

ЕМИЛИЈА ПОПОВИЋ

## ГЛУМЦИ КАО НОСИОЦИ ХУМАНИСТИЧКЕ ПОРУКЕ У ДРАМСКИМ ДЕЛИМА ТОДОРА МАНОЈЛОВИЋА

**САЖЕТАК:** Рад ће се бавити фигуром глумца у програмским драмама Тодора Манојловића. Глумци и позориште, као основна преокупација у Манојловићевим драмама *Пиеро надреалиста или свадба на месецу* и *Comedia dell' arte*, говоре о Манојловићевој потреби да разради и у праксу спроведе сопствену визију позоришне уметности. Тодор Манојловић пише мета драму и тиме антиципира постмодернизам у драмској књижевности. Ове драме настале су на почетку (1930) и на самом крају његовог стваралаштва (1963/64), а протагонисти у њима су глумци који се баве питањем позоришта, али и односом између сопствене индивидуалности и маске коју носе, тако да се могу сагледавати и као носиоци метафизичког у драмском опусу овог писца.

Док се ове драме могу одредити и као позоришни трактати, с обзиром на аутопоетику која провејава кроз радњу и типске ликове, у првој драми Тодора Манојловића, *Сну зимске ноћи*, промишљања о позоришту нису присутна у правом смислу те речи, али се могу наслутити због природе самих ликова – лутке-манекена (у драми *Дама*) која оживљава и која се стога може повезати са марионетом, главним чиниоцем луткарског позоришта и жанровске одренице самог писца који ју је назвао „манекенском драмом”.

Поигравајући се жанровима карактеристичним за драмску традицију, Тодор Манојловић пише модерне драме и овај рад ће, кроз њихову анализу и анализу ликова, као носилаца одређених поетика, покушати да деконструише иманентну драмску поетику Тодора Манојловића, али и изнађе дубље, алегоријске слојеве драма,

на шта упућују типски ликови *comedie dell' arte*, који су уједно и извођачи драме у настајању.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Тодор Манојловић, позориште, *comedia dell' arte*, модерна драма, постмодерна, глумац, маска, иманентна поетика

У поговору Марте Фрајнд *Изабраним делима (Драмама)* Тодора Манојловића углавном се говори о библиографији овог драмског писца, са опаском да се, сходно томе да су тек те, 1997. године, изашла сабрана дела овог писца, не би требало говорити о њиховој вредности:

Он је намерно лишен било каквог критичарског или есејистичког описа и вредновања Манојловићевог драмског стваралаштва и задржава се само на подацима. С обзиром на то да је ово прво појављивање целовитог Манојловићевог драмског рада у јавности, сматрали смо да је поговор место на коме о овом раду треба дати што више података и указати на проблеме које Манојловићева дела постављају каснијим истраживачима, а не прилика да се исказује приређивачево мишљење о Манојловићу.<sup>1</sup>

Марта Фрајнд је писала и бројне студије о драмском стваралаштву овог писца, па и о утицају *comedie dell' arte* на Манојловићево стваралаштво.<sup>2</sup> Као изузетан познавалац његовог драмског опуса, говорила је о томе да, иако су његове драме тематски и жанровски разноврсне, оне се, у својој суштини баве истоветним питањима: „односом лутке – људског бића ограниченог конвенцијама и улогом слободног човека”.<sup>3</sup>

Тако долазимо до прве Манојловићеве драме, *Сан зимске ноћи*, објављене 1925. године. Ова драма, како спекулише Марта Фрајнд, можда и није оригинално дело Тодора Манојловића, већ прерада неког страног изворника.<sup>4</sup> Било како било, она маркира почетке драмског стваралаштва овог писца и открива контуре тематско-мотивске преокупације Тодора Манојловића који имају

<sup>1</sup> Марта Фрајнд, „Драмски текстови Тодора Манојловића”, у: Тодор Манојловић, *ДРАМЕ*, Зрењанин: Градска народна Библиотека „Жарко Зрењанин”, 1997, 489.

<sup>2</sup> Види: Марта Фрајнд, „Comedia dell' arte у драматургији Тодора Манојловића”, *Живой и дело Тодора Манојловића: зборник радова*. – Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 2004, 81–85. Марта Фрајнд, *Песници у њозоришћу: њоїледи на срїску међураїшну драму*, Београд: Службени гласник, 2019, 11–28.

<sup>3</sup> Марта Фрајнд, *Песници у њозоришћу: њоїледи на срїску међураїшну драму*, Београд: Службени гласник, 2019, 19.

<sup>4</sup> Види: Марта Фрајнд, „Драмски текстови Тодора Манојловића”, у: Тодор Манојловић, *ДРАМЕ*, Зрењанин: Градска народна Библиотека „Жарко Зрењанин”, 1997, 479.

доста аутореференцијаних елемената, али се могу читати и као алегорије које, ако би се читале на такав начин, покрећу нека од важних метафизичких питања.

Како се овај рад бави иманентном Манојловићевом драмском поетиком, мора се поменути да је сам аутор у интервјуу из 1930. године драму *Сан зимске ноћи* назвао „Комедијом манекена”.<sup>5</sup> Сам наслов дела алудира и више него очигледно на Шекспиров комед, *Сан лејџе ноћи*, која има дубљи симболички назив. Наиме, оригинални наслов дела – *Midsummer* у преводу на српски значи Ивањдан, и она означава време радње драме – период летњег солстиција (21. јун) и алудира на фолклорно значење које је у нашој традицији везано за култ плодности.<sup>6</sup>

Зима у наслову Манојловићевог комада, као опозит лету, говори о томе да ни сан не може бити исти; летњи сан асоцира на плодност, благостање, баш као што се и Шекспирова комедија, након перипетија завршава групним венчањем<sup>7</sup>, док зимски кореспондира са тромошћу, умртвљеношћу, пасивношћу и привремено је уточиште док не дође лето/пролеће. У том кључу сагледава се и „комедија манекена”<sup>8</sup> која почиње дидаскалијом, односно описом тржног центра који, симболички, представља таму:

Како је мрак и позорница у мраку, недовољно просветљене само од електричне лампе са улице чији златно-месечаста блесак упада из позадине, кроз велико окно излога, у косом, широком али бледом снопу, то се од отменог модерног намештаја и уметнички распоређене, шарене и драгоцене робе салона назира, до пред крај комада – када ће „бити светлост” – врло мало.<sup>9</sup>

Једина светлост која допире на сцену јесте батеријска лампа КРАДЉИВЦА који се ушуњао у тржни центар како би опљачкао касе:

[...] кроз тај мирни, готово, мртви и утварни киароскуро, почиње весело и живахно да титра – као нека трајна ракета или муња

<sup>5</sup> Тодор Манојловић, *Позоришна кријтика*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 2010, 175.

<sup>6</sup> О култу плодности видети у: Јасмина Јокић, *Мајјско изворишће јоејској*, Нови Сад: Филозофски факултет, 2011, 33–44; Љиљана Пешикан Љуштановић, – „На јабуци записано”. Предговор у „Лирске народне песме” – *Десет векова српске књижевности*, 2012.

<sup>7</sup> Види: Вилијам Шекспир, *Сан лејџе ноћи*, Пожега: Епоха, 2014.

<sup>8</sup> Тодор Манојловић, *Позоришна кријтика*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 2010, 175.

<sup>9</sup> Тодор Манојловић, *ДРАМЕ*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 1997, 9.

– један танани али врло светли електрични зрак [...] Тај зрак изви-  
ре из руке, односно из цепне лампе КРАДЉИВЦА.<sup>10</sup>

У тој зимској ноћи Крадљивац среће даму–лутку и започиње, за њега, уобичајен мушко-женски дијалог, што се ишчитава у њего-  
вим мислима: „КРАДЉИВАЦ (*за себе*): Тотално сам је освојио!”<sup>11</sup>; који за читаоце има другачије, бајковито значење јер се дијалог  
врши између човека и лутке. Тако је, на симболичном плану, све-  
тло које Крадљивац носи како би боље опљачкао радњу, једино  
светло у животу Лутке–манекена која живи у тржном центру:

ДАМА (*са уздахом, сањалачки, расејано*): Не, не, господине,  
останите још и говорите ми још мало...<sup>12</sup>

Дама постаје живо биће које, пробуђено из зимског сна, бива  
гануто предусретљивошћу Крадљивца: Тако ми је мило када ми  
говорите [...] (увек истим суморним тоном): Да. Мени никада нико  
не говори...<sup>13</sup> Њој нико не говори због саме природе њеног бића  
чија је суштина, па ако баш хоћете, и улога, да показује (предста-  
вља) одећу која се налази на њој:

КРАДЉИВАЦ: Па зашто се не умешате, помало у разговор?  
То је бар лако!

ДАМА: Ах, то *не смем*. А и не држи ме ствар. Ти разговори су  
незанимљиви, увек исти! Прича се увек само о хаљинама које су на  
мени.<sup>14</sup> (Подвукла ауторка.)

Она не сме и не може да се супротстави наметнутом поретку  
услед чињенице да је неживо биће. Мада је и то упитно јер када  
је, посредством сна, магијског деловања или нечег трећег, оживела  
и добила моћ говора, и испричала своју причу, ми схватамо да је  
она све време била свесна дешавања око себе (и пре него што је  
имала могућност говора).

Да би што „пластичније” приказао однос између друштвених  
улога и стега културе, Манојловић је за главног јунака своје прве  
једночинке одабрао управо Лутку и Крадљивца, графички, у тексту,

<sup>10</sup> Исто.

<sup>11</sup> Тодор Манојловић, *ДРАМЕ*, Зрењанин: Градска народна библиотека  
„Жарко Зрењанин”, 1997, 13.

<sup>12</sup> Тодор Манојловић, *ДРАМЕ*, Зрењанин: Градска народна библиотека  
„Жарко Зрењанин”, 1997, 10.

<sup>13</sup> Нав. дело, 11.

<sup>14</sup> Нав. дело, 12.

означане великим почетним словом у свом имену, иако су у питању заједничке именице; маргинализована бића – крадљивац – изопштен из друштва услед кршења закона и лутка, која својом неживошћу не може бити део људског друштва, тако постају универзализовани и представљају симболе побуне против наметнутих конвенција и стега културе и друштва. На тај начин се у првој драми Тодора Манојловића зачиње мотив позоришта, односно мета-позоришта, Манојловићевог драмског експеримента-игре, која, у теорији Јохана Хојзинга има вредност представљачке уметности:

Игра је борба за нешто или представљање нечега. Те двије функције могу се ујединити: игра „представља” борбу за нешто или пак натјецање у којем долази до изражаја колико неко може нешто најбоље.<sup>15</sup>

Тодор Манојловић аутор је који пише прву модерну драму код нас и, као такав, бива прекршитељ правила игре, баш као и његов Крадљивац:

Играч који се супротставља правилима јест прекршитељ. Прекршитељ игре је сасвим нешто друго него варалица. [...] Али може се догодити да прекршитељи игре зачас опет створе нову заједницу с новим правилима игре. Управо је прогнаник, бунтовник, припадник тајних друштава и кривовјерац извандредно јак у стварању нових дружина и при том готово увијек посједује значај играча.<sup>16</sup>

У тржном центру он, међутим, зачиње нову игру између себе и Даме. Крадљивац се тако, бар за кратко време, придружује Другома, односно, ствара сопствену заједницу, микродруштво, а Дама улази у нову улогу, која јој лежи више у односу на претходну, али која јој је, и овај пут, наметнута:

О, да, сада, почиње најзад и мој роман. Мој роман!... [...] И то је љубав... љубав!... И ја ћу се опростити од ове ужасне радње и ући ћу, одлучно, једаред за свагда, у свет, у живот...<sup>17</sup>

У овој једночинки скицирају се мотиви који ће бити развијани у осталим Манојловићевим драмама, а значајни су за осветљавање

<sup>15</sup> Јохан Хојзинга, *Ното ludens: о њогријеџу културе у ири*, Загреб: Напријед, 1992, 19.

<sup>16</sup> Нав. дело, 18.

<sup>17</sup> Тодор Манојловић, *ДРАМЕ*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 1997, 14.

иманентне драмске поетике Тодора Манојловића која, метадрамска и метафизичка у исто време, наговештава савремени постмодернистички театар. Теме као што су однос наметнутог и жељеног у човечијем бивствовању (у овој драми експлицитно приказано оживљавањем лутке), „стална чежња за лепшим и бољим светом”<sup>18</sup>, константе су у Манојловићевом стваралаштву.

Драма завршава трагикомично; напољу свиће и романса се завршава, баш као у *Пејелузи*, са откуцајем 12 часова, магија престаје и Крадљивац бежи са места злочина, а Дама се поновно претвара у Лутку:

Г-ЂА АДЕЛА: Види чуда...! (Обе приђу ближе лутки и посматрају је.) Канда се сломила; јер је треснула онако поштено .

Г-ЂА ЛАУРА: Да, и руке и ноге... (Напрасно.) Погледајте!... Као да има две сузе о очима!... [..]

Г-ЂА ЛАУРА (замишљено): Као да се била заљубила у оног младића и извршила самоубиство пошто је он побегао...

Г-ЂА АДЕЛА: Да, драга моја, али ту лепу бајку шеф неће хтећи да нам поверује. Мораћемо да измислимо нешто друго, како се полупала!<sup>19</sup>

У овом комаду материјално побеђује у односу на духовно. Љубав, непрофитна, траје колико траје долазак запослених у робну кућу. Дама-лутка, идеалиста у овом делу, када се суочи са разочарањем разбија се у парампарчад. Оваквим завршетком Манојловић даје песимистичну визуру света, сходно времену у којем живимо. Манојловићева једначина у *Сну лејџе ноћи* има обе познате – Калдероново *Животије сан*, и Шекспирово „Цео свет је позорница”, које, множећи се, дају непознату, која свој наставак налази у драми *Пиеро надреалистича или свадба на месецу*, а разрешење у програмској, последњој Манојловићевој драми, *Комедији (Comedia) dell' arte*.

*Пиеро надреалистича или свадба на месецу* драма је из 1930. године и у штампи се појављује тачно пет година<sup>20</sup> након објављивања *Сна зимске ноћи*. Ова драма конкретније се наслања на драмску традицију од претходно анализирани једночинке, те сходно наслову самог дела, видимо да кореспондира са жанром *comedia dell' arte*; централни лик, Пиеро, један је од типизираних ликова

<sup>18</sup> Марта Фрајнд, *Песници у њозоришћу: њољеди на срјску међурајину драму*, Београд: Службени гласник, 2019, 14.

<sup>19</sup> Тодор Манојловић, *ДРАМЕ*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 1997, 18.

<sup>20</sup> Видети о томе више у: Марта Фрајнд, „Драмски текстови Тодора Манојловића”, у: *Изабрана дела Тодора Манојловића – ДРАМЕ*, Зрењанин: Градска народна Библиотека „Жарко Зрењанин”, 1997.

ове ренесансне комедије.<sup>21</sup> Окосницу дела чини љубавна прича која се дешава између Пиера и Коломбине. Пиеро и Коломбина представљају протагонисте представе која би требало да се одигра по строго утврђеним правилима жанра комедије dell' arte. Према тој типологији, они би у овом жанру представљали љубавни пар, односно, једине глумце који у ренесансној комедији нису носили маску на лицу, а око њихове љубави и забрана које су се односиле на њу, била је концентрисана целокупна радња.<sup>22</sup> Тодор Манојловић мења законитости жанра тако што слугама, који су у комедији служили као медијатори како би се љубав њихових богатих господара остварила, даје вредност протагониста и тиме, на суптилан начин, истиче људско битисање на овом свету који је, условљено законима природе (у овом случају жанра) која га окружује, али и оне погубније – сопствене.

У комедији dell' arte Коломбина (препредена слушкиња) је та која преноси поруке заљубљених и обично је вешта и речита, те ради на спајању своје богате газдарице са својим љубљеним, док се у Манојловићевој драми она удаје.<sup>23</sup> Према мишљењу Бојане Поповић која је, написавши студију *Тодор Манојловић и њозорицијте*, са свих страна осветлила Манојловићеву фасцинацију позориштем и његову драматуршку вештину, као и истанчан укус позоришног критичара, ипак пренебрегла чињеницу да, иако Коломбина јесте та која формално највише одступа од своје преткиње у ренесансној комедији, Пиеро надреалиста је тај који идејно, односно поетички, мења суштину жанра комедије dell' arte. Оно што је било назначено у *Сну зимске ноћи* – однос човека и лутке<sup>24</sup>, лутка која се почовечава и човек који, на крају, бирајући материјалну добит насупротив љубави, постаје марионета-слуга друштвених правила, у *Пиеру* постаје главна тема.

Насловном јунаку Тодор Манојловић је с разлогом „пришио“ атрибутив „надреалисте“ уз типску улогу<sup>25</sup>, који конотира са сно-

---

<sup>21</sup> Типизирани ликови овог жанра су: Доктор (Il Dottore), Панталоне (Pantalone), Арлекино, Зани (Zanni), Капетан (Il Capitano), Коломбина. О жанру comedia dell' arte видети више у: Марио Аполонио, *Повијесциј Комедије dell' arte*, превео Франо Чале, Загреб: Центар за културну дјелатност, 1985; Роналд Харвуд, *Историја њозорицијта: цео свет је њозорница*, превео Ђорђе Кривокапић, Београд: Слио, 1998.

<sup>22</sup> Види: Марио Аполонио, *Повијесциј Комедије dell' arte*, превео Франо Чале, Загреб: Центар за културну дјелатност, 1985.

<sup>23</sup> Види: Бојана Поповић, *Тодор Манојловић и њозорицијте*, Ново Милошево: Банатски културни центар, 2020, 145.

<sup>24</sup> Марта Фрајнд, *Песници у њозорицијту: њољеди на српску међурајну драму*, Београд: Службени гласник, 2019, 19.

<sup>25</sup> Надреалиста овде има значење „изнад стварности“, „надстваран“. Не подудара се са књижевним покретом надреализма управо због тога што је „Тодор

вима, луцидношћу, те му даје ауру уметника у романтичарском смислу те речи. Пиеро се једини буни због сопствене позиције у драми и то га чини модерним јунаком који је дигао глас против устаљених правила комедије *dell' arte*, која, иако почива на начелу импровизације, има увек исти крај и почетак.<sup>26</sup> Ова „Марионетска игра у две слике”<sup>27</sup>, како ју је дефинисао сам писац, чита се кроз познате у Манојловићевој једначини постављеној у *Сну зимске ноћи*. Драма почиње као типична ренесансна комедија живахно и бучно [...] На сцени се припрема венчање младе и поводљиве Коломбине и тужног лакрдијаша Пиероа који воли Коломбину и жели да је има само за себе, али осећа да му љубав није узвраћена на прави начин.<sup>28</sup>

Панталоне покушава да дозове остале глумце на сцену јер почиње представа. При том, није јасно да ли су ликови у комедији толико „срасли” са својим улогама да се посетовећују са њима, што је било типично за глумце овог жанра:

У комедији *дел арте*, типови су били устаљени и глумци су се, упркос оригиналности својих интерпретација, скоро поистовећивали с преузетом маском све до потирања сопственог идентитета.<sup>29</sup>

На сцени се појављују типични ликови ове ренесансне комедије – супруга Панталонеа, Марклофа, која, како се из реплика дознаје, има аферу са Доктором:

ДОКТОР: Теби се увек свиђају овакви дерани! То је твоја стара болест!

МАРКЛОФА: Опет почињеш с том твојом љубомором?... (Тихо се свађају међу собом, уз плахе гестове).<sup>30</sup>

---

Манојловић је показивао нетрпељивост према покретима који су радикално кидали везе с прошлошћу, књижевним и уметничким наслеђем уопште (над-реализам и милитантна Маринетијева струја футуризма)”. Види опширније у: Стојанка Д. Милановић, *Есејистичко и њесничко дело Тодора Манојловића*, докторска дисертација, Београд: Филолошки факултет, 2016, 18.

<sup>26</sup> Види: Марио Аполонио, *Повијесциј Комедије dell' arte*, превео Франо Чале, Загреб: Центар за културну дјелатност, 1985; Роналд Харвуд, *Историја њозоришћа: цео свет је њозорница*, превео Ђорђе Кривокапић, Београд: Слио, 1998.

<sup>27</sup> Тодор Манојловић, *ДРАМЕ*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 1997, 19.

<sup>28</sup> Марта Фрајнд, „Comedia dell' arte у драматургији Тодора Манојловића”, *Живои и дело Тодора Манојловића: зборник радова*. – Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 2004, 82.

<sup>29</sup> Марта Фрајнд, *Песници у њозоришћу: њољеди на српску међурајину драму*, Београд: Службени гласник, 2019, 18.

<sup>30</sup> Тодор Манојловић, *ДРАМЕ*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 1997, 25.

Прекида их Арлекино, Пиеров парњаk. У овој драми он се јавља као „посредник” у љубави између Коломбине и Пиера, покушавајући да их помири, и одржи ред у комаду: „АРЛЕКИНО: И ми можемо да идемо. Почине *и́ра* љубави!”<sup>31</sup> (Подвукла ауторка.)

Овде се ваља задржати на појму *и́ра* који, у свом корену, полази од представљачких уметности. Из ове перспективе могу се анализирати и ликови Пиера и Арлекина. Према дефиницији Хоизинга, Арлекин се у оваквој подели може сматрати чуваром поретка, док би Пиеро био означен као прекршитељ правила, али и зачињалац нове игре<sup>32</sup>:

КОЛОМБИНА: То ништа не мари. Уосталом, то је и сасвим природно: мушкарци у шареном оделу су неодољиви.

ПИЕРО: Збиља? – А шта ћу ја онда са овим белим.

КОЛОМБИНА: О, ви сте сасвим друга ствар! Ви треба да ме просите, па ако ме даду вама, ја ћу вас морати да волим, ма какво вам одело било.

ПИЕРО: Зашто морати?

КОЛОМБИНА: Зато што су ми то рекли мама и тата и што је то тако у реду.

ПИЕРО: Само тако? – А иначе ме не бисте волели?

КОЛОМБИНА (*зачуђена и увређена*): Како иначе? – Ја сам једна поштена девојка!<sup>33</sup>

Често је у комедији *dell' arte* Пиеро приказан сломљеног срца због неузвраћене љубави према Коломбини, те се устаљује као симбол меланхоличног уметника.<sup>34</sup> Нешто слично догађа се и у овој

<sup>31</sup> Нав. дело, 25–26.

<sup>32</sup> Јохан Хуизинга, *Ното ludens: о њодријејџлу кулџуре у и́ри*, Загреб: Напријед, 1992, 18.

<sup>33</sup> Тодор Манојловић, *ДРАМЕ*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 1997, 26.

<sup>34</sup> Лик Пјероа највише се развио на подручју Француске. Данас се уз његово име везује меланхолија којом одише због неузвраћене љубави према слушкињи Коломбини па се он често назива и Тужни Пјеро, а у популарној култури везује се за француског уличног забављача-пантомимичара. Пјеро (Пиеро, Pierrot) и Хареклин, два лица истог новчића, били су инспирација многим уметницима попут Пола Сезана, Пабла Пикаса, а у поп-култури је познато да је и Дејвид Боуви тумачио лик Пјероа. Доступно на: <https://culturedarm.com/pierrot-through-the-arts/>

Жил Лафорг, симболистички песник, 1885. објавио је циклус поема под називом „Тужбалице”, које су испеване из позиције Пјероа. Годину дана након тога објављује поему „Опонашање Госпе од месеца” у којој се базира на Пјеров сневачки свет. Види у: *Анџолоџија франускоја ијесниџиџа*, Загреб: Артресор наклада, 1998, 360–354. Осим тога, у својој књизи *Основи и развој модерне њоезије*, почетке модерног песништва, Тодор Манојловић везује уз име Жила Лафорга. Види: Тодор Манојловић, *Основе и развој модерне њоезије*, Београд: Филип Вишњић, 1987.

драми, само што је Тодор Манојловић Пиеру дао моћ тумача сопствене улоге. Промисљајући о сопственом положају, Пиеро добија статус филозофа који је, у Манојловићевим програмским драмама, уметник представљачког типа, чиме се наглашава положај човека као јединке која варира између марионете и индивидуе оличене у импровизаторском потенцијалу глумца комедије dell'arte (којем је дата могућност да изрази своју индивидуалност све док не утиче на ток задатог сценарија).

Након Пиеровог револта због Коломбининог потчињавања судбини и поистовећивања са улогом, на сцену ступа Арлекин који, под маском уразумљивања свог пријатеља, покушава да придобије Коломбину. У дијалогу ова два занија (zanni) открива се суштина поетике коју заступа Тодор Манојловић који, не само да пропитује законитости традиционалних драмских жанрова већ и законитости битисања човека на овом свету:

ПИЕРО: Побратиме, ја сам веома несрећан!

АРЛЕКИНО: А зашто?

ПИЕРО: Коломбина ме не воли!

[...]

ПИЕРО: ... У томе је баш моја трагедија!

АРЛЕКИНО: Вечерас нема трагедије! Ово је комедија, весела игра, шала, дакле, шта се ту пренемажеш?

ПИЕРО (*несћрљиво*): То се можда теби тако чини да је комедија и шала; ја *осећам* (подвукла ауторка) другачије!<sup>35</sup>

Вратимо се на дефиницију игре која каже: „Игра је борба за нешто и представљање нечега.”<sup>36</sup> Ако би се ова дефиниција пренела на раван дела које анализирамо, готово одмах би се могло рећи да Арлекино представља своју улогу сплеткароша у представи верно и по правилима игре, док се за Пиера може рећи да је „прекршитељ игре”<sup>37</sup> јер се супротставља законитостима комедије dell'arte коју, сходно догађајима, више не осећа као комедију:

Манојловићев Пиеро „надреалиста” својом побуном против непроменљивости заплета комедије, вишком емоција и патњом извучи у први план онај слој значења који је у комедији дел арте потиснут у позадину.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Тодор Манојловић, *ДРАМЕ*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 1997, 28, 29.

<sup>36</sup> Јохан Хуизинга, *Ното ludens: о погријејилу културе у ијри*, Загреб: Напријед, 1992, 19.

<sup>37</sup> Нав. дело, 18.

<sup>38</sup> Марта Фрајнд, *Песници у њозоришћу: њољеди на срјску међурајну драму*, Београд: Службени гласник, 2019, 19.

Задржимо се на појму „осећати“; Пиеро више не осећа да је драма коју представљају комедија; он, дакле, није више представљач већ онај који проживљава своју улогу. Тодор Манојловић је градио своју поетику на начелима интуиције<sup>39</sup>, те је сматрао да уметност не треба да буде миметичка већ да приказује расположења и душевна стања:

Фаворизовањем ритма и емоција у песништву, Тодор Манојловић је спојио интуиционистичко схватање света са симболистичком оријентацијом на форму, за коју се веровало да претходи садржају песме.<sup>40</sup>

Пазећи на форму, која се у драми односи управо на поигравање жанром ренесансне комедије, Тодор Манојловић пише драму у којој постоји равнотежа између поетског слоја, у коме се износе размишљања о животу и драми као жанру, други, драмски, кога чини типичан сиже и стваралачки поступци комедије *dell' arte*.<sup>41</sup>

Иако је на површини све у реду (Коломбина се удаје за њега, пријатељ га подржава, као и њени родитељи) Пиеро *нагреалистиа* интуитивно осећа да нешто није како треба. Баш као и његов јунак, Пиеро, Тодор Манојловић писао је о глумцима интуитивно, не бавећи се теоријским постулатима ове уметности. У пригодном запису *Поводом њедесетогодишњице љумачкој рада*, посвећеног Пери Добриновићу, Манојловић ипак дели драмске уметнике у две групе: први су они „чија је вештина плод марљивих, озбиљних студија, неуморног и интелигентног рада и методског удубљивања у свој задатак“<sup>42</sup>, док друге покреће интуиција, те њихова „уметност извире из једног дубљег врела но што су разум и прилежност“<sup>43</sup>. Другом типу глумаца, према оваквој дефиницији, припадао би Пиеро, који изједначава своју личност и улогу, односно игра по осећају, док би у прву спадао Арлекино, који и, поред импровизације која је типична за комедију *dell' arte*, зна да комад мора завршити по утврђеном сценарију, односно, скици сценарија<sup>44</sup>:

<sup>39</sup> Види: Стојанка Д. Милановић, *Есејистичко и њесничко дело Тодора Манојловића*, докторска дисертација, Београд: Филолошки факултет, 2016, 27.

<sup>40</sup> Нав. дело, 30.

<sup>41</sup> Бојана Поповић, *Тодор Манојловић и њозоришће*, Ново Милошево: Банатски културни центар, 2020, 143.

<sup>42</sup> Лука Хајдуковић према: Тодор Манојловић, „Манојловићево Схватање глуме и режије“, *Живот и дело Тодора Манојловића: зборник радова*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“, 2004, 117.

<sup>43</sup> Исто.

<sup>44</sup> Види: Марио Аполонио, *Повијесѝ Комедије dell' arte*, превео Франо Чале, Загреб: Центар за културну дјелатност, 1985.

ПИЕРО: ... Ти би хтео да живимо без сопствене мисли, без сопственог осећања, као неке лутке!

АРЛЕКИНО: Па да шта смо него лутке! Лутке од крпе, дрвета, гипса – шта знам ја!...

ПИЕРО: ... – Али то је само наше тело! Шта ми је стало до тела! – Оно што осећа, мисли, говори у мени, оно што ме покреће, то је сасвим нешто друго, то је –

АРЛЕКИНО: То је писац комада, то је текст!

[...]

ПИЕРО: Да! Написани текст комедије. Морамо да га рецитujemo, свакако; али иза тог текста или испод или изнад њега, има нешто друго, нешто дубље, нешто више: *наша душа, наше право ја које, упркос свим тешкоћима, има своју вољу, своју слободу, своју судбину!*<sup>45</sup> (Подвукла ауторка.)

Од последње цитиране Пиерове реплике дијалог који воде може се читати и алегоријски; ако би се комедија *dell' arte* посматрала као сила која управља глумцима (људима) који је изводе (живот који живе), и којој се не могу одупрети, јер и поред импровизације која јој је иманентна, све се на крају дешава по утврђеном сценарију драме (смртности људских бића):

АРЛЕКИНО: Мало дигресија у десно и лево, шта ти то помаже? На крају крајева и у томе битноме, ствар се развија ипак онако као што то писац хоће и ми остајемо обојица, драги побро мој, оно што јесмо за све векове: лица комедије *dell' arte* или марионете! Ја Арлекино, а ти Пиеро!<sup>46</sup>

Баш као и у животу, који кројимо импровизујући, ипак сви на сцену долазимо истоветно, и за све се, без разлике, комад завршава исто. Тодор Манојловић је оживео чувену Шекспирову метафору: „Цео свет је глумиште, где људи сви и жене глуме”<sup>47</sup>, поставивши је на сцену. Осим тога, поистовећивањем улоге и глумца који је тумачи, постиже се и универзализација ликова који тако могу бити Свако и Нико, те се стога, с правом може рећи да симболизују и човека-марионету којом управља Фатум, овде оличен у законитостима жанра.

<sup>45</sup> Тодор Манојловић, *ДРАМЕ*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 1997, 29.

<sup>46</sup> Тодор Манојловић, *ДРАМЕ*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 1997, 30.

<sup>47</sup> Вилијам Шекспир, *Како вам грађо: комедија*, превод: Боривоје Недић и Велимир Живојиновић, Београд: Српска књижевна задруга, 1938, 63.

Пиеро добија повлашћено место у драми јер симболизује побуњеног човека који је прекршио правила игре<sup>48</sup> и који драмску игру не доживљава већ проживљава чиме се надовезује на етичке постулате Тодора Манојловића који је, изнад свега и увек, ценио човечност насупротив артизму и тражио излаз из трагедије, како на сцени, тако и у животу. „Песник који је издао сузу”<sup>49</sup> у другој слици своје „марионетске игре” шаље свог јунака на месец, како би ту успео да се издигне изнад материјалног која овде представља жанр комедије dell’ arte:

КОЛОМБИНА: Шта ми кажеш? А они тамо доле – или горе?

Не знају где смо и не могу да нас виде?

ПИЕРО: Ни трага!

КОЛОМБИНА: Невероватно!

ПИЕРО: И ово је сад наша свадба!<sup>50</sup>

Арлекино, чувар старог поретка, прати Пиера и Коломбину чак и на месец захваљујући једном смелом „узлету маште”<sup>51</sup>, обемишљавајући метафизички икаровски подвиг Пиероа тако што цепа реквизиту-месец од папира. Некада трагички, сада фарсичан јунак, не може да избегне своју „трагичну” кривицу предоређену жанром; баш као и Коломбинини родитељи пре њих (љубавни троугао Панталоне–Марклофа–Доктор), и три лица ове драме, Пиеро, Коломбина и Арлекино, предодређена су за представљање комичног љубавног троугла. Побунивши се против законитости жанра, Пиеро упада у клопку писца, баш као што тврди Арлекино:

Предвиђено је с в е, чак и ова наша дискусија која се мени, уосталом, чини прилично излишна и од врло осредње занимљивости<sup>52</sup>

и тиме вољно пристаје да буде баш оно што му жанр налаже: „песник озарене меланхолије” – окамењена маска тужног Пиероа, који, парадоксално, своју тугу не исказује јер је тужни Пиеро, као што сви знају, пантомимичар.

<sup>48</sup> Јохан Хуизинга, *Ното ludens: о њогријејџу културе у ири*, Загреб: Напријед, 1992, 18.

<sup>49</sup> Свјетлана Комленовић, *Досјојевски и српска модерна: митологема Досјојевској „љејоша која сјасава свијет” у драми Тодора Манојловића „Ойчињени краљ”*, Нови Сад: Прометеј, 2018, 87.

<sup>50</sup> Тодор Манојловић, *ДРАМЕ*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 1997, 34.

<sup>51</sup> Исто.

<sup>52</sup> Нав. дело, 29.

Улогу тужног Пиероа из *Свадбе на месецу* у последњој Манојловићевој драми преузима Пулчинела, најпознатија маска у напуљској комедији и прва фигура луткарског позоришта. Био је лењ и наиван, преварант, али и дарезљив. Главни животни мото био му је да се добро наједе, због чега је упадао у различите невоље. Обучен је био у дугу белу тунику, беле панталоне и имао је бели шешир.<sup>53</sup>

Пулчинела и Пиеро деле истоветну маску – наивност, али и рефлексивност која се огледа у промишљању драмских законитости. *Comedia dell' arte*, последња написана драма Тодора Манојловића, дели много сличности с драмом *Пиеро надреалиста*, али је и битно различита од ње. Као и претходна драма, и *Comedia* је настала као пастиш жанра ренесансне комедије:

Хронолошки и садржински, оне на изванредан начин уоквирују Манојловићев рад на драми. [...] Текстови су превасходно занимљиви као креативни покушаји да се жанровски италијански модел комедије употреби као узор за стварање модерних комедија. Први је успешна варијација на дати модел, а други је експеримент који, кроз овлаш скицирану драмску радњу у којој учествују типични ликови комедије дел арте анализира жанр-узор, природу театра и уметност глуме посебно.<sup>54</sup>

За разлику од претходне две анализираних драме, драма *Comedia dell' arte* настала је на самом крају Манојловићевог стваралаштва и представља последње написано дело у драмском опусу овог аутора (1963/1964).<sup>55</sup>

Као што је већ речено, један од ликова је Пулчинела, док су остала два лика, Коломбина и Харлекин, остала иста као у претходној драми. Као и у *Пиеру надреалисту*, и у овој драми, позоришној игри у два дела<sup>56</sup>, присутан је љубавни троугао који сада покреће Коломбина, која је заљубљена у Харлекина. Иако Бојана Поповић сматра да је Пулчинела лик који је „наследио” Пиерову маску тужног и наивног клоуна<sup>57</sup> и спроводи Пиерову реформу до

<sup>53</sup> Бојана Поповић, *Тодор Манојловић и његови позоришта*, Ново Милошево: Банатски културни центар, 2020, 140.

<sup>54</sup> Марта Фрајнд, *Песници у позоришту: њихови погледи на српску међурајну драму*, Београд: Службени гласник, 2019, 15.

<sup>55</sup> Време објављивања драма наведене према: Марта Фрајнд, „Драмски текстови Тодора Манојловића”, у: *Изабрана дела Тодора Манојловића ДРАМЕ*, Зрењанин: Градска народна Библиотека „Жарко Зрењанин”, 1997.

<sup>56</sup> Тодор Манојловић, *ДРАМЕ*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 1997, 392.

<sup>57</sup> „Оно што је Пиеро пожелио да уради у драми *Пиеро надреалиста* или *свадба на месецу* Пулчинела ради до краја.” У: Бојана Поповић, *Тодор Манојловић и његови позоришта*, Ново Милошево: Банатски културни центар, 2020, 151.

краја, чини се да је ипак Коломбина та која је наследила Пиероа зато што је Пиерова побуна над устаљеним законитостима жанра произашла из љубави:

ПИЕРО: Ако ћу је добити [Коломбину] само зато што ми је намењена и што комедија тек тиме мора да се сврши, онда је се радије одричем!<sup>58</sup>

Пулчинела покушава да спроведе реформу драме због драме саме, а не због спољашњих чиниоца. Томе се Коломбина, на почетку, противи:

КОЛОМБИНА (*већ озбиљно забринућа, наваљујући на њега усљахирено, скоро шайајом*): Па морамо да говоримо своје роле!... Иначе ће публика опет да нас гађа кромпирима и патлицанима!

ПУЛЧИНЕЛА: А шта има да се буни? А ми не морамо да говоримо увек исто! Ми

и м п р о в и з у ј е м о!

КОЛОМБИНА: ... па што да га мењамо сада и измишљамо ту неке нове трикове кад су стари још сасвим добри?<sup>59</sup>

Пиеров и Пулчинелин покретачки мотив за реформу позоришта су различити, али су им настојања истоветна; обојица желе да на сцени проживе живот. Пиеро је говорио да комедију не доживљава као комедију јер се њему на сцени дешава супротно, те да ће играти сходно сопственом осећају; Пулчинела то теоријски разрађује:

ПУЛЧИНЕЛА: Не треба нам ту никаква фабула!

КОЛОМБИНА: А чиме, од чега хоћеш да га правиш?

ПУЛЧИНЕЛА: Од живота! Мог и твог живота! – нашег живота! – На пример: Жено, јеси ли ти спремила што за ручак?

Тодор Манојловић није писао теоријске трактате о позоришту и драмској уметности, али се у његовим портретима глумца примећује да се залаже за искреност у емоцији, односно за проживљавање емоција, што га доводи у везу са Константином Станиславским<sup>60</sup>, о чему пише Лука Хајдуковић:

<sup>58</sup> Тодор Манојловић, *ДРАМЕ*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 1997, 29.

<sup>59</sup> Нав дело, 394.

<sup>60</sup> Константин Станиславски био је руски позоришни глумац, режисер и теоретичар. Оснивач је Московског художественог театра у којем проводи своје основне постулате „система” глуме као уметничког „преживљавања”.

На режију и глуму – могли бисмо да закључимо – Тодор Манојловић је гледао са позиција оне естетике сценске уметности којој су на прелазу из 19. у 20. век основе поставили Андре Антоан, „творац слободног позоришта” и художественик Константин Станиславски. Према тој естетици, сценска илузија се ствара реалистичком интерпретацијом драмског дела, у којој је представљање замењено проживљавањем.<sup>61</sup>

Оно о чему говори Лука Хајдуковић поклапа се са Манојловићевим схватањем глуме којој, чини се, даје више слободе у односу на режију. Оно што се намеће као питање: колико слободе даје писцу, односно себи? Видели смо да је у претходне две драме судбина глумца остала иста као на почетку дела – није спроведена промена законитости жанра. Пиеро-бунтовник с почетка драме претвара се у немог пантомимичара с болним осмехом који не може да спроведе промену ни у сопственом животу, а камоли на позорници. У драми *Comedia dell' arte*, писац се склања на страну и пушта ликове драме, да комуницирају са публиком:

ПУЛЧИНЕЛА (неусиљено обраћајући се публици): Мислим да сте очекивали да вам се јавим овде [...] Требало би канда просто да не буду више глумци да би могли да изведу оно што ја од њих тражим. Ја тражим од њих – рекао сам већ – истину, искреност, стварност.

[...]

КОЛОМБИНА: Оно што вам је Пулчинела малочас ту надугачко објашњавао не треба да вас буни! Њега с времена на време спадају такве неке громопуцателне идеје која се расплињује у неколико ватрених кафанских разговора [...] Сам театар, међутим, независно од тих покушаја непрекидно ради даље... Јер, на крају крајева, ми глумци – а не мудраци и филозофи – држимо и чувамо неопозвано тајну театра.<sup>62</sup>

Пулчинела се залаже за увођење живота на сцену, реализам у позоришту, свакодневне теме малог човека, његов „свакидашњи, јадни, прљави живот”.<sup>63</sup> Коломбина, иако сматра да је та идеја недопустива јер „људи баш од своје беде и свакидашњице беже у

---

<sup>61</sup> Лука Хајдуковић, „Манојловићево схватање режије и глуме”, у: *Живоић и дело Тодора Манојловића: зборник радова*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 2004, 121.

<sup>62</sup> Тодор Манојловић, *ДРАМЕ*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 1997, 408, 409.

<sup>63</sup> Тодор Манојловић, *ДРАМЕ*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 1997, 396.

позориште где се надају, где очекују да ће наћи нешто друго”,<sup>64</sup> спремно одговара на Пулчинелину импровизацију и показује суштинску свог глумачког позива. Задати сценарио представе коју би ова три лика требало да на сцени импровизују (представљају) састојао се из приказивања љубавног троугла у којем су Пулчинела и Коломбина у браку, а Харлекин и Коломбина имају аферу. Коломбина, иако се у почетку противила, вешто одговара на Пулчинелину импровизацију која ће јој бити средство ка остварењу циља: придобијање Харлекина себи. Коломбина креће од себе и сопствених емоција и почиње да мења законистости жанра, односно нехотично спроводи Пулчинелину реформу позоришта, како би одиграла реалистичну, а не комичну љубавну сцену са Харлеклином:

ХАРЛЕКИН (гледајући јој у очи): У том вилинском оделу заиста си некако другачија... какву те још нисам видео. У оном вечитом костиму Коломбине неинтересантна си, банална... тако рећи, не личиш на саму себе. А морам ти признати, никако на ону, за коју бих свој живот ставио на коцку. [...] Ти, на пример – ти ниси „Коломбина”.

С обзиром на то да све време играју „представу у представи”, када започну импровизацију љубавне сцене између Александра Великог и Роксане, Харлекин и Коломбина играју троструко: само што ниједна од тих игара није игра у својој бити већ ништа друго до живот сам – Пулчинела је љубоморан на Харлекина и Коломбину и ван улоге, Коломбина је заљубљена у Харлекина и на сцени и у стварном животу.

Харлекин и Коломбина, играјући Александра и Роксану, постају заиста лица те драме у драми, што је и графички назначено у тексту. Брисање граница између живота и сцене антиципира постмодернизам у књижевности, а наглашава и то да ликови у драми ову сцену *јроживљавају*, а не *јредсјављају*:

РОКСАНА: Шта желиш, светли сине великога Амона-Ра? – да се бацам пред тобом у прах и приљубим образ твоме стопалу?

АЛЕКСАНДАР: Не! – већ овде, мојим грудима, моме срцу!<sup>65</sup>

Коломбинин покретачки мотив је љубав и она спроводи реформу театра доследније, одлучније, али суптилније од Пулчинеле који се заузима за приказивање трагедије, док се Харлекин заузима за приказивање прошлости, како театар не би изгубио

<sup>64</sup> Исто.

<sup>65</sup> Нав. дело, 403.

узвишен смисао. Тодор Манојловић неповољно говори о томе као о „доктринарству у књижевности“:

Доктринара неодољиво привлачи прошлост. Али он, за разлику од традиционалисте не воли у њој оно што је још живо, ефиксано, животворно и повезано са активношћу већ напротив, оно што је неповратно одвојено од живота, завршено и коначно.<sup>66</sup>

Представник „докринарства у позоришту“ био би Хареклин, док би се Пулчинела могао свести на дидактичара; Коломбина, која је у претходној драми била приказана као приглупа „лутка“, око које се отимају два начела оличена у Пиеру и Арлекину, сада добија вредност стожера око којег се дешава промена у позоришту. Она би, према Манојловићевој подели, припадала традиционалисти која, из традиције извлачи оно животворно које, тако, служи као камен-темељац у изградњи новог, модерног тетара које приказује живот сам и његову суштину:

ХАРЛЕКИН: Ипак ти се допао овај комад о великом освајачу!

КОЛОМБИНА: Да, јер се у њему ради о љубави – о љубавном освајању! Без љубави нема лепоте!<sup>67</sup>

Љубав је универзална људска емоција која траје, независно од епоха. Управо то је Манојловићева поетика коју он, у овој „вечерњој расправи“, како је сам назвао своју драму, говори на уста своје јунакиње, која, свакако није Коломбина, баш као што је приметио њен партнер, Харлекин, већ филозоф, теоретичар позоришта, визионар који се, у крајњој инстанци, залаже за „демонтирање трагедије“<sup>68</sup>:

ХАРЛЕКИН: Играју сад на многим местима и неку модерну бајку у којој се људи преображавају у носороге.<sup>69</sup>

КОЛОМБИНА: Била би то сасвим зогдна фантазија, али има једну ману: основна мисао јој је трагична, очајничка. Зар не би било лепше, паметније и веселије када би се у њој, баш обратно, претварали у људе?

<sup>66</sup> Тодор Манојловић, „Традиција и доктрина“, *Нови књижевни сајам*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“, 1997, 18.

<sup>67</sup> Тодор Манојловић, *ДРАМЕ*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“, 1997, 426.

<sup>68</sup> Нав. дело, 396.

<sup>69</sup> Алузија на драму *Nosoroi* Ежена Јонеска. С обзиром да Коломбина сматра да је основна мисао у њој очајничка, те стога, неисправна, овим се закључује да је *Comedia dell' arte* настала као опрека театру апсурда.

Демонтирање трагедије опредељење је за озбиљност насупрот трагизму, али не ону коју ствара театар апсурда: „Живео Годо! – али само онај Годо што се на крају, тачно на шлагворт, и стварно враћа...”<sup>70</sup> Говорећи о авангарди као „снобовској керефеци”<sup>71</sup>, Тодор Манојловић се овом драмом ограђује од авангардних експеримената у позоришту и бира онај други, традиционални пут који, везујући се са етичке постулате хуманизма и љубави као врховне категорије, доноси нови дух превазилажења трагедије. Ово се може чинити наивним и сентименталним. Схватајући то, Манојловић у облику метакоменатара брани своја романтичарска настојања:

ПУЛЧИНЕЛА: Да... да... демонира трагедију!... демонирање трагедије – превазилажење трагедије! – али ради – ради чега?... Само оно „фабулозно” и „фантастично” звуче ми некако романтично.

ХАРЛЕКИН: Е, занимљиво је да полулитерарни људи још увек упорно верују да својим презиром према романтизму најсигурније доказују напредност свога духа и укуса!<sup>72</sup>

Петар Волк говори негативно о Манојловићевом *Центрифуралном ијрачу*, замерајући му све оно што Пулчинела замера Харлекину и Колумбини у вези са позоришним концептом демонирања/превазилажења трагедије:

оно што је крајем двадесетих година могло неком да изгледа авангардно данас делује наивно, превазиђено и нестварно.<sup>73</sup>

У овој драми нагласак је на самом позоришту. Овај текст значајан је у књижевноисторијском смислу јер се, посредством метакоменатара, може ишчитати Манојловићев став о тадашњим модерним стремљењима у драми, али и његов однос према авангардним експериментима, који је, као што се закључује, био неповољан. Преко алегорије би се могли тумачити ликови-глумци у драми, који би тако били представници различитих праваца и стремљења у позоришту, о чему је већ писано у овом раду.

Драма се завршава баш као што Коломбина налаже: срећним крајем. Харлекин и Коломбина обзнањују своју љубав једно другоме,

<sup>70</sup> Тодор Манојловић, *ДРАМЕ*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 1997, 441.

<sup>71</sup> Нав. дело, 442.

<sup>72</sup> Тодор Манојловић, *ДРАМЕ*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 1997, 454.

<sup>73</sup> Петар Волк, *После њозоришћа*, Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1993, 53.

Пулчинела се слаже са њиховом идејом о реформи позоришта, поклањајући се публици пред којом су све време водили разговоре о суштини позоришне уметности:

Будимо стога задовољни са овом мисаном тишином и поздравимо је и ми тихо, али срдечно и радосно – као знак да је цело гледалиште сагласно, једнодушно са нама да онај нови антидрагични стил који смо ми прегнули да заснујемо ту на сцени буде остварен и напољу, у свету, у стварном животу свих нас.<sup>74</sup>

На крају ове реплике дат је наговештај крајњих консеквенци демотирања трагедије који гласи: „да буде остварена у стварном животу свих нас”.<sup>75</sup>

Тодор Манојловић у овој драми оставио је један вид не само поетичке опорукe, како тврди Марта Фрајнд, већ и једне дубље, људске порукe која одбацујући сензационализам у позоришту и књижевности супротставља му основни (уметнички) принцип: хуманост.<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> Тодор Манојловић, *ДРАМЕ*, Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 1997, 452.

<sup>75</sup> Исто.

<sup>76</sup> Наведено према: Свјетлана Комленовић, *Досијојевски и српска модерна: митологема Досијојевској „љейоша која сјасава свијет” у драми Тодора Манојловића „Ойчињени краљ”*, Нови Сад: Прометеј, 2018, 100.