионисти настоје да *виде* поново, да искажу поштовање и процене другачије, не би ли тада појмили 'исправно'“ (Bloom 1975a: 4).

Преведена на терен позоришта, ова позиција која већ сама по себи негира могућност тзв. верног тумачења текста отвара бројне дилеме о присуству и садејству осталих извођачких аспеката, чак и у оним врстама театра која се, макар само декларативно, опира свакој текстуалној и вербалној структури, чинећи позоришну судбину драмских комада, чак и оних најбољих, крајње неизвесном на савременим сценама.<sup>3</sup> Подсетимо се да је настанак позоришне

3 „Из било које литерарне перспективе, нешто је проблематично са драмском формом, најмање још од ренесансе па све до наше ситуације у 21. веку“, наводи Блум на почет-

режије у последњим деценијама XIX. века управо поникао на захтеву „верне“ реконструкције драмског текста, па се у том смислу арбитрарност режије наметнула као кључна у очувању позоришне прошлости, али и приликом праизведби нових драма. Оптичке равни, како је својевремено Ан Иберсфелд назвала редитељске приступе који понаособ разрешавају поливалентну структуру сваког драмског текста бисмо, дакле, с Блумовог становишта о нужности погрешно читања, могли назвати и нужно ревизионистичким, чак и поводом оних, истина ретких, идеализованих епизода о складној сарадњи писца и режисера, међу којима (из такође једнако „погрешних“ разлога) историјске асоцијације прво и најчешће иду ка Чехову и Станиславском.

На истој историјској прекретници с почетка XX века, и српска позоришна историја нуди један упечатљив пример променљиве перспективе у тумачењима позоришне прошлости, поводом текста *Госпођа Олија* Милутина Бојића и његове необичне репертоарске судбине. Написан непосредно пред Први светски рат, комад је био већ стављен на репертоар Народног позоришта 1914. године, али га је у томе спречило избијање рата, кад је приликом бомбардовања Народног позоришта нестала коначна верзија текста, а сам писац три године касније преминуо у избеглиштву. Тако је од *Госпође Олије* остала само радна верзија чије постојање је у потоњим деценијама остало непознато широј позоришној јавности, све до праизведбе која се догодила тек седам деценија касније, непосредно након објављивања новог издања Бојићевих сабраних дела и реконструисане верзије комада приређивача др Гаврила Ковијанића, 1978. и 1979. године.<sup>4</sup>

По својој структури и карактеризацији ликова, *Госпођа Олија* је наизглед грађанска драма каква је и код нас почетком века почела да се игра у делима Ибзена и Горког, уз наглашено присуство француских аутора и њихових тзв. добро скројених комада чија радња се најчешће такође одвијала у истоветном амбијенту грађанске породице. Кажемо „наизглед“ јер *Госпођа Олија* је само на први поглед аутентични представник ове драмске врсте. У Бојићевој драми госпођа Олга, некадашња љубавница адвоката Новаковића, планира да своју кћерку Вуку уда за Новаковићевог сина Гидру који је са Вуком већ у страственој вези. Али оно што Олгине планове чини неизвесним јесте отпор брачног пара Новаковић да дођу под још јачи утицај Олге од које већ материјално зависе као финансијски дужни-

---

ку студије *Драмајичари и драме*. „Драма подједнако јесте и није литерарни жанр, зато што је (нужно) контаминирана извођењем. Шекспир преживљава лоше режије и неадекватну глуму, на сцени или екрану, зато што увек можемо да одемо у кући и поново да га читамо. Али Јуџин О’Нил и Артур Милер не могу да преживе травестије у театру, јер се они не читају изнова са вишеструким одјеком“ (Блум 2005: XIII).

4 Своју праизведбу *Госпођа Олија* је доживела у априлу 1978. године, у режији Душана Михајловића и у извођењу Народног позоришта из Лесковца, а потом, осам месеци касније, и у режији Виде Огњеновић, у извођењу Народног позоришта из Београда.

ци, а ту је и наизглед принципијелна колебљивост Гидре, за којег би улазак у такву врсту брачне рачунице представљао понижавајући компромис – на који он на крају ипак пристаје. Надмоћ фаталне, бескрупулозне Олге, оличена у њеној сексуалној привлачности и финансијској умешности, овај лик чини јединственим не само у нашој драмској литератури већ и у епохи грађанске драме у којој покушавамо да пронађемо Бојићеве узорне. У потрази за типолошким узорима ствари изгледају још сложеније с карактеризацијом Гидре, главног протагонисте. Недоречена говоркања о његовој болести с почетка комада погрешно слуте на сличности с ликом Освалда Алвинга из Ибзенових *Авети*, баш као што се његов статус повратника у друштвено окружење према којима гласно исповеда изразиту, чак презривну критичку дистанцу, уопште не наликује на позицију тзв. сувишних људи, трагичних неуротичара као честих, омиљених ликова у грађанским комадима почев од Ибзена па све до Крлеже.

Штавише, код Гидре, главног протагонисте, пажњу привлаче негативне особине које од њега праве својеврсног анти-јунака, јединственог у нашој драмској традицији. Већ у првој сцени, док се брије пред огледалом, он штита служавку и назива је будалом. Потом сазнајемо и то да се Гидра у својој двадесет шестој години вратио у Београд после осам година узалудног студирања у иностранству, с образовањем којим фасцинира околину, али за које и сам признаје да је само спољашња поза:

Нисам ја толико млад да не могу знати шта говорим. Али ова глава више није за школу и мир... Учио сам и Ничеову промену вредности и Кантов категорички императив и Гроцијев економски систем и Русовљев морал... Тја врагу, све то по глави иде... Онако. Тек да глава није празна (II, 6).

Још од првих Нушићевих реалистичних драма навикли смо се да се на сцени могу приказати породичне прељубе са свим њиховим експлицитним физичким и (без)моралним конотацијама, понекад чак изненађујућим и за савремену публику, али сцена у којој Гидра уцењује Олгу за мираз и изгубљену породичну част уз изјаву „Ја хоћу много новца“ (III, 1), и при том с њом улази у један недвосмислен мизансцен који обећава наставак њихове везе, превазилази све до тада виђено и остаје без преседана у нашој драмској литератури. Нешто пре тога, Гидрина мајка, једини позитивни лик у комаду, саветује га да заједно оду, не би побегли од „учмалости“ и „нерада“ (II, 6), али да то Гидри није на памети, открива расплет у коме он прихвата да уђе у брак као у врсту троугла с будућом супругом и таштом. Мајка је болно отржењена због тога и каже му отворено: „Душе немаш, а тело ти је гладно свега. Вратио си се, јер је она женско“ (III, 9), мислећи на Вуку, а не знајући да се у међувремену у аферу укључила и Вукина мајка као еротски мамац.

За ову драму за коју каже да је „једна од наших најбољих грађанских драма, ако не и најбоља“, Јован Христић износи заводљиву хипотезу: „Да је доживела премијеру, односно да је Први светски рат почео годину дана касније, *Госпођа Олиа* би без сумње значила прекретницу у историји наше друштвене драме, са којом драмски писци код нас никада нису имали много среће“ (Христић, 1987, 25). Како разумети ову констатацију у контексту поетске историје коју покушавамо да реконструирамо, имајући у виду пре свега искуства савремених извођења ове драме чији је број инсценација до сада већ претекао некада много познатију *Краљеву јесен* истог писца?

Као одговор на Христићеву тврдњу навешћемо два последња извођења овог комада – Златка Паковића у извођењу ЦЗКД-а из 2010. и Горчина Стојановића у Народном позоришту Сомбор из 2013. године. Не улазећи у описе и појединости самих представа, за ову прилику ћемо се позабавити искључиво њиховим драматуршким приступима. Иако генерацијски блиска, два редитеља битно се разликују по свом дотадашњем опусу у толикој мери да је за њих скоро могуће навести већи број разлика него сличности, па би за ову прилику најумесније било истаћи ону вероватно најочљивију: док се Стојановић профилисао као надасве репертоарски редитељ драмског театра с учесталијим бројем режија, код Паковића је израженија експериментална црта и склоност постдрамском, политичком театру какав је могућ само на алтернативним, ванинституционалним позоришним сценама. У том смислу, Паковићева поставка Бојићевог комада у форми драмског театра јесте и својеврстан изузетак у ЦЗКД-у, матичној сцени овог аутора тих година. У његовој верзији читања Бојића, осим режије, реч је о преради пишевог текста с поднасловом „у потрази за коначном верзијом“. Ова прерада се може разумети и као својеврсна скица настала по мотивима *Госпође Олије*, али чија је намера, упркос поднаслову, актуелизација а не реконструкција коначне верзије несталог комада. Паковић у својој драматуршкој преради скраћује, дописује и упадљиво осавремењује Бојићев текст, описујући Новаковиће као модерне снобове данашњег доба, склоне скоро свим модерним физичким и моралним пороцима – промискуитету, патолошким везама и, пре свега, (пре)наглашеној конзумацији лаких и тешких наркотика. Састављена од 18 слика, редитељева брзопотезна драматуршка прерада је, у суштини, жанровски и садржајно нов текст уз интерполиране епиграме Марцијала, авангардне поезије и Брехтових сонгова (својеврстан Паковићевски колаж, рекли бисмо, који већ тада постаје његова ауторска одлика), али уз честе произвољности у скицирању Бојићевих ликова и њихових односа за које бисмо лако дошли у искушење да их назовемо пародичним кад бисмо предмет тог пародирања могли назвати стилски и тематски стабилном структуром каква Бојићева драма свакако није, и то не само због околности да је коначна верзија текста изгубљена.



Стојановићева режија (срећом по Бојића, рекли бисмо) не посеже за сличним драстичним изменама већ комад инсценира у маниру грађанске драме, уз наглашену мелодрамску црту коју ова врста наслеђује из школе добро скројених комада, али и на трагу редитељевог афинитета према мелодрамском свођењу из претходних режија чија се радња већ одиграла у раздобљима блиским или подударним као у *Госпођи Оли*, попут комада из периода немачког експресионизма или драматизације Андрићеве *Госпођице*. Код два главна лика у представи, у насловној улози Олге у тумачењу Иване Јовановић и Гидре у тумачењу Бранислава Јерковића, учавамо ту мелодрамску црту у којој се тема заљубљености и љубавног уживања идеализује као важна мотивација драмске радње, али где, насупрот мелодрамским конвенцијама, свршетак комада не доноси поетску правду и морални тријумф већ вулгарни компромис, што Стојановић користи као прилику да у представи нагласи декадентну, *fin de siècle* атмосферу. И код Стојановића, а нарочито у Паковићевој преради, у њеној скоро непостојећој психологизацији ликова, учавамо сличан типолошки приступ где лик Гидре налазимо очишћеним од свих оних интелектуалних претенциозности којима га карактерише Бојић. Док Паковић од Гидре прави раскалашног, бесловесног хедонисту, Стојановић главног протагонисту приказује као врсту анархичног, антиконвенционалног бунтовника који у свом декадентном окружењу, нарочито женском, наликује модерној рокенрол звезди која буди само пожуду и симпатије.

Иако на различите начине, прилагођене опречним афинитетима својих редитеља, обе режије нам нехотице откривају негативну страну Гидриног лика као главно место спотицања у савременим читањима, али и потпуно одсуство у Бојићевој драми оне врсте друштвеног активизма која се обично везује за грађанску драму ибзеновског типа. Те потешкоће у тумачењу нарочито се уочавају у Паковићевој преради где, у покушају успостављања критичке дистанце брехтовског типа, редитељ посеже за интервенцијама у којима Гидрин лик, наизглед неочекивано, лишава скоро свих његових критичких опаски у репликама, чак и оне најпознатије, о „прашњавом“ Београду, великој „паланки“, „где су на сурове сељачке нерве насађена чудовишта дегенерисаних лутака“ ( III, 9).<sup>5</sup> Јаз између лика и његовог говора у Бојићевој драми је довољно речит, као врста празне ароганције где лик саме себи приписује сопственој дијагнози које није ни свестан, а што се очигледно косило

5 Не можемо а да не приметимо да то у први мах изгледа као неочекивано одрицање од „паланачке“ тематике коју је, кроз апострофирање критичког опуса Радомира Константиновића чије текстове наводи и у предговору за своју прераду *Госпође Оли*, Паковић развио у свом потоњем редитељском изразу политичког театра (*Ибзенов не-иријашељ народа као Брехијов йоучни комад* (2014), *Енциклопедија живих* (2015), па напоскон и сама *Философија йаланке* (2016)). Амбивалентност Гидриног лика, међутим, за ово одрицање из наведених разлога нуди логичко оправдање.

с Паковићевим концептом *Госпође Олије* као политичке представе. Може се чак слободно рећи да је већ од самог почетка комада где, осим његовог вулгарног опхођења са служавком, сазнајемо и за његово прескупо, неуспешно школовање у иностранству и компромисни повратак кући, Гидра унапред компромитован за сваку врсту релевантне, политички интониране опаске, али за коју Паковићеве режије показују наглашен, чак најизразитији афинитет у редитељској позоришној генерацији. Поменути компромитација изгледа још већа на крају комада, где Гидра пристаје да ожени девојку према којој гаји неискрен емоционални став, а за коју чак није сигуран да ли му је сестра, и то све зарад личне ситуираности и осигурања удобног породичног иметка.

За разлику од грађанских драма ибзеновског типа какве су се тих година играле и на нашим сценама, а на које *Госпођа Олија* погрешно изазива прве асоцијације, поређења с домаћим праизведбама из времена њеног настанка нам нешто јасније откривају театарску позадину Бојићевог текста и његов типолошки контекст. Пре свих, ту је праизведба *Наших синова* Војислава Јовановића Марамбоа из 1906, у којој се радња комада плете око лика Манета и притисака његове породице да такође, као и Гидра у Бојићевом комаду, пристане на компромисну, материјално мотивисану женидбу. Али Мане на тај компромис не пристаје. Осим те кључне разлике, сценски натурализам *Наших синова* скоро да одагнава сваку асоцијацију на жанр грађанске драме, иако је, као и *Госпођа Олија*, и ово комад у којем је Београд важна топографска одредница. Помало неочекивано, поређење се намеће и поводом комада који је, за разлику и од *Наших синова* и од *Госпође Олије*, већ по својој праизведби наишао на снажну позоришну рецепцију и богат репертоарски живот, иако ни његова жанровска формула до данас није пронађена у редитељској пракси, а реч је о *Кошћани* Борисава Станковића. Разлике између *Госпође Олије* и *Кошћане* су већ на први поглед бројније од њихових сличности, али не треба заборавити да се и радња *Госпође Олије*, у вили на Бановом брду, баш као и кључни догађаји у *Кошћани*, измешта на периферију града, где у обе драме присуствујемо разоткривању наличја уобичајеног урбаног и цивилизованог живљења. У том амбијенталном контрасту где превагу односи нагонско испољавање ликова, још необичније изгледају сличности које се, упркос њиховој супротној социјалној дефинисаности, јављају између, условно их назовимо, Коштане као сиромашне Ромкиње и Гидре као градског размаженка. Те сличности понајпре можемо да назовемо антрополошким, а тичу се пре свега провокативних животних стилова и анархистичког набоја у поступцима оба протагониста, као и чињенице да их свршетак комада обоје подвргава друштвеним компромисима који ће сурово запечатити њихове судбине – и Станковићева јунакиња са социјалног дна, и Бојићев јунак из елит-

ног друштвеног слоја – у обе драме ће се на крају стрмоглавити у истоветну колотечину која ће укинути њихове аутентичне идентитетске потенцијале и срзати их на нижи судбински план. У њиховом међусобном поређењу, међутим, приметно је да, за разлику од Коштане, у Гидрином лику не налазимо никакве трагичне конотације, услед чега овај „блазиран“ лик, каквим га прилично прецизно описује књижевни историчар Радован Вучковић (Vučković 1982: 523), поприма једну изразиту тамну боју, јединствену у читавој нашој драматургији, чинећи је толико деликатном и још неоткривеном у досадашњим поставкама овог комада.

Ово лоцирање *Госпође Олије* у синхроној равни њеног временског и репертоарског контекста јасније нам указује одговоре и на Христићеву хипотезу о *Госпођи Олији* као о нашој „несуђеној“ најбољој грађанској драми, али посредно и на тешкоће историјске контекстуализације позоришних појава у историјској панорами. Јер чак и да је комад успео да буде праизведен непосредно по свом настанку, тешко да би могао да се уклопи у обрасце грађанске драме каква се играла и каква ће се тек играти наредних деценија на југословенским сценама. Њене шансе би вероватно изгледале још мање у поређењу са, на пример, конадима Крлеже или Цанкара чија је друштвена ангажованост била далеко пожељнија у очима наредних генерација у једном новом, ширем јужнословенском контексту, па стога и није толико изненађење што је Бојићев комад за наша позоришта остао невидљив толике деценије, баш као и Марамбоови *Наши синови*, који такође тек у новије време изазивају нову, пробуђену пажњу позоришта и публике.

Наведене две режије *Госпође Олије*, међутим, показују да ни до данас, пре свега захваљујући природи Бојићевог главног протагонисте као анти-јунака, није довољно разјашњен оригиналан жанровски контекст који би дозволио да без дилеме овај комад назовемо грађанском драмом. Зато обе разматране режије можемо разумети као примере „погрешних читања“, где би у њиховој међусобној компарацији Паковићева адаптација, упркос својим драстичним прерадама, пре однела квалификацију „слабијег погрешног читања“, напосто зато што Бојићев текст настоји да прилагоди у форму предлошка за савремену, политички ангажовану представу какву *Госпођа Олија* ни имплицитно не нуди, осим на начине који упадљиво опонирају таквој интенцији. Стојановићева режија, пак, иако знатно конвенционалнија у приступу, настоји да Бојићев текст реконструираше као грађанску мелодраму, што он због специфичне позиције свог главног анти-јунака такође није, али упркос томе успоставља присан контакт с публиком који јој је – ако бар ништа друго, али веома значајно као доказ снаге поетског утицаја у свери позоришта – омогућио успешан, вишегодишњи позоришни и фестивалски живот, и то све до тренутка писања овог текста.

Претходним генерацијама можда би изгледало невероватно да ће *Госпођа Олија*, праизведена након више од шест деценија од свог настанка, и то у свом реконструисаном издању, до данас постати најпознатије Бојићево драмско дело, и да чак избори статус једне од најважнијих драма са почетка XX века и чак освоји Христићеву ласкаву титулу „наше најбоље грађанске драме“. *Госпођа Олија*, наравно, по том питању није усамљен пример из наше позоришне историје, али нам сликовито илуструје у којој је мери стварање позоришних идентитета отворен, неизван процес с честим ревизионистичким обртима у којима, осим појаве нових драма, и нова редитељска читања драмске класике могу да имају важну улогу. У том смислу можемо закључити да изучавања драмске прошлости у савременом академском контексту, као тренутно скоро сасвим напуштена сфера, заправо погодује и отвара шири простор за појаву мање или више (не)очекиваних преоцењивања, као ревизионистичких момената из текуће и будуће театарске праксе.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бојић, Милутин (1987): *Изабране драме*, Београд, Нолит.
- Бојић, Милутин – Раковић, Златко (2010): *Госпођа Олга (у потрази за коначном верзијом)*, Београд, CZKD.
- Bloom, Harold (1975a): *A Map of Misreading*, Oxford, University Press.
- Bloom, Harold (1975b): *Kabbalah and Criticism*, New York, A Seabery Press.
- Bloom, Harold (1982): *Agon (Towards a Theory of Revisionism)*, Oxford, University Press.
- Bloom, Harold (2005): *Dramatists and Dramas*, New York, Chelsea House Publishers.
- Brebanović, Predrag (2011): *Antitetički kanon Harolda Bluma*, Београд, Фабрика књига.
- Фишер Лиhte, Ерика (2010): *Повијест драме*, Загреб, Disput.
- Христић, Јован (1987): „Драме Милутина Бојића“ (предговор), у Милутин Бојић, *Изабране драме*, Београд, Нолит, 5–29.
- Иберсфелд, Ан (1982): *Чињање њозоришња*, Београд, Култура.
- Несторовић, Зорица (2016): *Велико доба, Историја развојика драме у српској књижевности XVIII и XIX века*, Београд, Klett.
- Поповић, Павле (1902): „Српска драма у XIX веку. Комедија“, Београд, *Српски књижевни гласник*, књ. V–VI, 1902.
- Vučković, Radovan (1982): *Moderna drama*, Sarajevo, Veselin Masleša.
- Sarazak, Žan-Pjer ur. (2009): *Leksika moderne i savremene drame*, Vršac, KOV.
- Sarazak, Žan-Pjer (2015): *Poetika moderne drame*, Београд, Clio.
- Стојковић, Борислав (1979): *Историја српској њозоришња од средњеј века до модерној доба (драма и ојера)*, МПУС, Београд.

Petar Grujičić

*Incorrect Readings in The History of Serbian Drama:  
the Case of Milutin Bojić's Gospođa Olga*

*Summary*

We point to methodological difficulties in studying the history of Serbian drama in the context of contemporary theatre and academia, especially with regard to revisionist shifts that are both unavoidable and to be welcomed in theatre history. With this in mind, we employ Harold Bloom's well-known theory of revisionism and the necessity of incorrect readings to the domain of theatre studies and theatre history by analysing Milutin Bojić's play *Gospođa Olga* [*Mrs Olga*] and the latest stagings thereof. Written shortly before World War I, the play was first staged six decades after the author's death, and subsequently changed the perception of the early 20th century Serbian bourgeois play, both in academia and in theatres.

The paper comprises two sections: in the first section, we point out difficulties in studying Serbian plays, considering the long-lasting, chronic neglect thereof in our cultural historiography, as well as contradictions apparent in the academic study of them; in the second section, we focus on the two most recent stagings of *Mrs Olga*, those by Zlatko Paković and Gorčin Stojanović, and use them to corroborate the thesis that the main impetus for reevaluating traditional drama has come not from scholars, but rather from theatre practitioners.

Both productions of Bojić's play, even though substantially different from one another, are deemed as "incorrect readings", which, according to Bloom, affirm and boost the effect of poetic influences. This has significant repercussions for the understanding of typological particularities of the Serbian bourgeois play, especially those concerning the absence of engagement with social issues, which has had an impact on the play's fate in theatres that is still felt today.

*Keywords:* theatre history, Serbian drama history, bourgeois drama, revisionism, poetic influence

Примљено: 29. 4. 2019.

Прихваћено: 1. 3. 2020.