

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

ФИЛОЛОГ

ЧАСОПИС ЗА ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ

PHILOLOGIST

JOURNAL OF LANGUAGE, LITERARY AND CULTURAL STUDIES



УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

VI/2012

ТРИ ДРАМСКА ПИСЦА: ИДЕЈНЕ И ПОЕТИЧКЕ СРОДНОСТИ И РАЗЛИКЕ (Владимир Велмар-Јанковић, Душан Николајевић и Боривоје Јевтић)

Апстракт: У овом раду анализирани су драмски текстови који, према типолошкој подјели Радована Вучковића, припадају корпусу оних комада из међуратног периода које одликује оштра критика друштвене и политичке стварности, те моралних деформација грађанског друштва. Ради се о три кључна представника нове међуратне друштвено-критичке драме (Владимиру Велмар-Јанковићу, Душану Николајевићу и Боривоју Јевтићу), а у раду су компаративно сагледани драмски опуси ових књижевника, те њихове идејне и поетичке сродности и разлике. Објективну анализу као и релевантну рецепцију драмских текстова ових аутора, који су својевремено сврстани на књижевну десницу, до сада је онемогућавао особан друштвено-историјски контекст, као и чињеница да су били на удару лијево оријентисане критике у међуратном периоду, а послије Другог свјетског рата насилно су истискивани из културне и књижевне историје.

Кључне ријечи: српска међуратна књижевност, друштвено-критичка драма, књижевна десница, грађанско друштво.

Свако савремено проучавање српског међуратног драмског стваралаштва утемељење налази у објективној књижевноисторијској чињеници да је ријеч о недовољно истраженом периоду. Још увијек не постоји систематски и библиографски заснован синтетички преглед цјелокупне српске драме између два рата, па озбиљан истраживач може да се ослони тек на неколико зборника и антологија, на парцијалне и често непотпуне студије о одређеним стилским правцима, о позоришту, или појединим писцима, те на прилоге у ријетким театролошким часописима и кратке, махом ненаучно утемељене, новинске чланке. Проблем представља и чињеница да многе драме овога периода нису објављене као засебна издања, те могу да се нађу само у рукопису, у позо-

риштима у којима су извођене, или у часописима у којима су неки од тих драмских текстова објављивани. Најобухватнији и најтемељнији посао до сада обавио је Радован Вучковић својом студијом *Модерна драма* (1982), којом је освјетлио развој српске и хрватске драме у прве три деценије двадесетог вијека, укључујући и европски контекст. Драмско међуратно стваралаштво код Срба, почевши од драме *Маска* (1918) Милоша Црњанског, па све до Другог свјетског рата, типолошки је подијелио на пет подврста (уз бројне типолошке нијансе): идејни експресионизам, лирско-фантастична драма, историјско-синтетичка, психолошка парадоксна, те нова друштвено-критичка драма. У овом раду, иза којег стоји темељно проучавање драмског опуса три кључна представни-

ка пете типолошке подврсте (Владимира Велмар-Јанковића, Душана Николајевића и Боривоја Јевтића), изложимо, у најкраћем, резултате тог истраживања, то јест компаративно сагледати три драмска писца, те њихове идејне и поетичке сродности и разлике.

Нова друштвено-критичка драма представља облик драмског текста који је непосредно условљен друштвеном средином и ситуацијом, и који је према њима критички усмјерен. То је тип друштвене драме „настао њеном метаморфозом: применом искустава експресионистичко-конструктивистичке сцене или повратком појединих аутора основама психолошке драме, у којој се проблематизује морална ситуација човека, у етички дезоријентисаном друштву пред Други светски рат“ (Вучковић 1982: 632). Једна од карактеристичних особина оваквих драмских текстова јесте оштар критички однос према стварности, према друштвеним и политичким деформацијама, као и према психолошком и антрополошком отуђењу човјека и деградацији личних и етичких принципа некадашње патријархалне грађанске породице, а такве текстове у међуратном периоду, сасвим разумљиво, писали су углавном књижевници који су били типични изданци грађанске културе. Они настоје да модернизују друштвену драму, а подстицаји за то пристижу из Европе, у виду знатних театарско-техничких иновација. У овом раду истраживачки интерес био је усмјерен колико на саме драмске текстове поменутих аутора, толико и на културне и друштвене околности које су их условљавале, а побочно смо се, по потреби, дотицали и есејистичких радова из цјелокупног опуса наведених писаца. Управо те специфичне културне и друштвене околности захтијевају, прије упоредне анализе драмских остварења поменутих књижевника, једну кратку друштвено-историјску, културно-пое-

тичку и идеолошко-политичку контекстуализацију.

* * *

Многи критичари сматрају да у српској међуратној књижевности углавном нема драмских текстова који су вриједни пажње. Мирјана Миочиновић тако констатује да „српска међуратна драма, оставимо ли Нушића по страни, не бележи ниједан звездани тренутак“ (1990: 204). Чак и ако заиста нема звјезданих тренутака, за ваљан будући систематичан и синтетичан преглед српске драме цијелог 20. вијека неопходно је темељно проучити све оне ауторе и њихове драмске текстове који нису у довољној мјери прочитани. То је у случају међуратне друштвено-критичке драме нарочито корисно са историјске дистанце од готово девет деценија јер се тек сада јасно види колико су поједина књижевна кретања била директно условљавана културом и идеологијом. У случају Владимира Велмар-Јанковића, Душана Николајевића и Боривоја Јевтића ради се о припадницима грађанске културе, која је, усљед идеолошких разлога, грубо и искључиво потиснута након Другог свјетског рата, а и у међуратном периоду била је изложена многобројним притисцима и ударима, те у другој половини прошлог вијека стављена на маргину читалачког и истраживачког интереса. Иза свега тога крије се позната идеолошко-политичка подјела српске књижевно-критичке сцене у међуратном периоду (која је, заправо, и данас актуелна) на десне и лијеве, подјелу која није заснована на књижевним и естетским мјерилима.

Књижевно благо међуратног периода настајало из пера десно оријентисаних писаца грађанске културе, које је Гојко Тешић назвао *утуљеном баштином*, тек у посљедње вријеме, напорима ријетких појединаца, излази на видјело. Због свог антикомунистичког

опредјељена многи српски писци који су стварали у међуратном периоду, послије Другог свјетског рата осуђени су на изгон из историје српске књижевности и културе. Међу њима је и група интелектуалаца који су се тридесетих година двадесетог вијека активно ангажовали у развоју и промовисању новог национализма. Најистакнутији су били, између осталих, Владимир Вујић, Милутин Деврња, Ђоко Слијепчевић, Димитрије Најдановић и Светислав Стефановић. Из те предратне и ратне идеолошке групације развила се послије Другог свјетског рата духовна и културна историја српске политичке емиграције, у дослуху са духовношћу руске емиграције након Октобарске револуције. Дјелатност књижевника који су били десно оријентисани окарактерисана је као фашистичка, с обзиром на то да су заиста постојала одређена идеолошка подударана са фашизмом (антипарламентаризам, државотворни национализам, антикомунизам), али код њих нису могле да се нађу неке изразито деструктивне особености, попут антисемитизма, култа вође и наговјештаја национал-социјалистичке диктатуре. Уосталом, та подударана јављала су се у то вријеме широм Европе, као заједнички дух времена, али је он код различитих народа давао сасвим различите резултате (Двери српске 2005). Ђорђе Јовановић, један од најоштријих и најгласнијих представника лијевог фронта, израз књижевна десница употребљавао је са нескривеним негативним призвучком, а био је и један од првих који је за оријентацију писаца десне струје говорио да је не само десна него и профашистичка. Такве тенденције распламсале су се непосредно након Другог свјетског рата, када су бројне стваралачке личности „од несумњивог значаја за општи процес духовног и мисаоног сазревања националне културе“, иако су допринијеле „проширивању културне свести и

спознаји положаја културе с гледишта различитих наука, метафизике, религије, етике и естетике“ (Палавестра 1983: 18), вјештачки заборављене и потиснуте од стране оних чије је књижевно, политичко и идеолошко опредјељење у тим годинама било доминантније. Не само да су заборављене и потиснуте него је дошло до жестоког обрачуна, и не само до књижевних већ и до физичких ликвидација одређеног броја српских писаца и мислилаца, „чије је дело отада све до данас остало на крајњој маргини књижевних интересовања, политички анатемисано и одбачено, осуђено да сасвим потоне у заборав. У томе метежу нестали су и неки угледнији писци међуратне српске књижевности, о којима новије генерације читалаца једва да нешто знају, а за које се и књижевни стручњаци ретко занимају.“ (Палавестра 1983: 20). Управо у групу таквих, десно оријентисаних књижевника спадају наша три писца.

Посебно се истиче животна прича Владимира Велмар-Јанковића,¹ која је и те како утицала на књижевно-критичку рецепцију његовог стваралаштва. Ради се о томе да је Велмар-Јанковић, за вријеме Другог свјетског рата, био помоћник Велибора Јонића, министра

¹ Владимир Велмар-Јанковић (1895–1976) био је свестран књижевник – драмски писац, приповједач, есејиста и критичар, а поткрај живота и психолог. На српском језику је написао следеће драмске текстове (већину и објавио): *У вртлогу* (1920), *Нови* (1920), *Робови* (1924), *Без љубави* (1932), *Срећа А. Д.* (1932), *Државни непријатељ број 3* (1936), *Грађанска комедија* (1938) и *Дневна вест* (1941); новеле: *Светла у ноћи* (1919), *Иван Мандушин* (1922), *Дечак с Уне* (1926); студије: *Духовна криза данашњице* (1928) и *Поглед с Калемегдана* (1938); те бројне есеје, огледе и критичке текстове у периодичи. На шпанском и француском језику, након што је емигрирао из Београда, објавио је неколико публикација и низ чланака из области психологије и психијатрије. Сарађивао је с многим листовима и часописима, а *Нове видике*, часопис за духовну културу, он је покренуо и уређивао.

просвјете и вјера у Влади националног спаса генерала Милана Недића, због чега је послје ослобођења, на основу извјештаја Државне комисије за утврђивање ратних злочина, проглашен сарадником окупатора, издајником свога народа, ратним злочинцем и народним непријатељем.² Његов повратак у српску културу омогућен је тек посљедњих деценија, након што су се (или да будемо прецизнији, ако су се) српска књижевност и књижевна критика ослободиле идеолошких окова којима су биле спутане послје Другог свјетског рата. Ипак, ријетке студије о његовом дјелу нису цјеловите, ниједна се не бави његовим цјелокупним опусом, па чак ни његовим цјелокупним драмским стваралаштвом.

Душан Николајевић,³ син знатно познатијег књижевника Светомира Ни-

колајевића, као десно оријентисан мислилац и у опозицији комунистичком режиму, био је међу оним културним посленицима који су у периоду послје Другог свјетског рата врло рђаво гледани и прихватани. У књижевност тек треба вратити и њега и његовог брата Божидара, који су у историји српске књижевности одређени као незанимљиви и безначајни писци другог и трећег реда. Николајевић је био рјечит полемичар и оштар критичар, у отвореном књижевно-критичком сукобу с Јованом Скерлићем и Богданом Поповићем већ на самом почетку двадесетог вијека, а у својим есејистичким текстовима осино је доносио прилично егзотичне и махом некоректне књижевне судове, оспоравајући књижевну вриједност многим класицима српске и свјетске књижевности.

Боривоје Јевтић⁴ читалачкој јавности је познатији од Велмар-Јанковића и Николајевића, а о њему има и понајвише литературе, чак и једна цјеловита студија, коју је својевремено

Шта је Хамлет? (1925), *Три Ненадовића* (1925), *Јанко М. Веселиновић* (1925), *Демон у теорији државе (Данте и Макиавели)* (1926). Написао је и шест драмских остварења: *Многаја љета* (1925), *Парола* (1926), *Волга, Волга!...* (1927), *Преко мртвих* (1931), *Вечна копрена* (1932) и *Клевета* (1938).

⁴ Боривоје Јевтић (1894–1959) био је жанровски разноврстан књижевник. За живота је објавио неколико прозних остварења: *Заласци* (1918), *О профаним стварима* (1921), *Дарови мајке земље* (1930), *Дани на Миљацки* (1935), *Приповетке* (1937), *Пометени језици* (1952), *Играчке у времену* (1958), драме *Царске кохорте* (1928), *Фра Јукићево знамење* (1933), *Обећана земља – Принцип* (1937), *Подвиг на Суходолу* (1939), књигу о Сарајевском атентату 1914. године (*Сарајевски атентат*, 1924), те монографију о Народном позоришту у Сарајеву (*Десет година сарајевског Позоришта*, 1931), као и бројне преводе, пјесме у прози, приповијетке, драмске одломке, те критичке текстове и теоријске чланке о књижевности, позоришту и драматургији, у многим новинама, часописима и ревијама с којима је сарађивао и које је покренуо.

² У својој књизи о српској култури под окупацијом Бојан Ђорђевић је, на темељу детаљних архивских истраживања, писао о учешћу многобројних српских књижевника и других културних посленика (па тако и Владимира Велмар-Јанковића) у културном животу за вријеме њемачке окупације у Србији (нарочито о одржаним пригодним манифестацијама, које је Велмар-Јанковић често отварао као помоћник министра), закључивши следеће: „Ако постоји доминантно осећање које је руководило поступцима оних књижевника који су се активно укључили у културни живот Недићеве Србије, онда је то јако национално – па и националистичко – осећање које, међутим, није чинило да се икада прихвати националсоцијализам као идеологија, ни нацистичка Немачка као пријатељска и заштитничка сила.“ (2008: 112).

³ Душан Николајевић (1885–1961) уређивао је часопис *Прогрес* (заједно с Драгишом Васићем и Симом Пандуровићем) и *Занатлијски гласник*, био сарадник политичких и културних рубрика у дневним листовима, као и у бројним ревијама и часописима. Највише се бавио есејистиком и објавио је следеће студије и књиге есеја: *Богдан Поповић* (1907), *Љубомир Недић* (1912), *Кроз живот и књиге*, I коло (1921), *Утисци и белешке* (1922), *Његошев Горски вијенац* (1923), *Кроз живот и књиге*, II коло (1924), *Два есеја (Апостол Павле и криза хришћанства; Микеланђело и Макиавели)* (1924);

написала Љубица Томић Ковач (*Књижевно дјело Боривоја Јевтића*, 1983). Он је био изразито активан и друштвено ангажован културни прегалац, који је умногоме утицао на културни живот Сарајева између два рата, као драматург сарајевског Народног позоришта. После Другог свјетског рата једно вријеме био је проscribeван, и то због тога што је и он био у служби Недићевог режима. Наиме, напустивши Сарајево 1941. године, као представник оних интелектуалаца који су одбили да положе јавну заклетву усташком режиму, постављен је за редитеља и књижевног референта Народног позоришта у окупираном Београду, а активно је сарађивао и у Српској књижевној задрузи, као члан Комесарске управе, која је касније била на жестоком удару Државне комисије за утврђивање злочина окупатора и њихових помагача.

За потребе овог рада освијетљене су оне драме три апострофирана писца у којима доминира друштвена критика. Владимир Велмар-Јанковић је најзаступљенији, са шест комада: *У вртлогу*, *Нови*, *Робови*, *Без љубави*, *Срећа А. Д.* и *Државни непријатељ број 3*. Из опуса Душана Николајевића анализирани су четири драме: *Многаја љета*, *Парола*, *Волга*, *Волга!...* и *Преко мртвих*. Најмање је заступљен Боривоје Јевтић, са свега једном друштвено-критичком драмом (*Царске кохорте*), али она својим квалитетом заслужује да стане уз раме с преосталих десет друштвено-критичких комада, па чак и испред њих. Јевтићева друштвено-критичка драма дио је овог рада који се бави српском међуратном драмом и због тога што није на одмет непрестано истицање чињенице да „српској књижевности припада и оно што су између два рата писали Срби изван Србије осећајући се дијелом српске националне културне традиције“ (Палавестра 1983: 21).

* * *

Општа одлика експресионистичке драме, на европском нивоу, јесте изразит синтетички карактер, то јест комбиновање различитих елемената драмског наслеђа, па се може говорити о еклектицизму у примјени модерних поступака и њиховом комбиновању с традиционалним формама, те о балансирању између традиционалне друштвене драме и експерименталних иновација (што се свакако уклапа у опште одлике експресионизма и општу појаву хибридизације жанрова). У српској међуратној књижевности, кад је у питању драма, углавном и можемо говорити о хибридном комадима, који представљају синтезу симболистичког и натуралистичког концепта, често на темељу некадашњих грађанских драма, са извјесним стилизованим и разноврсним техничким иновацијама. Разноликост форми и идејних одређења условила је да у међуратном периоду српска драма није изнедрила неки јединствен облик, који би подразумевао извјесне законитости. Елементи модерног непрекидно се мијешају с традиционалним поступцима, а „квантум модерног пре изгледа случајност и резултат рецепције европских узора него што је израз једног логично изведеног авангардног концепта“ (Вучковић 1982: 132). Како смо видјели, Радован Вучковић је типолошки подијелио драмску остварења међуратног периода на пет подтипова, од којих смо се у овом раду позабавили друштвено-критичком драмом. За овај подтип он тврди да га, као и све облике друштвених и политичких комада, карактерише критицизам и оштрина у демаскирању човјека у грађанским условима живота, али и додаје да „оштар критички однос према стварности не значи да ти аутори припадају књижевној левици и да пишу политичку драму по узору на тадашњу немачку, руску или америчку драматургију. Не. Праве политичке и соци-

јалне драме на књижевној левици готово да није и било. Улогу критичара друштвених и политичких деформација, психолошких и антрополошких отуђења човека, у постојећем систему и модерној цивилизацији, преузели су у драми аутори припадници грађанске литературе.“ (1982: 632). Аутори који су издвојени у овом подтипу, као изданци грађанске културе и припадници књижевне деснице, у својим друштвено-критичким драмским текстовима показују извјесне поетичке и идејне сродности, али и неминовне различитости, које овдје и наводимо, уз неке од основних карактеристика њихових комада.

Владимир Велмар-Јанковић, Душан Николајевић и Боривоје Јевтић почели су да пишу драме након што су се претходно афирмисали у приповједној и есејистичкој прози. С обзиром на то да су и у другим жанровима отворено испољавали друштвену критику и несллагање с нарастајућим етичким и свим другим деформацијама у друштву, може се претпоставити да је њихов избор да се окушају и у драмској форми једним дијелом био пропагандног карактера. Ваља имати на уму да се међу основним компонентама природе драмског жанра издваја дјеловање на читаоце, односно публику, као један од основних циљева, јер је драма „књижевно дело које у некој окупљеној маси жели да постигне непосредно и снажно деловање приказивањем збивања међу људима“ (Лукач 1978: 23). Познато је да драма пунину смисла добија на позорници, у својој сценској изведби, на коју несумњиво рачунају готово сви драмски писци. Ови, којима је критика савременог друштва у првом плану, директно су рачунали на то да ће у позоришту стећи већи број конзумента идеје коју желе да пласирају, неголи у књижарама и библиотекама. При томе је идеја често била упакована, мање или више изражено, у форму различитих интимних

(брачних, љубавних и породичних) интрига, какве је публика увијек радо прихватала. Имајући у виду чињеницу да је у то вријеме већину позоришне публике представљало грађанско друштво, идејна порука била је усмјерена тачно тамо гдје треба јер су у питању драме у којима се, између осталог, критикује деформација и дезинтеграција грађанске културе, под утицајем савремених, махом западњачких, моралних деформитета. Стога се може говорити о изразитој актуелности ових комада јер се баве проблемима везаним за вријеме и друштво у којем драма настаје. Из свега овога може се закључити да су аутори о којима је овдје ријеч драмску форму искористили као ефектну *интимну говорницу*, што је и био назив једне од рубрика у часопису *Нови видици*, који је покренуо и уређивао Владимир Велмар-Јанковић.⁵

⁵ Радован Вучковић је утврдио да је једна од општих карактеристика експресионистичке драме уопште њен изразит друштвени ангажман: „Експресионистичка драма, једним делом, жели да буде текст који ће се изговорити са позоришне трибине: хоће да се критички обрачуна са одређеним стањем ствари и да предложи нова антрополошка, филозофско-метафизичка и религиозна решења. Према томе, она је драма *објављивања* нових истина, сводива некад на пропагандно-драмски текст, стилизован на сажет, функционалан начин шифроване поруке коју прималац треба да дешифрије властитом уобразиљом. Сва средства која би испунила ту сврху прихватљива су: синтетисање идеја, сабијање радње, преплитање реалних и иреалних збивања, симултаност.“ (1982: 62). Свакако, то се темељи на чињеници да је експресионистичка драма, као синтеза натуралистичких и симболистичких елемената, преузела од натурализма критички однос према стварности и његову критичку проблематизацију грађанског друштва и његове дезинтеграције, с натуралистички огољеним приказивањем стварности уз наглашавање аномалија, а од симболизма специфичну стилизацију радње и ликова, до нивоа симбола. Стуб европског позоришта крајем 19. и почетком 20. вијека и аутор на кога су се угледали сви они чије су драме у међуратном периоду биле иоле друштвено ангазоване био је Хенрик Ибзен, а и код њега је било и натуралистичких и симболистичко-импресионисти-

Кључна заједничка особина драмских текстова ова три књижевника јесте њихова обавезна идејно-критичка нит, која у већини анализираних комада доминира над радњом. Познато је да се свака драма заснива на причи, која се трансформише у драмску радњу, а њу усмјеравају ликови кроз дијалоге, улазећи обавезно и у драмске сукобе. У питању је књижевни род који захтијева чврсту композициону повезаност свих дијелова, а од драмских писаца увијек се очекује много – да у комадима представе илузију цијелог једног живота, иако су им средства за остваривање тог циља временски и просторно ограничена, по максими Ђерђа Лукача: „Употребити што мање средстава а обухватити што више.“ (1978: 31).⁶ Баш зато се у драми избегава све оно што не иде у корист развојног тока њене радње и што умањује напетост и концентрацију (непотребне дигресије, опширни монолози и слично), а акценат се ставља на драмске сукобе, који су најефектнији кад се одигравају између равноправних противника. Лукач тврди да „борба која

чких особености. „Основна тема његових драма јесте борба усамљеног појединца за истину и правду и критика лицемерја и комформизма грађанског друштва.“ (Марјановић 2005: 298).

⁶ Управо због тога сусрет с драмским дјелима најчешће је обавијен „ефектом сликовито названим *ефекат леденог бријега*“ (Несторовић 2004: 41). Драмски текст, за разлику од прозног, нуди нам само дијалог, као завршни чин људских односа. А све оно што представља унутрашњу страну ликова, њихову карактеризацију, догађаје који су се одиграли прије онога што је представљено у драми, и њихове узроке, сазнајемо посредно, из дијалога, монолога или дидаскалија. То значи да је оно што читамо као драмски текст само врх леденог бријега, испод којег се налази једна велика маса која није видљива голим оком. На њу сваки читалац, а и критичар, мора рачунати. При томе имамо могућност да оно што је испод површине замишљамо потпуно другачије од оне замисли коју нам сервирају редитељи, а увијек остаје отворено питање до које мјере је читалачка, критичарска или редитељска имажинација компатибилна с оном ауторовом.

се одиграва између противника који међусобно нису ни у каквој сразмери (нпр. човекова борба с богом, или неком другом загонетном силом апсолутне моћи, као вечност итд.) не може бити драмска“ (1978: 29). Према свему овдје наведеном, а на основу анализе међуратних друштвено-критичких драма, јасно је да оне, углавном, не задовољавају нека од најосновнијих класичних драмских начела. Готово без изузетка у овим драмама нема довољно радње, догађаји се збивају успорено, много се говори, а акценат је на мисаоно-идејном, односно друштвено-критичком плану. Изостају и драмски сукоби, па се у овим комадима може говорити једино о идејним сукобима, било између припадника два супротна погледа на свијет, било у души једног јунака који води неке своје унутарње борбе. Чак и тамо гдје постоји одређена конкретна драмска ситуација, заснована најчешће на љубавним или породичним интригама, она је прилично статична у односу на динамична интимна превирања оних ликова који су у драмама носиоци извјесних идеја или у односу на динамичну критику друштвене стварности, јер она углавном није у служби развоја драмске радње.

Уколико покушамо да међу драмским поджанровима нађемо неке облике којима се приближавају драме наша три писца (имајући свакако на уму њихов хибридан карактер), присјетимо се несумњиво *драме идеја* и *драме с тезом*. И једна и друга подразумевају радњу подређену једној доминантној идеји и обавезно служе демонстрацији одређених политичких, филозофских, моралних, религиозних и других ставова. Карактеристична су и за нас интересантна формална обиљежја оваквих комада: „одсуство спољашњег драмског заплета, полемички карактер дијалога, схематичност ликова, статичност драмских ситуација“ (РКТ 1985: 149). Такве су управо Велмар-Јанковићеве, Николаје-

вићеве и Јевтићеве друштвено-критичке драме, које су задржале и актуелност, као један од основних квалитета драме с тезом, али не и ефикасност, која подразумемијева драмски покушај да се ријеша проблем или да се макар наговјести рјешење. Ови писци својим драмама маркирају проблеме, али углавном не нуде рјешења. Чак се њихови јунаци, нарочито они који су носиоци кључних идеја, често пасивно повлаче из идејне борбе. С обзиром на то, може се говорити о извјесном песимистичком карактеру њихових комада јер се чини да нема вјере у боље сутра, а још мање у могућност да се из генерација затрованих ратом и послјератном атмосфером развије нови, бољи човјек. Стога се може говорити и о извјесној меланхоличној ноти у овим драмама, која је у некима изразитија, а у некима готово и да је нема. Код Душана Николајевића присутна је код извјесних епизодних ликова којима је додијељено да говоре о печалној меланхолији савременог Београда (*Парола*). И код Николајевића и код Велмар-Јанковића срећемо ликове који су по карактеру изразити меланхолици, што се огледа у њиховом карактеру, понашању и, нарочито, у њиховим монолозима (код Велмар-Јанковића то је Војин у драми *У вртлогу*, Гашпар у *Новима*, затим Лот у *Робовима* и Сан у *Срећи А. Д.*, а код Николајевића најизразитији меланхолик је Јован у драми *Многаја љета*). Код Боривоја Јевтића у *Царским кохортама* меланхолична је она линија која прати преминуле војнике на дну мора покрај острва Вида, што ову драму на извјестан начин повезује с Николајевићем и његовом драмом *Многаја љета*, у којој управо поменути Јован меланхолично призива тужно и трагично сјећање на српска страдања на острву Виду. Меланхолија је у овим драмама обавезно у сагласју и с носталгијом, која се у већини случајева тиче носталгије за бољим и срећнијим прошлим времени-

ма, а једино у драми *Срећа А. Д.* носталгија подразумемијева и ону другу нијансу, тугу за завичајем, јер радња прати, између осталог, два Балканца која су се обрела на другом континенту. Несумњиво је да су ови аутори меланхолике уводили у своје текстове с добрим разлогом и у уској вези с тенденцијом да критикују друштво (поготово Владимир Велмар-Јанковић) јер су меланхолици у стању да прије других својом тананом душом осјете надлазеће црне слутње, као јасика која задрхти док друга стабла још и не осјећају вјетра, како би то поетски рекао Иво Андрић. Ове драме заиста садрже у себи и визионарске елементе јер махом слуте, на темељу садашњег тренутка којим се баве и који критикују, да ће наступити још веће зло (*Други свјетски рат*). Ту се открива још једна заједничка особеност свих међуратних друштвено-критичких комада: у њима је веома изражено разочарење у послјератну стварност, а ликови су често повратници из рата. Оштрина критике у међуратној друштвено-критичкој драми долазила је, између осталог, усљед разочарења младих интелектуалаца у идеале нове државе, те усљед губљења некадашњих илузија. Цијела експресионистичка епоха код Срба осјенчена је ратним и поратним временом и у њој доминира послјератни песимизам и малодушност. Доминантно је увјерење да је Први свјетски рат узроковао урушавање европске грађанске културе, а код оних који су рат преживјели, али су избачени из животног колосијека, доминира осјећање умора, резигнираности и растрзаности, те стога често ступају у конфликте с околином или остају на нивоу унутрашњих сукоба и ломова. Та тематика је нарочито изражена код Владимира Велмар-Јанковића, почевши од драме *У вртлогу*, која је настала док је рат још трајао и чија радња је смјештена у интернирски логор у жеку ратних сукоба, преко комада *Нови*, *Робови* и *Без љу-*

бави, у којима се, мање или више, осјећају посљедице рата, како у атмосфери у којој се одигравају драме тако и у ликовима који су носиоци послеријатне резигнације, па све до *Среће А. Д. и Државног непријатеља број 3*, комада насталих уочи Другог свјетског рата, а у којима се, поред трагова које је оставио први велики рат, визионарски слуги надолазећа катаклизма у виду наговјештаја новог рата. Код Душана Николајевића ликови који су изгубили илузије и које је заболела судбина човјека у рату углавном су епизодни, а главни ток радње најчешће подразумијева интимну драму и повјерен је бескрупулозном и корумпираном друштву које је, управо послерије рата, узело маха и које до свог циља (што је најчешће новац) стиже не бирајући средства, углавном преко мртвих. Изузетак, у сваком погледу, представља драма *Волга, Волга!...*, која кроз призму посљедица Октобарске револуције даје друштвену критику, готово у потпуности ослобођену интимне драме.⁷ *Царске кохорте* Боривоја Јевтића обухватају оба приступа ратној и послеријатној тематици, па је његова драма можда у том смислу и најкомплетнија. Песимистична резигнација послерије рата представљена је мистичном сликом преминулих, а заборављених, *царских кохорти*, док је савремено друштво дато контрастно, као генерација људи без идеала, али и без скрупула. У готово свим анализираним комадима друштвена критика преплетена је с психолошким елементима, те можемо да говоримо о укрштању интимне и друштвене драме. Понекад је

⁷ Овај Николајевићев комад донекле кореспондира с драмом *Нови* Владимира Велмар-Јанковића, с обзиром на то да је у позадини оба текста Октобарска револуција, с тим што код Николајевића радња прати руску постоктобарску грађанску емиграцију у Европи и њен однос према Русији, док у *Новима*, у оштром сукобу старих и нових погледа на свијет, ове друге представља младић Иван који се управо из Русије враћа задојен револуционарним идејама.

акцентат на интимној драми, то јест на породичним и љубавним интригама, а понекад се кроз цијелу драму заправо критикује друштвени контекст у којем се одиграва цијела радња. Анализирани драме могу да се окарактеришу као драме из београдског живота, са изузетком Николајевићевог комада *Волга, Волга!...*, те комада *Срећа А. Д. и Државни непријатељ број 3* Владимира Велмар-Јанковића. С једне стране, овим ауторима је замјерана претјерана усмјереност на идејни план, повремено сувишно филозофирање, као и есејистички елементи у дијалозима и монолозима, што је све одраз њихове укупне поетике јер се ради о писцима који су се првенствено афирмисали као приповједачи (Велмар-Јанковић и Јевтић), есејисте (сва тројица) и филозофи (Николајевић). Чак се у таквом њиховом поступку може препознати и одраз симболистичког драмског наслеђа, у којем се потенцирају поетични монолози и дуги солилоквији у којима јунаци експлицирају своје гледиште. С друге пак стране, оспораван је фељтонски, памфлетски и мелодрамски карактер њихових драма, пошто су често засноване на истинитим догађајима из београдских хроника. Тако, на примјер, Мирјана Миочиновић тврди да су међуратни друштвено-критички комади везани за дневну штампу „не само местом свог објављивања, већ и својим темама преузетим из скандалозних хроника, 'друштвених хроника', полицијских извештаја, са сценама страсти, злочина и безбројним доказима социјалне неправде као мелодрамском материјом првога реда“ (1990: 212).⁸ Чињеница је да

⁸ Што се тиче памфлетског карактера, познато је да је то општа одлика политичке драме, чији је претеча у српској књижевности Петар Кочић, који је заправо драматизовао своју приповједну прозу, али с памфлетским елементима, превазишавши тада актуелну народну драму. И код њега акценат није на драмској радњи, већ на политички и идејно утемељеним монолозима.

у неким од ових комада није успјешно постигнут баланс између друштвено-критичког и интимног слоја, и понекад се чини да поступци јунака нису довољно добро мотивисани, али то се свакако не би могло рећи за све анализирани драме. Као најуспјешније међуратне друштвено-критичке драме из опуса наша три аутора, у смислу симбиозе свих структурно-формалних, идејних и тематско-мотивских елемената у једном комаду, можемо да издвојимо *Срећу А. Д.* Владимира Велмар-Јанковића и *Царске кохорте* Боривоја Јевтића.

На композиционом плану међу драмама наша три писца нема неких знатнијих подударности нити одређене законитости. Код Владимира Велмар-Јанковића комади су најчешће подијелени на четири цјелине (некад их назива чиновима, некад појавама), мада има и одступања: прва његова драма, *У Вртлогу*, обухвата три цјелине, док драма *Срећа А. Д.* има четири чина и пролог, који функционише као засебан чин, те се може говорити о пет цјелина. Душан Николајевић има драме са три, четири и шест цјелина (чинова), али он има и једну особеност која представља општу карактеристику његових комада. У питању је увођење *промјене*, цјелине која је обично смјештена унутар једног чина, или између два чина, и која има задатак да разбије и успори драмску радњу нешто интимнијом атмосфером, те представља преокрет у драми или га бар наговјештава. Једино драма *Волга, Волга!...* одступа од тог модела јер је састављена од укупно шест промјена. Из опуса Боривоја Јевтића анализирали смо само једно драмско остварење, па не можемо ни да тражимо евентуалне композиционе законитости, али као посебну особеност његове драме *Царске кохорте*, подијелене на шест цјелина/слика, можемо да издвојимо интермецо, смјештен између пете и шесте цјелине, у којем и Јевтић донекле разбија драмску

радњу, али много ефектнији је његов поступак разбијања драмске/позоришне илузије, јер уводи лик Чтеца који се директно обраћа публици.

Кад су у питању ликови у анализираним драмама, можемо да истакнемо неколико карактеристичних појава, било да се јављају само код једног аутора, било да представљају општу карактеристику сва три писца. Код Владимира Велмар-Јанковића појављују се специфични ликови као *препородитељи* и *усрећитељи* човјечанства (Марковић у драми *Без љубави*, Астор у *Срећи А. Д.* и Кастро у *Државном непријатељу број 3*), каквих нема код преостала два аутора. Резонер, као лик који подстиче радњу и експлицира пишчеве идеје, те представља појаву нарочито карактеристичну за већ помињане драме с тезом, јавља се у драмама Душана Николајевића (Јован у драми *Многаја лета*, Рака у *Пароли*, Азијат у комаду *Волга, Волга!...* и Лазар у драми *Преко мртвих*), с тим што назнаке резонерских особености можемо да препознамо и у лику Варана из Велмар-Јанковићеве драме *Државни непријатељ број 3*. Носиоци револуционарних идеја, резигнираних осјећања, послижератног дефетизма или морализаторских стремљења у анализираним драмама често нису они који важе за главне јунаке. Понекад је у драми само један такав лик и у таквим ситуацијама сусрећемо се с његовим несналажењем у актуелном, садашњем тренутку, некад и са сатиричким односом према друштвеној стварности или с отпором према владајућој политичко-идеолошкој структури. Такви су код Владимира Велмар-Јанковића Војин (*У вртлогу*), Матија (*Без љубави*) и Том (*Државни непријатељ број 3*), код Николајевића Јован (*Многаја лета*), Рака (*Парола*) и Стеван (*Преко мртвих*), те Милушић у Јевтићевим *Царским кохортама*. Понекад се јављају и два јунака чији се погледи на свијет у драми директно или ин-

директно укрштају: код Велмар-Јанковића Гашпар и Иван (*Нови*), Старин и Лот (*Робови*), Сан и Астор (*Срећа А. Д.*), а код Николајевића Достојевски и Лењин (*Волга, Волга!...*). Карактеристично је да су у свим међуратним друштвено-критичким драмама које су обухваћене овим радом женски ликови уобличени на сличан начин. Најчешће покрећу драмску радњу на плану породичних и љубавних интрига, али готово без изузетка не учествују у идејном плану драме, нити у њеној друштвеној критици. У неким драмама (*Нови, Државни непријатељ број 3*) евидентни су њихови покушаји да буду дио идејног покрета, али чак ни тада оне нису представљене рељефно, већ као и остале, неувјерљиво и површно. Још се уочава да су у овим драмама, у којима доминира идејни слој и увјереност одређених ликова у извјесна идејна начела, женски ликови махом неодлучни, чак и склони честој промјени мишљења. У овом дијелу приче о ликовима може се поменути и чињеница да је Душан Николајевић био склон да у својим драмама свијет представља црно-бијелом техником, а подјелана добре и зле ликове представља основу за подјелу на богате и сиромашне. Код Велмар-Јанковића такав поступак јавља се само у неким драмама (*Нови, Робови*), док у осталим комади-ма, као и код Јевтића, свијет није представљен тако једноставно, а ликови се кроз комад мијењају и преображавају.

Специфичне су и дидакасије у анализираним драмским текстовима. Понекад су крајње поетичне, као на примјер у првим драмама Владимира Велмар-Јанковића, а најчешће су опширне и детаљне код сва три аутора, с тим што су код Јевтића најефектније, писане руком вјештог драматурга. Општа карактеристика је и често писање предговора и различитих краћих текстова на почетку или на крају комада, у чему се огледа есејистичко усмјерење ових аутора. Та-

ких текстова најмање има код Душана Николајевића, али зато код њега есејистички елементи најизразитије прожимају драмско ткиво. Код њега се, кад је ријеч о драмама и есејима, може говорити о убједљивом јединству поетике, јер и његови есеји имају драмских елемената. При томе, Николајевић се од Велмар-Јанковића и Јевтића разликује и по томе што његови комади подсећају на „литерарно-филозофске трактате“ (Вучковић 1982: 650), док филозофирања у тој мјери код Велмар-Јанковића има само у драми *Робови*.

Филмски елементи су још једна карактеристика коју можемо да уочимо у друштвено-критичким драмским комадима. Огледа се најчешће у раскошним сценама, те кадровима који се брзо смјењују, било оним крупним, с мањим бројем саговорника, или онима који подразумевају масовне сцене и испреплетене, симултане дијалоге, какве као посебан манир често користе Николајевић и Јевтић. Владимир Велмар-Јанковић у драмама *Срећа А. Д.* и *Државни непријатељ број 3*, те Боривоје Јевтић у *Царским кохортама*, користе највише филмских поступака као и бројне техничке иновације. Њихово појављивање у драмама узрочно-последично је повезано с брзим развојем филмске умјетности, али и с увођењем техничких позоришних иновација: покретне и ротирајуће позорнице, висококиловатни рефлектори, видео-пројекције преко цијеле сцене и слично. Парадоксално је то што су ово драме у којима се критикује савремено друштво и његов опадајући морал и деградација коју, заправо, умногосте условљава технолошки напредак човјечанства, те се може чак рећи да се ови аутори, између осталог, техником боре против технизације друштва. Паралелно с тим у друштвено-критичким драмама готово унисано диже се глас против експанзије Запада и изражава дубоко разочарење у његове тековине.

Николајевић чак и претјерује у томе, али код њега је и словенофилство најизраженије, посебно у драми *Волга, Волга!*... У вези с тим може да се помене још једна карактеристика. С обзиром на то да се у друштвено-критичким драмама не тематизују само етичка и идеолошка питања већ често и расна, занимљиво је да се код сва три аутора у драмама из угла странаца коментаришу Срби, односно Руси, и њихов менталитет, уз незаобилазну критику савременог друштва. Код Николајевића тај задатак повјерен је извјесном Азијату у драми *Волга, Волга!*..., код Велмар-Јанковића то је надзорник аустријског интернирског логора Кеблер у комаду *У вртлогу*, а код Јевтића у *Царским кохортама* о Србима суди историчар Бергер из Берлина. Из те перспективе друштвена критика има и извјесну сатиричну ноту, која ће доминирати код Јевтића кроз цијели драмски текст и представљати његов манир, док ће код Велмар-Јанковића и Николајевића сасвим изостати или ће се јављати тек спорадично.

Након што смо утврдили неке од основних карактеристика међуратних друштвено-критичких комада, нарочито оне које се тичу тематско-идејног плана, намеће се њихово поређење са особеностима оног подтипа који је Вучковић назвао идејним експресионизмом. У својој студији *Модерна драма*, у поглављу које представља увод у поратну драму, Вучковић је навео да је у међуратном периоду најобимнији „део критичке друштвене драме која продужава стил предратног српског неонатурализма, стављајући у средиште теме ратног и поратног времена, и проблематизујући љубавно-еротске и интелектуално-филозофске неспокоје тадашњег нараштаја“ (1982: 546). Он то наводи непосредно пред почетак поглавља које се бави идејним експресионизмом у српском драмском стваралаштву међуратног периода, а исти овај цитат

употријебила је и Ивана Игњатов Поповић у својој студији *Ликови у српској експресионистичкој драми* (2009), у којој се позабавила, између осталог, и оним комадима које је Вучковић издвојио у поменути подтип, док се друштвено-критичких драма није дотицала. Међутим, исте ове ријечи могу да се примијене на било коју драму која је анализирана у оквиру овог истраживања јер све оне вуку коријен из (нео)натурализма, баве се темама ратног и поратног времена, а проблематизују и љубавне интриге и интелектуално-филозофске неспокоје. Вучковић за Душана Васиљева каже да се његова драма често одвија у типичном љубавном троуглу грађанске драматургије; да се бави животним дилемама поратног друштва, поготово интелектуалних слојева, те општим моралним и интелектуалним хаосом; ликови су му поларизовани на добре и зле, а често има јунака који је носилац идеје новог човјечанства и принципа добра (1982: 552–557). Слични елементи могу да се нађу и код Александра Илића. За ова два аутора и Ивана Игњатов Поповић каже да су им драме оријентисане социјално-активистички, те да је у њима „приметна тежња за побуном, супротстављање друштвеним неправдама и етичким поремећајима“ (2009: 169). Све ово су особености и драмских комада Владимира Велмар-Јанковића, Душана Николајевића и Боривоја Јевтића, па се поставља оправдано питање да ли је било неопходно издвојити их у засебан подтип. Несумњиво, постоје и извјесне различитости између идејног експресионизма и друштвено-критичких драма (посебно се издваја то што су у овим другима знатнији експерименти на формалном плану, али се губи експресионистички утопизам), али то већ није предмет овога рада. Већ смо истакли да је ријеч о периоду у којем и није било одређених законитости кад је у питању драмско ствара-

лаштво, те заправо међу одређеним подтиповима граница није оштра, управо као што и међу писцима сврстаним у једну цјелину постоје поетичке различитости. Све нас наводи на закључак да је цијепање на наведена два подтипа макар једним дијелом било условљено и идеолошким разлозима, с обзиром на то да се као карактеристика идејног експресионизма издваја разрјешавање проблема и напетости „у утопијским гестовима и пројекцијама у духу лево оријентисаног ангажмана“ (Игњатов Поповић 2009: 170), док се незадовољство у друштвено-критичким драмама изражава „из перспективе грађанског либерализма“, а понекад и „из угла фашистичке идеологије“ (Вучковић 1982: 667).

Иако рецепција књижевног стваралаштва Владимира Велмар-Јанковића, Душана Николајевића и Боривоја Јевтића, идеолошки обојена, донекле и осујећена, не припада разматрању њихових поетичких сродности и разлика, ваља још једном поменути и тај паралелизам, с обзиром на то да је та врста перцепције једним дијелом и условила њихово издвајање у посебну типолошку подврсту у оквиру српске међуратне драмске књижевности. Они су припадници оног типа културе који је доминирао крајем 19. и почетком 20. вијека, а који представља својеврсну синтезу патријархалног и грађанског слоја. Међутим, постали су свјесни чињенице да су „патријархални слојеви те синтетичке културе доспјели у декаденцијску фазу, а грађански садржаји су се испољавали као скоројевићско епигонство, сведено на сопствену љуштину, на спољне манифестације, на празну форму без унутрашње стваралачке и животворне енергије“ (Радуловић 2007: 136–137). Стога је њихова критика упућена том деградираним грађанском друштву, а како су у вријеме експанзије интернационалних и наднационалних начела заступали програм који је био обојен национал-

но, или пак хришћански, били су на удару лијево оријентисане критике у међуратном периоду, а послије Другог свјетског рата насилно су протјерани из културне и књижевне историје. Негативне критике о драмама ова три аутора најчешће су имале карактер напада на грађанску личност, а не карактер критичке рецензије једног умјетничког дјела. Ти напади кретали су се од подсмјавања до проглашавања одређених комада фашистичким творевинама и њихових аутора фашистима. Ишло се до те мјере да су аутори поистовјеђивани са својим ликовима. Истина, јунаци експресионистичких текстова често су двојници самих писаца, или макар имају извјесне психолошке и карактерне црте самог аутора, али то је чињеница која не спада у домен једне објективне, идеолошки неострашћене анализе. Због свега тога ови аутори су остали непрочитани и непротумачени, те иако је српску међуратну драму, која је дуго била књижевно и сценски мртва, најприје проучио Радован Вучковић, а затим поједине опусе и драмске текстове неки други књижевни историчари, критичари и теоретичари, писци друштвено-критичких драма остали су потцијењени и на крајњој маргини књижевно-критичких интересовања. Не треба се заваравати илузијом да у њиховим опусима могу да се открију књижевна дјела изузетне умјетничке вриједности, али ови писци су, како је то рекао Предраг Палавистра, „у границама својих моћи активно деловали у међуратној српској књижевности“ (1983: 29–30) и свакако заслужују да се њихов цјелокупан опус накнадно освијетли и истражи.

Извори

1. Велмар-Јанковић, Владимир (1920), *У вртлогу*, рукописна верзија, инв. број 445/IV, Нови Сад: Библиотека Српског народног позоришта.

2. Велмар-Јанковић, Владимир (1920б), *Нови*, рукописна верзија, инв. број 975, Београд: Архив Народног позоришта.
3. Велмар-Јанковић, Владимир (1924), *Робови*, Београд.
4. Велмар-Јанковић, Владимир (1932), *Без љубави*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.
5. Велмар-Јанковић, Владимир (1935), *Срећа А. Д.*, Београд: Графички институт.
6. Велмар-Јанковић, Владимир (1936), *Државни непријатељ број 3*, Београд: Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон а.д.
7. Јевтић, Боривоје (1982), „Carske kohorte“, у: *Izabrana djela*, knjiga II (priređila Ljubica Tomić Kovač), Sarajevo: Svjetlost; 89–172.
8. Николајевић, Душан (1925), *Многаја лета. Драма из београдског живота*, Београд: Штампарија Павловић и комп.
9. Николајевић, Душан (1926), *Волга, Волга!... Драма из избегличког руског живота*, Београд: Издавачка књижарница А. М. Поповића.
10. Николајевић, Душан (1927), *Парола. Драма из београдског живота*, Београд: Издање књижаре Здравка Спасојевића.
11. Николајевић, Душан (1940), *Две драме: Вечна копрена; Преко мртвих*, Београд: Државна штампарија.
3. Ђорђевић, Бојан (2008), *Српска култура под окупацијом*, Београд: Службени гласник.
4. Игњатов Поповић, Ивана (2009), *Ликови српскојекспресионистичкој драми (у трагању за идентитетом)*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.
5. Лукач, Ђерђ (1978), *Istorija razvoja moderne drame*, Beograd: Nolit.
6. Марјановић, Петар (2005), *Мала историја српског позоришта: XIII–XXI век*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.
7. Miočinović, Mirjana (1990), „Međuratna srpska drama i šta je od nje ostalo“, у: *Pozorište i giljotina (Raspave o drami)*, Sarajevo: Svjetlost; 204–226.
8. Несторовић, Зорица (2004), „Одређени аспекти тумачења драме“, у: *Ка савременој настави српског језика и књижевности* (зборник радова), Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
9. Палавестра, Предраг (1983), „Правци проучавања међуратне српске књижевности (1919–1941)“, у: *Међуратна српска књижевност* (зборник радова), уредник Марко Недић, Београд: Институт за књижевност и уметност – Књижевна историја – „Вук Караџић“; 9–57.
10. Радуловић, Милан (2007), *Раскришћа српског модернизма (идеолошки и културни контекст српске књижевности 20. века)*, Београд – Фоча: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет Св. Василија Острошког.
11. Речник књижевних термина (1985), Београд: Нолит.

Литература

1. Vučković, Radovan (1982), *Moderna drama*, Sarajevo: IRO „Veselin Masleša“.
2. Двери српске (2005), Темат „Пређутани Црњански“ (1932–35), Београд, бр. 25.

THREE PLAYWRIGHTS: SIMILARITIES AND DIFFERENCES WITH REGARD TO IDEAS AND POETICS

(Vladimir Velmar-Janković, Dušan Nikolajević and Borivoje Jevtić)

Summary

This paper analyses the plays, which according to Radovan Vučković's typology, belong to the corpus of plays from the period between the Great Wars, dealing with severe criticism of the social and political reality and moral deformations of the bourgeoisie. Vladimir Velmar-Janković, Dušan Nikolajević and Borivoje Jevtić, the three key representatives of playwrights, concerned with social criticism during the period in question, wrote these plays. Furthermore, this paper deals, in a comparative way, with their oeuvres, similarities and differences regarding their ideas and poetics. So far, critics have been prevented from providing an objective analysis, as well as relevant literary perception of these playwrights, who once were considered literary rightists. Within a rather peculiar socio-historical context, and under severe attack of leftist critics during the period between the Great Wars, their plays were left unpublished, excluded from collections and anthologies and neglected by cultural and literary circles from after the Second World War onwards.

andreja.maric@unibl.rs