

Јелена Д. АНЂЕЛКОВИЋ*
Институт за славистику
Универзитет у Хамбургу

Оригинални научни рад
Примљен: 20. 10. 2025.
Прихваћен: 15. 6. 2026.

ЛИЛИКА ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА У КЉУЧУ КОМПОЗИТНЕ УМЕТНОСТИ: ИНТЕРМЕДИЈАЛНИ И ТРАНСФОРМАТИВНИ ПОТЕНЦИЈАЛ ПРИПОВЕТКЕ**

Савремена истраживања препознају драму као хибридную форму, која свој пуни потенцијал остварује у извођењу, обједињујући текст, глас, покрет и рецепцију публике, те се стога посматра као композитна уметност. Циљ овог рада је да покаже да се изражени сценски потенцијал може открити и у прозним формама, као што је приповетка *Лилика* Драгослава Михаиловића. Централна теза поставља концепт наративно-драмског изоморфизма – стања изузетне конгруенције између прозног текста и драмске форме (монодраме), која омогућава сценску реализацију дела без потребе за адаптивним посредовањем. Анализа се ослања на наратолошки приступ, детаљно испитујући функцију *сказа*, који симулира усмени говор детета, те деиктичке лексичке маркере (*овако*, *оволико*), који у прози функционишу као имплицитне дидакалије. Понављања на синтаксичком нивоу (рефрени попут *Баш ме брига*) стварају унутрашњу сценску ритмичност, док сведеност простора и времена гради драматуршку компактност. Трансмедиијално путовање *Лилике*, које обухвата филмску, радио-драмску, вишеструке монодрамске и савремену процесну драму, потврђује флуидност текста и његову способност да буде извориште различитих медијских израза. Рад закључује да изоморфизам *Лилике* доказује структурну аутономију прозног дела, имплицитно генеришући своје перформативно извођење, чинећи га релевантним за савремене трауматолошке и постдрамске интерпретације.

Кључне речи: Драгослав Михаиловић, *Лилика*, интермедиијалност, наративно-драмски изоморфизам, *сказ*, монодрама, постдрамски театар, психологија трауме.

* jelena.andelkovic@uni-hamburg.de; jelena.andjelkovic76@gmail.com; <https://orcid.org/0009-0006-0702-1017>

** Рад је настао као део докторске дисертације под називом „Функције језика у прози Драгослава Михаиловића” под менторством проф. др Роберта Ходела, која је у завршној фази израде на Институту за славистику Универзитета у Хамбургу.

Увод

Ова студија има за циљ да детаљно анализира језичке и структурне елементе приповетке *Лилика* који директно потврђују њен наративно-драмски изоморфизам. Приповетка је под првобитним насловом *Сирена пева у недељу* самостално објављена у *Летопису Матице српске* (књ. 390), јануара 1962. Након тога је Матица српска (1967) објавила збирку *Фреде, лаку ноћ*, у којој се као *Лилика* нашла ова сказ-приповетка и постала предмет интересовања и бројних истраживања, као врхунски домет књижевности, нарочито због наративне технике којом је написана. Приповетка тематизује десетогодишњу девојчицу, жртву породичног и институционалног насиља, која, скривена у комшијској шупи, вече пред одлазак у поправни дом, уплашена од оног што следи, приповеда замишљеном слушаоцу о свом одрастању у полусрушеној бараци са градске периферије. Трауматично сведочење о психо-физичком злостављању и одбачености, са приватне сфере се преноси на јавну (комшије, вршњаци, учитељица), у којој пропусти социјалне службе сведоче о одсуству системске бриге за социјално осетљиве групе, где спада Лилика. Хаотична исповест, изнета у епизодама низаним асоцијативно, води од преживљене бруталности до отворене финалне антиципације смрти, као коначног решења за такав живот.

Савремена истраживања драме полазе од њене хибридне природе: као књижевна врста припада писаној уметности, док свој пун потенцијал остварује тек у извођењу, које обједињује текст, глас, покрет, сценографију и рецепцију публике, испољавајући тада особине композитне уметности. Притом драма није нужно условљена жанровском припадношћу, већ се може открити и у прозним формама које у себи садрже изражене сценске потенцијале, каква је приповетка *Лилика* Драгослава Михаиловића. У свом језичком и структурном устројству, приповетка већ носи готову сценску матрицу, захваљујући којој се, по оригиналном тексту, без икаквих интервенција, може изводити на сцени, иако јој примарно није намењена. Циљ овог рада јесте да покаже њен интермедијални и трансформативни потенцијал, захваљујући коме се реализује у монодраму, без адаптивних посредовања.

Интермедијални потенцијал приповетке *Лилика* указује на инхерентну способност дела да се пренесе кроз различите уметничке медије. Скривена драмска структура сугерише постојање латентних формалних елемената прозе који су у суштини драмске природе. Коначно, радикална тврдња, да се реализација остварује без икаквих додатних адаптација, претпоставља устројство наративних елемената по драмским принципима. Ситуација у којој је структура прозног текста толико конгруентна са драмском формом (у овом случају монодрамом) да адаптација није чин интервенције, већ чин реализације перформативног потенцијала, могла би се назвати наративно-драмским изоморфизмом, чији је *Лилика* изванредан пример. За разлику од стандардне интермедијалне референце, где се медији односе један према другом, изоморфизам у *Лилики* представља готово екстракомпозиционалну интермедијалност, која доводи до директне реализације. Ова савршена подударност

текстуалног и сценског кода доказује структурну аутономију прозног дела, које само генерише своје драмско извођење.

Након описа корпуса и представљања основних теоријских полазишта, прелазимо на савремене приступе драми *Лилика*, у централном делу анализирајући наратолошки приступ кроз сказ као предуслов трансформације, промену језичког регистра, затим прелазимо на анализу филмске адаптације и драмске адаптације *Лилике* као процесне драме.

Трансмедијално путовање *Лилике*¹

Отвореност књижевног текста за који интересовање влада од времена изласка из штампе до данас, омогућила је различите медијске транспозиције, у којима је адаптација била спроведена у различитом обиму, од нултог степена, до скоро потпуне трансформације.

година	медијска форма	место/сцена	напомене
1970.	филм	Авала филм, Београд	режија и сценарио: Бранко Плеша главне улоге: Драгана Калаба (Лилика) и Бранко Плеша (саветник)
1971.	монодрама	Позориште „Театар у подруму” (Атеље 212), Београд	глумица: Зорица Јовановић. ауторка: Нада Богдановић сценограф: Мића Поповић;
1971.	аудио-драма	Радио – СДР (Süddeutscher Rundfunk)	режија: Ото Дибен превод: Петер Урбан
1972.	аудио-драма	Радио – ОРФК (ÖRF Kärnten)	радио-адаптација за Радио Аустрије (Корушка) изгубљена у архиви
1984.	монодрама	Позориште „Бошко Буха”, Београд	режија: Зорица Јовановић
2008.	монодрама	Мултимедијални центар АУ, Нови Сад	ауторка и глумица: Јована Јеловац (дипломска представа) ²

¹ В.: Нинић 2017: 79–84.

² Драма је извођена и: на Трема Фесту (Рума, 29. март 2008), у Позоришту младих (Нови Сад, 27. фебруар 2009), на Сцени 34 (Нови Сад, 26. новембар 2009), на Фестивалу монодраме на Гардошу (9. јул 2008).

2010.	монодрама	УК „Вук Караџић” – сцена „Култ”, Београд	ауторка и глумица: Верица Николић ³
2024.	процесна драма	Гимназија „Стојан Љубић”, Лебане	аутор: професор Душан Бла- гојевић глумци – ученици Театра „Гим- назијалац”

Табела 1. Сценска, филмска и радио извођења *Лилике*

Савремени приступи драми *Лилика*

Продукцијска разноликост указује на трансмедијску флуидност приповетке, коју савремени приступи расветљавају из различитих интерпретативних углова:

- *Феминистички и родни приступ* (уп. Чале Фелдман 2001) у фокус ставља положај девојчице, која одраста у насилном патријархалном окружењу, у коме се родна маркираност стигматизује (мајка и ћерка су *курве*), негативно обликујући идентитет.
- *Психоаналитички и трауматолошки приступ* (уп. Жупановић 2019; Пуљић 2025) препознаје у фрагментарној и цикличној нарацији трагове трауме – понављања (*Баи ме брига*), дисоцијативне слике (сахрана лутака), енурезу (неконтролисано мокрење) и муцање, као телесне симптоме.
- *Документарни и вербатим театар* (уп. Бадурин 2024; Паџет 1987) налази у тексту сегменте који подсећају на службени језик и административне процедуре (писмо из општине, испитивање социјалних службеника), што омогућава сценску реконфигурацију у документарном кључу.
- *Постдрамски приступ* (уп. Меденица 2011; Леман 2004) наглашава фрагментарну композицију, мозаичку нарацију испресецану дигресијама, сећањима и причама, које припадају различитим временским равнима. Структура, блиска постдрамском театру, на сцени се природно преводи у низ епизода, симбола и слика, употпуњених визуелним (показно *овако*) и звучним мотивима (*бућ, бућ* – звук кише, ритам *ру ра ру ра, лу лу лу лу*).
- Театар потлачених (форум-театар) (Боал 2006; Поповић Ћитић и др. 2015; Фреи 2025) показује се применљив, јер текст отвара питање друштвене одговорности за злостављање детета, што се потврђује на примеру форум-дискусије у чијој је поставци монодрама *Лилика* била полазиште.

³ Драма је први пут изведена као предлог за форум-дискусију, у оквиру програма „Путеви и странпутице” Института за психодраму у Београду: <https://share.google/jtdfNzDs5ZPMsv9Fs>

- Интермедијални приступ наглашава да је *Лилика* већ више пута прелазила жанровске и медијске границе – од приповетке до филма и радио-драме, што потврђује њену способност да функционише као изворште различитих медијских израза.

Наратолошки приступ

У нашој анализи користићемо се наратолошким приступом, како бисмо сагледали транзицију приповедног у драмски дискурс. Уколико драму разумемо као специфичан облик наративног организовања, које приповедање са нивоа експлицитног наратора преноси на монолог и сценску радњу, онда перспектива, лик, језик, време и простор, постају драмске категорије.

Сказ као предуслов трансформације

Лакоћа превођења текста у монодраму лежи у самој језичкој форми приповетке, о чему је Роберт Ходел писао: „Михаиловић сматра своје драме у некој мери секундарним, пошто непосредно проистичу из његових прозних дела. (...) Генези позоришних комада из приповедака без сумње иде на руку изузетна близина Михаиловићеве прозе усменом говору. Такође, ово може да буде и један од разлога зашто су се неки прозни текстови редовно изводили као драме или монодраме (...)” (Ходел 2018: 246). Доследно спроведен сказ, који симулира дечји, усмени говор, већ по себи има драмску димензију. Деиктички облици (*овако, оволико*), ономатопеје (*бућ, бућ, ру ра ру ра, пук, лулу лулу*) имају перформативни карактер и на сцени се отелотворују у гест и звук. Уз то, сказ сцена подразумева фигуру наратора и, са њим у непосредном контакту, слушаоца. Пошто Лилика нема никога коме би се поверила, она у приповеци разговара сама са собом. Њено обраћање имагинарном слушаоцу (*Је л тако? Ја тако мислим*) у монодрамској форми органски имплицира реалну публику, којој се глумица директно обраћа исповедним тоном, успостављајући близак контакт.

Учестала понављања на синтаксичком нивоу реченице (*Баш ме брига* (поновљено 8 пута), *Је л тако? Ја тако мислим* (поновљено 4 пута)), синтагме (*моја мама* (поновљено 110 пута)) и речи (*овако* (поновљено 26 пута), *оволико* (поновљено 4 пута)), у приповеци функционишу као сценски рефрени, који стварају ритмичност на основу које глумица на сцени гради динамику без спољне радње. Понављања утичу и на семантички план. *Баш ме брига* синоним је неважности. Међутим, рефренска употреба даје реченици супротно значење, мењајући је у сигнификант важности за јунакињу.

изговорено једном	рефренски изговорено три пута заредом
<u>Баш ме брига</u> за њихов кључ (Михаиловић 1984: 41).	А сутра она ће ме одвести и ми се можда више нећемо видети. Није ми ни жао. <u>Баш ме брига за маму. Баш ме брига за тату. Баш ме брига за све.</u>
Ако <u>баш ме брига</u> кад је будала (Михаиловић 1984: 43).	Ја сам се прво страшно плашила па долазила овамо и плакала. Сад се више не плашим. <u>Баш ме брига за дом. Баш ме брига за маму. Баш ме брига за све.</u>

Нараторка у приповедању користи деиктичке речи *овако* и *оволико*, које у контексту упућују на одређени гест или покрет:

и све **овако** бленула у њега; он **овако** уврће бркове; па **овако** пук пукнуо на њу и она је умрла; Кад је моја мама била **овако** мала као ја... ; ... испод очију било **овако** црно као угаљ; Испри се а главу **овако** забаци; ... и **овако** се бечио; Тетка Смиљине сисе су **овако** висиле;... она се гола **овако** гегала по соби; шалчетом ми **овако** стегнуо уста; песницама се **овако** ударао у главу; **овако** викао ру ра ру ра; ... онда се **овако** обесио на мене; ... моја мама је **овако** мрднула главом; ... молим вас немојте и **овако** сам склопила руке; ... и **овако** ће ме поздрављати (Михаиловић 1984: 41–66);

... неке вееелике **оволике** сијалице; ... зато што је имала **оволики** стомак; ... лепе **оволике** земичке; ... имао је **оволике** руке (Михаиловић 1984: 41–66).

Лексички маркери *овако* и *оволико* активирају извођачку димензију, која се најчешће додатно конкретизује, оријентишући визуализацију читаоца. Ауторско упућивање да се на одређени начин замисле покрети јунакиње, за глумицу има вредност имплицитне дидаскалије, у виду јасне инструкције о начину извођења телесне радње на сцени.

ауторско упућивање читаоца	имплицитна дидаскалија за глумицу
Тад је Пеца устао и овако сагнуо главу, <u>као да хоће да скаче у Саву</u> (Михаиловић 1984: 55).	сагнути главу као при скоку у воду
Тад се на њих овако насмејао и показао им зубиће.	уста развући у осмех довољно да се виде зуби
... овако прстићем на њих виче мојој мами и мом тати <u>но но</u> мама <u>но но</u> (Михаиловић 1984: 53).	прст померати лево-десно за изражавање негације
А Пеца само овако учини главом и <u>каже ми не</u> Лилика (Михаиловић 1984: 56).	главу окретати лево-десно за изражавање негације
... није гледао него овако подигао главу и исто онако викао <u>као у небо ру ра ру ра</u> (Михаиловић 1984: 55).	максимално подићи главу нагоре како би се могао уперити поглед од 180 степени

Сказ одликује и диференцијација говора. Када преноси речи одраслих, Лилика мења тон и стил приповедања. Имитацијом говора мајке, учитељице и других ликова, она прелази у различите говорне регистре, оживљавајући драмске дијалоге унутар монолога, што на сцени ствара динамично вишегласје, које глумици шири спектар изражавања.

А она ми каже е не може то тако, како ти то, сине, стално перешт веш... (Михаиловић 1984: 60)

А неки пут кад би ме прозвала ја бих нешто и знала и почела бих да говорим а она би ми рекла зашто ти сине тако уљкаш и немој да врскаш, немој ти сине мене да се плашиш (Михаиловић 1984: 60).

Управо зато можемо рећи да је приповетка „драматизована изнутра”, а да је њена трансформација у монодраму само прелаз из имплицитне у експлицитну сценску ситуацију.

Јединство места, времена и радње – задовољење основног драмског принципа

Сведеност простора у приповеци, ограниченог на шупу са дрвима и угљем, управо минимализмом остварује снажан драмски набој.

Онда ја дођем овамо и ћутим. Гледам кроз прозорче. Ако напољу није хладно отворим и врата. То радим само кад је мрак и не могу да ме виде. Волим да гледам кишу. Седнем на пањ поред врата па хаљиницом покријем колена да ми не зебу и гледам како с крова капље бућ бућ. То је смешно и лепо. То се мени свиђа (Михаиловић 1984: 41).

Кратак одломак уводи кључне елементе који у монодрами постају основни сценски знаци: мрачна просторија са једним прозорчетом, пањ као „место” за седење, и најзад – звук кише (на сцени је довољан усмерени рефлектор који имитира зрак светлости кроз прозорче и звучни ефекат капања кише, да се дочара интимна, а опет застрашујућа атмосфера). На психолошкој разини, мрачан простор шупе има тројако значење: он је за Лилику сигурно место где је нико неће наћи, уточиште када живот постане неиздржив. У односу на остале просторије, шупа као периферија маркира јунакињу. Уједно, постаје гробница детињства, које се симболично укида када девојчица пре одласка у дом сахрањује лутке. Захваљујући симболичкој вишеслојности, простор у приповеци прераста у готово драмску сценографију, из чије се таме најављује коначна трагедија.

Радња је ограничена на једно вече, које Лилика проводи у тајном скровишту, пред одлазак у дом. Сценски потенцијал кратке и кохерентне временске структуре је очигледан: целокупно извођење може бити „затворено” у оквир једне вечери, без потребе за сложеним временским скоковима или паралелним радњама. Реалистички проток времена на сцени постаје и драматуршки принцип – пратећи Лиликин монолог, публици заправо тече исто оно време које јунакиња проживљава. Проток времена истовремено гради психолошку напетост, јер се неумитно приближава животної прекретници, појачавајући драматичност њених наивних прича, гестикулације и дигресија.

Јединство места и времена је елементаран квалитет драмске адаптације који приповетка поседује, док је јединство радње релативизирано. У аристотеловски схваћеном јединству радње, које захтева строгу каузалност епизода, органски повезаних у јединствен драмски лук, свако дешавање је нужно за целину. Формално гледано, наратив не поштује јединство радње, јер је исповедна структура разломљена, а не узрочно-последична. Дигресије нису у функцији линеарног приповедања, већ одражавају психологију детета које говори хаотично, без јасне логике и временске одређености, према асоцијацијама и емоцијама. Међутим, све што је изговорено током вечери, у истом простору и из исте перспективе, спада у једну исповест. Спољашња фрагментарност крије унутрашње јединство радње, које није класично, већ постоји на вишем, тематском нивоу – све епизоде служе изградњи једног психолошког лика и једне драмске ситуације, која води трагичном расплету у антиципацији смрти, као потенцијалном крају.

А кад одем тамо (у дом) рећи ћу неком мушкарцу да ми направи дете (Михаиловић 1984: 65).

А можда ћу да побегнем у Америку (Исто).

А можда ћу само престати да једем (Исто: 66).

Исповест, мозаички грађена од епизода (о мајчиној судбини, породичним сценама насиља у кући, комшијама из бараке, учитељици и вршњацима у школи, крађи на пијаци) еквивалентна је форми монолога на сцени. Публика прати једно „овде и сада”, у којем одјекују прошла искуства, сећања и туђе приче које Лилика преноси. Тиме се једноставан временски оквир (једно вече) обогаћује сложеним унутрашњим временом, а један физички простор (шупа) постаје позорница свих простора које девојчица у говору оживљава, док драмска компактност (јединство места и времена) и наративна ширина (вишеслојност времена и простора) омогућавају да глумица у монодрами остане у једном простору, док њен говор отвара читав Лиликин универзум.

Психолошка транспозиција трауме

Психолошка димензија Лиликиног приповедања заснована је на наивном дејем језику који не поседује свест да препозна трауму, нити језичка средства да је именује. За њу је злостављање једина позната реалност, па га доживљава као „нормалност”. Уз најфреквентнију емотивну синтагму „моја мама” стоје негативно маркирани глаголи „ударати” и „викати”, док је глагол „волети” најчешће у негацији (*Моја мама мене не воли*). Тај репетитивни језички образац показује да су облици насиља за девојчицу неупитни, па самим тим у њеном говору нису наглашени. У једном од најпотреснијих исказа, Лилика каже:

Тад сам ја видела да они не воле да други чују да ме ударају па сам кад бих видела да хоће да ме ударају сваки пут трчала по соби и лупала и драла се што могу јаче јао јао

убише ме јао убише ме хи хи. Али онда су се моја мама и мој тата опет сетили... мој тата ме каишем везивао за кревет а шалчетом ми овако стегнуо уста и једним штапом ме ударао ударао ударао и ја више нисам могла ни да бежим ни да вичем ни да плачем (Михаиловић 1984: 53).

Опис злостављања је дат без патетике, готово као анегдота. Управо тај раскорак између садржаја и тона ствара драмску напетост: док Лилика прича кроз смех о својој свакодневици, публика у њеним речима препознаје хорор. Психолошка тензија се измешта са сцене на гледаоце, јер траума није експлицитно приказана, већ је изазива емпатијска реакција публике која разуме више од саме јунакиње.

Глумица у монодрами – носилац психолошких врхунаца

Искусвена сложеност Лиликиног монолога отвара широк регистар глумачког израза, од детињасте наивности до трагичне свести о неминовности. Емоционалне амплитуде, које осцилирају између радости због избегнутог батинања и ужаса злостављања, захтевају од глумице нагле промене тоналитета, што истовремено постаје изазов и привилегија сценске игре. Посебан уметнички потенцијал лежи у томе што девојчица своја искуства доживљава кроз игру, која је одбрамбени механизам, начин да се непојмљиво преведе у логичку шему познату детету. За њу је однос са родитељима низ надмудривања у којима понекад „побеђује”, а понекад „губи”. Глумица зато мора да уједини два слоја – детињасту заиграност и стварну трагедију – при чему се психолошки врхунци не остварују у експлицитним сценама насиља, већ у раскораку између садржаја и начина казивања. Управо ту се откривају могућности, али и изазови за извођење: како задржати комични тон игре, а да он не укине трагичност, већ да је појача, пребацујући емоционалну тензију на публику. На тај начин, глумица постаје посредник између наивног децјег гласа и драмске свести гледалаца, носећи тежину крајњег катарзичног ефекта представе.

Филмска адаптација *Лилике* – од интимне исповести ка широкој друштвеној слици

Филмска адаптација *Лилике* (1970), у режији Бранка Плеше, показује да прелазак из прозног у филмски дискурс није пука промена медија, већ тектонско померање фокуса. За разлику од приче у првом лицу, затворене у интиму једног инфантилног гласа, филм шири оквир друштвеног контекста увођењем бројних ликова са којима Лилика ступа у интеракцију. Кроз сцене у којима активно учествује: у кући са родитељима, комшилуку са Пецом, школи са учитељицом и вршњацима, на улици, пијаци. Уместо једног гласа

добјамо мноштво перспектива, из којих израња психолошки профил јунакиње. За разлику од приповетке, у филму постоји конкретан саговорник – социјални радник – коме девојчица упућује своју исповест.

Критичка оштрица филма, за разлику од црноталасних (правац је тада већ достигао своје врхунце), мање је оријентисана на систем, а више на небригу мајке и очуха, чиме се акценат са институционалних пропуста пребацује на моралну одговорност породице. Ипак, на основу сцена из сиротињских барака и празних полуразрушених зграда, које сведоче о системском сиромаштву и искључености маргинализованих заједница, филм успева да успостави друштвену дијагнозу. Користећи медијске предности монтаже, визуелних контраста, музике и колорита, судбина јунакиње се уобичава као вишеслојно искуство, које се, из сфере интимне исповести, премешта у поље социјалне драме, где се појединачно и друштвено међусобно прожимају. О контрастним сликама градског центра и периферије, која симболично приказује положај маргинализованих група, говорио је Горан Јовановић:⁴

Иако је махом периферијски лоцирана, камера Александра Петковића, понекад достижући ултрацрвени колор где екран просто гори да би се контрастирало сивилу периферије, (...) зађе и у језгро Београда, апострофирајући пуне излоге, подземне пролазе, неонске натписе робне куће, док Калемегдан дође као место где се девојчица, након што напуни очи урбаним сензацијама и обиљем, суочава са празнином у души и чежњом за спокојем и родитељском љубави које нема.⁵

На тај начин филмска адаптација развија потенцијале прозног текста у правцу социјалне драме, која индивидуалну трагедију чита као симбол ширег друштвеног искуства. Лилика постаје парадигма детета са маргине, које сведочи о породичном немару, беди и сиромаштву, али истовремено институционалној немоћи оличеној у изјави учитељице: *Шта ћемо са тобом, сине, Сандић Милице?*

Савремени приступ процесној драми⁶ – *Лилика* као полазиште

Процесна драма представља специфичан вид савременог позоришта, најчешће повезаног са педагошким и социјалним контекстом. За разлику од традиционалног драмског извођења, које се ослања на фабулу задатог текста, процесна драма је колективни креативни чин у ком учесници – глумци и публика – заједно истражују неку тему или проблем. Теоријски темељ оваквог приступа налазимо код Брехтовог *епског театра* (отклон од илузије и акти-

⁴ Горан Јовановић, српски филмски критичар, есејиста и романописац, члан Удружења филмских критичара и новинара ФИПРЕСЦИ Србија, огранка Међународне федерације филмских критичара.

⁵ <https://www.filmovipreporuke.com/movie-review/lilika-1970/>

⁶ Снимак извођења процесне драме *Лилика*: https://m.youtube.com/watch?v=gZj80JaN_M0&fbclid=PAQ0xDSwMWIpxleHRuA2FlbQIxMAABp57LRlFvN7wXldN0V146dIQ0Pv9Pfpunh57q2SkEv4W0rS7AVRVv9XISYKJ_aem_bldzI2JwQky97QIIMvK6Sw

вирање критичке дистанце гледаоца),⁷ али и код Боалоовог *позоришта потлачених*,⁸ које је средство социјалне промене и простор колективне акције. У педагошком контексту, процесна драма има за циљ не само уметнички доживљај већ и етичко и друштвено преиспитивање.

Извођење *Лилике* школске позоришне трупе „Гимназијалац” из Лебана, по адаптацији професора Душана Благојевића, управо следи овај савремени приступ. На сцени је 18 ученика, оба пола, обучених једнообразно, у смеђе кецеље, са црвеним чарапама као једином визуелном ознаком. Униформност подиже Лиликино искуство са нивоа индивидуалног на ризину колективног, заједничког искуства деце изложене насиљу и занемаривању. Простор је минималистички: празна сцена са два велика чаршава на жици за сушење веша, развучена као полупропусни паравани, за сцене насиља кроз игру сенки, без директног приказа бруталности. Текст приповетке разбијен је на хорске сегменте: реченице које се понављају (*Мени сви кажу да сам глупа.*) изговарају појединци или читав хор, чиме се појачава утисак општости. У неким сценама сви ученици играју Лилику, у неким је њена улога додељена једној глумици, док се друге фигуре (Пеца, мајка, отац) оглашавају као привремени „изданци” колектива. Маске, које глумци у пар наврата стављају, када заступају општи став заједнице (безличне гомиле), демонстрирају дехуманизацију и анонимност друштвеног суда, који осуђује девојчицу, али не преузима одговорност да разуме и реши њен проблем.

Уведене сценске метафоре, попут ветра и блата, стварају атмосферу безнађа и заробљености у социјалној беди. Посебно је снажна сцена оживљавања и сахрањивања лутака, као ритуал опраштања од детињства. На рачун сведене наратије, музика и плес постају кључни носиоци симболичке радње (нпр., сцена у којој се алудира на мајчину проституцију).

Циљ ове процесне драме није реконструкција приче, већ постављање питања гледаоцима: колико је свако од нас учесник у различитим видовима злостављања – породичном, институционалном, школском? Да ли, видевши насиље, реагујемо или окрећемо главу? У завршној сцени одговорност се преноси са бине на публику – на свакога ко чини део породичног, образовног или социјалног система. На тај начин, *Лилика* израста у савремено сведочанство о злостављању као универзалном проблему, који се не завршава у причи једне девојчице, већ траје у нашим заједницама, отварајући питање промене, а не коначног уметничког одговора, што је у духу друштвено ангажованог позоришта.

⁷ Bertolt Brecht, *A Short Organum for the Theatre*, trans. John Willett (London: Methuen, 1964), 37.

⁸ Augusto Boal, *Theatre of the Oppressed*, trans. Charles A. and Maria-Odilia Leal McBride (New York: Theatre Communications Group, 1993), 25.

Закључак

Детаљна наратолошка и интермедијална анализа приповетке *Лилика* Драгослава Михаиловића потврђује изражен наративно-драмски изоморфизам, утемељен у функцијама *сказа*, деиктичких маркера (*овако*, *оволико*) директно преведених у имплицитне дидакалије, а понављања у сценске рефрене, који стварају динамику без спољашње радње. Задовољавајући кључне драматуршке принципе: јединство места (шупа као вишеслојна сценографија) и времена (психолошка напетост једне вечери), наратив, упркос фрагментарности и одступању од аристотеловске каузалности, постиже унутрашње јединство на тематском и психолошком нивоу, чинећи га изузетно релевантним за постдрамске и трауматолошке теорије. У раскораку између наивног тона приповедања и хорор садржаја, драмски набој се премешта на публику, активирајући критичку дистанцу. Трансмедијално путовање *Лилике* доказује изузетну структурну флуидност и трајну друштвену и уметничку релевантност. Сценски потенцијал, који омогућава непосредну реализацију монодраме изворним текстом, доказ је генијалне примене технике *сказа*, која позива на континуирано преиспитивање односа између наративне форме и сценске реализације, отварајући простор за нова истраживања.

Извор

Михаиловић 1984: D. Mihailović, „Lilika”, u: *Frede, laku noć – pripovetke, Dela Dragoslava Mihailovića*, Beograd: BIGZ – SKZ – Prosveta, 41–67.

ЛИТЕРАТУРА

- Анђелковић 2023:** Ј. Анђелковић, Дете –патник са друштвене маргине у приповеци „Лилика” Драгослава Михаиловића, Крагујевац: *Лунар, часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, год. XXIV, бр. 80, 75–93.
- Бадурина 2024:** N. Badurina, „Dokumentarni teatar i borba za pamćenje: Rižarna Filiberta Benedetića i Miroslava Košute u Trstu 1975”, u: *Dani hrvatskoga kazališta u kontekstu mediteranskih komunalnih kazališta: Promjene očista: Hrvatska književnost i hrvatsko kazalište, te znanost o njima u proteklih pola stoleća*, Zagreb – Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Književni klub Split, 373–399.
- Брехт 1964:** B. Brecht, *A Short Organum for the Theatre*, in: *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, Ed. and Trans. John Willett, London: Methuen, 179–205.
- Боал 1993:** A. Boal, *Theatre of the Oppressed* (C. A. & M.-O. L. McBride, Trans.), New York: Theatre Communications Group.

- Боал 2006:** A. Boal, *The aesthetics of the oppressed*, London – New York: Routledge.
- Жупановић 2019:** I. Županović, Pshianalitički pristup drami bez trećega, Split: Filozofski fakultet, <<https://dabar.srce.hr/en/islandora/object/ffst%3A2093>>, pristupljeno 18.10.2025.
- Леман 2004:** H.–T. Lehman, *Postdramsko kazalište – analitički pristup*, prev. Kiril Miladinov, Zagreb – Beograd: Centar za dramsku umjetnost – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti.
- Меденица 2011:** I. Medenica (ur.), *Dramsko i postdramsko pozorište: deset godina posle: zbornik radova sa konferencije*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Нинић 2017:** M. Ninić, „Scenska, filmska, televizijska i radio izvođenja”, u: Bibliografija radova akademika Dragoslava Mihailovića: u čast osamdeset pet godina života, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, 2017, 79–84.
- Паџет 1997:** D. Paget, “Verbatim Theatre”: Oral History and Documentary Techniques, *New Theatre Quarterly*, 3(12), 317–336. doi:10.1017/S0266464X00002463
- Поповић-Ћитић и др. 2015:** B. Popović-Ćitić, M. Marković, V. Popović, M. Jovanović, L- Bukvić, V. Dukanac, Forum teatar u funkciji prevencije vršnjačkog nasilja, u: M. Vuković (ur.), *IX međunarodni naučni skup Specijalna edukacija i rehabilitacija danas*, Beograd 25–27. septembar 2015, Beograd: Fakultet za specijalnu edukaciju i rehabilitaciju, 191–195.
- Пуљић 2025:** G. Puljić, „Prostor-vrijeme pamti. Iskazivanje traume u suvremenoj hrvatskoj drami”, u: *Dani hrvatskoga kazališta: Marko Marulić: književnost, kazalište, trauma*, Zagreb – Split: Hrvatska akademija nauka i umjetnosti – Književni krug Split, 147–167.
- Фреи 2025:** Г. Фреи, „Решавање конфликта у учионици кроз форум театар”, у: Г. Фреи, Н. Ракић (ур.), *(Мо)ментална хигијена у настави страних језика и књижевности: Зборник радова са научног скупа „(Мо)ментална хигијена у настави немачког језика и књижевности” одржаног 20. априла 2024 на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 2024. године*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 127–135.
- Ходел 2020:** R. Hodel, *Reči od mramora: Dragoslav Mihailović – život i delo*, Beograd: Laguna.
- Чале Фелдман 2001:** L. Čale Feldman, *Euridikini osvrti: o rodnim izvedbama u teoriji, i folkloru, i književnosti, i kazalištu*, Zagreb: Naklada MD – Centar za rodne studije.

Jelena D. Anđelković

LILIKA BY DRAGOSLAV MIHAILOVIĆ THROUGH THE LENS
OF COMPOSITE ART: INTERMEDIAL AND TRANSFORMATIVE
POTENTIAL OF THE SHORT STORY

Summary

Recent scholarship recognizes drama as a hybrid form that fully realizes its potential in performance, integrating text, voice, movement, and audience reception, and is therefore regarded as a *composite art*. The aim of this paper is to demonstrate that a pronounced performative potential can also be identified within prose forms, such as Dragoslav Mihailović's short story *Lilika*. The central thesis introduces the concept of narrative-dramatic isomorphism – a state of structural congruence between narrative and dramatic form (specifically, a monodrama), which enables the work's stage realization without adaptive mediation. The analysis relies on a narratological approach, closely examining the function of *skaz*, which simulates a child's oral speech, as well as deictic lexical markers (such as *like this, this much*), which in prose function as implicit stage directions. Syntactic repetitions (refrains such as *I don't care*) generate inner scenic rhythm, while the reduction of space and time constructs dramaturgical compactness. *Lilika's* transmedial journey – encompassing film, radio drama, multiple monodramatic performances, and contemporary process drama – confirms the text's fluidity and its ability to serve as a source for diverse media expressions. The paper concludes that the isomorphism of *Lilika* demonstrates the structural autonomy of a prose work that implicitly generates its own performative realization, rendering it relevant for contemporary trauma-related and postdramatic interpretations.

Keywords: Dragoslav Mihailović, *Lilika*, intermediality, narrative-dramatic isomorphism, *skaz*, monodrama, postdramatic theatre, psychology of trauma.