

Оригинални научни рад
УДК: 821.163.41.09-2 Ђорђевић М.
792.2.091
DOI: 10.5937/zrffp54-50364

ДРАМЕ МАНОЈЛА ЂОРЂЕВИЋА ПРИЗРЕНЦА НА СРПСКИМ СЦЕНАМА

Александар С. ПЕЈЧИЋ¹
Институт за књижевност и уметност
Београд (Србија)

¹ sasa.pejic@yahoo.com;  <https://orcid.org/0000-0002-6171-4723>

Примљен: 10. 4. 2024.
Прихваћен: 17. 6. 2024.

ДРАМЕ МАНОЈЛА ЂОРЂЕВИЋА ПРИЗРЕНЦА НА СРПСКИМ СЦЕНАМА

Кључне речи:
Манојло Ђорђевић
Призренац;
трагедија;
мелодрама;
грађанска драма;
жанр;
театрализација;
позориште.

Сажетак. У раду је истраживачка пажња поклоњена само извођеним драмама Манојла Ђорђевића Призренца: *Слободарки*, *Злајној їривни* и *Јасмини и Ирени*. Први део рада посвећен је кључним поетичким, драматуршким и жанровским одликама ових драма (трагедија, мелодрама, грађанска драма). Са структуралног, семиолошког и културолошког становишта интерпретирају се преовлађујући значењски слојеви сваке драме засебно (структура радње, заплета, простора, концепција ликова). У завршном делу из књижевноисторијске и театролошке перспективе тумачи се рецепција критике, првенствено позоришне рецензије, а затим и место Призренчевог драмског опуса у историји српског позоришта. Скреће се пажња на то да су његове драме извођене у народним позориштима у Београду, Новом Саду, Никшићу и Нишу.

Подугачак је списак добрих, а у српској науци и култури скрајнутих, занемарених писаца. Имајући у виду пре свега драмски опус, један међу њима с таквом незавидном судбином јесте и Манојло Ђорђевић Призренац. Када се пише, више или мање аналитички продубљено, о ауторима тог реда, о њиховом неистраженом и дотад површно вреднованом делу, чини се то претежније поводом годишњица (рођење, смрт) или у неком другом контексту. На то нас је давно упозорио познати историчар позоришта, театролог Душан Михаиловић, примедбом о одсуству жеље код многих истраживача да се усмере ван круга канонских писаца, истичући том приликом и Призренчеву драму *Јасмина и Ирена*.

„Али, ко се осмели, упозна и наднесе над непрегледно поље наше драмске баштине XIX века, увидеће да смо богатији него што смо мислили, без обзира што највреднија дела ипак нису посве заборављена.” (Михаиловић, 2003, стр. 35)

Напоменуо бих да се о драмском опусу Манојла Ђорђевића Призренца не говори само, и првенствено, зато што је један од првих и најзначајнијих драматичара са српског Косова и Метохије него и зато што је реч о добром драмском писцу чије дело треба осветлити, разјаснити и поново вредновати. Ревалоризација Призренчевог свеукупног дела почела је још осамдесетих година XX века, а његових драма тек с пажљивијим читањем Владимира Бована и посебно Марте Фрајнд.² Бован је иначе први истраживач који нас је упознао с његовим животним путем, употпунивши истраживање свеобухватном анализом свих Ђорђевићевих књижевних дела. Како је утврдио, Призренчев рад је обиман и разуђен. „Написао је десетак песама, двадесетак прозних дела, међу којима и један роман, и пет драма” (Бован, 2002, стр. 248).³

² Треба указати и на дисертацију Сунчице Денић, где је истраживачка пажња усмерена на Призренчеву приповедну заоставштину.

³ Манојло Ђорђевић Призренац, приповедач, драмски писац и новинар (Призрен, 3/15. јануар 1851. – Београд, 23. јун/јул 1896), потиче из угледне породице, избегле с Косова 1855. године због (непрекидног) терора Арнаута/Шиптара. Школовао се у Бео-

На српским сценама изведена су три његова драмска текста (*Слободарка*, *Злајина љивна*, *Јасмина* и *Ирена*), у различитим поставкама (Београд, Нови Сад, Ниш, Никшић). Драме су имале солидан број извођења и леп успех код публике а добрим делом и критике. Неизведена су остала два текста: комедија *Динамиј* објављена 1885.⁴ и драма *Љубав и сујета* (*Оштровница*) штампана тек 2000. године.⁵

У Народном позоришту прво се јавио посрбодом (са чешког) једночинке *Такав је данашњи свет*, непознатог аутора, 1878. године, а потом и оригиналним драмама: *Слободарка* (1879), *Злајина љивна* (1889), *Јасмина* и *Ирена* (1892). Са чешког је превео оперу К. Сабина *У дунару* (1894) и једночинку *Сирема се на бал* Ј. Ј. Становског 1879. године.

О његовом делу се веома мало писало, највише о драмама (позоришне рецензије, осврти), а нешто опширније тек поводом смрти. У историјама позоришта Ђорђевићев опус навођен је тек узгредно, у склопу пописа дела и представа (Шумаревић, 2017; Стојковић, 2015).

Манојло Ђорђевић Призренац припада оној малој групи српских драматичара из друге половине XIX века који су имали свест о позоришном чину. Другим речима, он је знао да је драмски текст мултимедијалног потенцијала, да је писан за позорницу и да према томе подлеже њеним условностима, за разлику од специфичног жанра *драме за читање*; знао је да су сценске условности врлина, а не мана драмског текста, што многи критичари нису разумевали. Призренац као веома млад аутор добро разликује драматизацију од стварања према неком предлошку (легенда, усмена прича, уметничко прозно дело), те ту структурну разликовност има у виду у композицији драмских дела.

У његовом првом драмском делу *Слободарка* запажа се надареност за драму како у конструкцији радње, сижејном склопу и одатле развијеној структури заплета, тако и у концепцији ликова, сценском кретању, економичном располагању сценским (расположивим) простором, посебно у

граду (основна школа, гимназија, реалка). Прво се запослио као практикант, потом је тај посао напустио и посветио се новинарству и књижевности. Крајем седамдесетих година XIX века, као стипендиста кнеза Милана Обреновића, боравио је у Прагу, где је због подршке чешким родољубима против Аустроугарске завршио у затвору. Неко време је боравио у Загреду (1884–1886), где је објавио своје *Драматске сјесе*. Био је председник Удружења новинара Србије (1892), један од оснивача Књижевно-уметничке заједнице, затим и шеф прес-бироа (1894–1896), као и организатор покрета за ослобођење Старе Србије. Покренуо је и уређивао политичке листове *Српска реч*, *Народно ослобођење*, затим лист *Домаћи љијашић* и *Службене новине*. Сарађивао је у утицајним књижевним часописима. Иако му је приповедно дело обимније, књижевни углед стекао је драмама. Детаљније о животу и раду видети Бован, 2002, стр. 22–145.

⁴ Више о овој комедији видети Пејчић, 2016.

⁵ Драму је зналачки приредила Марта Фрајнд, у едицији „Драмска баштина” Музеја позоришне уметности Србије.

умешности да изабере оне догађаје и драмске приче / фабуле, погодне за сценску и скривену радњу, и на крају у правилном схватању појма трагичког.

Можемо се сложити с Мартом Фрајнд да му је преводилачки рад, као и рад на преради драма других писаца, био добра уметничка припрема (Фрајнд, 2020, стр. 177), али не само да би непосредније уронио у технику драматургије него и да би се ближе упознао са спремањем представа, сценским законитостима. Трагови тог учења јасно се запажају у његовом првом самосталном драмском делу. *Слободарка*, трагедија у пет чинова, написана је у преовлађујућем асиметричном епском десетерцу. Премијерно је изведена у Народном позоришту у Београду, 30. децембра 1879. године, у режији чувеног глумца Милоша Цветића и у драматуршком захвату Јована Ђорђевића, с поднасловом *Јуначка иџра с њесмама*. Играна је укупно четири пута до 1883. (треба напоменути да је у то време у репертоарској политици Народног позоришта нагласак био на припреми нових комада, а не на њиховим репризама). Наредна поставка била је у Никшићу, у извођењу Добровољног позоришног друштва, 23. фебруара 1884. године. Репризирана је четири пута с великим успехом (Аноним, 1884, стр. 3). Затим је *Слободарку* извела чувена трупа „Синђелић”, у Нишу 1895, а наредне године премијерно је постављена у Српском народном позоришту, чија се сцена тада привремено налазила у Вршцу, 1. децембра 1896, у режији Антонија Хаџића. Представа је играна на турнеји по скоро свим војвођанским градовима (Фрајнд, 2020, стр. 177). Према расположивим подацима, укупно је изведена двадесет пет пута до 1901. године.

Недуго после праизведбе, 1881. године Матица српска наградила је *Слободарку* из Накиног фонда и штампала је у луксузном издању. Призренац је *Слободарку* писао док је боравио у Чешкој, као стипендиста кнеза Милана Обреновића; зато у предговору издања посебно захваљује, тада још кнезу Милану, али и чешким „родољупкињама”, којима посвећује песму испевану у петнаест катрена.

Оно што није било уобичајено за то време, а није ни данас, јесте предговор у којем су приличан простор добили аутопоетички искази. У предговору „Читаоцима, неколико речи у напред” он износи основну идеју трагедије, начин решавања дилема, конструкцију сижеа и заплета, и осврће се на културни контекст, као једну од важнијих условности. Призренац исказује високу свест и о сценској доличности у културолошком погледу; о томе какви су сиже и концепција карактера погодни за српску сцену. Узимајући у обзир специфичност српске културе, преовлађујућ патријархални образац, различит од патријархалних модела у Средњој, посебно Западној Европи, пажљиво бира сиже за свој драмски текст. У српској култури друге половине XIX века (и не само тог времена) рецепција драмских и, рецимо, приповедних дела није била једнака. О томе и Призренац пише у свом предговору. Свестан је да су одређени догађаји

дозвољени да се обраде у форми уметничке прозе, која се чита насамом, код куће, у простору приватности, па се ту могу дати и нешто слободније осмишљени карактери. С друге стране, на позорници, у простору јавности, где су присутни представници колектива / позоришна публика, мора се бити обазрив према свему што ће се приказати. Због тога он своју идеју о „жени-човеку” није тада могао да обради у форми савремене грађанске драме него се определио да радњу и такав карактер смести у конкретан историјски тренутак и репрезентативан миље (Црна Гора, отмица владике Данила). Висока мера етичности и части, херојски патос, осетљивост на јавни контекст биле су културолошке координате које су имале корективну друштвену улогу и у основи биле неумољиви позоришни цензор, много више него управе позоришта и власти којима се то приписивало. Ни у овом облику *Слободарка* није прошла без замерки на концепцију јунакиње Стојне Митрићеве, о чему ће бити више речи касније.

Призренац је овом трагедијом, како и сâм каже, желео да прикаже/театрализује жене као носиоце националног препорода. Ту идеју прихватио је од чешког писца В. Халка, кога цитира у предговору. Основну грађу преузео је од чешког писца Владимира Хохолоушка из његове приповетке „Харач”, при чему је осмислио свој сиже о јунакињи Стојни Митрићевој (код Хохолоушка јунакиња се зове Јелена Мартиновићева), изоставио је бројне ликове и самосвојно конципирао друге, структурирајући поред главног још два заплета.

Веома добра овладаност драмским писмом примећује се кад разлаже сиже и заплет своје драме, па појашњава паралелно деловање два водећа лика, Стојне и Јанка. Призренац је заиста структурирао *паралелни заплети*, који се заснива на две фигуре субјекта одвојено управљене ка истом циљу.⁶ Стојна жели на свој начин, као жена, емотивно-еротском манипулацијом Арсланом Јусуф-пашом да ослободи затвореног владика Данила, жртвујући притом своју част, али и чисту љубав Јанкову. С друге стране, Јанко се истим поводом усмерава ка Арслану Јусуф-паши, да пре свега ослободи из тамнице владика, али и да се освети Турчину што му је преотео девојку. Интеграциони заплет, који се уграђује у главни и добро подупире његов развој, јесте онај чији је носилац Арслан, који жели да освоји срце лепе Стојне. Заљубљен у њу, покушава да је придобије на различите начине (претња, дарови, реторички заноси, клечање, молбе и сл.), не желећи да је на силу узме. Призренац сложено радњу *Слободарке* гради и трећим, у функционалном погледу споредним заплетом (љубав између Латинке Луције и сина оклеветаног хероја Бранка Мркојевића). Оба подређена заплета тесно су повезана с главним заплетом, дају импулсе његовом

⁶ Детаљније о структури паралелног заплета видети Пејчић, 2019, стр. 245–249.

току, доприносе развијању препрека и проблемских чворова неопходних у структурирању и театрализацији главног заплета.

Експозиција је кључна за драматуршки и уметнички успео ток радње, јер у њој треба да буду дефинисане све друштвене околности, затим и побуде ликова, њихове жеље, основни етички и филозофски погледи, као и покретачки импулс. Призренац је одлично поступио тако што је заљубљивање Арсланово и хапшење владике Данила оставио у предрадњи. Прве сцене тако откривају у драмски подређеној епизацији (контекстуализација дијалога о другоме) љубавну занесеност и владарску осиноност Арслана, као и постојаност и честитост Стојне, наспрам Турчина и посебно издајника Срђа. Призренац одлично користи Срђа (у структури заплета фигура интригант) да уједно допринесе почетном замаху радње, будући и надаље развијајући љубомору код Јанка. Срђо је сведок да је Арслан разговарао са Стојном, па ту околност користи да подстакне сумњу у њену честитост. Оно по чему се ова трагедија разликује јесте премештање трагичке кривице ка антијунаку Арслану. Опчињеност Стојном и жеља да је придобије, освоји, онемогућава га да расуђује, о чему у коментарима са стране извештавају и Турци, што доводи до његове погибије и пада Жабљака.

Друга одлика ове експозиције, и не само ње, јесте статус дидаскалија. У њима је исказана свест о сценској поставци када прегледно утврђује односе у простору, предмете, различита места и када се сценска поставка позиционира у односу на перспективу гледалишта, те се и то назначавало у тексту.

Начело контраста једно је од смисаоних и драматуршких тежишта. Као што и сâм каже у предговору, радње главних јунака осмислио је на принципу контраста, али опет не толико изражено, јер је очекивано да жена, иако користи оружје, не може бити херој/јунак на пољу као мушкарац. Контраст се запажа и у деловању других ликова важних за главни заплет – Срђо, као издајник којем је лични интерес на првом месту, и Бранко, који личне разлоге подређује интересу колектива. Затим се контраст уочава и у деловању Стојне, која због народне части напушта сународнике и свог Јанка, а Луција из личних разлога, због заљубљености у Бранка, напушта Млетке и иде њему у Црну Гору.

Одлично је конципиран и карактеролошки уобличен Срђо као носилац тзв. прагматичног погледа, и не случајно издајник свог народа. На том месту се лепо запажа семиолошки значај позоришта. Срђо покушава да реторичком заводљивошћу и логичком убедљивошћу, заснованом на рационалистичком принципу, убеди своје сународнике у бесмисленост жртве због владике Данила. Срђо владику доживљава искључиво као функцију, не дакле као верског великодостојника, него као световног владара, који се лако може заменити другим (владика додуше и јесте био господар Црне Горе, али не у световном смислу, као кнез или краљ). Из перспективе херојске и етичке слике света Срђов прагматизам се тако функционално и

значањски изједначава са издајством. Реч је дакле о оновременој осећајности и (нажалост) ондашњем моралу, који није признавао страх од жртвовања, себичност, приватност, а поготово не подмуклост у спровођењу личних циљева. С друге стране, ни Стојна не бежи од прагматичних начела; свесна да је тврђава у Жабљаку добро обезбеђена, да је Турака много, а да жртве могу бити несагледиве по Црногорце, она жели да искористи то што је Арслан у њу страсно заљубљен, што ју је призивао к себи, и да се послужи лукавством да би избавила владу Данила; да себе приложи као жртву, својеврсну замену за живот владике. Наизглед то јесте чин лукавства, али није херојски поступак да жена спасава образ племену, на шта је и ондашња критика упозорила. Међутим, није посредни једнозначно полагање женске части (тела, невиности) у замену за живот владике.

Такође, ни други важни делови ове сложене драматуршке архитектуре (ликови, мотиви) нису једнозначни. Срђо гине када обави све оно што ће преусмерити ток заплета ка свесном саможртвовању Стојне, потом и ка разочараности и озлојеђености колектива и Јанка у Стојну. Призренац се тада ослања на симболичку вредност простора (локалитет назван Блато, поред језера). На истом месту где је уходио Стојну, у првом чину и касније, страда Срђо у тобожњем покушају да је врати/отме с Јанком из Арслановог чамца (осма појава Промене четвртог чина). Тиме је симболика места издајства, лажи и подвале обележена смрћу и називом локалног топонима (Блато), чиме се антиципира и пораз издаје на нивоу радње и расплета.

У том смисаоно-драматуршком повезивању сценских чинова и мотива издајства Призренац инвентивно поступа када од Арсланове кубуре погине и Стојна на крају петог чина. Док је први пуцањ крајем четвртог чина био управљен ка Јанку, али нехотице погодио Срђа, други је циљано намењен Стојни као издајци. Стојна је на тај начин у драмском свету првобитно семантизована као двоструки издајник, прво рода и свог драгог Јанка, а потом и Турчина Арслана. Међутим, њена погибија пред црногорским херојима, Јанком, као представницима колектива, тиме је заправо омогућила повраћај части из њихове етичке и когнитивне перспективе. Непосредно, и то трагичко спознавање истине, односно жртве, обезбеђује Стојни привилеговано место међу херојима. Осим тога Стојна, са становишта поетике трагедије, страда и као неко ко је брзоплетошћу узроковао да погине и недужна Луција, а да посредно настрада и Бранко оставши без своје Латинке.

Расплет остаје у херојско-трагичким оквирима: симболички је поражен принцип индивидуалности, а побеђују принцип колектива, народни интерес, херојска слика света. Тако су губитници Јанко, који је остао без Стојне, и Бранко, чија је девојка такође погинула.

У значењском погледу на принципу контраста веома је добро у концептуализацији карактера осмишљен Бранко Мркојевић. Вративши се

у Црну Гору након дугог изгнанства, када су његовог оца набедили да је издајник, Бранко тражи освету. Упркос дубокој повређености, датој заклетви да ће одбранили част породице, он устукне пред страшном вешћу да је владика Данило заточен, као и пред херојским држањем Стојне. Све то он подређује колективу, роду, и прихвата да се јавно измири с Јанком, сином његовог злотвора.

Призренац је показао вештину и у монтажним поступцима: мотивисано драматуршко повезивање радњи јунака и ситуација. Једна од тих јесте да се Јанко враћа у Црну Гору баш у (правом) тренутку када се сазна за затварање владике и кад се већа како поступити, при чему у први мах победу односи прагматизам издајничког типа који представља/заступа Срђо. Мотивисано преклапање ситуационих низова ту је да на принципу контраста театрализује тињајући сукоб између личних и колективних жеља и принципа. На једној страни је Бранко који одустаје од освете, братоубиличког сукоба, а на другој Срђо, који се залаже за лични циљ – освајање власти. Јанко приноси као жртву окаљану част свога оца, а Срђо нема шта да жртвује сем потенцијално свог живота. Њима се као контрапункт поставља Стојна, јер она жртвује оно што је жени најважније – (телесну) част и своју љубав (према Јанку). Њен чин је у потпуности управљен ка добробити колектива, али је код Бранка реч и о сујети. Он не прихвата олако извињење главешина, представника народа, он жели најпре Јанкову крв. У том погледу његова етика је на нижем ступњу од Стојнине етике.

Други важан и кључан монтажни поступак на нивоу ситуационих низова јесте онај када се Бранко, вођен пре свега личним разлозима, сам упути ка Жабљаку. Добивши писмо од Луције, он постаје свестан да ју је нехотице навео да крене за њим, те да је тако допала ропства. Када Црногорци спремају напад на Жабљак, Бранка ухвате Турци, па се доведе у питање успех подухвата. Стојна тада користи своју моћ над Арсланом и успева да одагна сумњу у истинитост намера Црногораца. Она се лажно предаје Арслану, драговољно пристаје да прими ислам, и то за три дана, да би се Турци за то време веселили и опијали, те били неспремни за одбрану утврђења.

Призренац је одлично театрализовао напетост унутар драмског света градећи проблемске ситуације око назнака својеврсног расцепа свести о припадности колективу/народу, патријархалној заједници. Жеља за влашћу води Срђа у амбицијама, али код њега није посредни само властољубивост него и намера да се умањи значај верског поглавара, Цркве уопште, што даље упућује на тежњу ка раслојавању верског, а самим тим и идентитетског бића српског народа (којем су у Призренчевој драми Црногорци јасно испољили припадност). Све то посредно, позоришним семиолошким речником, указује и на пукотине у верском бићу Срба. Егоцентризам, оно лично и приватно, семантизовано је као отпор божанском принципу. Сетимо се

у молитви *Оче наш* прозбе: „Нека буде воља твоја”; она нас упућује да се подредимо божјој вољи и уједно спутамо индивидуални принцип, који је утемељен на захтевима, низању неумерених жеља, што лако одводи у грех (жеља за све већом влашћу води угрожавању слободе и живота других, исто као и жеља за све већим стицањем богатства).

Владимир Бован је изрекао суд да је по драмској техници *Слободарка* боље драмско дело од драма Ђуре Јакшића (Бован, 2002, стр. 165). Томе се успротивила Марта Фрајнд примедбом да је то веома смела тврдња, јер је реч о великој разлици између „песничког и позоришног дела” (Фрајнд, 2020, стр. 182), што је неупитно. Премда Бован није тај свој суд детаљније образлагао, не може се олако одбацити тврдња да драмска структура *Слободарке* није боља него у Јакшићевим драмама, који је пре свега био лиричар, а не драмски писац. Ипак, Јакшићеве драме одликују пре свега стих, језик његових ликова, мисаона и карактерна продубљеност, што надилази извесне слабости њихове драматургије. При томе, Јакшић није писао драме за читање него за извођење у позоришту и зато се оне морају процењивати и са драматуршког становишта. Супротно њему, иако код Призренца у *Слободарки* нема толико развијених монолога, који најчешће успоравају радњу, посебно они епског усмерења (шта лик намерава да уради, шта је урадио, како спрема неки план и сл.), реторичко и мисаоно испољавање ликова, па и карактеролошка продубљеност нису на тако завидном нивоу као у, рецимо, Јакшићевој *Јелисавети*, *кнеињи црнојорској*. Осим тога, Призреница је добро користио сценски простор, његову вишеструку семиолошку функционалност, а такође и слојевитост значења ситуација и поступака / сценских чинова ликова, и зато *Слободарку* никако не можемо одбацити као слабо драмско дело, напротив.

После *Слободарке*, Призреница је, супротно својој најави у предговору те драме да ће продужити у том правцу и написати трагедију *Царев Лаза*, изабрао неочекивани пут. Определио се за драму из грађанског живота, *Злајна њивна*, коју Марта Фрајнд оправдано тумачи у поетичком кључу мелодраме (Фрајнд, 2020, стр. 183–186), што се не може рећи за *Слободарку* и *Јасмину* и *Ирену*, такође грађанску драму.

Прва верзија драме *Злајна њивна* настала је 1880. године и убрзо је штампана у наставцима, у часопису *Ошацибина* (1880–1881). Касније ју је прерађивао за потребе праизведбе, и то у Земаљском народном позоришту у Загребу, 17. априла 1885, те је урадио коначну, трећу по реду верзију. Исте године, такође у Загребу, објавио ју је о свом трошку у књизи заједно са у то време насталом комедијом *Динамиј*. *Злајна њивна* је премијерно изведена у Народном позоришту у Београду тек 25. фебруара 1889, у режији Ђуре Рајковића. Укупно је играна три пута, до 1891. године.

Фрајнд је пажљиво анализирао поетичку основу ове драме, одредивши је као типичну мелодраму старијег типа, с познатим сижеом о прогоњеној

невиности (Фрајнд, 2020, стр. 183).⁷ Текућа критика је издвојила и одлике детективског сижеа (Шврљуга, 1885, стр. 224), што је такође неупитно, и може се рећи добро укомпоновано у структуру ове мелодраме. Када се главна јунакиња Милунка сплеткама и подметањем лажног накита – гривне нађе у безизлазној позицији, наступа честити полицајац Милан Добрић, те у брижљивој истрази расветљава све побуде сплеткароша – Трнка Копривића и Перунке Лепотићке.

У профилизацији ликова Призренац се ослонио и на когнимични поступак, давање амблематичних имена својим ликовима, јасне конотативне вредности, те и на тај начин они остају у групи предвидљивих типова, својствених мелодрамском жанру. Подела ликова на добре и зле, при чему је понашање и деловање негативних ликова аналитички непродубљено, задржано само на површинским, основним побудама, припада мелодрамском коду срачунатом на подизање напетости и емоционални одговор гледалаца/читалаца када се у идеалистички осмишљеном расплету кажњавају зли, а спасавају добри.

Матори зеленаш Трнко Копривић, након што помисли да је завео модну креаторку, удовицу Перунку Лепотићку, окренуо се још млађој жени, односно девојци Милунки. Њено одбијање, поготово кад сазна да је она наклоњена младом новинару Војиславу Мишљеновићу, усмери га ка томе да се свети, али и да покуша да је на други, подмукли начин придобије за себе (оптужиће је за крађу накита, а онда ће се у затвору појавити као њен спасилац ако пристане да пређе код њега, да му буде љубавница). Перунка, као његов типолошки парњак, такође је вођена љубомором и мржњом према Милунки, за коју мисли да је завела њеног подстанара Војислава. Призренац је добро изабрао мотив претварања, лажи, да у истом смеру управу радње негативних ликова, при чему они једно од другог крију своје стварне побуде. Демаскирање, односно полицајчево постепено откривање правих злочинаца важно је за интерни свет радње, али није у тој мери важно и за гледаоце/читаоце јер се пред њима ликови сами разоткривају током заплета (посебно у исповедним монолозима и аутокоментарима у техници *јовора за себе*).

За гледаоце/читаоце нема непознаница везаних за сценску и скривену радњу, једини циљ расплета, осим да се ослободи невино оптужена Милунка, јесте да власт уочи, препозна праве кривце и покуша да их казни, а драмска напетост се развија у правцу *како ће до тога доћи*. У том погледу веома је битно деловање времена драмске приче, односно аналитичке технике коју је тих година прослављао Хенрик Ибзен. Важан догађај из

⁷ „Наиме прича о честитој и сиромашној девојци која постаје жртва оптужби и интрига што их воде зли и грабљиви богаташ и пакосна сусетка, а коју брани честит и сиромашан млади адвокат, била је 'стајаће место' у мелодрами прве половине 19. века која је до невероватних сразмера варирала тему прогоњене невиности” (Фрајнд, 2020, стр. 184).

прошлости (мрачна тајна, злочин) управља сценским светом / сценском садашњицом. Код Призренца нема таквог наглашавања дејства ранијих догађаја као код Ибзена, нема психолошких самоиспитивања, него се током заплета постепено осветљава прошлост/биографија Трнка Копривића, као и истинске судбине Милункиног, али и Војислављевог оца. У расплету се преко златне гривне, подметнуте Милунки као доказ њене крађе, сазнаје прави Трнков идентитет, односно да је реч је о Вујици Лисичићу, који је својевремено Милункином оцу, златару, подвалио лажни накит, те је овај зато допао затвора, где је и умро, док се његов ортак, Војислављев отац, због тога убио. Милунку је све време одрастања пратио глас детета чији је отац криминалац, од чега ју је једва штитила њена мајка Иконија. Расплет се усмерава не само ка томе да се скине оптужба с Милунке него да се и осветле њена и Трнкова прошлост, да се препозна прави кривац за недело из прошлости и исто такав гнусни чин у драмској садашњости.

Мора се нагласити да Призренац у овој драми показује приличну немоћ да театризује радњу према драмској форми, супротно дакле оној вештини показаној у *Слободарки*. Примећује се да му у *Злајној гривни* монолози служе за епско посредовање информација (шта лик жели, намерава, како жели да изврши неку радњу) и у ту сврху додатног објашњавања и појашњавања радње епским путем, користи и *јовор за себе*. Ситуације се зато не генеришу једна из друге, већ их ликови обликују, повезују и тумаче, чиме се озбиљно нарушава драматургија. Другим речима, овај драмски текст се у доброј мери ближи приповедном начину развоја сижеа. Према томе, када је реч о слабијој сценској рецепцији ове драме, није проблем у жанровској профилизацији (мелодрама), на шта скреће пажњу М. Фрајнд, него у њеној драматургији, невештој театрилизацији заплета, о чему је на свој начин писао и Бован (2002, стр. 170). Иако се мелодрама не убраја у жанрове вишег естетског реда, она даје и одлична дела своје врсте, која пролазе испит времена, те их не треба олако одбацити. То се не може рећи за *Злајну гривну*.

Супротно приговору на рачун театрилизације радње и заплета, Призренац је у овој драми већу пажњу посветио дидаскалијама, у којима су прецизно назначени просторна релација (подела на два места), затим описи сцене, изглед ликова, њихов начин кретања, говора итд., што је и те како битно за сценску поставку. Такође, веома је успело и измештање угла гледања ликова преко рампе, односно тајхоскопски поступак за подизање напетости, те у истом реду и измештање позиције театрилизације. Премештање позиције ситуационог развоја из једног лика у други лик, тако да се добија утисак измештене перспективе кад се сценски свет / ток догађаја гледа очима оног лика ког се ситуација највише тиче, важан је чинилац напетости.

Није необично што у овој драми изостаје друштвено-културни амбијент; шаблонски осмишљена радња и исто тако конципирани ликови

могу се сместити у било који паланачки или градски простор. Отуда она добија универзалнији карактер. Призренац се према законитостима жанра задржао само на кретању ка кажњавању негативних ликова и праведном награђивању позитивних после вишегодишњих испаштања. Жеља за правдом у неправедном људском свету, потреба обичних људи да буду заштићени од злих и грамзивих, даје виталност овом жанру и омогућава му, како је то лепо издвојила М. Фрајнд, да се прилагођава другачијим, али и новим драмским изразима (Фрајнд, 2020, стр. 192–193).

Охрабрен релативним успехом *Злајвне јривне*, Призренац даље наставља да се тематски и поетички креће ка грађанској драми, напуштајући мелодрамски жанр, и 1892. године пише своју четврту по реду, а трећу по редоследу извођења, драму *Јасмина и Ирена*. Премијерно је играна у Народном позоришту у Београду, 21. марта 1892, у режији Ђуре Рајковића. Укупно је изведена четири пута до 1893. године. После тога, друга премијерна поставка била је у Српском народном позоришту, 12. октобра 1896, на сцени у Вршцу, у режији Пере Добриновића. Представа је играна на турнеји по скоро свим војвођанским градовима (Фрајнд, 2020, стр. 177). Укупно је играна шеснаест пута до 1902. године.

Иако је, треба то одмах истаћи, реч о убедљиво најбољој драми Манојла Ђорђевића Призренца, није успео да је одштампа у засебном издању. Објављена је у наставцима у *Лейойису Мајишце срјске* 1893. године.

Драма *Јасмина и Ирена* театрализује сложену радњу, засновану на два насловна лика, каћиперки Ирени и Јасмини, сестри унесрећеног писца Милана Шевића. Ирена лако напушта Милана када успе да освоји младог богаташа Марка Иличића, и тај догађај припада времену радње. Утицај предрадње овде није у тој мери пресудан као у *Злајној јривни*, али није ни неважан. Призренац експозицију започиње кад је већ уговорена веридба Ирени и Марка Иличића и кад код ње долази Миленко Шевић да се у то лично увери, преклињући је да одустане од намере. Потом је исто моли и Јасмина, Миленкова сестра, и већ тада се заклиње да ће јој се осветити ако њен брат страда. Заплет се даље развија у правцу патње и боловања Миленка, његове смрти кад је угледао сватове иако је претходно сазнао за сценски успех свог драмског првенца. Када је Марко Иличић на дан венчања открио узрок смрти младића (писмо му је послала Јасмина желећи да се освети Ирени), одлучио је да привремено напусти Београд и оде у непознатом правцу. Због смрти брата у иностранство одлази и Јасмина. Расплет се креће у правцу кажњавања безосећајне Ирени, при чему Марко не успева да освоји Јасмину с којом се зближио у иностранству, као ни доктор Милан Стајић, који јој се стидљиво удварао пре трагичне смрти њеног брата. За време добровољног изгнанства Марка и Јасмине, Ирена је успела да наизглед придобије за себе доктора. У кратким потезима ово је сиче радње, који се истина ближи мелодрамском коду, али се тешко може

сврстати у тај жанр, како сугерише М. Фрајнд (2020, стр. 189). Овде није реч о оклеветаној невиности и невином страдању лика. Никако се у том правцу не може тумачити ни судбина младог писца Милана, у супротном, многе драме љубавне тематике могли бисмо придружити жанру мелодраме. Такође, није споран утицај мелодрамског проседеа, али само у појединим сценама, како и запажа Фрајнд (2020, стр. 184).

Призренац се определио да радњу започне када су већ дефинисане одлуке, када је радња већ у непосредном току. У том погледу изврсно је театрализована експозиција. На сцени се Ирена одмах посредно знаковно и реторички самоиспољава. Опседнута личним прохтевима, она кињи слушкињу због поруба на хаљини, изражава потребу да се свима допадне, да буде у центру пажње. Призренац мотивацију таквог размаженог и бахатог понашања доводи у везу и с васпитним обрасцем њене мајке, која јој повлађује, хвали је, а тек узгредно прекорева што је олако прихватила да се уда за богатог Марка.

Уз драматуршке, Призренац уводи и поетичке новине, те ствара једну од најбољих грађанских драма, може се рећи све до Нушићевих (*Пучина*, *Тако је морало бити*). Сада је то културолошки и друштвено недвосмислено дефинисан амбијент једног профила Београда с краја XIX века који се ужурбано креће ка модернизацији. Изабран је виши друштвени слој, растрзан између наслеђеног патријархалног културног обрасца и нових и разноврсних културалних струјања олако преузиманих из Средње и Западне Европе. Како су ликови (као што су то и стварни људи у животу) у ствари носиоци тих знакова модерности, очекивано је што је њихова концепција изненађујућа за драму тог периода.

Посебно се издваја Ирена као еманципована грађанка, при чему се код ње најмање запажају знаци покондирености. Ирена се сврстава у ред женских ликова који праве оштар отклон од традиционалног патријархата према којем је женин делокруг сведен на кућу и беспоговорну послушност мужу. Она присваја атрибуте слободе (јахаће одело, цигарете, слободно опхођење према свима) и код ње се осећање стида, свест о доличности и пристојности и утицају јавности јављају само кад се нешто лично ње дотакне. Померање ка оним етичким погледима, особинама које су морали да поседују мушкарци (емотивна суздржаност, прагматичност у избору супруге), чини Ирену и сценски веома провокативном, као и глумачки изазовном. Одсуство кајања, бескрупулозност, дијалектика преваранта (изокретање чињеница наизглед логичким контрааргументима) испољени у разговору с Миланом, када му она саопштава да га управо тиме што га је изневерила спасава, додатно усложњава њен карактер.

С друге стране, Јасмина се не може узети олако као њена супротност. Призренац је напустио мелодрамски код и конципирао знатно сложенији карактер. Јасмина пошто-пото жели да освети свог брата, те не бира

средства, а и манипулише другима, највише мушкарцима. Њена мржња није једноставна за дешифровање. Да је реч о веома сложенем карактеру, говори и то што је озлојеђена на Ирени и због Марка, ког јој је ова преотела, те се чини да та побуда односи превагу, поготово ако се узме у обзир њено понашање по повратку из иностранства (одевање, изласци, флерт, забаве).

Призренац је желео, и у томе успео, да створи узорну грађанску драму. Због тога се потрудио да пажљиво конципира ликове, да се до детаља позабави и процесима карактеризације (на који начин стичемо обавештења о ликовима), те се служио и драмски подређеним елементима епизације (приповедање о ликовима, затим приповедање ликова чије мале наративне форме посредно разобличавају њихове притајене мисли и карактере), уз уобичајене сценске чинове (реплика, аутокоментар, сценски гест, улога простора).

У конструисању ситуација Призренац и овде, може се рећи успешније, користи монтажни поступак у спајању ситуационих низова и односа ликова. Томе придодaje и друге усвојене драмске технике као што је то антиципација радње посредством ситуације *замке*, када лик одбија упозорење на неку опасност, што сигнализира даљи ток заплета (Пејчић, 2019, стр. 55). Тако мајка Васиљка околишно пребацује Ирени што се одлучила на брак с Марком, стрепећи да се не покаје, а Ирена одбацује такву помисао уверена да је направила прави избор. Каснији ток заплета потврдиће Васиљкину сумњу: због љубави према Ирени и туге што га је оставила, Милан се разболи и таман кад се мало оправдио, угледа Иренине сватове и толико се потресе да напречац умре. Миланова смрт је довела до самоосвешћења Марка, који је схватио зашто се Ирена удала за њега, те је зато презрео и напустио.

Треба издвојити још једну одлику театрализованог света *Ирене и Јасмине*, а то је претварачки чин / глума ликова. Глума се разоткрива на екстерном и интерном нивоу, а посебно је занимљива у тој двосмислености, када ликови попут Јасмине или доктора Стевића схвате да су глумили љубавни занос, када долази до преокрета у емоционалној самоспознаји. Призренац те ситуације значењски оставља отвореним: да ли је посреди спознаја (само)обмане или се глумачка игра даље усложњава. То је важан аспект театралности на који би требало обратити посебну пажњу у засебном раду.

Драма *Јасмина и Ирена* издваја се од свих дотадашњих Призренчевих драма, укључујући и неизведену комедију *Динамиј*, по томе што изостају монолози, а *јовори за себе* су веома ретки и подробно реалистички мотивисани, као несуздржани изливи мисли, осећања у критичним, напетим ситуацијама и психолошким тескобама. По узору на Стриндберга, посеже за пантомимом кад душевне ломове препушта невербалним реакцијама ликова (описи у дидаскалијама).

Такође, мора се указати на то да Призренчева свест о драмском принципу израз налази и у структурирању опсежних дидаскалија. Спајају се елементи сценографских, персоналних, пантомимичних и аудитивних дидаскалија у опису невербалног сценског тока и изгледа позорнице.⁸ Изнад свега, боље него други драмски писци с краја XIX века, Призренац је осетио семиолошки потенцијал простора и предмета, поготово уређење простора у којем лик борави, где све предметно дејствује на метонимијској и симболичкој равни. Илустративан пример је када прагматичну Ирину окружује намештајем који знаковно проговара и у корелацији је с њеним животним погледима (бира за мужа оног ко ће јој обезбедити лагодан живот без материјалних брига). Ирина у својој соби држи столицу, не случајно, америчке производње. Користи се предмет јасне конотативне вредности – упућује на познати амерички прагматизам, лишен емоционалности, својствен и Ирени. Како Призренац зналачки користи предмете у склопу карактеризације и смисаоног обликовања ситуације најбоље се види када код ње дође Миленко. У тренутку када му она као жена/девојка пребацује због сентименталности, када ниподаштава његова искрена осећања као патетична, у том тренутку она седа на америчку столицу. Спој гестуалног и реторичког чина са симболиком реквизита важан је семиолошки чинилац сценског израза, о чему је Призренац веома водио рачуна у овој драми.

Слично се може рећи и за сценско кретање ликова у простору, њихову физичку прилагођеност предметном амбијенту, што све одликује реалистичку драму. Тиме је направљен и велики искорак у правцу модернијег драмског писма, где ликови нису реторичке лутке, носиоци одређених идеја, ставова, већ брижљиво миметички грађени карактери, смештени у своје природне просторне координате. Дуго времена ће проћи док српски писци реалисти не достигну тај степен саживљености простора и лика и не разоткрију све његове симболичке и знаковне могућности за значењско потцртавање кључних драмских ситуација.

Писати данас о рецепцији представа које су настале према драмама српских писаца захтевало би подробно осветљавање историје српске критике, а посебно би било занимљиво истражити историју (не)разумевања драме и позоришта. Због обимности, такав приступ није овде могуће применити (о тим питањима писао сам у већини својих радова о драми и позоришту). Може се само рећи да су српски рецензенти од друге половине XIX века па до међуратног периода (ретки су изузеци попут Милана Савића и Јована Грчића) углавном били неблагонаклони према домаћим ауторима (довољно је навести пример рецепције Нушићевих комедија и драма). Критичари су свој ауторитет градили превасходно на упућивању (често неутемељених) замерки на рачун комада и представа, при чему су

⁸ О овој типологији дидаскалија видети Пејчић, 2019, стр. 123–127.

откривали своје неразумевање позоришне уметности (нпр. основно је да је драма писана за позорницу, те отуда мора бити подређена њеним условностима и специфичној форми, коју одређују владајућа стилска опредељења, те јој се то не сме узимати као мана).

Најсажетије речено, критичари/рецензенти су тражили ма шта у представи и тексту чему би ауторитативно упутили критику, замерку. Није се при томе водило рачуна о специфичностима жанра, поетике, драмској форми, па су се, рецимо, комедије ситуације вредновале према комедији карактера, комедије према драмама и трагедијама, грађанској драми замерено је приказивање раслојавања патријархата, сувише слободно поступање женских ликова или су, с друге стране, цењени монолози, који увек више или мање сметају непосредном току радње, посебно они, који у приповедном стилу обавештавају читаоце о наступајућем сценском току и сл. Такав систем вредновања употпуњавали су на крају и замеркама на позоришним елементима драме, дакле њеним формалним одликама (а зар се она не пише за позорницу, за извођење?), тражећи више књижевних карактеристика, мислећи извесно на приповедачке. Нешто слично није заобишло ни Призренчеве драме упркос позитивним рецензијама (Михаило Димитријевић, Милан Савић, Јован Грчић).

Прва изведена драма *Слободарка*, према посредним сазнањима, наишла је на добар пријем међу српским рецензентима. Располаже се написима о драмском тексту, али не и о представи (у међувремену су страдали многи бројеви дневних листова). Касније, када је штампана у књишком издању, осим критичара који су уочили сценске и драмске квалитете (Савић, Димитријевић), јавили су се и они који су настојали да је обезвреде, замеравући јој тобожњу неуверљивост, слабу реалистичку мотивацију, чудећи се како је могуће да једна девојка у Црној Гори буде толико смела да својом чашћу откупљује јуначку част и др., што је само потврђивало да критичар не разуме епоху која је театрализована, нити поетику херојске трагедије, нити драму уопште (Миловановић), што је аргументовано оспорио и Бован (Бован, 2002, стр. 162). У закључку Миловановићеве критике *Слободарка* је упркос свему похваљена са драматуршке стране (Миловановић, 1881, стр. 476). Између таквих противречности у естетским судовима, применом различитих мерила, кретало се вредновање не само Призренчевих драма. Рецензије које су излазиле поводом наредних поставки и реприза биле су повољније иако се и у њима јављала понека примедба, попут оне да Луција није требало да страда (Храниловић, 1898, стр. 31). Ретки позоришни зналци, рецимо Милан Савић, вероватно опонирајући већини гласовитих критичара, нарочито су похвалили њене сценске ефекте (тј. драмски склоп), што је омогућило глумцима да створе одличну представу (Савић, 1900а, стр. 22).

Док је углавном с правом више критика претрпела мелодрама *Злајзна иривна*, пре свега због слабе драматургије, односно начина театрализације

(Грчић, 1885, стр. 446), остављајући по страни опаске о њеној оригиналности (Шврљуга, 1885, стр. 234), много боље су примљене драма и представа *Јасмина и Ирена*. Тој драми једни критичари пребацивали су да се у лику Ирене не приказује репрезентативан друштвени лик, већ ексцесан (као што се зна ексцесне ситуације и ликови предуслов су настанка и драмског и приповедног дела), у чему су видели тематизацију и фаворизовање западног друштва (Костић, 1892, стр. 76; Јовановић, 1892, стр. 47), не препознајући да је писац те исте облике друштвеног живота, као и типове, уочавао и у тадашњем Београду. Замерке су биле – како је могуће да се богаташ заљуби у девојку која не носи мираз, па како да песник очајава због тога што га је грубо изневерила драга (Костић, 1892, стр. 77; Аноним, 1892, стр. 3). Другим речима, критичари су упадали у сопствене противречности, најпре осуђујући што се приказују нови друштвени и културални обрасци, примани из Средње и Западне Европе, па до тога како се одређени ликови анахроно понашају, у духу раније (још владајуће) традиције и сл. Иако је било и ласкавих оцена, приметна је и у таквим критичким освртима и позоришним рецензијама извесна противречност у естетским судовима, што је било последица неприхватања модерне драме „на коју они нису били навикли” (Бован, 2002, стр. 180). Тек после нове поставке у Српском народном позоришту, чувени Милан Савић смело је тврдио да је то „најбоља драма са тематиком из савременог друштвеног живота” у дотадашњој српској књижевности (Савић, 1900б, стр. 79). Таквом суду се нема шта приговорити. Може се допунити и закључити да се *Јасмина и Ирена* сврстава у ред бољих српских грађанских драма до међуратног периода.

Закључак

Манојло Ђорђевић Призренац у историји српског позоришта и драме није добио простор какав заслужује. Слободно се може рећи да је већина његовог драмског опуса и те како вредна истраживачке, а неке међу њима и нове сценске пажње. Овде није било речи о комедији *Динамиј* и драми *Ойровница*, које не заостају много за *Слободарком* и *Јасмином и Иреном*, као његовим репрезентативним књижевним делима у целини.

Призренац је у тим осамдесетим и деведесетим годинама XIX века у трагедији *Слободарка* и грађанској драми *Јасмина и Ирена* демонстрирао завидно драматуршко умеће, какво нису поседовали водећи српски романтичари, а ни Нушић у својим раним комедијама. Такође, он се сврстава у ред најзначајнијих твораца модерне грађанске драме, која је била и верна слика вишег друштвеног слоја Београда. С друге стране, његова трагедија *Слободарка* је на посредан начин театрализовала и покренула важна питања која су се постављала пред српским народом: растрзаност између надирућег

прагматизма, егоцентризма западноевропске идејне провенијенције, на једној страни, и колективне националне свести утемељене у православљу као чврстој моралној основи, на другој. Није случајно што се та притајена борба између индивидуалног и колективног принципа (личне и народне потребе) провлачи и кроз грађанску драму *Јасмина и Ирена*, на суптилнији начин.

Имајући све то у виду, у овом (привременом) закључку може се упутити позив истраживачима да из других истраживачких углова интерпретирају драме и приповедни опус Манојла Ђорђевића Призренаца, али и да се његова два најбоља драмска текста научно приреде.

Извори

- Ђорђевић Призренац, М. (1881). *Слободарка*, трагедија у пет радња. Нови Сад: Издање Николе Димитријевића.
- Ђорђевић Призренац, М. (1885). *Драматски сѝиси (Злајна ѝривна, Динамиј)*. Загреб.
- Ђорђевић Призренац, М. (1893). *Јасмина и Ирена*, драма у пет чинова. *Летњојис Мајѝице срѝске*, 73, 68–86; 174, 107–124; 175, 79–96; 176, 46–57.

Литѝерајѝура

- Аноним. (1884, 26. фебруар). *Слободарка* у Никшићу. *Застѝава*, стр. 3.
- Аноним. (1892, 9. јул). На крају позоришне године. *Срѝија*, стр. 2–3.
- Бован, В. (2002). *Манојло Ђорђевић Призренац – живој и дело*. Приштина: Народна универзитетска библиотека „Иво Андрић”.
- Грчић, Ј. (1885). Хрватско народно позориште у Загреду. *Сѝиражилово*, 14, 445–446.
- Грчић, Ј. (1892). *Јасмина и Ирена*, драма у 5 чинова, написао и Летопису наменио Манојло Ђорђевић Призренац. *Летњојис Мајѝице срѝске*, 172 (4), 134–135.
- Јовановић, М. (1892). Извештај за Маринковићеву награду. *Годишњак Срѝске краљевске академије*, 6, 46–47.
- Костић, Ч. (1892). *Јасмина и Ирена*, драма у пет чинова, написао Манојло Ђорђевић Призренац. *Подбрајѝимсѝиво*, 4, 75–80.
- Миловановић, М. Ђ. (1881). *Слободарка*, трагедија у пет радњи, написао Манојло Ђорђевић Призренац. *Оѝтаѝбина*, 6, 471–476.
- Михаиловић, Д. (2003). *Из срѝске драмске баѝѝине*. Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију.
- Пејчић, А. (2016). *Зайлетѝена иѝра: комедија срѝској реализма*. Нови Сад: Стеријино позорје.
- Пејчић, А. (2019). *Поетѝика зайлетѝа: иѝраѝедија, комедија, драма*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Савић, М. (1900а). *Слободарка*, драма у пет чинова с певањем, написао Манојло Ђорђевић Призренац, за позорницу удесио А. Хаѝић, музика од Х. Дубека. *Позоришѝе*, 6, 22.

- Савић, М. (1900б). *Јасмина и Ирена*, награђена позоришна игра у 5 чинова, написао Манојло Ђорђевић Призренац. *Позоришће*, 26, 78–79.
- Стојковић, Б. (2015). *Историја српског позоришта од средњег века до модерне доба II*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије.
- Фрајнд, М. (2020). *Знани и незнани*. Лесковац: Задужбина „Николај Тимченко” – Лесковачки културни центар.
- Храниловић, Ј. (1898, 16. мај). *Слободарка*, драма у пет чинова с певањем, написао Манојло Ђорђевић Призренац. *Позоришће*, 5, 30–31.
- Шврљуга, И. (1885). Хрватско глумиште, *Златна гривна* Манојла Ђорђевића Призренца. *Виенац*, 223–224.
- Шумаревић, С. (2017). *Позоришће код Срба* (репринт). Бања Лука: Бесједа.

Aleksandar S. PEJČIĆ

Institute of Literature and Arts
Belgrade (Serbia)

The Dramas of Manojlo Đorđević Prizrenac on the Serbian Stage

Summary

The paper interprets and evaluates the dramas performed by Manojlo Đorđević Prizrenac: *Slobodarka*, *Zlatna гривна*, and *Jasmina and Irena*. The first part of the paper focuses on the key poetic, dramaturgical, and genre features of these dramas, demonstrating that Prizrenac was a good playwright who mastered this demanding form very early on. The dominant meaning layers of each drama were interpreted separately (action, plot, space, and conception of characters) from a structural, semiological, and cultural point of view. The final part of the paper examines the reception of criticism as well as the place of Prizrenac's drama opus in the history of Serbian theater from a literary-historical and theatrical perspective. His dramas were performed with nice scenic success in the National Theaters in Belgrade and Novi Sad, as well as Nikšić and Niš.

Keywords: Manojlo Đorđević Prizrenac; tragedy; melodrama; civic drama; genre; theatricalization; theater.



Овај чланак је објављен и дистрибуира се под лиценцом *Creative Commons ауторско-некомерцијално 4.0 међународна* (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

This paper is published and distributed under the terms and conditions of the *Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International* license (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).