

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Маја Д. Стојковић

**ДРАМСКИ ЈУНАК У КЊИЖЕВНОСТИ
СРПСКЕ МОДЕРНЕ (1890–1918)**

докторска дисертација

Београд, 2015

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Maja D. Stojković

**DRAMA HERO IN MODERN
SERBIAN LITERATURE (1890–1918)**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2015

Ментор: проф. др Јован Делић,
Универзитет у Београду,
Филолошки факултет

Председник комисије: _____

Члан комисије: _____

Датум одбране: _____

ДРАМСКИ ЈУНАК

У КЊИЖЕВНОСТИ СРПСКЕ МОДЕРНЕ (1890–1918)

РЕЗИМЕ

У намери да понудимо прецизну и убедљиву слику епохе, односно позицију драмске књижевности у њој, у фокус интересовања постављен је драмски јунак, преко кога смо посредно осветлили и друге аспекте дела условљене његовом егзистенцијом, ломовима, сукобима и хтењима. Сам јунак је постао оличење сукоба и чувар граничности између два сукобљена света, а неретко и знамен подвојености.

Како је концепт јунака условљен правилима жанра, покушали смо да путем жанровске класификације осветлимо различите типове јунака као носиоце и реализаторе пишчевих идеја. Међутим, док се, са једне стране, у традиционалним врстама јунак прилагођава жанру, дотле је, на другој страни, сам јунак, као човек преузет из стварности онога времена, управо захваљујући таквој стварности транспонованој у књижевноуметнички свет, условио настанак појединих нових драмских врста.

Узвишени и врлинама обдарени јунак трагедије и историјске драме је, силазећи са тих висина, све више постајао пишчев савременик, маргинализован и неспреман за борбу са животом. Такав јунак се све више испољавао као играчка случаја и носилац унутрашње трагике која се манифестовала као трајни раскол између унутрашњег и спољног света, између његовог јавног и приватног бића.

Субјективизам који нам се само наоко може учинити доминантним произашао је управо из те одељености јунака од света. У време најаве егзистенцијализма као филозофске формације, несумњиво су теме везане за кризу морала, брака, за проблем сексуалности, самоубиства, материјалне и духовне беде, утицале да писци у свом јунаку потраже узроке несналажења и да те идеје кроз јунака оваплоте. „Драмска“ критика је осуђивала и субјективизам друштва, неспособност појединца да изађе из самог себе и да себе у свеукупности погледа са стране. Такав субјективизам стварао је пометњу и водио у психолошки реализам. Међутим, као и само време када су писани драмски текстови, на

прекретници векова, у бројним сукобима вредности које негирају једна другу, и сам јунак је постајао поприште таквих оспоравања и поништавања. Он је индивидуа у друштвеним оквирима, која се истрајно колико и узалудно супротставља наметима колектива, и истовремено је апатичан и помирљив, без изразитих диферентних својстава, до те мере уопштен и обезличен да се препознаје као „свако“.

Таквим поступком су писци, чини се, највећма имали за циљ да представе типове, а не самосвојне карактере и да приказујући такве јунаке, репрезентанте колектива, покажу друштво на странпутици – нестабилне и неизвесне околности у којима такво друштво егзистира у „систему без система“, у систему изгубљених или поремећених вредности.

Dramatis personae српске драме на прелому векова, у још увек владајућем патријархалном уређењу са строгим канонима, карактеришу и разни механизми потчињавања. Аналитички се приступа питањима која објашњавају губитак идентитета, подређивање индивидуе колективној вољи, те се тако одређује њен положај у свету и немоћ да утиче и бира, а понашање ликова детерминисано је сукобом двају принципа: слободног избора и нужности.

Кључне речи: Драмски јунак, *dramatis personae*, индивидуа, колектив, тип, идентитет, жанр, јавно/приватно биће.

Научна област: Српска и компаративна књижевност
Ужа научна област: Српска књижевност 19. и 20. века (Историја (српске) књижевности. Српска књижевност 20. века. Српска књижевност 19. века. Теорија (драмске) књижевности. Театрологија.)

УДК: _____

DRAMA HERO

IN MODERN SERBIAN LITERATURE (1890–1918)

SUMMARY

In order to offer a precise and convincing image of the epoch, that is, the position of drama in it, the focus of our interests was positioned on the drama hero, by means of whom we indirectly shed light on other aspects of the work conditioned by the hero's existence, ambiguities, conflicts and desires. The hero themselves became the embodiment of conflict and the guardian of the border between two competing worlds, and often a sign of ambivalence.

Since the concept of a hero is conditioned by the rules of the genre, we tried to illuminate different types of heroes as the carriers and agents of the writer's ideas by using genre classifications. However, on the one hand, in the traditional types, the hero adapts to the genre in question, the hero themselves, on the other hand, as a human being taken from the reality of that time, conditioned the emergence of some new types of drama, precisely owing to such reality which is transported into the literary and artistic world.

An exalted and virtue-endowed hero of a tragedy and historical drama, by descending from these heights, was increasingly becoming the writer's contemporary marginalized and unprepared for a fight with life. Such a hero demonstrated themselves more and more as a toy of the case and a carrier of internal tragedy which was manifested as a permanent dissidence between the inner and outer world, between its public and private being.

Subjectivism, which may seem to be dominant, came into being precisely from that alienation of the hero from the world. At the time when the existentialism was announced as a philosophical thought, there is no doubt that the topics related to the crisis of morale, marriage, sexuality issues, suicides, material and spiritual poverty had an influence on the writers to look for the causes of disorientation in their heroes and to make the hero the embodiment of these ideas. The "drama" critique also condemned the subjectivism of the society, the incompetence of an individual to come out of themselves and see themselves in total from above. Such subjectivism created a disorder

and led into psychological realism. However, as the time when other drama texts were written, at the turn of the century, in numerous conflicting of values in disparity, the hero themselves also became the site of such oppositions and annihilations. The hero is an individual in social frames who does not only persistently and vainly confront collective impositions, but is also apathetic and resigned to his fate, without any pronounced differential properties, and generalized and depersonalized to the extent of being recognized as “everyman”.

By doing so, the writers seem to mainly have the objective to present the types, and not only autonomous characters and, by presenting such heroes, representatives of the collective, to portray a society on the sidetrack – unstable and uncertain circumstances in which such a society exists in a “system without a system”, in a system of lost or disturbed values.

The *dramatis personae* of Serbian drama at the turn of the century, in a still prevailing patriarchal system with strong canons, are also characterized by various mechanisms of subordination.

Issues that explain the loss of identity, subordination of an individual to the collective will are analytically approached to, and thus the individual’s position in the world and inability to influence and make a choice is being determined, whereas the behavior of characters is determined by the conflict of two principles: the freedom of choice and necessity.

Key words: Drama hero, *dramatis personae*, individual, collective, type, identity, genre, public/private self.

Scientific field: Serbian and Comparative Literature

Narrow scientific field: Serbian Literature of 19th and 20th Century (The History of (Serbian) Literature. Serbian Literature of 19th Century. Serbian Literature of 20th Century. (Drama) Literary Theory. Theatre Studies.)

UDC: _____

САДРЖАЈ

Увод	11
ЈУНАК ИСТОРИЈСКЕ ДРАМЕ И ТРАГИЧКИ ЈУНАК	24
Инсомнија Илићевог јунака у <i>Саулу</i> и питање религијских констелација светлости и таме	27
Сукоб паганске острашћености и хришћанске љубави у/између ликов(им)а <i>Незнаног госта</i> Драгутина Илића	37
Национално и верско детерминисање јунака у историјском кључу – <i>За веру и слободу</i> Драгутина Илића	44
Преплитање ониричког као вољног и стварног као делатног у остварењу слободе народа као колективног јунака	46
Укидање родних разлика, формирање општих идентитета означених именицом човек и коначно апсолутно поништење у Цветићевом <i>Тодору од Сталаћа</i>	51
Однос слободе и смрти, индивидуалног и колективног и њихово међусобно изједначавање у драми <i>Карађорђе</i> Милоша Цветића	59
Јавно и приватно у лику Цветићевог Милоша Великог	64
Јунак и круна у историјској драми Милутина Бојића	70
Бојићева драмска трилогија <i>Деспотова круна</i>	74
„Пакао“ или смрт ђавола? – први део трилогије	74
„Слепи деспот“ или смрт Бога? – други део трилогије	79
„Дванаести час“ или смрт човека? – трећи део трилогије	86
<i>Краљева јесен</i> Милутина Бојића или тријумф жртве.....	95
Моћ и њена негација оличене у јунацима <i>Урошеве женидбе</i> Милутина Бојића	108
<i>Немања</i> Алексе Шантића или химна свет(л)ости	114
Завршна разматрања	117
ЈУНАК НАРОДНИХ КОМАДА СА ПЕВАЊЕМ И ИГРАЊЕМ	121
Идилична атмосфера, друштвени аспект и разрешење љубавног троугла у <i>Биду</i> Јанка Веселиновића и Драгомира Брзака	123
Случај као иницијатор драмског тока и судбине ликова у <i>Крвном миру</i> Светозара Ћоровића	127

Храброст јунакиње као предуслов слободе и љубави у <i>Чучук Стани</i> Милорада М. Петровића	130
Трагични Дионис у <i>Коштани</i> Борисава Станковића	133
Завршна разматрања	149
 ЛИРСКИ ЈУНАК ДРАМЕ СА ОРИЈЕНТАЛНИМ КОЛОРИТОМ	151
Проблем присутности и одсуства јунака у драми <i>Он</i> Светозара Ћоровића ...	155
Доследност сопственим уверењима као парадоксни механизам одрицања од себе у Ћоровићевом <i>Адем-бегу</i>	161
Јунак као затвореник и својеврсна <i>религија слободе</i> у Ћоровићевим <i>Птицама у кафезу</i>	165
Ерос и смрт у <i>Ајиши</i>	167
Неограниченост игре и игра која ограничава у Ћоровићевом <i>Зулумћару</i> ...	174
<i>Ташана</i> Борисава Станковића или неостварени идентитет	179
Завршна разматрања	193
 ДРАМСКИ ЈУНАК ИЗ УСМЕНЕ ТРАДИЦИЈЕ	196
Чаробни свет вила и епских јунака у <i>Женидби Милошевој</i> Драгутина Илића	198
Мотив кривице и казне и њихово дејство на психолошко портретисање ликова у <i>Хасанагиници</i> Алексе Шантића	201
Сусрет јунакиње са демоном у себи и Богом изнад себе – <i>Анђелија</i> Алексе Шантића	208
Завршна разматрања	212
 ЈУНАК ПАТРИОТСКЕ ДРАМЕ	214
Идеја слободе као израз најдубље националне тежње у драми <i>Стана</i> <i>Ранковићева</i> Светозара Ћоровића	214
Идеја сеоба и израз националног отпора у драми <i>Под маглом</i> Алексе Шантића	219
Завршна разматрања	222
 ПАРАДОКСНИ ЈУНАК У ДРАМИ ПАРАДОКСА	223
Пиранделовски јунак пре Пирандела у заборављеној Ћоровићевој драми <i>Наше позориште</i>	223

ЈУНАК ГРАЂАНСКЕ ДРАМЕ	233
Облици егзистенцијалног нихилизма у јунацима грађанске драме (<i>Тако рече Заратустра</i> и <i>Наши синови</i> В. М. Јовановића, <i>Весели дом</i> Д. Ненадића, <i>Ланци</i> М. Бојића)	241
Облици критичког реализма у грађанској драми и њени јунаци (<i>На прелому</i> Д. Ненадића, <i>Наш зет</i> и <i>Наши очеви</i> В. М. Јовановића) ..	278
Облици сентиментално-натуралистичке грађанске драме и њени јунаци (<i>Голгота</i> М. Ст. Предића, <i>Пред новим животом</i> Д. Ненадића)	286
Облици интелектуалног нихилизма и превласти ероса у јунацима грађанске драме (<i>Госпође Олга</i> М. Бојића, <i>Каријера</i> В. М. Јовановић)	296
Облици салонске грађанске драме и њени јунаци (<i>Завјет</i> С. Матавуља, <i>Маска</i> М. Црњанског)	308
Јунаци прелазних облика (<i>У мраку</i> и <i>Као вихор</i> С. Ћоровића)	326
Завршна разматрања	333
НУШИЋЕВ ДРАМСКИ ЈУНАК	336
Јунак Нушићеве грађанске драме (<i>Тако је морало бити</i> , <i>Пучина</i> , <i>Под старост</i> , <i>Грех за грех</i> , <i>Под</i> <i>облацима</i> , <i>Свет</i> , <i>Јесења киша</i> , <i>Иза божјих леђа</i>)	340
Јунак Нушићеве историјско-патриотске драме (<i>Кнез од Семберије</i> , <i>Растко Немањић</i> , <i>Данак у крви</i> , <i>Хаџи Лоја</i>)	387
ЗАКЉУЧАК	402
ИЗВОРИ	417
ЛИТЕРАТУРА	422
БИОГРАФИЈА	436
ПРИЛОГ	437

УВОД

Већ је последња деценија 19. столећа у српску драмску књижевност почела да уноси нове импулсе, који ће своје утемељење постићи у првим деценијама 20. века. Иновативност се огледала у два сферама: у преображавању традиционалних драмских форми 19. века и у појави нових жанрова. Истодобно, српски писци су од драме очекивали да допринесе култури разума и срца: драмски јунак је постао задатак времена. Он није само морални и у животу искусни саветник грађанства, он постаје – сасвим у духу нове европске драме егзистенције – оличење сукоба, знамен трагичне подвојености између два света. Свеједно да ли ступа на позорницу патриотске, дидактичке, идејне драме, која се неретко шири у неку религиозну метафизику историје, или као „расипник живота“ у игроказу који се такмичи с немачком „чаробном игром“, он готово свуда са собом носи психолошки изоштрени или до гротеске појачан реализам, жестоку друштвену оптужбу која испитује и развија атектонски лабаву форму и нова сценска средства. Од пресудне важности је притом не само утицај европских и светских узора за настанак појединих дела, него и порекло мотива који своје корене имају у историји, митологији, библијском учењу или у домаћој фолклорној традицији. Налазећи с dobrим разлозима да трагичко виђење обезбеђује висок уметнички домет драма на смени столећа, покушаћемо да образложимо како су водећи драмски писци, попут водећих приповедача истог периода, читавим једним системом аналогичности уводили у своја дела и један паралелни, митски план, у конкретном случају трагички аспект хришћанских (и паганских) легенди о страдању. Има, разуме се, и оних писаца који су грађу и проблематику неких темељних питања људске природе и судбине нашли на рушевинама дотрајалих митова, односно догматичних мисаоних система, па се онда и њихово стваралаштво сагледава у „новом кључу“: као напор који хоће да ослободи ту затворену, окамењену мисао и да њихове носиоце, „нове“ драмске јунаке, приближи новом гледаоцу. Већ се овде може наслутити да се на питање о природи неког, условно речено, заједничког погледа на свет који би се могао извести из „духа времена“, не би могао дати једноставан одговор. У „сложеном акорду“

схватања људске судбине налазе се нити извесног антрополошког оптимизма, али и нити суморних увида у природу хуманих вредности.

Како је немогуће приказати и аналитички обрадити све драмске текстове написане у периоду од готово три деценије (1890–1918),¹ када услед многобројних драмских конкурса српска драмска књижевност почиње интензивније да се развија, основни критеријум који се намеће приликом вршења селекције писаца и драма јесте њихова репрезентативност, која не подразумева само уметнички квалитет текстова, као незаобилазни критеријум, већ и различитост, односно разноврсност и доношење нечег новог. Избор је чин условљен обимом и разноликошћу драма, при чему се мора поменути да многи текстови из овог периода нису сачувани и да су многи тешко доступни будући да представљају раритет.

Поље драмске књижевности још увек је најмање истражено, нарочито када је реч о драмској књижевности овога периода.² Наше истраживање и тумачење је сконцентрисано на *озбиљну драму*, у оквиру које разликујемо даља поджанровска разврставања. Треба рећи да је процес таквог класификовања отежан тиме што је било писаца који су своје драме у поднаслову одредили другачије од онога што оне по својој садржини заправо јесу. Многобројни аутори су своје драме називали комедијама иако оне то у бити нису биле – то указује на поступак који би се могао окарактерисати као манир епохе и односи се на непрецизности које су се првенствено јављале у одређивању наше друштвене драме. Разлог би се могао потражити у до тада важећој тзв. „сталешкој клаузули“ у драмској уметности, правилу по којем су „узвишене“ трагедије биле резервисане за аристократе и историјске јунаке, а комедије за људе из пука. Управо су писци комедије, одређене као нискомиметски жанр у духу класицистичког нормирања жанрова, били усмерени на свакодневни живот грађанског друштва. Како је нови жанр, за који се у својим програмским списима залагао већ Дидро, био окренут животу обичног човека, тако су и писци били склони непрецизном дефинисању жанра, насталог, како је често тумачено на основу бројних примера, више из политичких

¹ У изузетним случајевима, када је то доприносило успешнијем расветљавању драмског јунака овог периода, ове су границе померане.

² Не сме се, међутим, изгубити из вида монографија Радована Вучковића *Модерна драма*, која даје врло широк преглед драмске мисли 20. века, на српској и хрватској сцени у контексту европских театарских стремљења.

него естетских побуда. То такође показује и један занимљив поглед на свет и износи начин посматрања проблема који су оптерећивали ондашњег човека, који је неретко умео да буде иронично-хумористичан.³ Насупрот овоме, дела са трагичним јунацима треба тражити првенствено код оних домаћих писаца чију је пажњу обузимала национална судбина или актуелна сукобљеност старих и нових животних начела.

По много чему немаран и неодговоран, однос према драмској баштини довео је драмску књижевност до незавидног и неправног положаја у књижевноисторијским истраживањима, те се она може посматрати и као скрајнути род, иако неретко ни најмање није заостајала за другим књижевним родовима, напротив, ни по својој естетској вредности, али ни по модерности, пре свега, у погледу тематско-мотивске структуре. Стога би од једнаке важности било истражити и у којој су мери други родови утицали на развој драмског песништва – и обратно. Отуда је занимљиво открити у њима, када томе има места, укрштање планова, изградњу особеног драмског и језичког ткива, његове метатекстуалне, интерполативне, дијалогске и друге компоненте, показујући како се у тако „умноженом тексту“ срећу традиција и нови позоришни израз.

Одвећ се, такође, сударају „старо“ и „ново“, да би се могло говорити о једнозначном обликовању јунака и драмске, посебно композиционе, структуре. Па ипак, ма колико да је драмско стваралаштво осцилирало између различите грађе и мотива, између тема и облика, врсте и подврсте, нека разврставања су могућа. Покушај жанровског одређења не треба притом схватити као грубу сепарацију налик на канон или систем за себе, већ га увек треба посматрати у корелацији са другим системима ове врсте, не губећи из вида сличности и разлике међу жанровски диферентним делима. Испитивање одступања или прилагођавања

³ Уп.: „Уколико појединац нема никаквог удела у кривици, занимање за трагику престаје; у таквом случају сукоб, у ствари, губи снагу; ако је, напротив, јунак потпуно крив, он престаје да нас занима као трагични јунак. Зато је, несумњиво, неразумевање трагичног када наше време тежи да сваки удео зле коби преобрази у индивидуално и субјективно. Сматра се да о прошлости јунака не треба ништа знати; сав његов живот натоварује му се као тешко бреме на плећа, као да је био последица само његових поступака; али тиме се његова кривица са естетичке равни премешта на етичку раван. На тај начин трагични јунак постаје опако биће, зло постаје прави предмет трагедије, али зло није естетички занимљиво, а грех није естетичка чињеница. Ова погрешна тежња свакако се може објаснити скретањем читаве наше садашњице ка комици, јер се комика састоји у изоловању; према томе, ако у њему потражимо трагику, добијамо зло у чистом облику, а не трагичну кривицу у својој двосмисленој невиности“ (Серен Кјеркегор, „Одраз античке трагике у модерној трагици“, *Теорија трагедије*, прир. Зоран Стојановић, Нолит, Београд 1984, стр. 97).

поетици периода открива законитости у конституисању поетике писаца са посебним сагледањем онога што су историјске особености, али и универзалне вредности и значај њихових опуса.

Важно је, када говоримо о драмским врстама, да најпре направимо дистинкцију између драме у епохи модерне и већ комплексног појма *модерне драме*, који по себи намеће мноштво дефиниција међу којима има и делимично супротстављених, па и оних што потиру друге. Иако би се термилошки могла подвести под драмску књижевност писану у епохи модерне, *модерна драма* не представља једини облик драме настао у овом периоду, па се и термилошка сложеност овога појма огледа у неодређености која се везује за његову делом дескриптивну а делом жанровску природу. Као драмска врста, могла би се везати за друштвену, односно грађанску драму, на шта већ Лукач указује: „модерна драма је драма грађанства; модерна драма је грађанска драма“,⁴ при чему се мора оставити могућност за диференцирање⁵ ових појмова.

Снажни утицаји европских позоришта, њихова разноврсност и жанровски синкретизам несумњиво су допринели уобличењу српске модерне драме, која у историји новије књижевности представља јединствен *композитум*. Заједно са пропламсајима неоромантизма, са повременим покушајима да се васпоставе обавезне етичке садржине и естетски облици, он обухвата различите видове европске драме који се крећу од „добро скројених француских комада“ и буржоаске мелодраме (О. Е. Скриб, В. Сарду, А. Дима Син), преко идеје „слободног позоришта“ Андре Антоана, те скандинавског, пре свега, симболистичко-натуралистичког утицаја (Б. Бјернсон, Х. Ибзен, А. Стриндберг), до руског неореализма (М. Горки, А. П. Чехов) и уплива немачких стваралаца (М. Халбе, Г. Хауптман, А. Шницлер), све до Мориса Метерлинка и нешто слабије

⁴ Ђерђ Лукач, *Историја развоја модерне драме*, прев. Сава Бабић, Нолит, Београд 1978, стр. 56.

⁵ Грађанска драма требало би да представља само један сегмент друштвене драме, што произлази из схватања да је грађанство само део друштвене целине. Међутим, како је српска драма овог периода углавном сконцентрисана на сликање представника градске средине, сем ретких изузетака где би се као репрезентативне могле навести неке драме Светозара Ћоровића које се баве друштвеним проблемима, па и неке драме Бранислава Нушића и Војислава М. Јовановића, утолико ће наше разматрање овог типа драмских текстова бити одређено појмом „грађанска драма“.

реципираних енглеских писаца (Ц. Б. Шо, О. Вајлд).⁶ Овако шаролик конгломерат различитих позоришних концепција у једној средини чије су прве две деценије 20. века обележене бурним историјским догађањима (Мајски преврат 1903, Анексиона криза 1908, балкански ратови 1912–1913, Први светски рат 1914. године), донео је у први мах и праву стихију нових идеја, драмских облика и стилских комплекса, да би, прилагођен средини у којој се развијао, добио сасвим нови израз и приметну оригиналност, осетну већ у многим драмским текстовима насталим у последњој деценији 19. века.

Као што се ни опус драма које припадају једном жанру не може тумачити без установљења веза са другим жанровима, тако ни сама епоха коју сагледавамо, не стоји изолована од поетике која јој претходи или следи. Зато је за нас од не мање важности и временско омеђење. Поред помака који је у драми направљен у односу на дотадашње драмско стваралаштво, важно је истражити у ком смислу је развој драмске књижевности током 20. века зависио од темеља постављених на његовом почетку. Тај прелаз векова као да означава завршетак једне епохе, у смислу свођења рачуна и сумирања дотадашњих постигнућа, и увода у нешто ново што ће се до извесног степена задржати и развијати до краја 20. века. Отуда и две главне линије драмског стваралаштва – историјска и грађанска драма. Једна окренута претходном периоду и друга као најавла долазећег. Како је питање историје уједно и питање о њеним думетима, било је нужно загазити и у последњу деценију 19. века и показати одјек који је управо таква завршница имала касније, односно у којој је мери припремила терен за развој модерне драме.⁷

У смени векова се на европским позорницама драма јавља у широком распону: „од духовитог вербализма, вајлдовске сатире, до психолошки тешке и мрачне стриндберговске интимистичке трагедије.“⁸ Ове су тековине усмериле настојања писаца да истраже даље могућности реалистичке грађанске драме, али и њеног стално присутног отварања истовремено ка индивидуалној, али и ка

⁶ Поводом утицаја и заступљености европских писаца на домаћој позоришној сцени, али и доминантних струја у драми које су преовладале и код нас, сагласни су и Радован Вучковић, Јосип Лешић и др.

⁷ Наговештаји *модерног* у српској драми с краја 19. века више су него очигледни у делима многих наших писаца, те је то био повод да се ово истраживање заснује и на драмским текстовима насталим у последњој деценији 19. века.

⁸ Предраг Палавестра, *Историја модерне српске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд 1995, стр. 446.

друштвеној позицији новог драмског јунака. Стога у овом раду, посвећеном анализи психолошки аутентичних јунака и способности стварања типова и карактера, нису могла изостати ни тумачења ширих тема које су давале целовиту анатомску слику друштва, нарочито тумачења морала имлицитно садржаног у слици времена и човека са разуђеном мапом социополитичких и амбијенталних претпоставки њиховог живота.

Из заинтересованости за грађанску психологију, где се често акценат не ставља на појединца, већ на антагонистички настројену групу *малих* људи, с периферије друштва – у оквиру *салонске драме*,⁹ развија се и специфична струја која, према дефиницији Предрага Палавестре, образује модел „натуралистичке периферијске драме из београдског живота“¹⁰ (Миливој Предић, Драгослав Ненадић), која безнадно и драматично региструје агонију и распад материјалистичке цивилизације расточене злехудом судбином националне историје.

Паралелно с овим обликом социјално детерминисане реалистичке грађанске драме, на репертоару националног позоришта често су извођени и фолклорни комади с песмом и игром, налик на оперете из народног живота, и касни издanci романтичарске историјске драме, отменог и узвишеног стила. Штавише, овај модел је успоставио једну особену вертикалу српске драмске уметности, откривајући везе са слојевима традиције, упућеност на историјски и књижевноисторијски контекст. Не треба, међутим, губити из вида да је модерно позориште своје покретачке идеје проналазило и градило на реалистичком искуству и новинама натуралистичког опредељења. Тако се, под утицајем скандинавских остварења, ипак мењала природа националног позоришта везаног за романтичарску традицију и позоришне комаде из народног живота с певањем и играњем.

Било је, међутим, и оних драмских аутора који су у своја остварења уносили извесну локалну, али и лирску обојеност (Алекса Шантић, Светозар Ђоровић) с оптимистичким претпоставкама. Стога је из обиља жанровских одређења, где поред наведених чистих и лако одредивих форми, има и оних граничних и недовољно прецизно дефинисаних, али и из нужне сложености методолошких

⁹ Више о значењу ове одреднице видети у поглављу „Јунак грађанске драме“.

¹⁰ Предраг Палавестра, *нав. дело*, стр. 447.

приступа у анализи драмског јунака, његове функционалности у оквиру одређеног поджанра – у широком распону јунакиња: од патница и жртава друштва или мушкараца, преко лепотица и заводница, до властољупки и убица, и нешто ужем спектру мушких фигура, често сведених само на типове (владар, издајник, млади интелектуалац, и др.) – било неопходно направити неку врсту синтезе која ће допринети формирању систематизоване и свеобухватне слике о драмској књижевности овог периода и помоћу драмског јунака посредно осветлити и друге аспекте драмског дела, везане, пре свега, за тематско-мотивски склоп, композицију и анализу хронотопа.

Повлашћено место међу истраживањима заузима образложење поетике, како целог раздобља, тако и појединачних аутора. Затим, у не мањој мери, расветљавање поджанровске поливалентности драмских остварења, увек у склопу развојног пута стваралаца, као и развојног лука периода; раскривање веза и утицаја: одјека дела великих светских писаца у поетској мисли и драмским остварењима домаћих стваралаца; утврђивање посебних обележја драмских текстова која им обезбеђују значајно место у српској књижевности, а ништа мање и прецизирање значаја појединих аутора за даљи развој драмске мисли.

Доминантне теме доба, пак, којима се овај рад бави непосредно су продирање и у драмску књижевност, те је тако аналитичко бављење књижевношћу истовремено неодвојиво од сагледавања културних и друштвених прилика и такво сагледавање контекста у који је смештена драма омогућава и приказивање неке врсте историјског портрета једне важне књижевне епохе у светлу крупних идеолошких и филозофских тема које су заокупљале ауторе на прелазу из 19. у 20. век. То је најпре проблем егзистенцијалног нихилизма у околностима савременог света и гашења великих метафизичких система. Затим, проблем критичког реализма и друштвене свести у светлу историје и политичког тренутка, као и широки распон значења емоционалног дискурса, те драма уз најизраженије човекове потребе, ерос и рад, разматра теме морала, људских права и индивидуализма. Посебну важност има и проблематика слободе у сагледавању младих генерација притиснутих конвенцијама, којима не полази за руком најтеже опредељење – бити нонконформист без илузија. Будући да се ове теме јављају у

многоврсним ауторским стиловима, рад у извесном смислу нуди проблемски уланчану историју духа једног времена.

Идеја која је драмским ствараоцима овога периода по свему судећи била најпримамљивија јесте идеја слободе. Тако је у први план стављена опозиција слобода–ропство, како у филозофско-егзистенцијалном смислу када је реч о облицима грађанске драме, тако и у дословном смислу имајући у виду историјско-патриотске текстове. На који начин су ликови оптерећени идејом слободе? Међу јунацима историјске драме и јунацима грађанске драме могуће је, зацело, повући паралелу у односу према слободи и међусобном односу једних и других. Но, ако је слобода врхунски идеал стремљења историјског јунака, шта је са јунаком грађанске драме – шта је његов идеал? Њихово поистовећење се најпре може препознати у самом домену трагичног – у тешко решивој распетости између слободе и нужности. О трагичном се, опет, разложно може говорити само поводом оних дела чији је дочарани свет обележен страдањем, последицом неке неминовности која човеково делање неумитно води несрећном исходу.¹¹

Велика критичка расправа о слободи и дужности одвијала се, по мишљењу Гвида Паудана, „под вођством амбициозне и јаке идеологије, попут немачког идеализма, која ју је довела до избора између свега и ничега. Али, било би неупоредиво корисније одмераваати се с филозофијама (као што је егзистенцијализам, на пример) које су отвореније ка сложености личности и модерним правцима психологије, ка реактивној особености избора и мрежастој природи међуљудских односа, а изнад свега ка неопходности да се сам концепт догађаја не схвати као једноставна стварност, него као производ сусрета између неучествовања и прихватања.“¹²

На тематско-мотивском плану пада у очи и *сукоб између оца и сина*, један генерацијски сукоб, дакле, који се на српским позорницама одвијао нешто другачије него на европским. Јунаци у свом оцу виде једног од најљућих противника својих идеја, чија појава, укорењена у једно друго доба, још увек похрањује илузију да је историја стала. Овај извор латентног, али трајног и

¹¹ О могућности остварења трагике у модерном друштву вид. текст Серена Кјеркегора „Одраз античке трагике у модерној трагици“ у наведеном издању *Теорије трагедије*.

¹² Гвидо Падуано, *Античко позориште*, прев. Душан Поповић, Clío, Београд 2011, стр. 17–18.

неизгладивог сукоба, требало би да доведе гледаоца до сазнања да су идеали прошлости, засновани на сигурном ослоњу у животу, постали делом недостижни и нестварни, делом бесмислени. А то сазнање управо чини основу јунакових захтева за одбацивањем наслеђених норми, које су новом времену постале неадекватне, и његовог позива на потрагу за новим животом, заснованим на новим моралним принципима.

Већ сâм начин уклапања овакве замисли обећавао је српској драми велике могућности, како у погледу чвршћег повезивања најшароликијих облика испољавања духа времена, од личности, појава и збивања до убеђења, идеја и идеологија, тако и у погледу стилистичких контраста и прелива у приказивању конгломерата националних карактера, почев од ауторима својствене ироније и цинизма, па до пародије, сатире и гротеске, коју је овако сагледан предмет приказивања готово сам изнудио.

Напокон, када је реч о драмским јунацима из перспективе ширења жанровског регистра, онда се, у срећним примерима уметничке успелости, о том аспекту може говорити као о оној врсти неочекиваног „измештања“ у будућност, чијим необичним уметничким пројектом аутор постиже видан ефекат иновације, доводећи до виших нивоа драмску слику, односно укупну уметничку представу. Указујући на један од таквих примера, ова теза би лако могла да нађе своју потврду у првој научно-фантастичној драми код нас – у драми *После милијон година* Драгутина Илића, објављеној у *Колу* 1889. године. Као прва драма ове врсте, она своју специфичност показује управо у подели својих ликова на „смртнике“ и „бесмртнике“: први су саткани од емоција, док су они други – будуће човечанство – лишени осећања. Истина, у Илићевом делу положај елемената научног још увек није такав да бисмо могли говорити о правом почетку једног новог жанра. Тек са појавом Х. Џ. Велса научни елемент више није сврха, већ средство уметничког казивања, али Илићева драма несумњиво представља важан датум у конституисању књижевног подручја научне фантастике код нас.

Ако се, међутим, сада ишта може са великом извесношћу рећи, па и доказати, онда је то околност да ће се херојски ликови историјске драме и трагедије од којих све зависи постепено „деградирати“ до ликова грађанске драме зависних од свега, несамосталних, неуверљивих и неупечатљивих у вечном

сукобу са животом. Није више реч само о томе да савремени човек, према мишљењу Карлајла, не доживљава чудесне згоде у борби са змајевима и чаробњацима, него бије тежак бој са стварношћу. Јунак више није победник већ поражени, он је жртва општег друштвено-културног поремећаја и непремостивог сукоба разнородних вредности. Унутрашњим приступом грађењу драмског јунака откривају се и захтеви које драма као род поставља ствараоцу – у једном случају показује се колико „идејног материјала“ овај жанр може да асимилије, а да се притом не наруши уметничка кохерентност; у другом случају, опет, осветљава се функција чувене драмске паузе која у структури појединих текстова служи и као симбол ништавила, као квазинаративни елемент који доприноси декодирању комплекса значења помоћу којег се гледаочева емпатија води и усмерава.

Сложена подлога у систему мотива страдања, што се јављају кроз напоредне историје појединих жртава кобних околности и целих породица у расулу, открива нам и позицију трагичног јунака између немезиса и аутономије. Притом се лако запажа да се драмски јунак и јунакиња као носиоци идеје трагичног знатно разликују – како према месту које имају у друштвеној стварности, тако и према естетском обликовању њихове самосвести и личне жртве, упркос честој изједначености ликова у грађанској драми.

Њихова изједначеност, међутим, непосредно произлази из наслеђа, тачније – из једног од основних начела натурализма. „Натуралистичке драме [...], у ствари су трагедије масе људи. У њима није ни могућан неки оштрији продор у психологију индивидуе“.¹³ Чак и тамо где све врви од покрета и гласова, од различитих расположења и преокупација у слици општег комешања које укршта виђења више појединаца, често несагласна и противречна – и тамо се појединци ретко издвајају у индивидуалним обележјима од других људи.

Наравно, подсећајући на недостатак рељефности јунака који делују као оживљене фреске, где на лицу нема осмеха, већ један свагда укочени израз лица, могло би се указати на занимљиве асоцијативне низове у тематици која је обележена колективним виђењем човековог усуда. Па ипак, њихова заступљеност у домаћим драмама не може се тумачити само „сенком“ коју су бацала на њих велика остварења овог књижевног рода са својим, исто таким великим, ауторима.

¹³ Радован Вучковић, *Модерна драма*, Веселин Маслеша, Сарајево 1982, стр. 30.

Да би се што јасније одредио смер истраживања, нужно је призвати у сећање и процес постепеног образовања савремених концепција драмског „лика“ и „јунака“ у светлу категорије „трагичног“ од првих Аристотелових напомена до основних закључака савремених теоретичара.

Ако је, према прихваћеним теоријама, „карактер“ тек психолошки појам, док је „лик“ карактер на естетском плану – естетски појам, онда је и драмски јунак „истовремено индивидуа и функција, човек и улога“¹⁴. Поједине реплике и поступци јунака драме сливају се у јединствену линију „јединства радње“. На тај начин, карактер драмског хероја је ограничен његовом јединственом радњом. Уопште узев, за тумачење драмског јунака остаје и даље меродавно схватање по коме се „идентитет лика конструише у повезаности с идентитетом фабуле“¹⁵. Јунак несумњиво постаје „друга страна“ радње, али сваки његов поступак се не заснива „једино на његовом карактеру“.¹⁶ Додуше, стари Грци назвали су хероја трагедије *kalos kaigathos* – духовни максимум. Трагедија је, према томе, *experimentum ad maximum*.¹⁷ Још од Аристотела се, међутим, лик доживљавао као засебан ентитет; није се обраћало довољно пажње на његово дејство,¹⁸ а требало би га третирали и као узрок и као последицу,¹⁹ док је заправо сама повезаност личности – њихови међусобни односи – оно што чини целину драме чије се суштинско обележје испољава као нерешив сукоб разноврсних вредности, стичући значење *тематског језгра* које указују на основну антиномичност људског постојања.

Чини се, такође, да би пажљивије проверавање дискурса аутора на преломним местима у драмској литератури могло довести и до једне поузданије слике о томе како су аутори замишљали естетски утисак и читаочев став према наглим заокретима у драми, до које мере су, на пример, увођења нових типова

¹⁴ Фолкер Клоц, *Затворена и отворена форма у драми*, прев. Дринка Гојковић, Лапис, Београд 1995, стр. 48.

¹⁵ Пол Рикер, *Сопство као други*, Јасен, Никшић / Београд 2004, стр. 148.

¹⁶ Уп.: Криштоф Јацек Козак, *Привлачна фаталност: субјект и трагедија*, прев. Роксанда Његуш, Службени гласник, Београд 2010, стр. 76.

¹⁷ *Исто*.

¹⁸ Аристотел је сматрао да без радње не би могло бити трагедије, а без карактера би. Касније су ово схватање стављали под знак питања Скалигер, Кастелветро, Корнеј и Дидро (уп.: К. Ј. Козак, *нав. дело*, стр. 73).

¹⁹ Ц. Л. Стајен, *Елементи драме*, Уметничка академија у Београду, Београд 1970, стр. 140.

јунака у центар збивања донела и промену у току збивања, да ли је и колико та промена стварно повукла за собом и дихотомију у структури драме и како се та дихотомија одражава на идејни, дакле, на смисаони правац драме.

Не сме се занемарити околност да су сами писци припадали једном времену, па тиме и свему другом што то време чини аутентичним. Тако су они у своја дела, уметнички обликујући стварност, уносили и типичности времена из којег су потекли, искуствене појединости и тиме доприносили уверљивости насликаног, али исто тако и пружали увид у друштвено-културну парадигму свога доба.

Документаристички поступак у прикупљању типичних представника времена, акрибија при конституисању оних типова за које живот није пружао конкретне узоре и прототипове, као и принцип да се идеје и мисли које су карактерисале време наводе углавном дословно и препознатљиво, све то говори да су драмски писци слику стварности у својим драмама градили такорећи из делова саме стварности коју су приказивали. Но и поред тога њихов циљ није била миметичка уметност, пуко подражавање у смислу доцније „теорије одраза“ и удвостручивања постојећег. Оно се трансформише и тако преузима у нову целину. Тиме се у стварност драме, у „уметничку илузију живота“, ипак уноси нешто што нема везе са законима драмске и сценске технике, нешто чега ни у самој стварности није могло бити: уноси се моменат вредновања, уноси логика, уносе судови, и мада те судове писац не доноси сâм већ их, непристрасно и објективистички, препушта читаоцу – ипак су негативни. У драмском дискурсу, у систему приказивања „позоришне обмане“, дакле, стварност није патворена, није изгубила свој идентитет као што ће се то догодити у експресионизму; она је на смени столећа препознатљива, али управо препозната, она постаје неприхватљива. Препознајући је ипак као сопствену стварност, али суочавајући се с њом у свој њеној унутрашњој извитоперености која иде до степена „фантома“, „страшила“ и „мртвила града“ (Марамбо): препознајући је кроз карикатуру коју сам надограђује, гледалац заузима према њој одбојан став, дистанцира се од ње, да би је коначно одбацио.

Нема сумње да такво обликовање јунака представља код већине истакнутих драмских писаца (Војислав М. Јовановић, Милутин Бојић, и др.) наглашено прегнуће духа да васпостављањем једне идеје-водиље, каква овом „несретном

времену недостаје“ (слобода, идеали, и др.), покрене точак историје који залеже у мртвају „једног те истог“, те надаље само његово обртање у месту оставља привид кретања и напретка.

Важност ове идеје која се, аксиолошки гледано, огледа у специфичном самопорицању, док се у исти мах, естетички, потврђује у својим крупним интеграционим и готово неисцрпним *сатиричким* могућностима, оправдава и питање како драмски писац долази до ње. Мора се претпоставити да је он свој драмски свет не створио већ разоткрио у историјској стварности своје средине, и то на онај јединствени и никад до краја објашњиви начин на који књижевник открива управо стварајући, на који мноштво иначе најчешће неуочљивих појединачних симптома епохе спаја и преобликује у једну целину, кад се оно „посебно“ тек постајући делом „општег“ јавља као препознатљиво и добија право значење у оном смислу у којем је уметничка визија увек потпунија, свеобухватнија и објективнија од неког историографског приказа. Ако би се уопште могао дати одговор на овај проблем у коме учествују и српска књижевна традиција, и индивидуални укус ауторов, и нека врста објективне воље самога дела, и исто тако стваралачка самовоља, он би се морао добрим делом диференцирати из функције стваралачке психологије, што овде није ни умесно ни могуће. Али је несумњиво то да је сâм поступак, као поступак писца и критичара средине и епохе, увек условљен одређеном животном филозофијом, кроз коју не говори само ауторова емоционална интелигенција, већ и одређена класна и професионална свест, због чега је његов поступак и назван квазиобјективистичким, а драмска уметност, као најближа животу по својој манифестацији, њеним крунским сведоком.

ЈУНАК ИСТОРИЈСКЕ ДРАМЕ И ТРАГИЧКИ ЈУНАК

Епоху на измаку 19. и почетку 20. века обележиле су две моћне струје у развоју српске драме, од којих се једна може схватити као враћање дуга традицији (историјска драма и трагедија), а друга као окретање новим токовима у европској драмској књижевности (грађанска драма) – додуше са низом међуоблика који су махом представљали спорадичне случајеве и служили за премошћење овога јаза. Ови међуоблици осенчени су великим аспирацијама и неједнаким способностима самих аутора, а циљ ове анализе је представљање те еволутивне линије посредством драмског јунака као једине и незаобилазне константе.

Природа се, као ни други односи у њој транспоновани у свет уметничког дела, не јавља непосредно, већ посредством једног знака – тај знак је у трагедији јунак; исто је и са силом која нагони идеју да се прилагоди једном трагичном процесу, који тек пропашћу обезбеђује слободу, јер та сила није ни фатум ни нужност него сама егзистенција човека.²⁰ Опредељење за јунака налази своје оправдање у логици ствари: ниједна драма се не може замислити без драмског јунака, што са осталим сегментима драмске структуре у историји књижевности није био случај. Па ипак су први српски драматичари давали предност радњи над јунаком (која би требало да буде само лакмус за трагичност јунаковог карактера)²¹, иако ће касније, у драми апсурда, на пример, драмска врста – сведена на пуко збивање – опстати и без динамике драмске радње. Тези о првенству драмског јунака у овом истраживању иде у прилог и аргумент да неке драмске врсте једноставно не могу постојати без јунака, те је и „питање о трагедији у бити питање о трагичком јунаку“²². Основ, пак, подухвата наших писаца који су били склони да приоритет виде у радњи лежи, може се рећи, у чињеници да је циљ писања историјске драме био сликање колективног духа и афирмација националних идеја, чиме је јунак постао подређен радњи, а његова психологија маргинализована. У овоме лежи уједно и одговор на питање зашто је у српској

²⁰ Више у: Петер Сонди, *Студије о драми*, прев. Томислав Бекић, Ogrheus, Нови Сад 2008, стр. 183.

²¹ Криштоф Јацек Козак, *Привлачна фаталност: субјект и трагедија*, прев. Роксанда Његуш, Службени гласник, Београд 2010, стр. 75.

²² Зорица Несторовић, *Богови, цареви и људи*, Чигоја штампа, Београд 2007, стр. 14.

историјској драми, и трагедији, насталој на крају 19. века, приватни домен ликова постао за окосницу драмске радње небитан, да би тек касније, и само донекле, дошло до очекиваног померања са радње на јунака. До правог *поунутрашњења*, међутим, не долази ни у облицима грађанске драме у нас, што све говори о давању првенства општем и социјалном над појединачним и индивидуалним. Разлог је очигледан: укидање приватне сфере јунака омогућава остварење његовог јавног бића и друштвених интереса, односно потиснутост ликова у други план омогућава афирмацију идеја.

Да би се тај циљ до краја реализовао, најчешће је у сликању јунака историјске драме била неопходна примена црно-беле технике, где на једној страни треба недвосмислено сатанизовати негативце да би се, на другој страни, управо посредством контрастне слике света, омогућила изградња лика идеалног хероја. Неретко ни протагонист, а највећма антагонист, није представљан слојевито, па је исправно запажање да је „носилац зла отуда само пука илустрација победе добра, и писац се не бави његовом карактеризацијом више но што је потребно за идеализовање врлине хероја који му је супротстављен“²³. Тако конципиран јунак, који увек остаје представник своје државе и нације, тешко може достићи одговарајући степен трагичности који би био остварив тек када би дошло до макар привидног дистанцирања од његове основне јавне функције, заправо тек онда када би његов примарни циљ постао остварење личне идеолошке линије, или још прецизније: када би она престала да буде државни интерес, односно интерес других ликова који наступају у име државе. Осетивши то, поједини писци су успевали да оформе ликове задојене таквом идеологијом, која иако напуштена од стране других, још остаје једина мисао водиља за главног јунака, мисао до које сâм јунак још држи целом снагом свога бића, какав је случај у *Тодору од Сталаћа* и *Карађорђу* Милоша Цветића. Једнодимензионални ликови ове врсте, ношени властитим идеалом, успевају да досегну трагичност управо захваљујући сталности свог карактера, бескомпромисности поступака и немогућности да одступе од властитих уверења која не прихватају као погрешна. Донекле свесни исхода, они му хрле у сусрет кроз борбу подстакнуту уверењем да још могу нешто променити.

²³ Исто, стр. 31.

Структурно ткиво наше историјске драме, па и трагедије, поред историјских факата, често чини и народна епска традиција, односно, такозвана „легендарна историја“. Отуд је једна од највећих тема – *косовски мит*. За разлику од писаца који су у свом драмском репертоару готово неизоставно обрађивали тему Боја на Косову, попут Симе Милутиновића Сарајлије, Јована Стерије Поповића, Јована Суботића, Матије Бана и других, писци који им следе и који историјску драму пишу на крају века и касније, иако нису увек непосредно обрађивали тему Косовске битке и њених историјских актера, свакако су вођени овим колективним митом транспонованим на потоње националне јунаке: једне приказане као хероје изграђене на витештву Милоша Обилића и друге чији су поступци обавијени велом издаје и инспирисани ликом Вука Бранковића, а тешка судба народа као колективног јунака-мученика условљена је управо казном за издајство. И заиста се чини да велика хероика појединца није могла опстати као таква без постојања клице неслоге као атома националног менталитета, а потом и издаје која се као наследно бреме у њеној основи налазила.

Историјска драма и трагедија ће се овде наћи обједињене у једном поглављу не само зато што су представљале полазиште за епоху модерне и следиле донекле утрт пут традиције, већ пре свега зато што су често толико повезане да их је немогуће раздвојити; писци историјских драма често су писали и трагедије, или су историјске драме писали са амбицијом да постану трагедије (што су неретко истицали и одређењем у поднаслову).

Ипак се мора запазити да историјска драма овог периода обухвата и шири дијапазон грађе од уске везаности за Косовску битку, у том смислу посебно треба нагласити да интересовање наших драмских писаца задире до у саме почетке владавине династије Немањића, чији се развојни пут прати све до њене пропасти означене у лику последњег српског цара нејаког Уроша Петог и с обзиром да се поткрај 19. века могла направити временска дистанца и од оних историјских дешавања која су се догађала током тога века (пре свих када је реч о двама српским устанцима), било је природно нашим писцима да се осврну и на догађаје из њима ближе историје. Тако се парадоксално може закључити да се осврт на српску историју завршава готово у савременим збивањима ондашњих стваралаца.

Инсомнија Илићевог јунака у *Саулу* и питање религијских констелација светлости и таме

Један од најзначајнијих писаца историјске драме свакако је Драгутин Илић чији врхунски домет представљају драме *Јаквинта* (1882) и *Краљ Вукашин* (1882). Међутим, Драгутин Илић је рад на историјској драми наставио и после 1890. године, када је написао: *За веру и слободу* (1890), *Женика слободе* (или *Виђење Карађорђево*) (1904), али и драмску бајку *Женидба Милошева* (1898) и трагедију *Незнани гост* (1907). Драма са обрадом библијских мотива *Саул*, коју је писао на Цетињу и у Улцињу 1898/99, а објавио је 1906. године, представља његово најзначајније драмско остварење, уметнички најуспелије и стилски најзрелије обликовано. Илићева фантастичка оријентација присутна у готово свим његовим делима, а нарочито интензивно негована управо у драмској књижевности, где је био најпродуктивнији и чијим је посредством дао највећи допринос српској књижевности,²⁴ не сме остати занемарена, тим пре што је опредељење за фантастику подразумевало у извесној мери модернизацију постојећих парадигми зачетих у предромантизму, насталих као узгредне појаве: неколико фрагмената из *Фисике* А. Стојковића, *Сан на Божић* Симе Милутиновића Сарајлије или *Бајка* Јована Суботића, али с обзиром да наговештаји *science fiction*-а код нас нису довољно развијени, Драгутин Илић се с правом може сматрати и родоначелником и утемељивачем овога жанра на овим просторима, а његова драма *После милијон година* (1889) првом научно-фантастичном драмом и једином у којој је заступљена и до краја спроведена таква линија фантастике. Фантастика Драгутина Илића, чак и када није доминантни елемент драмске структуре, ураћа како у просторе прасловенске прошлости, односно у њима блиски простор национално-историјског мита, тако и у свет библијских тема. Отуда су заступљена два модела: фолклорна фантастика ослоњена на митска бића прасловенске провенијенције (виле, бог Перун) са елементима народне магијске традиције, али и хришћанске

²⁴ Оваквог су мишљења били многи проучаваоци Илићевог дела: Релја Поповић, *Драгутин Ј. Илић*, Београд 1932, стр. 22; Славко Леовац, *Портрети српских писаца XIX века*, Београд 1978, стр. 281; Сава Дамјанов, поговор у: Драгутин Илић, *После милијон година* и *Секунд вечности*, Жива прошлост, Београд 1988, стр. VI.

пројекције сакралног, и, као други тип, *horror* секвенце, у којима се појављује дух, односно сен убијеног, што указује на снажан утицај Шекспира.²⁵

Поникао у широко образованој породици, Драгутин Илић је у својим делима вешто сублимирао неспојиво. „Закаснили романтик“ привржен ноћи, меланхолији и ирационалном остаје веран и реалистичком дискурсу епохе. У драмској књижевности познат највише као писац националне историјске драме, одлично осећа ново време и *Саулом* успева да прошири хоризонт својих интересовања, приказујући дубље и модерније осећање света. Општа атмосфера на прелому века подразумевала је на европским позорницама пријемчивост за библијске теме, нарочито у симболистичким и експресионистичким кретањима, како у предговору *Изабраним драмама* Драгитина Илића истиче Марта Фрајнд. И не само то: други, важнији моменат у начину обраде теме односи се на друштвено-политичке прилике, а пре свега на породична питања династије Обреновић (прогонство краљице Наталије, несређени односи оца и сина, пропадање земље услед похлепе министара...)²⁶ *Саул*, иако превасходно драма о ноћи, открива екстатично и свечано расположење писца дубоке унутрашње светлости, чиме је на један специфичан начин, попут Доментијана у српском средњовековном песништву, продубио правац религиозне песничке мистике.

Двострукост Саулове природе се огледа у преплитању дивовске величине моћног владара и надлазеће несигурности услед појаве свести о сопственим слабостима и свести о несталности сопствене позиције, а главна његова слабост се састоји у удовољавању страстима. Оног момента када је Саул први пут попустио себи (а то се догодило пре периода обухваћеног драмом), почео је да губи упориште и да га грчевито тражи у погрешним људима који му подилазе. Учвршћујући га у уверењу да је још моћан, његов „најуслужнији удварач“ Доик успео је да загосподари њиме и да утиче на његове поступке и одлуке: „[...] Вернијих слугу својим страстима, / И слабостима друга, неће наћ. / И сад су они у

²⁵ Детаљније о фантастичном код Д. Илића вид. поговор Саве Дамјанова у: Драгутин Илић, *После милијон година / Секунд вечности*, Жива прошлост, Београд 1988.

²⁶ Више о овоме видети у предговору Марте Фрајнд, у: Драгутин Илић, *Изабране драме*, Нолит, Београд 1987, стр. 24.

нашим рукама, / Ми тада слуге њиховим страстима, / А они нашем уму робови. /
Саул је сила, Доик његов ум!²⁷

Но пре него што ће упасти у вешто исплетену мрежу својих најближих људи, Саул сâм чини први погрешан корак који покреће његов суноврат. Заљубивши се у иночицу Ресфу, коју је на двор довео као тринаестогодишњу девојчицу, протерао је своју закониту супругу и мајку његове деце. Инсомнија од које болује постаје само простор на ком се Саул бори са самим собом, односно са својом савешћу:

Саул: Е, па ко је тај,
Који Саулу мути ведар сан?
Ресфа: Саул! (230).

Хераклитовским довођењем у везу карактера и судбине, Саул заиста постаје јунак чији су сви поступци мотивисани ћудљивошћу његове природе: „Прекост у поступању, насилност у доказивању моћи како онога што је исправно, тако и онога што је погрешно, афективност у исказивању емоција и ћудљива упорност која подупире нарцисоидну свест, чине да овај јунак често долази у ситуације када верује да поступа својом вољом али је у бити својеврсни лутак на концу којег покреће зли конфидент.“²⁸ Саулова борба страсти и разума на симболичком плану представља борбу светлости и таме што води у „пад његове душе“. Будно стање је такође неподношљиво, али – не желећи да побегне у сан – Саул бежи у екстазу телесне страсти јер је то једини начин да опстане у ноћи:

Саул: Ти и не схваташ, шта све једна ноћ
Свршити може!
Како је тамна, само погледај!
[...]
Сумњива ми је ова слепа ноћ,
Она ме мучи! Свака, свака ноћ,
Увек по нешто мрака оставља

²⁷ Драгутин Илић, *Изабране драме*, Нолит, Београд 1987, стр. 222. Сва даља навођења *Саула* дата су према овом издању.

²⁸ З. Несторовић, *нав. дело*, стр. 279.

У људској души, а овај се мрак
Све више пење, шири, растире (242).

Сан за Илићевог јунака не представља бег од неподношљиве стварности и уточиште за његову уздрману савест, већ поље које изазива немир и претвара се у ноћну мору.²⁹ Хипнос, бог сна, за Саула је брат бога Смрти. Он га уводи у свет вечног мрака. Сама драма, међутим, развија се на једној другој линији од мрака до светлости. „Сан, зато што је тотално скривање, јесте пад у човека. Пад је напуштање стварности и себе. Препустити се као тек тело међу телима, утеловити се. Устукнути и покорити се сили теже. То је предавање закону теже, као да се он једнако шири на живот и на оно најживље у животу: на оно бивствовање кроз представљање, исказивање и изјављивање. Као да све то почива на нечему, као да је то победа над нечим.“³⁰ Суштина се можда и крије у Сауловој неспремности да устукне и да се покори. Сан је откривање бића, па и сагледавање онога ко је у стању сна као мртвог, али сан је и повратак себи, односно најдубљим, најневидљивијим, најтанинијим нитима несвесног бића.

Савест Саулова развија свест о кривици, а она нужно повлачи и свест о казни. Парадоксално је, међутим, што он врло добро зна чему се не сме предати („Желиш ли мира, не предај се сну“ (242)), али се онда предаје другим силама што једнако онемогућавају разборитост његовог ума. Све то Саула одводи у стање трајно измештене свести и стање неизлечивог стараха вишеструко мотивисаног.

²⁹ Занимљиво је приметити да управо ликови оптерећени савешћу поседују страх од сна и на различите начине се опиру да му се препусте. У драми Ђура Димовића Јерина истиче: „ја нећу сна, нећу да снивам ја!“ (Ђуро Димовић, *Ђура Димовић, Бураћ Смедеревац*, прир. Олга Марковић, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1999, стр. 104). Грешници су чак лишени способности да утону сан и тиме пронађу мир, што се показује из Предрагових речи: „Ох сна, сна ми дајте!“ (Жарко Лазаревић, *Самртна клетва*, прир. Душан Ч. Јовановић, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1996, стр. 84). Насупрот овим ликовима који ће спокојство пронаћи тек са вечним починком, у драми *Суђаје* мајка ће успављујући своје тек рођено чедо (безгрешну душу, уколико не прихватимо становиште о пренаталном греху), рећи: „Проспавај мало; сан је мио гост!“ (Љубинко [Љубомир Петровић], *Суђаје (Суђенице)*, прир. Олга Марковић, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2000, стр. 13). Може се рећи да је амбивалентан однос према овом несвесном стању проузрокован управо његовом дуалном природом. Ипак, чини се да је доминантније било становиште да сан донекле имликује неку врсту одсуства, а с тим у вези је онда и читав низ слика које задиру у несвесно, необјашњиво и несазнатљиво, некада до те мере да се тесно везују за окултно или езотерично: „Кад душа спава, црна ноћца бди“ (Мита Димитријевић, *Оливера*, прир. Олга Марковић, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1998, стр. 31).

³⁰ Марија Самбрано, *Визија и искуство*, прев. Александра Манчић, Службени гласник, Београд 2011, стр. 296.

Страх од кривице, односно страх од ноћи, уједно је и страх од казне – страх од смрти. Иако би примарна симболика ноћи могла да се огледа управо у умирању, чињеница је да у Илићевој поетици ноћ ипак има извесну полисемичност. Њено најдоминантније значење ипак се везује за оно нејасно, у мраку нераспознатљиво, доведено до степена дезоријентисаности, па у том погледу и езотеричног. Јунак-хибрис ће пресуђујући себи на крају изгубити борбу са самим собом, али ће на једном вишем плану – метафизичком – то бити победа светлости над мраком.

Јер „ево идем као лупеж; благо ономе који је будан и који чува хаљине своје, да го не ходи и да се не види срамота његова.“³¹ У том библијском тону и Саул исказује своја уверења: „Добро је бдити! Кад у ноћи бдиш / Тад ухо чује, а око види све“. Бдети (*γρηγορεῖν*) и чувати хаљине своје значи бити будан (*επαγρυπνεῖν*) у погледу неговања добрих дела која светима служе као одећа, јер онај ко их не буде имао биће постиђен и видеће се срамота његова као да је обнажен.

Ноћ у Илићевој драми досеже ниво *драмског јунака* јер је „потмула и нема као крадљивац“, „подла је ноћ, ухода је ноћ“ и „њезин мрачни лик“ мучи Саула. У вези са семантиком ноћи је и сан који се у Сауловој, донекле измештеној свести и сигурно немирној савести, једначи са издајом: „Усниш ли само, издајник те сан / Притегне чврсто док те пљачкају. / Неверство гмиже око трона ми [...] Издајство! [...] Издајство!“ (247). Такво једно егзалтирано стање чини овај лик параноичним. Он у свему види заверу и у свему препознаје опасност.

Вековна традиција позоришта тражила је овакве „потресе гласа“. На смени столећа још увек би глумци „крикнули“ у извесној сцени, и ради тог крика, кажу историје књижевности, људи су ишли у театар. Данас публика зацело теже подноси трагичну емфазу. Али у седамнаестом веку су глумци свечано и патетично потресали срца својих савременика – као што је и ћутање умело да „затрепери“ нечујним звуком. Драма је, наиме, за разлику од епског жанра, својствен принцип непосредности приказивања. Томе не противречи околност да драмски текст – акустички и оптички, језички и гестички – реализује група глумаца, заједно са целокупном театарском компарсеријом, сценографијом, реквизитима и техничким помагалима. Они спадају у секундарне жанровске одлике. Примарна одлика жанра је непосредност приказивања која највећу снагу и

³¹ Библија, „Нови завјет“ (Откр. 16; 15), прев. Вук Стефановић Караџић, издање Библијског друштва, Београд 1996, стр. 262.

реакцију постиже у директној рецепцији јунакових исказа, у разоткривању његове свести.

Стање од којег Саул бежи јесте стање у којем се његова свест већ налази. Своју моћ он подупире лажима лажно блиских људи и управо у заблуди о неограниченој моћи лежи клица његове пропасти.

Поред узгредног обликовања завидне Мераве и друге Саулове кћери – Михале – поносне на дела свога мужа Давида, заносне игре Авигеје која пре сликовито приказује Саулово развратништво него што је као карактер важна, далеко је занимљивији и значајнији „лик амбициозне и страсне Саулове иночице Ресфе у коме је Илић изразио типичне црте психологије жене коју распињу исте амбиције и страсти као и мушкарце који је окружују, али која њих може да оствари тешко и на сасвим другачији начин од осталих, због свог посебног положаја у друштву“³².

Поливалентност Ресфиног лика карактеришу супротности: заводљивост, раскалашност и – мајчинска брига за потомство. Ресфа је на једној страни искрено заљубљена у Саула и бодри га да буде истрајан. Свесна његових мана, свесна да је недоследан и да том недоследношћу потиरे најбоље у себи, ипак је спремна да поднесе жртву за њега: да за њим иде „као Сара за Аврамом“ (243), тугујући за оним данима када је у њему видела моћног лава чије је славе блесак занео. Ресфа је, као Доикова рођака, спремна на сплетке јер је незадовољна својим статусом – ни жена ни слушкиња. Управо такав статус је чини несигурном и то испољава у разговору с Доиком („Онда смо оба обманути ми. / Саул ме вара“ (237)), међутим, Доик јој помаже да поврати веру у себе и своју заводљивост: „Рекао бих пре: / Саул још не сме јер Израил сав / И са њим Јонатан јоште тугује / За прогоњеном царицом“ (237). Затим Доик даље наставља да снажи њено самопоуздање говорећи о женским дражима којима плени: „[...] тај несташни вео / Раскрилиш с плећа. Чудно, заиста, / Толико дражи, и ти сумњаш још!“ (239). И сам писац је изгледа према овом женском лику гајио амбивалентна осећања – она је донекле располућен лик, али не у значењу извесне психолошке девијације подвојене личности већ пре у смислу њене функционалне моћи јер је на једној страни приказана као супериорна љубавница, а на другој као несигурна играчка.

³² Предговор М. Фрајнд, у: Драгутин Илић, *нав. дело*, стр. 26.

Оправдање за овакво психолошко колебање Илић ће истаћи кроз закључак проницљивог интриганта Доика, који иако сматра да „девојка лепоте такве, / па још сујетна / да мисли о другом [сем о себи – прим. М. С.] нема времена“ (234), ипак неће моћи да избегне да призна: „Заљубљена си, / А заљубљеној разбор није друг!“ (236).

Иако прихвата да по Доиковом налогу својим дражима приволи Саула да Фалтилу да Давидову жену Михалу, која је испрва њему и била обећана, Ресфа показује велики ниво искрене брижности према Саулу када тешећи га изговара: „То је само ноћ / Знаш и сам да те увек у ноћи / Сумње распињу!“ (247). Алузијом, пак, на старозаветну причу о Авраму и Сари, Илић је на одличан начин омогућио продубљивање односа Саула и Ресфе. Њихове ликове је учинио још комплекснијим тако што у једном разговору Ресфа наговештава трудноћу и показује забринутост за своје дете, јер „[...] буде ли што / Саулу, а Давид слободан остане, / над њиме свој ће искалити јед“ (244). У *Другој књизи Самуиловој* линија Расфиних и Саулових потомака није доминантна, али како је за време Давидове владавине завладала глад у Гаваји, Господ је затражио да се Саулов крвнички дом жртвује: „И узе цар два сина Ресфе Ајине, које роди Саулу, Армонија и Мефивостеја, и пет синова Михале кћери Саулове, које роди Адрилу сину Верзелаја Меолаћанина. И даде их у руке Гаваоњанима, а они их објесише на гори пред Господом; и сва седморица погибоше заједно; а бише убијени првијех дана жетве, у почетку јечмене жетве.“³³

Тиме се и Саул и Ресфа кажњавају за учињени грех. Преступи којима су склони, део су њихове природе (Ресфина појава је у драми еротизована) и карактера (који је у основи Сауловог страдања). За ликове Саула и Ресфе је Илић искористио већ постојећи концепт Вукашина и Јаквинте. Превага, међутим, коју чини *кривица самобитности* (код Саула када је реч о владарској позицији, а код Ресфе када је реч о решавању питања њеног статуса), проузрокована *вољом за моћи*, онемогућава да се ови ликови остваре као трагични. Воспостављање благостања могуће је уз подношење жртве. Саулови потомци се морају жртвовати да би се прекинула линија греха. Знајући да се све одиграва по вишој вољи и да се оно што би се у античкој драми звало *судба*, а овде у духу јудео-хришћанства

³³ Библија, „Стари завјет“ („Друга књига Самуилова“, 21; 8–9), прев. Ђуро Даничић, нав. издање, стр. 306.

воља господња, мора испунити, Саул ће умирући рећи: „Пророче, је си л’ задовољан?“ (318), али је Драгутин Илић, разумевши врло тачно двојност и несталност човекове природе, у последњој Сауловој реплици, са једне стране, лишио свог јунака осећања самобитности, а са друге, још једном управо њу нагласио имајући можда на уму Саулову жељу за сопственим продужетком: „Давиде! Децу поштеди!“ (318).

И заиста Саул на једном месту, после сукоба са Јонатном, истиче да се његов син првенац подигао против њега, а „хтедох овај трон / Да му очувам, да га зацарим“ (287). Јонатан такав престо не прихвата: „Вај! На лешинама Израилља зар / Престолу своме зидаш темеље? / Зар крвљу слуге највернијега / Хоћеш да слепиш стене трону свом?“ (286). Против праотачких закона не може ни Саул ма колико моћан био; опомена за то су зли духови који га походе ноћу, али Јонатан се тим законима не супротставља. Не могавши да умилостиви и отрезни Саула, он ће ући у борбу против народа, а на страни свога оца: „Зар греху оца свој додати грех?“ (254); али њега дужност нагони да остане уз оца: „Ох, оче мој! / Из шакалових хтедох чељусти / Да спасем тебе, ал’ ти ниси хтео, / Одбио си ме, Господару мој! / Куда ме гониш? Зар да те оставим / Над освећеном кад се главом ти / Господњег гнева мрште облаци!? / Ево ме, гинем уз очеву ћуд!“ (287).³⁴ Колико је Саул застранио најбоље се види кад и поред свих жртава које подноси Јонатан, а свакако је највећа она која представља дилему отац–мајка („Јонатан хоће, али сме ли син / На оца руку? У души ми чуј / Вапије мајка: Сине, одмазду!“ (258)),³⁵ одбацује свога сина речима: „Адриле, испрати сина не-сина“ (311).

Два пута, међутим, Саул ипак показује колико му је Јонатан важан. Први пут речима: „Шта, шта? Они то? / Тако ми Господа, то што рече сад / Нико ти више неће од сада. Па ни Јонатан!“ (231). Оно, дакле, што иначе никоме није дозвољено може бити једино Јонатану, отуд ово наглашавање у инверзији – чак ни њему. И други пут када Саул скрхан од бола шаље слугу свога да сазна је ли му син жив, кад већ постаје свестан да су га други издали: Фалтил се повукао, а на Саулове

³⁴ Да је Саул био играчка у рукама оних који су у жељи да остваре властите интересе успели да га удаље од најблиских, сведочи и његова грчевита борба за власт, коју му ни Давид ни Јонатан нису хтели одузети, напротив, њих двојица су правили план да раде на приближавању цара народу и да врате сјај царској круни, уколико он усхте да помилује Давида.

³⁵ Овакав расцеп између љубави према мајци и дужности према оцу није нетипичан за ликове наших драма. Из мноштва примера, могли бисмо издвојити *Самртну клетву* Жарка Лазаревића.

речи: „Доиче, мој верни Доиче!“ (315), Доик одговара: „Матора будало! Мислиш зар / Простачком друштву да сам капац ја? / [...] Пропалицама Доик није друг!“ (316). После чега га Саул убија.

Јонатан: Нитковски век, кад владар народа
Под штитом правде коље невиност
Незаштићену! Када Израил
Ниједног више нема Давида
Али Доика зато тисућу! (253–254).

Овим Јонатановим речима се два доминантна јунака Илићевог *Саула* испољавају као типови, као представници одређених врста људи, чиме се, на плану драмске радње, прецизније одређује њихова функција. У раскораку са својим уверењима и дужностима на које мора да одговори, Јонатанова свест под притиском тог оптерећења постепено прелази у лудило, где он жуди за смрћу. Само још у њој налази спас једини лик који захваљујући том расцепу поседује трагички потенцијал.

Сазнавши да му је син погинуо у боју („Погинуо! Мој верни Ахаве! / Како погибе мили Јонатан / [...] Сине мој! Утехо моја!“ (315)), не желећи да падне у руке Давиду, Саул ће и себе пробости. Над мртвим Саулом Давид се моли за покој његовој души, али ће над Јонатановим лешом болно јаукнути и оплакивати га кроз тужбалицу несвојствену ратнику који је својом храброшћу савладао Голијата.

Давид се као и Јонатан појављује тек у трећем чину. Велико пријатељство које га је везивало за Јонатана, спречава га да се освети Саулу иако је он два пута покушао да га убије. Чак и онда када му Ависеј говори да се отресе Саула и сав ће га Израил славити, он одговора: „Саул ми је као отац, а његова сина љубим као рођена брата, Михала ми је за срце прирасла, па зар да изгубим и Саула и Јонатана и Михалу?“ (219). Чиме ће и сâм Давид донекле навући на себе омразу услед неразумевања и забуне: „Не мари царев зет за Израил!“ (219).

Давидов лик у драмском тексту није приказан слојевито иако је осликан са очигледном пишчевом наклоношћу. Најизразитија његова црта је храброст коју му ни Саул не може оспорити: „Витештво његово занело нас све [...] / Ево човека!

[...] / Даћу му славе, нек ми буде син, / Он нек ми буде снага трона мог! / Његовом руком приковаћу сад / Израилъ за дом сина Кисова! / [...] И Јонатаново срце краде ми. / Не смећем грех свој, поклоних му шћер / Надмудрио ме!“ (254).

Ако је Саул синоним за грех, Давид је синоним за опроштај. Док у библијском предању Давид три пута штеди Саулу живот, у драми је врло упечатљива једина сцена у којој се Саул препустио сну. Сан овде има још једну функцију – он је латентно стање између живота и смрти. Онај који сања може се поново родити (пробудити), али је то увек неко стање савладаности јер „прво на шта наилази субјект у стању сањања јесте инхибиција, најрадикалнија која се може замислити у садашњем стању људског живота; он не само да је инхибиран, него је и побеђен, разоружан. Сан побеђује и увек има нека борба, некаква забрана за будног човека да уђе испод; то је свакодневни пораз.“³⁶ Давид му на спавању прилази близу, али му само одсеца скут и узима копље чиме га обезоружава и симболично развлашћује: „Зато кад дође вријеме боју, не нађе се мача ни копља ни у кога у народу који бјеше са Саулом и Јонатаном; само бијаше у Саула и у Јонатана сина његова“³⁷. Вера Давидова у божју промисао, не дозвољава му да учини грех: „Противу оца Јонатана мог! / Зар тако мучки, разбојнички зар / Та Саула ће уморити Бог, / Или ће са мношћу у отворен бој, / И пашће“ (273).

Престо и храм су два велика стетишта моћи, храм је у божијој служби а владар, заборављајући на ограниченост својих моћи, често жели да се изједначи са Богом. Онај ко је Саула прогласио владарем може га и свргнути с власти и стога је Саулов страх од нејаког старца Самуила, ког он жели да придобије, оправдан; нови заплет, међутим, настаје када пророк умире након што је престо одузео Саулу. Том чину је присуствовао једино Доик чији је лик Илић изградио на основу синтагме „издајник Доик“ којом је потцртан превртљив карактер.

За разлику од старозаветне приче у којој Доик извршава Саулово наређење: „Тада цар рече Доику: окрени се ти, те уложи на свештенике. И окренувши се Доик Идумејац уложи на свештенике, и поби их онај дан осамдесет и пет, који ношаху оплећак ланени. И у Нову, граду свештеничком, исијече оштријем мачем и људе и жене и дјецу и која сисаху, и волове и магарце и ситну стоку оштријем

³⁶ Марија Самбрано, *нав. дело*, стр. 312.

³⁷ Библија, „Стари завјет“ (Прва књига Самуилова, 13; 22), *нав. издање*, стр. 264.

мачем;³⁸ Доик је у драмском тексту Драгутина Илића представљен градацијски – док на почетку саветује свога синовца Фалтила, који хоће да убије Давида да би се домогао његове ложнице, да буде стрпљив и да то не чини док Саул не изрази жељу, а и тада је боље пустити да туђа рука то изврши: „Коцкарска посла! Ја мрзим коцкара / [...] Хладни ум, / Савлада страсти, а безумног страст / Растргне“ (224); на крају драме ће ипак беспоговорно поступити према Сауловом налогу да се освети свештеницима: „Све! У дворишту Натановоме / Сложено трупље лежи као сноп. / Тријест и осам глава смакнутих / С вратова леже на гомили све“ (301).

Ватра којом је Доик требало да запали Натанов дом, претвара се у велики пожар који заправо изазивају побуњеници. „Моћ судбине и случаја је неизбежна“, као што је то већ антички хор знао да сажме у прегнантну формулу: Аристотел је сматрао да „у судбину и случај не треба сумњати“, али им је приписивао својство недоказивости, по чему се разликују од свих значајних супстанци и феномена. Овде, међутим – као симбол смрти и препорода – ватра која доноси прочишћење знак је божје казне за зло и подсећа на пламен о којем се говори у Откривењу, а који ће са неба бацити Бог. Појам судбине је значајно проширен односом према провиђењу Свевишњег. Тек се тим односом разрађује и у великој мери мотивише осећање и статус коби у којем има и недужности и кривице.

Сукоб паганске острашћености и хришћанске љубави у/између ликов(им)а *Незнаног госта* Драгутина Илића

Многе идеје започете у ранијим својим драмама, пре свега оне засноване на религиозним основама, Драгутин Илић је обрадио и у трагедији *Незнани гост*, с том разликом што је контекст словенски и допуњен елементима религиозне мистике.

Ова трагедија је у извесном смислу најпотпунији израз мистичног, идеалистичког, религиозног порива који је од самог почетка био присутан у Илићевом свеколиком, па и драмском стваралаштву, а који је добијао

³⁸ Исто (Прва књига Самуилова, 22; 18–19), нав. издње, стр. 276.

различите облике у појединим његовим делима. Реља З. Поповић је рекао да је Илић после Његоша српски песник са најдубљим религиозним осећањем у нашој песничкој традицији [...].³⁹

Радња драме одвија се на Триглаву у шестом веку и њени актери су балкански Словени. Њоме је представљена тежња појединаца да се супротставе осветничком чину, те у том смислу драмски текст у целости представља хришћански трактат који се супротставља паганству Старих Словена, исказан речима Будислава: „Праштај да ти се прашта!“⁴⁰

Будислављево „праштајмо“ и идеја да их „љуби све“ супротстављају се осветничкој побуди његове мајке и захваљујући том његовом расцепу између дужности и властитих уверења настаће трагедија коју Илић није успео да оствари кроз лик Јонатана у *Саулу*. Љубав главног јунака *Незнаног госта* далеко превазилази границе љубави према жени. Будислав је спреман да се одрекне вољене жене, али је његова туга свеопшта, не само последица туге због расанка: „Не, мајко ради ње, / Већ ради оних, што ви, занети крвометом, / Ради јадница, које са мржњом и осветом, / Дан из дан раздирете! Ох, мајко, ради вас, / Несретних очајница, што децу порађате / У болу и мукама; Презирем мржње коб, / Из зипке што вам децу у крвав баца гроб, / И живот матерински залива сузама“ (26, 27: 769).

Корени мржње између два племена су много дубљи него што нам то открива почетак драмске радње. То је сукоб који се развио у борби за заузеће „животворног извора“, а кроз Влканину жељу за осветом провејава и клица женске љубоморе јер сматра да јој је Живана чинима преотела Просегоја. Наизглед безазлен спор прераста у крвопролиће у којем страдају Влканини синови и муж, у којем је чак и Живана изгубила сина и због којег још и сада мајке оплакују своју настрадалу децу. Влкана (Будислављева мајка) и Виден (његов стриц) величају снагу и страх који је Будислав ширио међу припадницима Рашанског племена и у њему виде свог највећег осветника. Преокрет настаје оног момента када је Будислав у боју опазио сен коју нико други није могао да види.

³⁹ Предговор Марте Фрајнд, у: Д. Илић, *нав. дело*, стр. 29.

⁴⁰ Драгутин Ј. Илић, „Незнани гост“, у: *Бранково коло*, бр. 26, 27, Сремски Карловци 1907, стр. 769. Сва даља навођења биће дата према издању из *Бранковог кола*. (Поред броја стране, наведеног у загради уз цитат, биће дат и број часописа у којем је тај одломак штампан.)

Та сен се Будиславу представила као „Љубав и поштење“ и појавила се још једном касније када га је позвала да пође за њом („По том се показа љубав Божија к нама што Бог сина својега јединороднога посла на свијет да живимо кроза њ. У овом је љубав не да ми показасмо љубав к Богу, него да он показа љубав к нама, и посла сина својега да очисти гријехе наше. Љубазни! кад је овако Бог показао љубав к нама, и ми смо дужни љубити један другога“)⁴¹. Тада се Будиславу приказао злочин: мајке оплакују мртву децу, чак је и своју мајку видео... Незнаног госта може да види само онај ко је „вештицама на тражину нагазио“. Наглашавањем да Незнани гост има 34 године, донекле се врши алузија на Христа распетог у тридесет трећој години, који сада васкрсао похађа јунака драме. Влкана нема способност да види Незнанога док не очисти срце од мржње и освете. Стога Будислав одбацује *завет осветнички* и прихвата идеју љубави према ближњем. Овако постављен у срж сукоба, „извор живота“ не зацељује него распирује смрт.

Иако се у сукоб два племена умешала љубав између Будислава и Дубравке, у духу шекспировског заплета, она не подразумева мирење двеју завађених породица, већ се може сагледати првенствено као окидач за преобраћање Будислава који спознаје ширу љубав:

Будислав: Онај што љуби, тај опрашта све!

Влкана: То је пука лаж! – Љубав не прашта (21: 612–613).

Различити погледи на љубав представљају онај суштински конфликт који постоји између верника и неверујућих: „А који нема љубави не позна Бога; јер је Бог љубав.“⁴² Тиме се Будислав поставља у центар збивања и кроз овај лик Илић афирмише идеју о вери и љубави обједињеним сада у овом лику. Вера и љубав у њему су она интегришућа снага која иницира праведност и праштање, па Будислав каже да су они први започели убијање и не прихвата Влканин налог да убије Просегоја.

⁴¹ Библија, „Нови завјет“ (Прва саборна посланица св. апостола Јована Богослова, 4; 9, 10, 11), нав. издање, стр. 247.

⁴² Библија, „Нови завјет“ (Прва посланица Јованова, 4; 8), нав. издање, стр. 247.

Клетву као пагански обичај спроводе они који не признају хришћанску љубав, те тако помамљена Влкана проклиње свога сина вадећи дојку. Ритуалним и симболичним показивањем дојке, врши се најтежа клетва: проклињањем млека којим је задојен уједно се указује на затирање његовог семена. Овакав мајчин чин праћен је појавом злослутне птице ћука, који се понавља лајтмотивски са готово сваким појављивањем Влкане на сцени и прати сваки њен крвави план. Будислав: „Ох, сумња, оче, сумња у правду, крвљу која / И дахом смрти веје / И вихор мржње сеје, / Над гробовима нашим ширећи крила своја“ (12: 331).

Мајке своју децу одгајају за смрт, чиме су оне саме највише погођене: „Не убиј! Мајке згађаш!“ (14: 389). Живана мајчински моли Влакану за мир, али је она неумољива: „За краву смрт / Рађамо децу своју; за мужевљи бес / За гадну славу, да нам наше деце крв / Узајамно пију! – Жено, јаднице!“ (16, 17: 461).

Влакана: О, што сам жена!

Живана: Ах, да си бар жена,

Кад нећеш мати да си [...]

Влкана: У гробу је мир! [...]

Освета сам ја!

Живана: Вучица! (16, 17: 462–463).

Остајући доследан старословенском оквиру, Илић ће у Влканином имену задржати старословенско вокално *л*, које је у 13. веку дало рефлекс *у*. У корену њеног имена се налази именица вук која у народној магији има вишеструку симболику: „Пошто је вук везан за границу два света (људског и дивљег), у њега се могу претварати застрањени појединци који после смрти нису успели да оду на онај свет, или они који имају магијску способност преобраћања – *руски колдуни*. [...] Некад и нечиста сила може да има на себи неке атрибуте вука и медведа. Тиме се указује да она долази из дивљине и да је нарушила социјални простор човека.“⁴³ Такође, према мишљењу Веселина Чајкановића⁴⁴ у народној митологији и фолклору вук је митски предак српског народа, а представа о вуку је

⁴³ Љубинко Раденковић, *Симболика света у народној магији Лужних Словена*, Просвета Ниш / Балканолошки институт САНУ, Београд 1996, стр. 91, 96.

⁴⁴ Веселин Чајкановић, *Сабрана дела из српске религије и митологије: студије из српске религије и фолклора 1925–1942*, Српска књижевна задруга, Београд 1994.

и тесно повезана са хтонским силама и смрћу. Биће које стоји на граници између човека и вука је вукодлак, који према тој двојакости сопствене природе представља и границу између два света: људског и подземног, јер је човек попримио својства једне хтоничне животиње. Влкана, не могући да приволи сина на одмазду, сада тражи од Видена да убије Просегоја, али ни он неће смети против неписаних искомских закона, јачих од било каквог људског хтења (одлучено је да се само привремено склопи мир) јер ће морати пред гомилу, ипак обећава да ће још те ноћи да сруши кобни мир. (Овчари доносе вест да је неко побио псе и загадио њиховом крвљу Живино врело. И док сви други мисле да су Ратковићи починили овај грех, Будимир проклиње кћер јер зна да је она једина толико заслепљена осветом да би била спремна да уништи и оно што им је највредније, за шта су иначе и пале толике жртве.) Драгутин Илић је овим још једном потенцирао погубну снагу острашћености својих негативних ликова којом су сви њихови поступци мотивисани, те је тиме њихово делање донекле изместио у подручје ирационалног, сепарисаног од разумног разлучивања.

Али на другој страни, увиђајући спремност својих саплемка на све, Будимир наступа као резонер: „Ама, Видене, твоја рука то / Међ’ браћом мржње распирује жар!“ (24, 25: 715). Виденовој карактеризацији ће, међутим, допринети и Будислав: „Мајке ми срце ти си помамом окужио“ (18, 19: 522), чиме постаје јасно да је и сама Влкана заправо средство у Виденовим рукама, иако се све време има супротан утисак. Слабост повређене жене услед губитка мужа и деце, злоупотребио је Виден, преобраћајући рањену жену у крволочну осветницу.

Општа сумња ликова у драми када је реч о кривцу пада на Будислава, међутим, онај однос који често у својим текстовима наглашава Илић, а који стоји негде на граници дужности и љубави према деци/родитељима, и овде ће бити потенциран кроз лик Будимира који зна ко је кривац, али не може да га прокаже јер би се чин изједначио с јереси: „Перуне, смилуј ми се... она је моја кћи!“ (24, 25: 721). Исту дилему коју има Будислав: бити на страни вечне правде или на страни мајке, има и Будимир (Влканин отац): бити на страни истине или бити на страни рођеног детета.

Одбачена од родитеља, Дубравка долази Влкани од које очекује да је прихвати, тражећи тако Влкану или смрт – јер су обе спас. У овоме најзад Влкана

проналази начин да спроведе своју освету. Да би је прихватила, она од Дубравке тражи да убије брата Горазда, што ова и чини.

Врло је значајан Будислављев чин рушења Перуновог кipa наглашавањем да је он последња жртва. Тим чином се долази до поенте коју је писац симболички представио кроз одбацивање паганских веровања, али потенцирајући свест о томе да се ниједан преврат у историји цивилизације није могао остварити без страдања, као што нема револуције без крвопролића. Оно што је још важније, чиме се у исти мах врши и реминисценција на Христово страдање, јесте да се највреднија чедa морају жртвовати зарад свеопштег бољитка, те тако Будиславу заривају нож у груди три њему најблискија сродника, свако из својих разлога – Будимир: „Безбожнице!“; Виден: „Отпаднице!“; Влкана: „Ха, кукавице!“ (26, 27: 772). Посматрајући њихове изјаве долази се посредно и до детерминисања позиција ових ликова. Мајчин нож је, међутим, најдубље забоден. Њега Будислав не вади – и с њим иде Незнаном госту. Незнани већини јунака остаје непознаница јер је мржња у тој мери овладала њима да су слепи за оно што се зове љубав и сасвим је оправдано што га у наслову Илић назива гостом. Његова привремена посета настанила га је у души Будислава који је спреман да за ту спознају жртвује властити живот. Јунгов процес индивидуације је тесно повезан са представом о Исусу Христу која се на различите начине може довести у везу са митолошким сликама и симболима: „Однос реалног Ја и Јаства посредован је идеалним Ја (Христом) које спаја свесно и несвесно, сједињујући у себи личне и архетипске чиниоце. Представа о Христу тако прераста у симбол охристовљеног Ја, односно оног Ја које се свесно препушта Јаству као свом водичу али и назначењу.“⁴⁵

Овим је писац покренуо и једно комплексно питање – питање жртве и нужности да се она поднесе. С тим у вези је увек и питање о немогућности избора. Илустративан је у том смислу пример из једне друге драме штампане деценију и по пре Илићевог *Незнаног госта* (1892) – то је драма *Суђаје* Љубомира Петровића. Тема религиозности је у овој драми дата универзално, јер је непознати и незвани гост, који похађа Богумирову кућу, Турчин што слави Алаха, те се намеће порука исказана речима једног од ликова драме: „Један је Господ, све је

⁴⁵ Велимир Б. Поповић, „Психологија индивидуације“, у: Едвард Ф. Единцер, *Хришћански архетип*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2005, стр. 11.

друго сен“.⁴⁶ Међутим, идеја о неумитности судбине је у овом драмском тексту била доминантнија. Након два преломна догађаја, када је јунак спасен уздањем у Бога и молитвама њему упућеним, исход последњег догађаја је трагичан и поред свих напора, сада остарелог, Турчина да осујети намеру Суђеница.⁴⁷ Тако је на необичан начин писац извршио синтезу хришћанске и античке митологије и фолклорних представа.

Драгутин Илић, као заговорник религијских идеја, у својим хришћански надахнутим текстовима показује победу хришћанства и исказује своје дубоко религиозно осећање света. Драма *Незнани гост* израста у савршено складну поруку: „Заиста, заиста вам кажем: ко прима онога кога пошаљем, мене прима; а ко прима мене, прима онога који ме посла.“⁴⁸

Из свега овога произлази да словенску душу није тако дубоко дотакла ниједна историјска идеја као што је то случај са идејом хришћанства и то не у смислу преузимања њене апстрактне сврхе, већ као облик који се односи на све сегменте живота. Сваки пут, међутим, када у Илићевим драмама, у свести или у директном исказу неког његовог драмског лика заискри и неки елемент прасловенске прошлости, то ће представљати несумњиви израз чињенице да је писац дорастао свом двоструком духовном наслеђу и да је направио још један корак ка његовом разумевању. Око те две средишње тачке Илић је, наиме, концентрисао све мотиве, теме и остале културне елементе, које је сматрао битним и за историјску драму и за трагедију. Мислио је притом да никаква неспособност не може уништити справедљивост неба која је тако чврсто утемељена, тако убедљиво замишљена као творац свести која произлази из суштине ствари да јој само људска несавршеност одузима од њеног сјаја.

⁴⁶ Љубинко [Љубомир Петровић], *нав. дело*, стр. 16.

⁴⁷ Символика бројева игра значајну улогу: трострукост у понављању пророштва, затим се после два преломна догађаја дешава трећи, који је кључни, итд. Оваква употреба симболичког представљања броја три одговара поступку преузетом из бајке.

⁴⁸ *Библија*, „Нови завјет“ (Јеванђеље по Јовану, 13; 20), *нав. издање*, стр. 112. Они преобраћени ликови, попут Дубравке, која је након Будислављеве смрти полудела, мислећи да Будислав спава, покушава да љубављу очува веру: кад угледа Влкану како са секиром иде, врисне и простре се по Будиславу да га заштити својим телом; док онима који и даље остају верни својим божанствима, попут Влкане, није довољно што је сину зарила нож, већ секиром хоће да симболично искорени новостројство.

Национално и верско детерминисање јунака у историјском кључу –
За веру и слободу Драгутина Илића

У свим својим драмама, написаним после 1890. године, када је објавио своју драму *За веру и слободу*, Драгутин Илић је остао веран питањима религије и националног идентитета и сталном њиховом преплитању. Међутим, као што се јасно распознаје да је Илићево интересовање за тему вере, односно њеног антипода – јереси, било доминантно, ипак се дају наслутити још неке његове тематске окупације: љубав–мржња, слобода–власт (моћ), и издаја као велика тема многих наших писаца. У трагању за континуитетом свести и значењским основама постојања, драмска мисао Илићева концентрише се у првом реду на ликове, на јунаке. Загледани у понор властитог круга, који обухвата и људски и природни свет, јунаци су изложени истинском суочавању са темељним контрадикцијама бића која својим неспојивим крајевима испредају живу мрежу трајања са свим недоследностима и обртима људских ситуација. Велики проблем унијаћења Срба у Босни постао је главна тема овог његовог драмског текста, те се тако раздор распознаје унутар хришћанства подељеног на две гране. Како се очекује да плане Босна цела, одлучено је да вођа тога устанка буде Роланд:

Драгота: За што баш Роланд да је?

Зар Босна Срба нема,

Који би знали мачем штитити католике?⁴⁹

Двоструки су разлози за овакву одлуку: „Немају вере праве у наше витезове. / Боје се издајица!“ (23). С обзиром да је и издаја касније стална Илићева тема, овај је мотив присутан и овде; а други је разлог то што бан жели да придобије Роланда и да га за себе веже дајући му руку своје кћери, а да Босну усрећи „једним Немцем више“ (23). Народно „исконско“ неповерење у странце, нарочито оне који су Србе у дугој историји поробљавали, Илић ће узгред поменути и неколико година касније – кад буде писао *Женика слободе*. Тамнавски кнез

⁴⁹ Драгутин Ј. Илић, *За веру и слободу*, Штампарија Народне радикалне странке, Београд 1890, стр. 23. Даља навођења драме *За веру и слободу* дата су према овом издању.

Алекса који ћесару сеђаше уз скут каже: „Ко год је Србин Немцу не веруј!“⁵⁰ и још једном, на сличан начин, кроз речи Чарапића: „Турчину веруј ко и Немцу твој“⁵¹.

Роланд доноси писмо од папе Николе III којим се бискуп Марин проглашава врховним инквизитором, а дом бана Егидија ставља у заштиту Св. Петра у Риму, с тим да он буде помагач у ревносној њиховој борби против кривовераца. Бан се заклиње да ће освећеним мачем бранити праву веру, а невернике заувек истребити. На другој страни Деда проглашава Љубена, наследника Нинослава, бана босанског, вођом. Бан је објавио закон страшни по којем ће спаљивањем казнити оног ко не прокаже богумила. Међутим, и Љубен истиче да ће срамном смрћу бити кажњен онај који ода свету тајну.

Овим је Илић поставио платформу која означава казну за предстојећу *трагичку кривицу*. Док борба за преовладавање и очување вере представља један ниво сукоба, други заплет ће бити пренесен на приватни план у чијој се основи налази љубавни троугао: Љубен–Јелена–Роланд.

Све велике теме којима ће остати веран у свом драмском раду нашле су се зачете у овој драми, па тако и изједначење вере и љубави: „Зар љубав није вера?“ (70); „Па шта је вера наша? Чуј, драга, љубав сама? / Презире ропство худо, а сања о слободи, / У којој ропства нема, где браћа живе само!“ (72).

Јелена, схвативши да воли богумила, тражи од оца да јој допусти да оде у манастир, при чему овај њен поступак умногоме подсећа на чин предупређења могућег искушења. Са Младеном који доноси глас да их је Јелена издала почиње разрада наивно осмишљене трагичке кривице. Она се гради на мотиву издаје. Љубен на почетку каже да ће срамна смрт снаћи сваког издајника. У трећем чину кад пита Деду каква је казна за издају, он одговара: „Сам си је означио“ (86). За структуру драме, међутим, није пресудан мелодрамски заплет у којем Јелена одлази у гору да упозори Љубена на смрт коју му спремају, због чега је Деда ослобађа кривице, а Јелена због љубави прихвата Љубенову веру. Још мање то што их Деда уз благослов венчава. Далеко је занимљивији мотив *непрепознавања себе*, при чему *не долази до непосредног, безусловог увида у душу јунака* – Јелена:

⁵⁰ Д. Ј. Илић, „Женик слободе“, у: *Босанска вила*, бр. 1, Прва српска штампарија Ристе Ј. Савића, Сарајево 1904, стр. 6.

⁵¹ Исто, стр. 7.

„Ја нисам своја више!“ (117), али је ни бан више не препознаје: „Не, ја те не познајем! Сатана отац твој је!“ (117).

Свест јунака одвајкада представља један од највећих изазова у драмском приказивању и може се приказати и сагледати на два начина: или као предмет солилоквија, непосредног, монолошког исказа јунака, или као нешто што се подразумева – као мотивацијски мотор поступака јунака о коме коментар, по природи ствари, не даје писац него сваки појединачни гледалац. Ипак, интерпретација овде из више разлога мора да занемари партикуларност недовољне мотивације ликова или интерне структуре драмског заплета. Она се мора окренути сагледавању драме у светлу неких општих естетских, религијских и антрополошко-филозофских претпоставки до којих је, очигледно, аутору једино и стало. Стога неће ни поставити питање зашто Бан проклиње кћер заточену у тамници и без двоумљења одлучује да би најпримеренија казна могла бити да никад не изађе, због чега баца кључ у реку. Не ставља у први план чак ни њен сан у коме јој инквизитор даје пехар воде („ја пружих обе руке“ (125)), а Деда јој каже да не пије јер је у њему крв. Најмање инспиративан би, најзад, могао бити трагични расплет у коме Љубен спасава зазидану Јелену која и поред тога умире. Кључ разумевања треба, напротив, тражити у неколиким универзалним исказима, израженим одвећ транспарентно, као сума вредносних судова у којима се резимира суштина историјског раздобља.⁵²

Преплитање ониричког као вољног и стварног као делатног у остварењу слободе народа као колективног јунака

Визија у три слике *Женик слободе* Драгутина Илића објављена је у *Босанској вили* 1904. године, а написана као пригодна драма поводом обележавања стогодишњице Првог српског устанка. Изведена је годину дана раније под називом *Виђење Карађорђево*. Посредством ониричке фантастике,

⁵² Такве универзалне мисли писац је углавном изразио кроз речи појединих ликова – Угрин: „О, Босно, тужна Босно, док тебе Угри љубе, дотле ћеш уздисати у ропству и невољи“ (133). Или кад Егидије пружа Марину мач што му је послао папа, и тражи милост: пошто нема више ништа на свету, он под кровом самостана тражи један кутић: „О, шћери, шћери, моја!“; на шта Марин одговара: „Црква те света прима!“ (135).

Илић је очигледно и овде тежио да створи неку врсту самородне драмске форме. Спојио је историју и легенду, националну и религиозну мистику и свему томе дао реални оквир уношењем прича из народног живота. Његова „визија у три слике“ би лако могла да се преточи и у живописну причу састављену, у суштини, од развијених прозних дидаскалија. То само потврђује често истицану тезу да српски писци крајем 19. века и у периоду пре и током модерне стварају дела која лако прелазе из прозе у драму, „чак имају више верзија таквог литерарног огледања“⁵³.

Као изразити *песник светлости* Илић уводи сукоб светлости и таме на самом почетку драме: то је светлост која се појављује на Порчином гробу, чиме се већ овде успоставља искра наде у виду симболике светлости која се надвија над смрћу. Најпре када их стражар позива да виде утвару: „Не загледах лика, севну као плам, / Да шаком не скрих очи – оде вид“,⁵⁴ али и као сукоб контраста и детерминација места где ће се тај сукоб одиграти – Алекса: „Београде црн!“ (2: 24). Следећи различите ступњеве смисла приликом посматрања светлосне метафорике, показује се да је Илићу стало до *вредносног сенчења* догађаја и карактера који су тиме додатно оснажени, понекад непосредно, понегде само декоративно, на плану штимунга, атмосфере.

Већ на самом почетку постаје јасно да је је реч о предсказању рата: „Биће рата! [...] С Турчином“ (1: 4), Чарапић потврђује да је то казна за испуњење давнашњег греха: „Косовски грех је то, који народ већ / Четир столећа испашта“ (1: 6). Поред недвосмислене антиципације догађаја, најављена је и једна драматуршка околност која би се најлакше могла одредити као ауторов покушај да *историјску свест* прикаже као облик *самосвести* драмских јунака.

Поред реалних ликова, како личности преузетих из историје, тако и неких обичних људи из народа: Станко, Чарапић, Карађорђе, Павлија, Милун..., ова алегорија постаје и пуна демона, генија, добрих и злих духова.

Како се, онда, текстуално, жанровски и структурално може одредити Илићева драмска концепција конституисања историјске стварности која смело меша бајколике шекспировске „летње снове“ с традицијом наглашено

⁵³ Миодраг Матицки, „Мелодрамско у књижевном делу Јанка Веселиновића“, у: *Јанко Веселиновић 1862–2012*, зборник радова САНУ, књ. 25, Београд 2013, стр. 212.

⁵⁴ Драгутин Ј. Илић, „Женик слободе“, нав. текст, стр. 5. Сва навођења ове драме биће извршена према овом издању.

алегоријских комада? Одмах треба рећи да ова стваралачка концепција пружа занимљиве могућности за промишљање питања о самосвесном поступку писања. Да би Илић остао веран сликању тешког положаја народа, неопходно је било да бајковитом додели и један реални оквир који се остварује једноставношћу у репликама старице Павлије. Наиме, њен син је одведен у заточеништво, унук убијен, снаха осрамоћена и одведена у хан, а село је задесио велики покољ: „[...] Тамо крвна смрт / Гости се рајом; Турци пирују“ (2: 23). Све муке народа говоре о томе како је становништво принуђено на борбу, то је борба у коју се улази већ рођењем и која може престати тек са смрћу последњег, па Станко каже: „Проклета суза како навире! / Још у пелени, па већ мученик“ (2: 23).

Први приказ је хоризонтални (оно што ће захватити цео народ), а други вертикални (пад у прошлост да би се досегла будућност), чиме се конституише централни симбол хришћанства – крст. Тако, бар за тренутак, садашњост престаје да буде важна: „Ја само знам – и тиме излажем оно што небројано много људи зна – да је садашњица време Божије смрти и његова нестанка. Мит каже да се Он више не може наћи тамо где је његово тело положено. 'Тело' означава спољашње видљиво обличје, досадашње, али пролазно боравиште највеће вредности. Мит надаље каже како ће вредност на чудесан начин васкрснути преображена. То ће наликовати чуду, јер, када вредност нестане, увек се чини да је неповратно изгубљена. Отуда је сасвим неочекивано да се наново врати. Тродневни силазак у ад током смрти описује урањање нестале вредности у несвесно, где, савладавши силе таме, она васпоставља нови поредак, и потом се наново на небеса узноси, то јест, остварује врхунску јасноћу свести. Будући да су само малобројни видели Васкрслог Господа, значи да постоје не мале тешкоће да се преображена вредност открије и препозна.“⁵⁵ Зачетник националних митова „или главни носилац неких наших централних романтичарских митова – мит Карађорђа, Црногорства, песме и гусала као средства одржања Срба, јуначке смрти и сл.“⁵⁶ одиграо је важну улогу у преломним моментима националне историје и послужио за обликовање колективне свести о стожеру Српства. Мит је, међутим, код нас увек здружен са етнолошким и фолклорним обележјима, зато се античке митеме, иако носиоци оп-

⁵⁵ Karl Gustav Jung, *Psychology and Religion*, CW 11, par. 149.

⁵⁶ Душан Иванић, „Србијанка: питање кохерентности“, у: *Сима Милутиновић Сарајлија: књижевно дело и културноисторијска улога*, ур. Марта Фрајнд, Београд 1993, стр. 124.

штијег смисла, јављају у оквиру националног предања, али су и неодвојиве од религиозних догми, што нас упућује на хришћанску митологију. Судбина Карађорђева је одређена борбом за остварење виших циљева, његово је позвање ослобођење од Турака и стварање српске државе, стога историја постаје превазиђена митолошким обрасцем због ограничености својих мерила. Одредивши своју драму као визију, Илић је спојио прошло са будућим, односно показао рефлектовање прошлости на будућност. Стварање особеног култа око Карађорђевог лика има и своје рационално објашњење: „Развијање мита о њему ишло је у правцу сакрализације због династичке потребе утемељене на божанском поретку“.⁵⁷

Светлост, односно Геније Српства, представља се као вечити путник (косовски путник) чиме нас писац уводи у поље онирике које су кроз историју уметности настањивали бројни и тако различити ликови као што су Ахасвер, вечити Јеврејин, летећи Холанђанин или Кафкин ловац Грахус.

При првом разговору Карађорђевом у сну са Генијем Српства постаје јасно да су два елемента важна за одржање народа – традиција и вера:

Геније Српства: Познајеш стару славу?

Ђорђе: Слушам је са гусала.

Геније Српства: Имаш ли наде, Ђорђе?

Ђорђе: Крепим је код олтара (3: 45).

Преплитањем будућности и прошлости Илић је показао да је будућност условљена прошлошћу: „Голготом ко се пење / Са крста мученичког с победом васкрсава“ (3: 45). Визија будућности је слобода, те Геније Српства омогућава Карађорђу да је види: „Слободо, ликуј дивна, твој женик теби иде“ (3: 46); али да би се досегла, неопходно је извршити силазак у хад, дакле вратити се прошлом јер Геније Српства води Карађорђа на Косово. Оно што се падом уништава, уништава се сврсисходно – да би се изнова изградило. Пад који се догађа Карађорђу кроза сан, означава пад у несвесно, при чему „Егова луча“ остаје у горњим просторима, а сам Его привремено пренесен у доњи свет омогућава црпљење вредних садржаја

⁵⁷ Живојин Андрејић, „Митологизација и прамитологизација Карађорђа“, у: *Карађорђе. Завичај мита и историје, 1704–1804–2004*, Центар за митолошке студије, Рача 2004, стр. 107.

несвесног, чиме се и смрт побеђује.⁵⁸ Геније нестаје, а на позорницу ступају виле: Равијојла, Дурмиторка, Шарпланинка, које Илић преузима из фолклора, чиме још једном на веродостојан начин означава епски свет прошлости оформљен на *косовском миту*. Равијојла овде, за разлику од *Женидбе Милошеве*, хоће да исече косу да би направила струне за гусле којима ће се поткрепљивати жеља за слободом.

Косовски грех – издаја Вука Бранковића – овековечен је сликом достојанствене Србије која тугује што је удара рука њеног сина, а спас је могућ како сазнајемо из разговора Генија и Равијојле тек „кад демон и издајство преврше своју моћ“ (5: 84). Прекорачење моћи сведочи о одсуству мере, што се кроз историју увек свршавало сломом, јер у природи ствари насупрот прекомерју стоји одсуство.

Остајући веран идеји о утицају традиције и вере, Илић уводи у сан два витеза којима је привремено одузето оружје, те Геније Српства поступа као алегоричар у митском времену за које се може рећи да је већ све опевало и све искусило: он једном витезу даје крст којим ће победити, а другом одузима вид и дарује гусле да буде пророк роду свом.

Геније Српства: Слобода гине славно, ал' никад не робује! (6: 106).

Овом сликом о вечној тежњи за слободом се завршава Ђорђевићев сан, који се транспонован на садашњост појављује у следећој слици као догађај пред манастиром у Шумадији, где Ружица води слепог брата који за појасом има гусле. Парадокс који користи Калуђер ословљавајући слепог са *Виде* прелази у домен духовног, а потом у сферу колективне свести: „Косовске сузе кад узаври кап / Из ње ће витез поникнути тад!“ (6: 108). Слепи тражи од калуђера да заматне траг и побегне у гору јер дахије хоће њега да убију, а цркву да запале. Ружица је имала приказане са утваром која шиба и вуче измучену жену. Овакве алегоричне представе о измученој Србији завршавају се очекивано, јер један витез какав је Ђорђе осећа порив да не изневери народ који у њему препознаје спасиоца и на крају сна убија демона.

⁵⁸ Више о овоме вид.: Едвард Ф. Единцер, *Хришћански архетип*, нав. издање, стр. 108.

Повратак из сна у стварност, односно трансформисање хроноса, условљава и преображај ликова, па витезови из сна постају слепац и калуђер, сада један тражи барјак, други мач, а Равијојла се претвара у Ружицу.

Геније: Бесмртни, што ти почнеш,
Нек дочне унук твој! (8: 148).

Идеја непрестане борбе за слободу, као део националног духа у књижевности најразвијенија у Његоша, поприма социокултурно рухо обликовано историјском условљеношћу. Стиче се утисак да овде дух националног романтизма управо у простору алегорије слободно комуницира како с античким амблематским правилима, класичним топосима и хронотопима, тако и са фигурама и персонификацијама идеја, са „народским“ тоном и иконографским елементима националног мита. Сви су они окупљени према свом значењу и значају у Илићевој „визији у три слике“, на алегоријској сцени српске историје, попут делова различитих духовних сфера, искустава и поетичких усмерења, чије садејсво би, као у барокној драми, требало, уствари, да обједини све знакове у једној јединој фигури као што су она божанства позната као *panthei* која су у себи прикупила атрибуте свих богова.

Укидање родних разлика,
формирање општих идентитета означених именицом човек
и коначно апсолутно поништење у Цветићевом *Тодору од Сталаћа*

Милош Цветић је био од оних људи који су цео свој живот посветили позоришту, те се у театру појављивао у различитим улогама: као драмски писац, глумац, редитељ, али и преводилац. Своја интересовања у литерарном раду је усмерио на историјску драму, па су познати његови текстови са историјском тематиком: *Немања* (1887), *Душан* (1889), *Лазар* (1889), *Тодор од Сталаћа* (1892), *Милош Велики* (1903) и *Кара-Ђорђе* (1904). Најизвођенији његов комад је *Немања*, док је његов *Тодор од Сталаћа* игран свега два пута на сцени Народног

позоришта – 7. марта 1892. и 7. марта 1898. Заинтересованост за историју, па и њена манифестација кроз обраду историјских тема у драмским текстовима овога писца, произлази из опште пометње година у којима је живео и уверења да управо тада и управо они (припадници његове генерације) стварају историју. Не може се са апсолутном поузданошћу тврдити који су историјски догађаји одиграли пресудну улогу у његовом одрастању и сазревању (да ли је реч о бурним догађајима из револуционарних година (1848. и 1849)), и поред тога што неки биографски подаци упућују на то да су чланови његове најуже породице активно учествовали управо у овим историјским збивањима, али је несумњиво да је највећи број својих драмских текстова Цветић посветио управо историјским питањима и то је умногоме одредило његов драмски развој.⁵⁹

Радња ове драме се одиграва у граду Сталаћу 1455. године, међутим, из ове перспективе се може рећи да је Милош Цветић, независно од свих мањакости његових драмских текстова, где се у првом реду мисли на развученост драмске радње и њену тромост, скретање главног тока догађаја на низ епизодних сцена које не повећавају драмску напетост нити доприносе учвршћењу сукоба, чија једина функција може бити сликање карактера главног јунака, али с обзиром да је најчешће реч о једнодимензионалним ликовима, ни из овог угла такав пишчев поступак не добија на вредности – у једном успева да буде модеран, како у односу на своје време, тако још и више с обзиром на чињеницу да као писац припада једном малом народу у доба када је патријархат још увек доминантан друштвени модел. Та се врста модерности овога писца, иако у књижевности сретана и раније, у Шекспировим делима, на пример, огледа у *прерушавању* као замени родног идентитета, мада би се морало признати да је Цветићев поступак учињен можда и нехотично: да је пре изведен с амбицијом да у патријархату пронађе потпору за формирање колективног идентитета.

Протагонисти у историјским драмама Милоша Цветића су персонификована врлина храбрости и верност роду, из чега произлази јасно издиференциран драмски сукоб. Оно што је код Драгутина Илића било представљено у виду теолошко-етичког, код Цветића је пренесено на политичко-етички план.

⁵⁹ Уп.: Олга Марковић, *Милош Цветић (1845–1905) – Глумац, редитељ, писац*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1996, стр. 7.

С обзиром на тежак положај народа, јасно је да сви морају бити готови на борбу, о чему посредством хоризонталног захватања радње то показује и Драгутин Илић у својој драми *Женик слободе*. Вишевековна поробљеност народа подразумевала је природну тежњу ка слободи. Слобода је тако уздигнута на ниво националног идеала за који је свако био спреман да поднесе највећу жртву. Цветићев *Тодор од Сталаћа* је настао по узору на историјску легенду и епску поезију и премда подразумева жртву, Цветићева драма успева да се преобрази у трагедију добро вођеним и мотивисаним поступцима ликова.

Наиме, Тодор је спасао поробљену Јелицу, којој су Турци убили оца и све српске великаше и спалили град. Опчињена његовим јунаштвом, она му постаје љуба и тада се њих двоје заклињу да ће се „обоје пре живи укопати, него ли турскога ропства допасти“⁶⁰. Заплет се догађа оног момента када Раде Облаковић посећује Тодора носећи глас од деспота који тражи да Тодор уступи Сталаћ Турцима зарад склапања мира.

Тодор: Узалуд је све; никад, никад!

Раде: Зато се и кретох ја, ја главом. Знам ти порекло, знадох ти деда и оца, а и тебе знам, знам ти крв... и заиста је још иста (25).

Тодор овим не само да заоштрава односе са Турцима; одричући послушност деспоту, он навлачи на себе и његов гнев, те тако остаје препуштен самом себи. Оно што је још импресивније у Тодоровом карактеру, а што ће Цветић покушати да оствари и са ликом Карађорђа и Милоша Обреновића, јесте свест о националној снази кроз уједињење, за њега је само *цела Србија* ослобођена Србија и он је свестан да ће, ако Сталаћ падне, пасти и Смедерево и остатак Србије. Видевши то, стари Раде изговара следеће речи: „Да племенита издајника!“ (28).

Цветић ће увести још један лик – то је француски племић Франсоа коме су Турци заробили брата и који је пошао у потрагу за њим. Франсоа ће, иако је био само у пролазу кроз земљу Србију, остати уз Тодора и Јелицу до самог краја драме, када и гине, далеко од своје домовине. Понет невероватним јунаштвом скоро свих ликова, и сâм Франсоа се неће моћи одупрети том осећању, зато ће у

⁶⁰ Милош Цветић, *Тодор од Сталаћа*, Српска књижевна задруга, Београд 1896, стр. 17. Даља навођења *Тодора од Сталаћа* извршена су према овом издању.

разговору са Миром, једином женом лишеном мушких црта у коју се заљубљује баш он као странац (што није необично с обзиром да женственост није била особина која је освајала њене сународнике), окарактерисати и своје домаћине: „Ох, како си дивна, како си заносна! [...] Не знам чему више да се дивим: да ли непојмљивом јунаштву војводе Тодора, да ли лепоти, племенитости, поносу и узвишеном достојанству госпође Јелице; да ли твојој вилинској красоти и анђеоској чедности“ (5).

Некритичка идеализација ликова је овде, по ко зна који пут у нашој и европској књижевности, дата кроз „објективну“ визуру незаинтересованог странца. Његова је „објективност“ наизглед загарантована претпостављеном дистанцом: када узвисује странац, човек друге вере, језика и нације, онда, према очекивању, сваки његов (неутрални) суд има далеко већу тежину него код пристрасног земљака. Није реткост да присуство странаца послужи писцу за демистификацију средине у коју је тај лик уведен, међутим, правила жанра овде не допуштају такво первертирање стварности и отуд је Франсоа лик који ће само потврдити и продубити представу о хероизи народа у коме се обрео.

Може се са извесном сигурношћу претпоставити и да је увођење овог Француза као драмског лика у непосредној вези са прећутним величањем француског историјског искуства и револуционарног патоса, па је и поређење Јелице са Јованком Орлеанком могло само да наиђе на одобравање. Утолико пре што Цветић то чини и помоћу проверене технике алузије која никад не објашњава оно у чему очекује или подразумева тајну сагласност. Прво Јеличино појављивање на сцени које ће уследити после овог Франсоиног описа показује јунакињу у оклопу, чиме се већ тада испољавају неке мушке црте њеног карактера, али се наводи и оправдање за то – она се извињава госту „што се дуже забавих скидајући тешко железно, које ово бурно доба, тако немилостиво, чак и нама слабир женама наметну“ (6).

Овај вид делимичног прерушавања доприноси, парадоксално, дискурсу аутентичности. Тако доводи и до обogaћења лика и Јелица тиме није изгубила ништа од женске сензуалности; она је само у своју нову улогу унела много више љубави и тоpline несвојствене мушкарцима, бар не у тој мери и на такав начин. Јелица је пуна нежности и тоpline према Војину-Ружици, њеној и Тодоровој

кћери (8–10 година), у чијем је лику извршена потпуна родна трансформација, назначена већ у имену лика.⁶¹

Тодор: А сад ми допусти и буди вољан, света Косовска Старино, да ти прикажем мога сина, хоћу рећи кћер, јединче моје [...] и да те узмолим, да благословиш малог витеза (22).

Замена идентитета не подразумева само прелазак у другу улогу, већ прихватање понашања које та нова улога намеће. Све ове промене су најчешће повезане са опстанком у одређеном друштву, тако Тодор објашњава да кћер припрема за витеза јер нема мушког порода, на Радетово питање да ли је то упутно, Тодор одговара: „Бурни и крвави дани то захтевају. Свак треба да је спреман и готов за борбу“ (22).

Род није биолошки одређен, него се друштвено и психолошки дефинише, тако да је при одређивању нечијег родног идентитета битно друштвено и културно доживљавање мушких и женских улога. Оно у суштини није, као што би се могло учинити, сузило или разградило аутентични појам рода, него га је проширило:

Махмуд: Зар ће овде и жене да се плећу?

Тодор: Овде нема жена, већ само бораца и бранилаца овога замка (30).

Појам рода одређује историјски налог, тренутак одлуке што надилази произвољност, тренутно расположење, потребу или надахнуће појединца. Јединствен род може постати судбина свих или осећање проузроковано „вишим“ налогом. Нашавши узоре у хероизму својих родитеља, Војин нема тешкоћа да помири помало патетичну представу о јунаштву и слави с његовом бунтовном природом: „Хоћу да будем витез, да будем јунак, као мој отац, као моја драга и мила мајчица!“ (39).

⁶¹ Овај поступак није усамљен у нашој драмској књижевности – исте године (1892) написао је и Милорад Поповић Шапчанин своју драму *Трнова круна*, где се појављује лик младог витеза (у којег је прерушена девојка Велика) према којем ће нежна осећања испољити чак краљица Катарина, супруга краља Драгутина.

Но за разлику од Војина који одраста у витешком духу, Јелица је сачувала много од своје женствености, те ту њену нескривену лепоту примећују и други ликови, пре свих Синан, некадашњи Синиша, Јеличин вереник, који се потурчио након што је доспео у турско ропство, онда када је њу Тодор спасао: „Сад је још краснија и бајнија!“ (32); „Ох, како је лепа, како је пуна дражи! [...] Јелице, Јелице, неверна Јелице!“ (43); али и Исак-паша слично мисли о Јелици: „Да ретке жене!“ (35).

Јан Кот наводи да је прерушавање одувек „било не само проба еротике слободне од ограничености тела. Било је сан о љубави слободној од ограничења пола, о љубави која пролази кроз тела дечака и девојака, људи и жена као светлост кроз окна“.⁶²

Јелица: Ено га где стоји анђео претворен у ђавола! [...] И зар у теби баш
ништа не преоста, што те чини човеком?

Синан-бег: Ништа... до страсне и најстрасније љубави! (73).

Преображај који доживљава Синан-бег је сличан оном који доживљавају други ликови. Код њега то није Хермафродит, већ преобраћање у другу веру. Преображај, међутим, никада није потпун, па и он задржава некадашњу клицу свог јунаштва, само Јелица то сада описује као „сатанско-јуначко“.

Своју изворну природу Јелица испољава онда када јој је Синан-бег отео кћер, те ће кроз речи којима се њему обраћа, говорити и о себи: „О, крви, наша крви! [...] Како нас чиниш слабима и немоћнима! [...] Што нас сама уваљујеш у грех, о, неверничка, издајничка крви!“ (47); „Нек буде! О, шта неће мајка учинити за своје јединче!“ (75).

Овакву пожртвованост и спремност да се жртвују чак и велике идеје да би се спасило рођено дете, Тодор не поседује. Тако ће он на крају драме, поставши свестан да су Турци однели победу, сâм убити своје јединче након што се визија о јунаку који долеће и забада му нож у срце предсказала Војину у виду сна, непосредно пре чина убиства. Убрзо после тога ће се и Тодор и Јелица бацити са куле у Мораву.

⁶² Јан Кот, „Девојка-дечак или пролог“, у: *Сцена*, бр. 4, Стеријино позорје, Нови Сад 1965, стр. 134.

Љубав Тодора и Јелице је дубока и искрена, ипак оно што њу привлачи код њега је исто оно што њега привлачи код ње – јунаштво:

Јелица: Мили господару, сиви соколе мој!

Тодор: Мила јунакињо моја! (35).

Једина жена у драми која испољава типично женске особине је Мира. Колико се њени ставови разликују од других ликова, најбоље показује ситуација у којој Тодор, Јелица и Војин говоре како им је срце пуно што чују вољу народа да се не преда Сталаћ, на шта Мира каже: „А моје се цепа од туге. Та овом рату краја нема! [...] Ово је моја смрт!“ (33).

Мира отвара срце пред Франсоом: „[...] срце у коме нема одважности и храбрости Јеличине... ваљда с тога што ми сав живот протече у непрестаном страховању и немиру, или што ме Господ оваку створи, или што ми је то наслеђе од мајке, за коју веле да беше сушта благост и доброта“ (41). Њена бојазан да је и Франсоа може одбацити због тога исказана је кроз питање: „Али, је ли да ти нећеш зато мање волети своју вереницу, своју Миру?“ (41). Као што Франсоа прихвата одважност и витештво као главне врлине човека: „Правом витезу је дужност ма где био, ако потреба заиште, да се бори и умире за слободу! Помишљајући на своју, ја ћу се борити, па и свој живот дати за витешки остатак твоје несрећне отаџбине“ (103), тако и Мира доживљава трансформацију и заједно са њим одлучује да остане и да живот да за своју земљу оглушујући се о одобрење које им Тодор даје да отпутују у Француску, о чему је она сама све време сањала.

Тодор од Сталаћа је зато драма о прихватању смрти кроз пружање отпора. Сви избори које ликови имају да начине су дати у виду дилеме *или-или*. Увиђајући да су изгубили право на слободу, њих мами смрт у свом најизразитијем интензитету, која се над ликовима надвија као једина часна могућност. Избор који се одвија на релацији витешка смрт или ропство се и не поставља јер је већ на самом почетку направљен. Тако драма постаје својеврсна интерпретација смрти и њеног интуитивног поимања. Овакав исход се може сагледати и као отцепљење од ништавила, где се смисао проналази у дужности, а призив смрти у таквом

виду осмишљавања престаје да буде злокобан и добија један узвишен, скоро химнички тоналитет:

Јелица: Имаш право, мили господару! Речи твоје враћају ми снагу,
враћају ме дужности (62).

и Тодор на сличан начин то изражава:

Тодор: Не борим се ја из таштине и славољубља, ма да сам оглашен као
бунтовник, отпадник и издајник, – и ако би ме деспот поред свега
тога за то пригрлио на срце, као рођеног сина – нити се борим из
пуке смелости и махнитости, лудо уверен да ћу одолети и
победити, него се борим, што осећам у себи свети позив и
дужност, дужност да ту стојим и да погинем!... (96).

Ослобођеност од предрасуда чини се ипак није била превасходна тежња Милоша Цветића. Његови ликови су људи дужности, жељни да се одупру ропству. Они улазе у борбу јер су принуђени на то и страдају за слободу. Као што је њихова борба унапред изгубљена, тако је обесмишљена и узалудна свака човекова тежња. Држећи одсечену главу Исак-паше, Тодор ће то и вербализовати: „Јеси ли се једном уверио, какво је ништавно ништавило онај јадни створ што, се зове човек! [...] Ето, ето; ту је крај свему, па онда... онда... вечност... и... ипак човек... Ха, ха, ха!“ (89).

Са готово луциферски циничним смехом Тодор овде заправо резонује о једном ништавилу с ону страну сваког филозофског нихилизма. Заједно са свим негативним емотивним и сазнајним пртљагом, завршна реченица употребљена је притом у декларативној функцији коју није лако усагласити са приањањем уз трагичност егзистенције, као модус њене аутентичности. Реч је о оној врсти „активног“ нихилизма који се не задовољава дефиницијом о „одсуству смисла и циља“, и који, штавише, представља својеврсни „ексцес нихилизма“ о коме говори Ниче. Занимљив је пре свега начин на који Тодор управо сада, на самом крају драме, у њеном финалу, долази до закључка да – финала нема. Да ли од исцрпљујућих битака, да ли од узалудности човекових тежњи, Тодору се отварају

очи. Јер, отварајући се према „општости уништења“, његов нихилизам показује да ништавност може да значи крај појединца, субјекта, али и да одсуство завршетка, окончања није у исти мах крај историје. Није дакле у Тодоровом резонувању реч о томе да се нађе смисао или истина, јер се „активни“ мислилац нихилизма не сме осврнути попут Лота или Орфеја. То није мишљено дијалектички, још мање као објашњење у моралној равни награде и казне; отварање нихилизма према вани, према општости и вечности, није ни негација негације. Нихилизам, наиме, не настаје само у окретању ономе што је – попут мита – *затворено* у времену, него и у окретању ономе што је – попут очекивања – *отворено* у времену. Реч је о томе да се и бесмисао стално понавља: то је „вечни повратак“ бивствовања какво јесте, без смисла и циља, бивствовања које се неумитно, „вечно“ враћа а да не налази своје *коначно* финале у ништавилу. И ту је, најзад, скривени смисао нихилистичког бесмисла о којем Тодор говори – као да је у његовим речима наталожено космичко искуство: „ту је крај свему, па онда... онда... вечност... и... ипак човек...“ (89).

Однос слободе и смрти, индивидуалног и колективног
и њихово међусобно изједначавање у драми *Карађорђе*
Милоша Цветића

Велики временски опсег који обухватају Цветићеве драме *Карађорђе* и *Милош Велики* условљава развученост радње и њено осипање на споредне, често ирелевантне епизоде. Но ма колико невешто деловала структура саме драме о Карађорђу и тек овлаш скицираног психолошког профила трагичних јунака, идеја водилца ове драме „богати“ се једним сегментом који јој обезбеђује рецепцијску позорност најшире публике. Тај сегмент је – слобода. Слобода која се, зацело, може извојевати борбом, па и – парадоксално – смрћу.

Сама та идеја приближава ову драму трагедији јер се донекле, према речима Петера Сондија, „потврда слободе искупљује пропашћу“⁶³. Зато ће се глас народа који се јавља на почетку драме и који све жустрије одјекује током развоја

⁶³ Петер Сонди, *нав. дело*, стр. 180.

догађаја: „У бој! У бој! За крст часни и слободу златну!“⁶⁴ претворити у Карађорђево: „Та овом народу треба већ једном правде!“ (23) – чиме је приметна клица трагике, оличена кроз Хегелово саморасполажење и самопомирење моралности, при чему божанско, непрекидно, пребива у супротности.

Јунака мора да уништи законитост његове личности, јер он може бити једино оно што јесте. Погрешка коју чини Карађорђе огледа се у претварању *рефлексивног* („[...] ја волим ред и послушност. [...] Ја сам жесток и нагао. Најмања непослушност и неправда доводи ме до беснила; а кад ме неправда и најмање раздражи, кадар сам убити оца, мајку, брата и самога себе. Осим тога, можда моја жеља и тежња далеко надмашују ваше, јер ја хоћу слободу сваком Србину. Па ко зна: хоћете ли моћи и штети са мном и истрајати? Чули сте, сад се још једном размислите и решите“ (17)) у *делатно* (да би остао доследан себи и да би показао како једнаки закони важе за све, Ђорђе убија рођеног брата који се донесених закона није придржавао). Тако се у завршници све сажима у једно, и демијург страда управо од сопственог производа:

Недоба: Он јури с тим својим заносом за општом слободом, за васкрсом
свеколиког Српства и у томе му баш и лежи његов мрачни Усуд,
који можда доцне за нас, али ће га извесно скрхати; немајући кад
да добро прозре у душе својих војвода, који су, истина, јунаци, али
сићушни духом (108).

Идеја замишљена као продуктивна показује се као деструктивна, а воља да колективно, као целовито и обједињено, израсте у појединачно, истовремено угњетава јединку (Карађорђе: „[...] Ја држим, да је права снага и моћ у нама самима, ако смо сви једне мисли и сложено прегнемо на један чин. Само је онај достојан слободе који је кадар сам себи је и задобити“ (86); „За то вам још један пут вељу: снага лежи у слози и јединству“ (90–91)). Целокупна се трагика драме тако може сагледати као чин у чину, а не као оно што се јунаку догађа. Како је трагични јунак „праведан колико и грешан“, грех повлачи казну – убиство брата, подразумева крвну казну, па ће и Карађорђе бити убијен по налогу свога кума.

⁶⁴ Милош Цветић, *Кара-Ђорђе*, Издање Задужбине И. М. Коларца, Београд 1907, стр. 21. Сва даља навођења *Карађорђа* дата су према овом издању.

Показује се да је историја у новом веку заузела место античког мита, што је сматрао већ Ђерђ Лукач,⁶⁵ те тако трагично наставља да постоји само у другачијој датости – као промена парадигме. Перманентно ропство српског народа је захтевало и сталну потребу за ослобођењем, па је свака побуна морала изродити националног хероја који ће народ избавити из заточеништва. Такви су великани историје одувек били велико надахнуће за драмске текстове и прототипови за јунаке. Кроз њих је такође неминовно морала бити оваплоћена и идеја слободе. Слобода за поробљени народ увек има посебну узвишеност, она се једначи са највишим донетима човекових тежњи, у крајњој линији се поистовећује и са љубављу: „Што већи јунак, тим веће срце, а што веће срце, тим већа и страснија љубав и тешко јунаку без такве љубави. [...] Зове се циглом речи Слобода! За њу се бијемо, гладујемо и мремо“ (43–45).

Слобода за Карађорђа није ирационална и недостижна категорија, већ врло конкретна – она означава живот без турског угњетавања. Међутим, кад је досегнута, изазива метеж и несналажење, „а осим тога, где су неброј разних искушења, кроз које мора сваки млад народ проћи, који из ропства нагло прене у слободу“ (109). Показаће се на крају да је за друге она често недохватљива јер се њоме не задовољавају, и што је још трагичније, она постаје средство манипулације, те је користе за оставрење личних интереса.

Синђа: А они други?... Голи народ, оголи себе до голе душе и покроји
чоку и кадиву... а по њој удари срму и злато жежено и... а у сребро
окити оружје... те сад полудеше и... хоће да су сви равни Ђорђу...
Ђорђу!...) Насмеје се горко). Ха, ха, ха! Равни Ђорђу!! Полудеће
још јаче, те ће зажелети да буду равни Богу!!! (52).

У једној епизоди се појављује Смиљана са траговима некадашње лепоте, њој су Турци убили мужа и сина, њу обешчастили, а само дете у колевци нису спасили. Онесвешћена од глади, пада пред Синђу која јој даје иглу из косе, па ниску рушпија: „све је то чисто и право злато, а за злато можеш купити све и свакога“ (54). Та жена која умире од глади и чије ће једино преживело дете такође

⁶⁵ Уп.: Ђерђ Лукач, *Душа и облици*, прев. Вера Стојић, Нолит, Београд 1973.

умрети гладно јесте, како Синђа говори Ђорђу, право „огледало нашега живота“ (57).

Цветић је кроз низ епизода покушао да сликајући друге српске великаше, или кроз говор других јунака о Карађорђу, свог главног јунака прикаже као хероја. (Леонтије и Недоба спремају заверу за великовизантијску идеју: „Јакова сам већ придобио и он је сав наш, коленовић је и много се поноси тиме, што му преци и рођаци беху ћесарски официри, а Кара-Ђорђе је простак који је никао у планини у скромној сељачкој кућици [...]“ (62); Недоба: „[...] А највише ће нам користити то: што данашње војводе, поред простоте, имадоше за узор само спахије, бегове и паше а живот и господство њих крајњи им је циљ живота и за то ће учинити и жртвовати све“ (66); Недоба (с дивљењем): „[...] Хај! Да је Господ Грцима поклонио овакога вожда! Али он изабра баш ове полудивљаке, да њих обдари, који га у својој припростој нарави не схватају и не разумеју“ (107); Недоба: „[...] јер је прости и сурови Добрњац и Миленко одржавају и они ће по својој урођеној пакости и суровости остати стални“ (108); Недоба: „Утешите се, високопреосвештенство, има још онаких као што Милан беше“ (110).) Поред антагониста који су склони издаји што је условљено архетипским садржајима, уз Карађорђа се појављује Станоје Главаш („једино Главаш чини изузетак, који је не само јунак, него од природе мудар и сталан“ (108)); али је и „Јаков, уз синовца, велики родољуб и он ће у првој мучној прилици од нас отпасти“ (108).

Патријархална култура, како су то уочили Пјер Бурдије, Арнолд ван Генеп, Карл Казер, Игор Кон, Теренс Тарнер и други, подразумева нивое афирмације које је индивидуа морала проћи да би остварила своју друштвену афирмацију. Прво закорачење у социјални статус индивидуе представља остварење статуса ожењеног мушкарца. Главни јунак Цветићеве драме је тако морао бити остварен на приватном плану како би могао да буде остварен и као вођа. Чини се пак да је писцу знатно значајнија била његова друштвено-политичка улога, што је, како смо видели, резултирало описом многих ситуација битних за формирање психолошких типова вође и следбеника, док је његов породични живот био у великој мери занемарен до последњег чина драме када се у једној сцени појављује његова супруга Јелена својим активним учешћем у покушају преокретања догађаја. Успевајући да извојује слободу народа, или се борећи за њу, крути

патријархални систем је наметао обрасце понашања који су често слободне индивидуе претварали у неку врсту робова. У том смислу је нарочито значајна улога жене која је често маргинализована.

У борби за слободу, жена борца се осећа заробљеном јер, тежећи слободи, и сâм мушкарац постаје њен роб:

Јелена: Добри Ђорђе, знам ја да мораде бити тако, јер ти опет беше
неуморни роб и заточник народни.

Карађорђе: Патила си и осећала као што пати и осећа свака права жена
борца за слободу! (143).

Јелена покушава да спречи Ђорђа да пође на пут, позива се на децу; а он јој одговара: „Деца су моја народ српски, а он ми је дражи од тебе, од деце и од себе!“ (149). Када је, међутим, у центар људских тежњи постављен један идеал, све друго га узалуд обесмишљава уколико му се супротстави и све друго је бесмислено спрам њега.

Поред овако обликованог главног јунака, ниједан други не може бити спреман на такав позив и већина других, како је и на почетку драме кроз речи или дела многих ликова изражено, има властити циљ, али за разлику од Карађорђевог тај лични циљ није од колективног интереса:

Кнез Милош: А најглавније: ја... господар! (150).

[...]

Кнез Милош: Пролити крв?... Кумову крв?! А моја крв?! Моја деца?!
(159).

Да би сачували своје животе јер су у Ђорђевој одсуству убијали и прогањали његове људе, по налогу кнеза Милоша доноси се одлука да Карађорђе буде убијен: „Кнез Милош још и прашта, али овај не. А много смо му згрешили! Од њега нам је извесна смрт“ (165). Никола га убија на спавању. Чује се усклик народа који, још не знајући за убиство, слави вождов повратак, али се радња завршава у духу оне идеје постављене у темељ драме – да се прави борци за слободу тешко могу разликовати од оних који тај позив не осећају као дужност;

убице ће се интегрисати са масом оних који славе вожда: „А сад хајдемо и ми и помешајмо се у тај окршај“ (166).

Није потребно много мудрости да би се у томе видела логика историјске меморије. У историји, личности којима није одсечена глава и личности које нису учиниле ништа да се другима одсеку главе, ишчезавале би а да о себи нису оставиле никаквог трага. Као ретко где, управо се овде може применити запажање песника Пола Валерија. По његовом схватању, наиме, „историјска меморија подлеже законима театра“⁶⁶. Поступак, међутим, који се овде примећује јесте стварање привида и – трансформисање. То је прелаз из једног обличја свести у друго, што даље узрокује прелаз из индивидуалног у колективно; претапање у опште је иницијација изједначења и овладавања.

Јавно и приватно у лику Цветићевог Милоша Великог

За разлику од претходне две, Цветић је своју драму *Милош Велики* писао знатно више у романескном него у драмском тону. Стога је радња драме развучена, са мноштвом реминисценција, епизода и низом споредних ликова који одвалаче пажњу од главног драмског тока и доводе до удаљавања од суштине. Реч је о драми чија радња пада у време од 1804. до 1860. године. Њена експозиција уводи историјске личности, Милоша који има 22–23 године и Љубицу која има 17–18 година.⁶⁷ У тој првој сцени Љубица теши мајку како ће их Милош заштити и тиме прејудицира његово јунаштво: „Не бој се, мајко! [...] Србин је то, Србин и јунак“ (3). Већ се на почетку најављује суштина националног мита као покретача народне енергије са темама личне храбрости, али и мучеништва, жртвовања и патње целог народа који стреми трајној, небеској победи упркос земаљским поразима.

Ударно место заузима, одмах на почетку, бој код Ужица. Од момка Вукића сазнајемо да је Милош већ постао војвода, док његовом револуционарном

⁶⁶ Paul Valéry, *Oeuvres*, Tome II, Gallimard, Paris, 1960, 935.

⁶⁷ Љубица о Милошу: „Ала је леп! А тек га гарила наусница!“; Милош о Љубици: „Ја, лијепа ли је! лијепа! Виле ми је не однијеле!“ (Милош Цветић, *Милош Велики*, Штампано у Државној штампарији Краљевине Србије, Београд 1901, стр. 2). Сва наредна навођења *Милоша Великог* извршена су према овом издању.

ентузијазму („За мно́м, браћо, за крст часни и слободу златну! За слободу Србинову! За мно́м јунаци, јуриш!“ (8)), непрекидно секундира одушевљење Љубичиног верног и одважног срца: „Где Милош гине и Љубица ће радо дати свој живот“ (7). Милош је, међутим, тешко рањен, али на глас да су однели победу над Турцима отвара очи и каже: „Хвала ти Боже!“ (8). Изнова се, и буквално, уздиже у свом позвању и одбија да напусти свој народ и побегне у Немачку:

Ја, брате, у Немачку нећу нити имам куда: да ја с голим животом бјежим у Немачку, а Турци за живота мога да робе и препадају моју стару мајку и жену и дјецу! Боже сачувај! Него идем у моју најју, па куд остали онолики народ, туда ћу и ја: доста је народа изгинуло са мно́м, неће бити никаква неправда, ако и ја с народом погинем и пропаднем (11).⁶⁸

Са неком врстом тоталног уметничког дела пред очима, сазданог од говора, драмске акције и музике, Цветић је намеравао да прикаже цело једно раздобље препуно ликова и разноликих центара моћи, да дочара живо покренуту масу, само што је сада, из надличног сукоба државног, верског и људског начела, изнудио један облик у коме су се замрсили конци историјске, политичко-националне ослободилачке драме, трагедије карактера и судбинске трагедије са динамичним масовним и ратним призорима, који се брзо смењују.

Имајући у виду политичку тактичност и социјалну интелигенцију историјске личности, Цветић ће и свом Милошу допустити да се приклони Серчесми као светом царском човеку. Тако он говори да ће на све пристати што је за добробит пресветлога султана и народа. Заклиње се на верност и братими, па повлачи за собом и војску јер га људи поштују и хоће да га следе. И док Серчесма истиче да је Милош редак и мудар човек и обећава му заштиту, Милош (за себе) каже: „Гори и ври у срцу, али за сада мора бити овако“ (15). Његови политички потези, иако су можда инстинктивни, делују прилично промишљено и испоставиће се као исправни. Пријатељство са Серчесмом ће се касније показати као врло корисно

⁶⁸ Сличне мисли се могу наћи и на стр. 12: „О, земљо, бједна, несрећна земљо! О, народе несрећни народе! Сви те оставише, сви! [...] Ја ћу с њим, и за њега... па шта Бог да! [...] па што досуди Господ! [...] Онај Бог, што сад спушта овај густ мрак, на ову тужну и бедну земљу, смиловивиће се једном те ће је сунцем огранути! А сада... на Рудник!“

када му живот буде угрожен, али с обзиром да су ипак њих двојица представници супротстављених страна, тај ће догађај бити и тачка њиховог разиласка.

Његов политички слух илуструје епизода са Хаци-Продановом буном: Милош се пита „зар сад“, а на питање „кад“ које поставља Мутап, он одговара: „Кад Бог нареди!“ (17). Сматра да се та буна која није народна мора угушити и боље је да они то учине него Турци. С друге стране, пак, Сулејман и Ђаја могу лако да га смакну јер је предао оружје, али им нико харач не може скупити као он, а потребно им је злато, а и Милош је најбољи посредник између њих и народа (Ђаја-паша: „лукава је то змија“ (23)). Приказан као проницљив и снисходљив кад треба, Милош је врло брзо прозрео план Ђаја-паше и Сулјеман паше. Сулејман Милоша назива посинком, али му показује руку коју му је Милош повредио на Расници: „Ово си ме ти ујео, посинче Милошу!“ (24), на шта Милош одговара: „Ја ујео! – ја ћу и позлатити, честити везиру“ (25). Суочен, међутим, са масакром над недужним робљем, над оним „што још најбоље беше у народу“ (29), Милош се заклинје да ће се осветити.⁶⁹

Сенчењу Милошевог лика у великој мери доприноси резоновање главног женског лика. Цветић неколико пута назначава да Љубица говори у тону тадашње жене. Она брани Милоша, и кад се Вучић жали што Милош није пристао уз народ, Љубица каже да би му се глава давно ваљала у блату под копитама турским, а кад потом он упита зашто се онда њихове не ваљају, Љубица (у неприлици и збуњено) одговара: „Јер... јер ви нисте Милош!“ (32).

У атмосфери неповерења, узајамних оптужби, у патетичним сценама када се Милош хвата укоштац са судбином, у сценама о којим историја обилато обавештава, а Цветићева трагична уметност предочава, женским ликовима је углавном дато да једноставним језиком и тихом подршком оснаже непрозирно ткање политичке мисли Милошеве. Вишња, Милошева мајка, има између 60 и 70 година, пуна је срца и љубави према сину. Она осећа да јој је син тужан и да га нешто мори, моли га да јој се повери и тако олакша себи, али он каже да се то што га мучи поверава једино Богу. Ракију коју пије једино за крсну славу кад

⁶⁹ Још је илустративнији пример којим се кроз Милошеве речи износи и његов став о Турцима: „О, Турци, зверови, гује присојкиње! И, и... још и гори, од најгорих зверова у гори!... О, Турци, подли, лажљиви, грабљиви и несити!... Па још данас рече, још мало пре: ево робље и ја дадох откуп. Још чујем речи, још ми зује у слуху, и већ порече, слага! Одабра најбоље, одабра цвет, измучи и поби!...“ (29).

наздравља гостима сада тражи од Љубице и она му је беспоговорно доноси обраћајући му се са „господару“.

Милошев „етички“ монолог саздан је као исповест Богу: не жели да народ поведе у покољ – „Народ, који се бори од Косова! Народ, који тек дану од кржаве борбе; народ, који се тек побуни и готово плати главом; народ, кога крвопије тлаче и тамане! [...] Па ипак, у народу још има сржи и јуначке снаге да истраје и победи; народ сад види јасно: живот или смрт! Али ја хоћу његов живот!“ (38).

Испред цркве су се окупили српски великаши и питају се хоће ли Милош пристати да буде вођа устанка „јер онакога јунака нема сада у свој земљи“ (43). Милош, међутим, неће буну, он са религиозним узбуђењем прокламује – свети рат: „Још једном, браћо, примам се вођства и водићу вас у рат! Али господарство не примам. [...] Јес и ја хоћу рат! [...] Али ја нећу буну. Ја хоћу листом устанак српскога народа, свети устанак за вјеру и слободу. Устанак и рат противу наших крвопија и душмана“ (47).

Цветићу је историја оставила обимну грађу, коју је требало да расветли и оживи естетски и идејно. Са извесним идеалистичким узвисивањем, он је у ликовима Срба и Турака подвлачио више оно типично него оно индивидуално: Милош мора да преговара са Турцима, да им иде на ноге и да ризикује свој живот због мира и среће народа, али се у тим преговорима највише инсистира на датој речи, на обостраној снази карактера, при чему се, као што је то у свим великим европским историјским драмама случај, недостатак опште етике чојства и јунаштва може повремено приписати појединцима са обе зараћене стране (Видајић и Куршид).

Посебан осврт заслужује, међутим, појам верности на емоционалном, љубавном плану. Са њим Цветић уноси у радњу један сасвим нов мотив и померање расветљавања јавне сфере јунака на интимну, чиме се формира лик у својој свеукупности. Увод у ову епизоду, бурну и трагичну у исти мах, у велики грех како га доживљава Љубица, означава појава девојке Петрије. Она је „[...] веома лепа, умиљата и има велике црне очи, а косу плаву; обучена је врло лепо, по босански и допадљива је. [...]“ (79). Код кнегиње Љубице, за коју је савршена етичност могућна једино у складном помирењу дужности и наклоности, њена појава изазива неконтролисану, дивљу љубомору. Милош, пак, у монологу

коментарише како је Петрија лепа као вила, али признаје: „[...] право ти каже Љубица! Тако и јесте. Упути ту жену нека иде за својом срећом!... [...] Али је лепа... лепа! [...] Без ове жене сва би кућа била глува“ (83). Позивајући Петрију да му пришије дугме, он призива грмљавину и олују, те се сликањем атмосферских прилика заправо врши предсказање догађаја. Затиче их Љубица у страдном загрљају и пуца у Петрију: „Пиштољ је Милошев, али је рука Љубичина; да видимо хоће ли слагати!“ (86).⁷⁰

Милош Цветић је у овој драми покушао да унесе извештајан баланс у поимању Милошеве личности и његове историјске улоге. Негујући култ вође у историјској драми, писац је у свој текст осветлио личност у својој историјској димензији, међутим, у настојању да пружи свеобухватну слику о драмском лику, неопходан му је био и осврт на приватни сегмент бића. Најлакши проблем је, разуме се, индиректна карактеризација других историјских личности (Вук и Доситеј, Гарашанин и Давидовић),⁷¹ најтежи је, пак, садржан у томе што се судбина и трагика нације не развијају увек и само из појединачне, херојски слободне јунакове одлуке. Осим тога, исто онако нејасно одређено као Милошево држање, које се у схватању његове околине огледа крајње различито, јесте и само историјско збивање. И док је за архимандрита Мелентија улога Милошева отеловљење чисте, хришћанским милосрђем уздигнуте човечности („Ти си ослободилац Србинов, Ти си творац ове државе и све среће у њој; Ти си заиста Коца-Милош [...], јер си ти велики као и дела Твоја!“ (90)), дотле у његовој околини тиња завист која потпирује незадовољство у народу. Милош сâм даје најубедљивији суд о сопственој личности, при чему нам и контекст сугерише да је и сам аутор сагласан са оваквом оценом: „[...] ја нисам анђео да никад не погрешим; само нисам ни ђаво, да се не поправим“ (113).

Прогонство и повратак главног лика на крају Цветићеве драме *Милош Велики* стоје у знаку Милошевих аутентичних и непотврђених сентенци, „мудрих изрека“ и здравих мисли које говоре о етици победника („[...] народе мој, нека буде свима и свакоме... милост!“ (122)), о моралу и мудрости политичког

⁷⁰ Петријину сахрану је посматрала Љубица из прикрајка „ја тебе смирих; сада ти алал моје жуте папуче, а мени нека суде и Бог и људи!“ (86–87).

⁷¹ Први грађанин о Гарашанину: „Море, паметан је тај! А и учевнији од Вучића, а дружи се једнако с француским консулом. Памет је то! зна све шта дворови мисле и Европа, и ако затреба извући ће асурицу господару Вучићу и прећи на страну народну“ (120).

управљања: „[...] паметан човек за живота три ствари никада не да другом: жену, пушку и власт!“ (126).

Ако би у вези са овом драмом требало створити појмове који доиста потпуно превладавају увек присутну опреку између садржаја и форме, и притом се једнако могу односити како на структуру, изградњу ликова, тако и на саму идеју драме – укратко, на све димензије драмске речи – онда би то могао бити Цветићев спој *патетичног стила* и *проблематског дискурса*. Оно за чим је у највећој мери тежио већ од првог свог дела, овде му је, независно од естетске (не)успелости самог драмског поступка, у потпуности пошло за руком. Другим речима, он је консеквентан чак и тамо где му то не иде у прилог. Будући да се готово све његове историјске драме у великој мери ослањају на низ овешталих модела „патетичности“, али и на више или мање спретно повезивање сцена са интерполацијама песме и свирке, на добро познавање прилика, менталитета и начина говора, управо се на њиховом примеру лако уочава темељна драмска одлика целе епохе. Цветић је индивидуалност, појединачност личности схватио као састављену од неке заједничке природе, која се не испољава само у тренуцима када су уздрмани морална и емоционална равнотежа, па чак и физички интегритет појединих ликова, њихова крхка сингуларност, него и у сценама када је универзалност људског бића на упечатљив начин одређена и осмишљена крајњом актуелношћу историјског тренутка, мада се и ту мора додати да апстрактне, метафизичке представе о нацији, држави или „вишем историјском налогу“ Цветић неретко конфузно илуструје и приказује кроз мотивацијску потку, као део процеса индивидуације појединих личности, а универзалије своди на спознају појединачности, на покушај да се метафизичке ствари реше помоћу искуствених констатација. Извесно је да је тај психологизам био сасвим довољан да задовољи „хоризонт очекивања“ и обезбеди позитивну рецепцију тадашње публике, но то нипошто не умањује Цветићеву тежњу да у исти мах разоткрије фундаменталне могућности људског бивства, па се стиче утисак да поједини ликови постоје само због тога да би писац нашао потврду за своје схватање историје као коначног фактора у одређивању свега што је људско. Другим речима, однос између духа времена и појединца, односно нације и јединке, Цветић представља тако да у одређеним историјским тренуцима одређене личности добијају репрезентативно значење.

Јунак и круна у историјској драми Милутина Бојића

Милутин Бојић, познат у нашој књижевној историји као песник, и у основи песник по вокацији, свој литерарни допринос дао је и на пољу драмске књижевности, што је овом песнику било својствено и природно јер се у свему што је писао, почевши од његових песама, осећа снажан театарски тон, посебно обојен звучношћу и стваран за позорницу. Другим речима, лирски валери, аналитичке опсервације, психолошке анализе и, уопште, аналитичка открића од толиког су домаћаја и значаја да га по тим открићима можемо сматрати *песником позорнице*.⁷² На тај начин је један генино лирски таленат успео да помири песника и драмског писца – баш као што је пишући своје драмске текстове, успео да помири два супротна тематска пола: историјску и модерну драму. Помиреност ових опонентних становишта објашњава се чињеницом да се Бојић појавио на крају једне епохе, и да се као њен изданак осећао дужним да да освет на њу и да настави или заврши линију драмске традиције 19. века, која је подразумевала писање историјске драме, али и да пророчки наслути даље могућности европског и домаћег театра, те тако понуди нове смернице његовог развоја.

Кад год би се на нашој књижевној сцени појавило неко домаће драмско дело с историјском тематиком, у књижевним круговима би се повеле расправе о смислу и домаћају историјске инспирације и на дневном реду би се нашло старо, никада у потпуности рашчишћено питање: да ли писац историјске драме има неограничено право да користи мотиве и личности обликоване митом? Савремена европска драма је, примера ради, радикално разарала рационално језгро мита. С друге стране опет, Ануј, Жироду и Брехт показали су како се историјски митови рационално користе за поетску конструкцију.

Милутин Бојић се разликовао од других писаца историјске драме на два плана: на плану одабира грађе за своје драме и по начину њеног уобличења. Аутори који су исцрпили тему везану за последњег српског цара, углавном су се

⁷² Не сме се, међутим, изгубити из вида да у овом погледу Милутин Бојић нипошто није био редак изузетак. У српској књижевности је много оних стваралаца који су једнако мирили лирско и драмско у свом стваралаштву и дали значајан допринос и на једном и на другом пољу: Петар Петровић Његош, Ђура Јакшић, Лаза Костић, Алекса Шантић, Милош Црњански, Љубомир Симовић... Имајући све то у виду, једним од обележја српске књижевности се може сматрати управо то перманентно стремљење од лирског ка драмском и обратно.

окретали теми борбе с Турцима полазећи од Косовске битке и завршавајући са позним 19. веком, везујући се у основи за *косовски мит*, а потом за Први и Други српски устанак, док је Бојић своја интересовања за историјску драму задржао на грађи из наше средњовековне историје, при чему је на нов начин дао приказ „историјског тренутка“ везаног за последње Немањиће, али је српски средњи век проширио и темом везаном за српску деспотовину и последње Бранковиће. Тако се његов списатељски репертоар креће од немањићког периода (*Краљева јесен* и *Урошева женидба*), на који се историјски надовезује покосовски период (*Деспотова круна*) да би свој драмски опус завршио модерном драмом (*Ланци* и *Госпођа Олга*), приказујући тако „у минијатури развитак нације од пракултуре до модернизма и, ако хоћете, до дегенерације“.⁷³ И не само то, чини се да је Бојић врло проницљиво наслутио клицу националне пропасти управо на врхунцу националне славе. „Бојић је писао, [...] патриотску драму, али је хтео да прошири њену област новим видицима, новим периодима историје, као и новим метром: новим разлозима за национално достојанство.“⁷⁴ Стална борба за будућност указује на колективну потребу пренебрегавања садашњег тренутка у тежњи за досезањем модернизма:

Ми хотећи да достигнемо своје подне јуримо преко етапа које су векови стварали и прелетамо их за неколико година или дана. [...] Ми, робови на којима још воња рђа ланаца, прекувавамо грозничавом брзином најмодерније идеје. И отуда она немоћ нашег духа да их прими.⁷⁵

Управо се овим, на једној страни, могу обајснити недостаци наше модерне драме и, на другој страни, Бојићева потреба да се још једном осврне и забележи историјски тренутак. Ове и сличне идеје о „погледу у будућност“ изнеће писац већ у прологу *Краљеве јесени*, а потом ће их афирмисати кроз лик игумана Данила:

⁷³ Милутин Бојић, „Наша драма“, у: *Сабрана дела Милутина Бојића*, књ. 3, Проза I, прир. Гаврило Ковијанић, Народна књига, Београд 1978, стр. 128.

⁷⁴ Миодраг Павловић, „Милутин Бојић“, у: *Српска књижевност у књижевној критици*, едиција Драма, Нолит, Београд 1973, стр. 357.

⁷⁵ Исто.

Нас одреди судба за велика дела.
А рођена срећа здрављена је за нас;
Ми чекамо Сутра намрштена чела,
А просјак, сав ведар, сише цело Данас.
Ми бацамо ситну срећу што нас зове,
Ми, деца таштине, охоли и хладни.
Наше очи срећу нових дана лове.
(С болним осмехом)
За трпезом пуном, ми смо вечно гладни.⁷⁶

Стога је Јован Христић појаву Бојићеве историјске драме окарактерисао као тренутак који је требало да означи повратак националне историјске драме на српску сцену, и позивајући се на *Краљеву јесен* истицао да је изведена на самом крају XIX века – 10. октобра 1913, ако се условно узме да се српски XIX век завршио 1914. године.⁷⁷

Краљева јесен, међутим, није прва драма са темом из националне историје коју је Бојић написао – он је још у шестом разреду гимназије (1907) написао драму *Деспот Лазар*, која ће под називом „Пакао“ постати први део драмске трилогије *Деспотова круна* – нити је то последња његова историјска драма, јер је *Урошеву женидбу* написао 1916. године.

Трилогијом *Деспотова круна* Милутин Бојић раскринкава наш средњи век и приказује наличје наше историје. Иако је написана пре *Краљеве јесени* и *Урошеве женидбе*, она се везује за период историје који следи оном у поменутих драмама. Захват који је Бојић учинио у овој драми је веома сложен, али на симболичком плану врло јасан. И овде се, као што је поводом *Јаквинте* Драгутина Илића написала Зорица Несторовић, сусрећу „два елемента одлучујућа за обликовање структуре историјске драме. То су јунак и круна. Први је носилац драмске, а други тематске структуре дела.“⁷⁸

Пакао, као први део трилогије, уводи у оно што ће бити доминантна тема драме – жеља за влашћу и славом, што је насловом трилогије већ експлицирано –

⁷⁶ Милутин Бојић, „Краљева јесен“, у: *Изабране драме*, Нолит, Београд 1987, стр. 71. Наредна навођења *Краљеве јесени* дата су према овом издању.

⁷⁷ Вид. предговор Јована Христића, у: Милутин Бојић, *Изабране драме*, Нолит, Београд 1987, стр. 11.

⁷⁸ З. Несторовић, *нав. дело*, стр. 264.

али истовремено, попут других његових историјских драма, представља велом пропасти обавијене догађаје и атмосферу опште заслепљености у којој грех овладава ликовима, које ће у завршном делу дочекати казна. Зато се и може поставити питање да ли је писац исправно насловио овај експозициони део драмске трилогије који по много чему више подсећа на Лимб (предворје пакла), него на пакао, који пак постаје доминантан у осталим деловима трилогије, где су сабрани грешници. Тако три дела *Деспотове круне* чине заправо три етапе греха, које се условно могу означити као: смрт ђавола (иако се ова етапа односи на огрешење о мајку), смрт Бога (огрешење о виши закон) и, коначно, последњи део трилогије, „Дванаести час“, могао би представљати и смрт човека (казна за неспутану страст), међутим, управо због симболике наслова човек добија још једну шансу и заиста у последњи час бива спасен (показаће се на одређено време), а писац на сцени приказује смрт грешника, чиме се упливом космичких закона враћа у првобитни поредак нарушена равнотежа давањем обола за таштину.

Пакао у епицентар драмског сукоба ставља чланове последње средњовековне владарске породице Бранковић након смрти деспота Ђурђа. О деспоту Ђурђу нема много сачуваних записа, око њега није створен култ, нити је написано много биографија.⁷⁹ Не подлеже, пак, никаквој сумњи да је деспот представљао једну од најистакнутијих владарских фигура средњег века – водио је врло буран живот и постао једна од најтрагичнијих личности наше прошлости. Међутим, један од најдирљивијих говора упућен неком од наших владара, који је непознати беседник прозборио у надгробном слову деспоту Ђурђу Бранковићу 1456. године: „А нас своје, како оставио јеси? Како ћемо претрпети мрачну ноћ? Ко ће нам покрити рану тешку због твојега одласка... Којим ногама недрхтавим

⁷⁹ Уп. значајну студију о Ђурђу Бранковићу из пера академика Момчила Спремића: *Деспот Ђурађ Бранковић и његово доба*, Београд 1994. Иако овој историјској личности није посвећена пажња какву су задобили неки други владари, не може се занемарити чињеница да је његов лик ипак заокупљао драмске ствараоце и није остао сасвим нерасветљен – почетком 20. века појавила се драма Фотија Иличића под називом *Деспот Ђурађ Бранковић*, о којој детаљнијих података нема, па се претпоставља да није сачувана, такође је у том периоду, али ипак нешто доцније, Ђуро Димовић написао драму *Ђурађ Смедеревац* која је публикована 1999. године у оквиру библиотеке „Драмска баштина“ у издању Музеја позоришне уметности Србије. Ипак се чини да су писци с краја 19. и почетка 20. века показивали нешто већу заинтересованост за наследнике овог српског деспота иако је већина тих драмских текстова имала слабу естетску вредност, те није оставила дубљи траг у домаћој књижевности (1895. године изведена је драма Јанићија Дробњака *Потоњи деспот*, а потом и *Потоњи дани Смедерева*, *Женидба деспота Лазара* и *Проклета Јерина* Фотија Иличића, *Проклета Јерина* Илије Лонгиновића, *Деспот Лазар Бранковић* Милорада Митровића, итд.).

земљу газимо? Кад си ти умро, како ћемо ми живети?“⁸⁰ показале се као питања на којима је Бојићева драма заправо и заснована. Одговор на ова питања писац је пронашао, чини се, опет у историји, и то у књижевној. Име деспота Ђурђа Бранковића у народној традицији није везивано за мотив издајства за који се везује име његовог оца Вука Бранковића, али је он оглашаван од Мађара и од западњака за издајницу, због свог држања у доба косовске битке из 1448. године, те „смидерски господин“ Ђурађ у *Вили Словинки* Јурија Бараковића из 1613. године бива стављен у пакао, у „срце земље“, у „доњу пропаст“ – што на плану драме постаје судбина његових наследника и што је првим делом као експозеом у наслову истакнуто. Тако ће се угаснуће његовог живота у Бојићевом драмском тексту рефлектовати као сам живот његових потомака, на исти начин на који је Ђуро Димовић означио његово напуштање престоног Смедерева: „онамо оде, гдје је сунце тонуло у мрак“,⁸¹ јер „нема више Смедерева, деспотије нема више“,⁸² односно као спознање болне истине кроз речи деспотице Јерине из Димовићевог текста: „Постаје страшно у Смедереву овом: / Живи људи мртви су у њему“.⁸³ Завршетак Димовићеве драме исказан речима деспотовог сина Гргура („Деспот је умро!“),⁸⁴ означава управо почетак Бојићеве драмске трилогије.

Бојићева драмска трилогија *Деспотова круна*

„Пакао“ или смрт ђавола?

– први део трилогије

Већ се у првом делу *Деспотове круне* предосећа да Бојић врло успешно проналази везу између сценских ефеката (звучних и визуелних) и симболике коју они треба да пренесу. У тој вези се крије суштина оног преокрета који је симболистичко песништво извршило у свести савременог друштва: наше позитивно мишљење, саздано на искуству и посматрању, нуди нетачно, варљиво спознавање света. Несвесна активност душе, наш инстинкт и наизглед бизарни

⁸⁰ Преузето са: <http://www.politikin-zabavnik.rs/2007/2886/01.php>, прегледано 12.7.2014.

⁸¹ Ђуро Димовић, *нав. дело*, стр. 16.

⁸² Исто, стр. 76.

⁸³ Исто, стр. 73.

⁸⁴ Исто, стр. 199.

наговештаји, светло и звуци, случајни погледи, предосећања, чудне подударности и скривени знаци присуства неких виших сила представљају, насупрот томе, једини поуздан, истински извор сазнања. Звоно које на почетку оглашава опело одјекује потресно, освешћујуће, вишезначно и по савест народа алармантно, оно „није само опело једној рођаци Бранковића која је у драми остала и неименована него је и опело српској држави која ће умрети у дворским сплеткама и размирицама“⁸⁵.

Поигравајући се светлошћу што се на симболичком плану само као одјек прошлости осећа, и тамом, која све више овладава сценом, да би у последњем делу трилогије досегла свој врхунац, писац те ефекте вешто преноси на план значења, те тако на самом почетку *Пакла* Гргур започиње причу о очима као лажном огледалу, привидном мраку насталом услед физичког слепила и светлости душе која је независна од спољних елемената, јер „[...] ми слепи видимо више“,⁸⁶ те он не сматра кривим оне који су га лишили вида зато што боље живи не гледајући зло.

„Човек се непрекидно вара, све док не затвори очи како би боље видео“, тврдио је и симболиста Морис Метерлинк.⁸⁷ Ако у Гргуровим исказима лако можемо препознати утицај мале Метерлинкове драме *Слепци* (*Les Aveugles*, 1890), коју је Бојић вероватно читао у оригиналу, што можемо претпоставити на основу писама брату у којима му даје детаљне сугестије о најбољем начину учења страних језика, али и о важности читања текстова на изворном језику, онда то само у још већој мери може да оснажи тезу о намери српског драматичара да „реални свет вероватности“ претвори у симболични свет „поуздане тачности“ каква је, парадоксално, дата слепима. Ако пак слепило у лирској драми некада славног а данас већ помало заборављеног нобеловца и највећег европског симболистичког драматичара симболизује обневиделост и незнање човечанства изгнаног на мало безимено острво, и ако се управо њиме извргава руглу несавршенство човековог чулног, искуственог спознавања, онда оно овде, код

⁸⁵ Предговор Ј. Христића, нав. издање, стр. 16.

⁸⁶ Милутин Бојић, „Пакао“, у: *Сабрана дела Милутина Бојића*, књ. 2, Дrame, Народна књига, Београд 1978, стр. 11. Према другој књизи *Сабраних дела* Милутина Бојића биће наведени сви цитати из драмске трилогије *Деспотова круна*.

⁸⁷ Често цитирана реченица из Метерлинкове драме *Pelléas et Mélisande* (1892), по којој ће многи европски композитори, међу њима Дебиси, Шенберг и Сибелијус, компоновати опере.

Бојића, има још једну структуралну функцију, пружајући уједно додатни доказ апсолутне моћи интуиције и предосећања која управљају не само понашањем ликова него и логиком драмског заплета.

Но за разлику од нечујног симболистичког „дијалога душе са судбином“, чијим тајнама се приближава кроз лепоту, далеко од „мачева и крви“, Бојић осветљава бучне и ефектне тренутке љубоморе и убиства. Сложеност гешталта историјске драме усмерена је на пројекат реконструкције националног памћења. Историјски контекст се везује за Јеринину владавину, која је по смрти деспота Ђурђа преузела престо, што се коси са дотадашњим обичајима и схватањима, те његови синови, међу којима и Стефан и Гргур, иако ослепљени, постају равноправни претенденти на престо као и Лазар, што ће Стефан експлицитно и изразити: „На престо имам права“ (15), јер су они због српске среће жртвовали вид. Већ овде сукоб између индивидуалног и колективног постаје доминантан, а на овом месту је исказан кроз сукоб колективног и личног интереса.

Гркиња Ирина Кантакузин, друга жена деспота Ђурђа Бранковића, у народној традицији позната је као проклета Јерина,⁸⁸ па је њен лик и у драмском тексту Милутина Бојића задржао понешто од народног предања, што се види из речи њеног сина Стефана који, говорећи о жени којој се држи опело на почетку драме, каже и то да је она Јерини пружала подршку и „тишала јој пакост што је завист разгорева“ (13). Ако се обратимо књижевној историји, видећемо да целокупна митолошка инспирација у литератури има своју дугу традицију у колективној свести. Демонска природа проклете Јерине није само клиширана форма коју колективна свест везује као епитет уз туђинку, већ произлази из свести о страдању народа приликом изградње некадашње престонице Смедерева, које се, с правом или не, везује за лик деспотице Јерине.⁸⁹ Стога се ова прва етапа

⁸⁸ Проклетство Јеринино се везивало за удају њене кћери Маре, која је према неким изворима била Ђурђева кћер из првог брака, за сулатана, чиме би одржала себе на престолу. У народној традицији се помињу њена суровост и безосећајност, повремено и неверство. Није марила за живот своје деце и унука само да би се одржала на власти. У драми *Ђурађ Смедеревац* Ђ. Димовића Јеринин лик је, пак, тесно повезан са проклетством везаним за изградњу града Смедерева, али и са речима које Радоња изговара умирући када проклиње Јерину и истиче да ће проклета и остати. Такође је овај епитет у спрези са идејом о туђинки – Бијелић: „Туђинка си овој земљи, туђинка ћеш тако и остати“ (24); Јерина: „Туђинка сам ја, ал у мени Кантакузина крв тече царска“ (36).

⁸⁹ Мотиви из усменог предања о изградњи Смедерева у знатно већој мери су заступљени у поменутој Димовићевој драми, где је сам град доведен на ниво култа, вечног града, могло би се рећи да је уздигнут до функције драмског лика (Лазар: „Ха, Смедерево, дал има мјеста страшнијег

греха у драми односи управо на смрт Јерине, односно смрт демонског принципа антиципираног њеним ликом, а сâм грех је у тесној спрези са принципом мајке.

Међутим, Бојић је у својим драмама показао јасно опредељење за сагледавање колективног кроз индивидуално, а често и за њихово поистовећивање, те Јеринина смрт не представља смрт индивидуе већ, као смрт владарке, представља крах једне династије, што ће она пророчки и исказати:

Бранковића је дрво свршило своје дане
Иструнуло је стабло, закржљале су гране.
С нама и престо пада, јер после наше смрти
Последњи листак злата са круне ће се стрти
Кад време разорава, кад смрт није лења,
Народи кад се губе, зар неће поколења? (25).

Бојићева *panta rei*, исказана Теокритовим речима: „Реч ти је мудра госпо, та све је само мена“ (25), више говори о пролазности личне среће и успеха и представља животни циклус појединца који подразумева стремљење ка успеху, његово досезање и пад који са досегнутих висина може бити или суноврат или смрт. И заиста све периоде личне и народне судбине, чак и све успехе, прати понор који се надвија над њима чекајући тренутак највеће слабости, због чега се и речи које изговара Мара могу узети као апсолутна истина: „Беда је само вечна, а све је друго ташта“ (29).

Утолико више у Бојићевој трилогији падају у очи три „најпроклетије ствари“ које Ничеов Заратустра износи на степен позитивног култа: сладострашће, властољубље и самољубље. Посреди је, међутим, феномен који се у теоријама компаративне књижевности означава као негативна или „изокренута“ рецепција, тачније као примање утицаја са обрнутим вредносним предзнаком (*réception par réaction*). Што Ниче уздиже, то Бојић, бар када је реч о историјској драми, осуђује. Притом је значајан мотив у његовим драмама – долазак на престо – одувек представљао борбу у којој се до победе долази употребом најразличитијих

од тебе?“ (96); Деспот: „Објави се да те спознам ко си, и спаси град овај ког волим као дјете своје. Све мећемо своје сад у тебе, ал спаси њега, ти га спаси Боже! Ма се ми сви жртвовали смрти, нек он тек буде колијевка славе, нек оживи, и да вјечно живи: спаси, Боже, Смедерево моје!“ (79); „Сад видим: Смедерево само љуска бје, у њој да нађем језгру своју“ (88) итд.).

средстава. Лазар, главни претендент на престо, постаје само оруђе у рукама своје супруге Јелене, што му Стефан отворено и показује: „Ти немаш за то душе, ти немаш осећаја! / Над тобом жена влада, јер роб си њених жеља. [...] Ако син мајку воли, уходом дакле поста?“ (14, 16).

Јелена израња пред читаоцима и гледаоцима као интриганткиња жељна власти, чија ће бескрупулозност кулминирати са остварењем њених амбиција: „Тазар да главу моју тек онда круна краси / кад наборано чело окруже седе власи“ (20). Она је та која позива стражу и прогони Стефана и Гргура, на шта Лазар само покрива лице и обара главу, а она тражи од Михаила бочицу с отровом намењену Јерини.

Лицемерје, лаж и обмана владају односима између ликова – Михаило доноси Јелени отров који је она наменила Јерини, али о томе обавештава и Јерину: „О, сад разумем зашто притворство тако браниш / Јер ти се, несрећниче, двојаким млеком храниш“ (23).

Очигледно још увек несигуран у начин профилисања јунака, Бојић је већ тиме што уводи мноштво ликова претендената на престо, донекле ублажио негативну ауру која обавија лик Јерине. Он је Јерину, која је у основи тип *негативног јунака* – будући да је таква предиспозиција унета из народног предања – лишио одговорности, и не само то, писац је чак успео да јој припише неке одлике лика резонера:

Михаило: Око човека свуда притворство и лаж кружи.

Јерина: Вараш се, вараш, сине.

Баш то несрећну жртву у повор греха рине (22).

У први мах би се могло учинити да Бојић због извесне несигурности жури да први део трилогије приведе крају, будући да је обимом несразмерно мали у односу на преостала два, али се не сме заборавити ни да је једночинка на неки начин била манир епохе, као ни то да је пишчева пажња била у знатно већој мери усмерена на владавину деспотице Јелене. Не би се могло рећи ни то да Бојић није имао смисла за писање разгранатих драмских радњи (нарочито ако се има у виду његов велики захват у *Ланцима*), нити за кохерентно праћење судбине више ликова. Мора се имати у виду оно што је М. Предић писао поводом *Краљеве*

јесени – да је то „један тренутак у историји“, а посебно чланак из 1914. године, где је помињао „један лирски тон, једну боју расположења душе“, на основу чега се може рећи да је лирско у драми „хронична болест“ младих писаца који су покушали да обнове историјску драму у стиху, заинтересовани за једну интригу у историјским оквирима, за један догађај, један трен, при чему се опет ваља сетити да је једночинка типична бидермајерска форма 19. века, те је као форма поговарала и нашим писцима: познате су Трифковићеве комедије у једном чину, Нушићеви драмолети, али и Ђоровићеве, Ђипикове и Ненадићеве драме у једном чину, као и неколико мање познатих једночинки Милана Савића.

Одговарајући на ове захтеве а и са извесном склоношћу ка краћим лирским формама, Милутин Бојић, дакле, напречац приводи први део крају, завршавајући га Јерининим испијањем отрова који јој је снаха наменила. Међутим, како је жртва неизоставно драмско решење, а Бојићу је потребно да ту димензију не припише Јерини, долази до наговештаја других потенцијалних жртава. Тако се појављује Мара, Јеринина и Ђурђева кћи, која је својом лепотом омађијала султана и која, пре него што завеса падне, у рукама држи султаново писмо. Није нимало случајно што јој то писмо доставља Јелена. Слика жртве ће касније бити употпуњена тиме што се везује за Ђурђеове наследнике. У првој линији то је Мара, али се њен значај губи како радња драме одмиче и потом то постаје Лазарева кћи Јелача. Жртвовања и страдања нису лишени ни мушки потомци, док је на колективном плану доминантна слика народа јер Србија почиње да личи на осакаћену Ђурђеву децу – ослепелог Стефана и Гргура.

„Слепи деспот“ или смрт Бога?

– други део трилогије

Овај део трилогије завршен је јануара 1909. године и убрзо затим га је Бојић предао на оцену Ристи Одавићу, и то је до објављивања његових *Сабраних дела* било све што се о овој драми знало.⁹⁰ Период историје који обухвата овај драмат

⁹⁰ Показало се, међутим, да је концепт драме сачуван у пишневој заоставштини са доцнијом његовом оценом овога рада: „Сад видим да ово не ваља. 11. 3. 1911. М. Бојић“ (вид.: Милутин

односи се на период после смрти деспота Лазара 1458. године, две године после Јеринине смрти. Намесништво су у то време сачињавали војвода Михаило Анђеловић, супруга деспота Лазара Јелена Палеолог и слепи деспот Стефан.

Религијски обојен, овај други део дат је у виду тезе и антитезе. Теоктист обавештава Стефана да је његов брат Гргур примио монашки чин: „Краљевска прса риза је скрила / И псалтир слуша краљевски син“ (41). Читав овај део који изговара свештеник звучи одмерено и кротко, на моменте свечано и достојанствено, готово побожно. Олфактивно доминира и чини се да мирис тамјана прати његов говор.

Ову вест, међутим, Стефан не прихвата са одушевљењем:

Несрећно чедо оца ваљана
О бедна жртво обести зlobe⁹¹
О дечја срећа првих нам дана,
О муко, наше среће кобне!
О бедни сине ратника смела,
Зар си одгајан за таква дела?
Ком ловор кити бесмртна дела!
Зар да побожне молитве поји
И куцање звона с торња да броји,
Зар место сјаја дворска одела,
Монашку ризу да тужно носи,
Зар он да пева песме опела,
[...]
Ох, можда греси племе нам гоне
[...]
Или нам спомен са нама тоне,
Умире с нама о нама глас (41–42).

Бојић, *Сабрана дела*, књ. 2, Дrame, Народна књига, Београд 1978, стр. 729). Претпоставља се да ту верзију Божић није доживљавао као коначну, тим пре што је овај део са половином прецртаних стихова и заједно са преостала два дела понео у изгнанство, где је вероватно намеравао да их преради.

⁹¹ Курзивом означене стихове прецртао је у нацрту М. Божић.

Овде најпре долази до изражаја оно што ће Бојић још експлицитније приказати у *Урошевој женидби*. Реч је о сукобљеним погледима на власт. Средњовековни владар је морао бити ратник, а да би био добар ратник, морао је бити велики освајач. На овоме је заснована идеја о одбрани цара Душана упркос греху и неделима која је починио. Необичност која привлачи пажњу односи се на занемаривање историјских чињеница. Драмско дело, додуше, најчешће и није израз оних стања која се могу директно везати за емпирију или хронику живота. Када бисмо систематизовали чињенице културног искуства и развоја, могли бисмо утврдити да је инспирација митски обликованим историјским мотивима подвргнута неким другим принципима и целисходностима; да је понекад и недоследност у извесном смислу доследна; да је она условљена одређеним расположењима и духовним стањима кроз која пролазе национални колективи у свом друштвеном развоју, поготово када, с пртљагом романтичарског наслеђа у подсвести, теже да васкрсну национални митолошки фонд. Ту су увек у извесној мери присутне и опште психолошке предиспозиције које олакшавају или подстичу кретање поетске свести кроз митски надахнуте историјске просторе. Зато је увек, исто тако, занимљиво посматрати како ти механизми функционишу у конкретном књижевном делу. Тако је, на пример, већ велики жупан Стефан Немања примио монашки чин и придружио се своме сину, који је тада већ преузео монашко име Сава, и уопште у лози Немањића није било страно опредељење за монашку ризу, па се поставља питање зашто је Стефану неприхватљиво да његов слепи брат буде монах. Хендикепираност насталу услед недостатка очињег вида Стефан јасно осећа („Владар без вида, то владар није“ (52)), али варљивост приказаног онемогућава правилно разлучивање и стога разборитост ума мора бити лишена свих спољних ефеката који само могу помутити јасноћу закључивања: „Ум је око. Ум је за цара. / А није око кад оно вара“ (52). Захваљујући овим уверењима, Стефан ће својој снахи упутити захтев за доношењем промишљених одлука: „Размисли! [...] Доцкан је кобни кад куцне час“ (80). Ваљало би подвући да је читав овај други део трилогије усмерен на негирање религиозног осећања и да ће до рехабилитације вере у Бога доћи тек на самом крају трећег дела отеловљењем божанске снаге управо кроз лик слепог монаха Германа.

Бојић ће остати доследан женској линији владавине. Ако је у *Паклу* владарка Јерина, *Слепи деспот* ће бити прекретница и постављање темеља за Јеленину власт. Посматрано из угла феминистичке гинеокритике и књижевне теорије, тиме је положај жена изједначен са доменом доступним само мушкарцима. Штавише, ауторови ставови имају много тога што иде у прилог тези о гинеоцентричности у погледу реторичке енергије и критичких афилијација о женској различитости: „Ох жене, жене, / Па због вас царске падају круне, / Због вас се поља крвљу црвене, / Преврни листе прашљивих књига / Наћи ћеш: жена свуда је иста: / Или је мора, звер и сплеткарка / Или је љупка, невина, чиста / Човек и добар и зао бива / И о верности и о кавзи снови, / А жена једно. А моја снаха / Таштине жељна, жучна и плаха, / Матер ми уби и народ слага, / Да тим част своју од срама спасе, / На мајчином је имену љага / Да ова круну приграби за се“ (45).

Узурпатори престола су најчешће неоптерећени страховима; ако страх и постоји, то може бити само страх од неуспеха или страх од пропасти. Спремни на све, они се не боје других људи; они чак не страхују ни од Бога. Доласком на престо, сматрају себе изједначеним са Богом, па ће Марко Алтомановић закључити: „Владари, то су богови света, / За њих све треба на жртву дати“ (50).

Јелена је властољупка, макијавелист који наредбодавно тражи од војвода да уклоне Мару: „Народ је народ, гомила, снага, / А тој гомили Мара је драга, / Па војводо, ти ћеш свршити то [...] Јер хоћу да сам господар ја!“ (68–69).

Снага коју Јелена показује једначи се са оном коју поседује цар Душан у *Урошевој женидби*, њихово „ја хоћу“ је бескомпромисно и једнозначно. Иако је Стефан још увек формално на трону, њеној одлучности се он може супротставити једино молећиво позивајући се на родбинску повезаност: „Јелена, *снахо* / [...] Ти радиш, мислиш, говориш плахо / Плахошћу својом разриваш ред / [...] Јелена, слушај... тргни се врати // Бежи од пакла ког пророк храни // Паклене муке наше преократи!“ (78–79; подв. М. С.).

Притворство, које је такође део њеног карактера, омогућава јој камелеонски преображај; тако Јелена покушава да се покаже као послушна и три пута се обраћа Стефану са „деспоте“, али је он прекида: „Правиш се смерна / О, жено гадна и лицемерна / [...] О, бедна жено [...] / У теби душе ни срца нема. / Тргни се“ (82); схвативши да је прозрена, она скида маску и са савршеном сигурношћу у

остварење онога што жели, одговара: „Да, сабор биће. Ја сам то хтела. / Ја сам господар, то ћу и бити. / Ја сам заплела у врашке нити / Многог јунака и борце смеле. / Ја, ја то хоћу / [...] Ја хоћу“ (82–83).

На исти начин Јелена разговара и са Јелачом:

Јелена: Ја сам господар! [...] Моја је круна

[...]

Јелача: Његов је трон [...]

Јелена: Ја имам новца

Јелача: Он има главе [...] Народ га воли, у гроб ће с њим!

Јелена: Шта народ може?

Јелача: Кад хоће – све! (71).

Ни у односу мајка–кћи Јелена не показује мајчинску бригу нити разумевање за осећања своје кћери Јелаче. Као што је Јелена свесна себе, тако је и Јелача свесна своје немоћи и слабости: „Мене свако мрзи, па зар и ТИ? / [...] Чуј, он ме мрзи, ја сам то чула; / Због круне он мене само хоће. [...] У златној корпи црвљиво воће! / Ја нисам лепа, слаба сам, сетна“ (74). Треба и овде подвући да за драмског писца нису толико од интереса пасивна емоционална стања његових јунака колико њихов прелаз у *свесну одлуку воље*. Отуда и Јеленина одлука да се Јелача уда за сина Степана Томе, који је заљубљен у кћер Фрање Сфорца, постаје неприкосновена („Јелена: Зар се кћи мајци противити сме? Јелача: Тешко том ком се повлађује све!“ (76)).

И баш ће ова навикнутост на повлађивање Јелену касније коштати не само трона, него и живота. Са једне стране се Јелена оглушује о молбу властите кћери: „Мати, / Мајчице моја, много те молим, не дај да ћерка цео век пати... / Мајчице мила, ја живот волим“ (81); али и о више, неписане, законе о поштовању покојника: „То не би била свадба, но јаук / Сахрана части, љубави, стида. / Зар тако брзо презрети оца? / Зар туга лажном се песмом вида?“ (48). Ове речи добијају већи значај тиме што их изговара Теоктист као свештено лице и подударају се са основном потком текста да у позадини свега стоји нека необјашњива сила, виша правда, која ће на крају поравнати рачуне, али пре него

што до таквог намирења дође, протагонисти морају још дубље да уроне у грех све док се сасвим не одрекну људског у себи и Бога изван и изнад себе.

Поред снажно индивидуализованих ликова појављују се и они који се сврставају у типове, који даље чине скупине, односно колективе. Праведну страну чини народ, док су појединци окупљени око круне, у основи око Јелене, жељни власти: „Свак жели власти и само власти, / А после новац стећи ће лако!“ (49). Управо ће то показати Теоктист речима: „Што народ суди прави је суд, / Јер на праведној народ је страни / А човек? – Куд га понесе ћуд“ (43). Тиме се опет враћамо на почетак, на тезу о индивидуалном и колективном интересу. Међутим, када је Јелена сама себи мера, она према себи и себи сличнима (које Стефан карактерише на следећи начин: „Они што нису ни пси ни људи!“ (59); али и касније кад се обраћа Марку: „Ти што издајством то желиш стећи? / Анђеловића ТИ си продао / За љубав новца јер си подао“ (54)) и оне можда другачије исто премерава: „А народ, руља, / Гомила, блато, свачији пси, / Што ме се тиче, нека се пати [...] / За добру плату свако је уз мене“ (69).

Атмосфера мрака у смутном времену, како у општој свести тако и у тамним одајама психе, све више овладава сценом и кулминираће у трећем делу – за Стефана је једина искра светлости сећање на прошлост, на безбрижно детињство, на очево јунаштво и мајчину љубав. Како све то припада прошлости, негира се постојање вечности. Стефан ће отићи још даље у нихилизам, па ће релативизовати и сопствени идентитет: „Кад је смрт само вечна? Ха, ха, ха! / Ко ће ти рећи шта је вечно? Ко? / Та не знам рећи ни то, што сам ја! / [...] ја не знам, не знам ко сам ја! / Свуд све и ништа и тама и сјај / Човек све може... А шта човек зна?“ (61).

Стефанов монолог буди страх у Марку, али то није страх који Ратковић препознаје као страх од људи са недостатком, од *другости*: „Ти се њих бојиш? / То ме баш чуди; / Слепац и старац нешто да створе“ (63), већ страх од необјашњивог, од врховне правде.

Грех на религијском плану подразумева одрицање од првобитне вере. То се показује на примеру Јелачиног будућег мужа. Живот Степана Томашевића, историјске личности, био би фарса да у смутним временима у којима је живео, није био сувише трагичан. Он је један од ретких владара који је за кратко време своје владавине успео да изгуби две земље, али још трагичније је то што се он

својевољно одрекао своје вере и поунијатио се. Стога се у драми појављује папино писмо на српском језику, чиме се показује степен блискости јер му папа не шаље благослов на латинском.

Сабор осуђује Стефана на изгнанство, а у позадини се чује музика коју Стефан доживљава као опело. Тиме Бојић још једном показује да његови ликови од смрти не могу побећи и да се радња драме одвија на идеји нестајања. Живота још једино има у прошлости, те се стално апострофира лик деспота Ђурађа Бранковића као лајтмотив, са очигледним исходом: „Зар је све мртво? / [...] Ништа и ништа!“ (103).

Описујући властољубиву глад код жена и кукавичлук код мушкараца, Стефан ће додати и тезу о изједначењу Силе и Бога: „Жене су звери, људи су жене! Сила и Бог је све једно код вас“ (101).

Међутим, сила је увек обрнуто сразмерна духовној сфери – након смрти Бога, сила досеже апсолутну моћ, под њеном влашћу се разбијају наде, развејавају као дим људска лукавства и рачуни, гину најлепши љубавници, и да би до рехабилитације Бога дошло, сила мора да ослаби. Налазећи у овим мотивима основне покретаче својих драма и ликова, Бојић своди свој филозофски кредо: он узима на себе тешко остварљив задатак измирења вере и невере, заноса и клонућа, бесмртне наде и мрачног дефетизма. На самом крају другог дела појављује се Мара, која моли Стефана да му утеху она, као сестра, пружи, затим пита за наду, а потом, у виду градијацијског климакса, поставља питање – а Бог?, на шта Стефан одговара: „Нема Бога!“ (104).⁹²

⁹² Ваљало би на овом месту направити још једну паралелу са Димовићевим текстом, утолико пре што је уверење које износи један од ликова његовог комада управо доведено у везу са једним од ослепелих Ђурађевих синова: „Кад Гргур не вриједи, што би друго још вриједило? Вјеровао сам у њег, као у Бога, ал ни Бога нема више!“ (114). Спас се, међутим, може потражити у сили вере, која се налази, како Деспоту казује патријарх Пајсије, „у светињи, гдје престаје човјек, а почиње Бог!“ (40). На сличан начин ће тезу о афирмацији вере истаћи и Ђурађ Бранковић, верујући да је све друго ништавно: „Нема суда ни осуде, нема правде ни кривице, нема ни роба ни господара, једно само има: Бог и пут, којим се њему греде!“ (134).

„Дванаести час“ или смрт човека?

– трећи део трилогије

Ако у првом делу *Деспотове круне* доминира огрешење о мајку, у другом огрешење о Бога, и оба се везују за смрт, онда би се од трећег дела, у чијој се основи налази страст, очекивало да кипти од буђења и живота. Међутим, јунаци су толико уронили у грех да до тих дубина светлост више не продире и нада се не назире, па су ликови принуђени да се у мрачној атмосфери крећу нагонски, лишени вида и заслепљени страстима.

За разлику од претходних делова, Бојић ће овде у уводним дидаскалијама дати детаљан портрет главних женских актера. Портрет је пре свега физички и потврђује тезу о распламсавању страсти и доминацији телесног, али истовремено и испразности и истрошености.

Јелача („Она је слаба, нежна, али у исто време пуна неке неодређене страсти. Њени покрети су пуни недовољне моћи. Плаве очи чезну, али за чим? У њој има пуно мртвила, али и мало досаде, а много достојанства“).

Јелена („Њен стас пун воље, луде страсти, снаге, моћи и достојанства изазива и привлачи. Она је лепа, црномањаста, али не много, пуна свежине. Ипак се кадикад на њеном лицу опази испијеност и клонулост“)
(107–108).

Сукобљене мајка и кћи оличавају супротстављене погледе на живот – Јелена: „Труди се да те сви земни славе, / У редове те најбољих ставе, / Слава да ти се с туђом мери“ (108); док је за Јелачу све само таштина и ништавило: „Шта ће ми слава, сивкаста пена / И празно име да светом звони! / [...] И споменику смрт моћна прети / [...] Нек трунем мирно, прах сам и била. / [...] Из праха ништа из свега прах“ (108–109). Из ништавила се ништавило рађа и томе се ништавилу враћа – оно што треба да стоји насупрот њему као Апсолут јесте Бог – у драми мртав, а за Јелачу једини вечан. Бојић је кроз своје јарке ликове оваплотио немирну свест, може се рећи, целог једног народа, онај колективни дух малог народа немоћног да се се индивидуалном снагом бори против сила његовом рациу

нерзумљивим, који се стога окреће непознатом и надљудском те од неба тражи одговор на своје сумње. Јелача је најрепрезентативнији „лик у раскораку“ у овој драми: „Љубав бих хтела, а сретам маске. [...] Каква круна... престо... Ох мати // Ниско је. Лепше, више бих хтела. [...] Ох, кад бих смела, ох, кад бих смела! [...] Муж? Ја га мрзим, он мрзи мене“ (110, 111).

Расцеп њене личности опажа се на неколиким плановима: отац–мајка (са свим значењима која у позадини подразумевају ове појмове), љубав–мржња, прошлост–садашњост, трен–вечност, пожуда–љубав, живот–смрт... Анализом овога lika покреће се тема брачне заједнице која се најпре везује за брак њених родитеља, јер он први одређује Јелачу, и већ ту улази у поље јаловости. Само онај ко се рађа из љубави, може љубав да продужи; неплодно тле, међутим, погодује празнини. Насупрот Јелени, њена кћи непогрешиво осећа неминовност пролазности и нема илузија о бесмртности. Дисконтинуитет који носи смрт није једина располућеност која се осећа у Јелачином бићу, међутим, за разлику од смрти овај дисконтинуитет није осуђен на нестајање, он је само поколебан, он је поремећен и тражи ред и сједињење. Сједињење Јелача не налази у браку са Степаном и отуд се јавља чежња, иако у драми остаје нејасно да ли је њеној жељи удовољено – да ли је прељуба реализована.⁹³

И Јелача и Степан су у основи несрећни и неостварени. Њихов однос је оно што се налази на танкој линији између љубави и мржње, проткан оном силом која истовремено привлачи и одбија – „љубомора је онај монизам који обједињава дуално поцепани универзум“⁹⁴:

Степан (дрско прилази Јелачи, која седећи у наслоњачи гледа за матером):

Зар опет, жено, превари ме ти?
Неверство ново мој распали гнев,
Јер туђих жеља ти постаде роб
И туђих уста ти уживаш сласт,

⁹³ СТЕПАН: Црвениш жено, саме те је стид, / [...] Толико пута налажах те ја / У загрљају где се губи свест; / Толико пута мача мога врх / Црвеном крвљу, зрелом као страст, / Твог драгана је попрскао траг; / (Из мог наручја бежећи у ноћ) / Толико пута глас мушки а благ / Кроз ноћ ја слушах, док дрхташе ти; / Толико пута као каква сен / Из двора мушки промицаше стас; / Толико пута твој дрхташе глас / И твоја рука, сваки мишић њен, / Са чежњом мушки грлила је пас... / Толико пута... (123).

⁹⁴ Михаил Епштејн, *Филозофија тела*, прев. Радмила Мечанин, Геопоетика, Београд 2009, стр. 241.

А удишући туђе душе дах
Ти тражиш да те твој омрзне муж.
Ја слушах често, кад те свлада сан,
Да бунцаш име ког драгана твог;
Јунака младих често пун је двор
Па мужа тада заборављаш ти? (122).

Иако до краја остаје нерасветљено да ли је Јелача прељубница (најпре Јелача то негира: „Кривицу бацаш на другог кô гад. / Зар да невине прекорева злић?“ (122), а потом и из разговора Степана са Дмитрим Радојевићем: „Знам пријатеље те своје вајне. / Ко те тераше да причаш сваком / Којешта кнеже о мојој жени“ (126)), чињеница је да она осећа жудњу за свим оним сладострашћем које јој је у браку ускраћено. Та њена жеља виси негде у ваздуху између ње и њеног мужа и спаја их колико и раздваја. Сладострашће се код Степана преображава у разврат, и колико год сладострашће успевало да га испуни, толико разврат чини да се он осећа празно. Степан задовољава своју жељу узимајући невиност многим девојкама, али за ову сврху посебно је значајна сцена са племкињом. Она подсећа Степана како јој је тепао: „То тело глатко / Од мрамора је тесано бело“ (162). На другој страни, Степан је свестан да нема жене која не би пристала да буде с њим, али му је она од свих била дража; ипак, немоћан да јој одоли, Степан је равна са пакленим искушењем.⁹⁵ Међутим, он се не зауставља на претњама – заиста покушава да је убије, али се у њему опет буди страст кад јој дотакне мекани врат.⁹⁶

Бежећи од себе, Степан Томашевић ће од страже затражити да је убију. Тиме потпору Степановој личности даје једна нова снага, рушилачка. И, могло би се рећи, да Јелача и Степан постају репрезенти „две крајности одрицања од брачног у љубави“⁹⁷ – једна је Платонова, а друга Де Садова линија. Управо садизам карактерише Степана, што он вербализује и у разговору са законитом супругом:

⁹⁵ „Шта ћеш од мене, враже од пакла / Бежи од тешке песнице моје! / У Дунав тело бацићу твоје, / Будеш ли ме само дотакла“ (164).

⁹⁶ „СТЕПАН: О, убијте је, Ђаво је у њој.

ПЛЕМИЊКА: Милост! Волиш ме. Мој си, мој си, мој!“ (165–166).

⁹⁷ М. Епштејн, *нав. дело*, стр. 236.

Степан: О, ја уживам кад задајем смрт,
Кад жртве бледе повија се пут,
У ропцу задњем кад самртни грч
Набрелих жила заледи јој крв,
Дубоком сетом исказује бол
Грчевит осмех скривајући јед!
Ја једном кад сам један млади створ,
Већ сит грљења што ми пружа ноћ,
[...]
Да, девојка је била жртва та,
Побледеле јој усне скрива чар;
Шачицу меку скрива коже сјај.
Из свеже крви кап по кап,
За коју многи свој би дао век,
И ноге мале згрчен сваки прст
Показују ти призор страсно леп!
Мермерно тело, на последњи дах,
Крклање груди... Диван призор! Не? (124–125).

Апологија порока, освете, „узвишеног разврата“ и свих облика изопаченог сладострашћа уздигнута је у овим речима на степен култа. Појмови лепоте и смрти као извор екстазе и безумља придају метафизички, чак мистички карактер оним поривима који услед разочарења постају одраз неког вишег трансценденталног света у дубоко порочној души. Несвакидашњи спој одбојног и лепог, „црне романтике“ и естетског доживљаја морбидне лепоте крвљу обливеденог тела дозволио је да се безгранично разлију сви инстинкти који леже у бујици пола, називајући то „дивним призором“ који ће задовољити жудњу за осветом и покренути скривене снаге што доносе еротску срећу. „Тако постаје јасно“, каже на једном месту Епштејн, „зашто полно уживање, које је затворено у посебном телу и нема за циљ размножавање, може изазвати суровост према том телу и жудњу за његовим уништењем. Будући да је уживање исконски везано за превазилажење индивидуалног, за задатак продужавања врсте, а садизам такође превазилази индивидуално, само не размножавањем врсте него индивидуалним насиљем. Уживање се овде приближава смрти, посредством које врста савладава

индивидуу и брише је са лица земље, тријумфује над свим пролазним и појединачним. Садизам и јесте лагано мучење свега живог уживањем у смрти [...].“⁹⁸

Потреба за доминацијом је последица Степанове неостварености и ривалства. На мушко-женском плану њему је доминација потребна јер је он само формално на челу државе у Смедереву, а права владарка је Јелена („Руљо, чуј, још сам ноћас деспот ја! [...] И моју једном нек осете моћ!“ (165) – каже Степан). Доспео је до исповедања суровости и гордости које логично и неизбежно проистичу из основне претпоставке његове личности. Утолико се упадљивије испољава једна аналогна околност. Јер, готово исту врсту гнева и потребу за уништењем он осећа и према мушкарцима, што је опет последица мушко-женског односа, пре свега брачног, и тиме се опет враћамо на тему љубоморе: „Твог заводника кад орјашки труп / Олује сила пољуља кроз зрак / И вешала му коноп тврд и јак / Разголићени обавије врат“ (124).

Степан очигледно ужива у чину умирања, али га смрт као трајно стање онеспокојава и доводи до очајања. Када га стражари обавештавају да су према његовој заповести убили племкињу, он обамрло изговара: „Ја њеног ока волео сам глед, / Ја с њених уста сисао сам мед, / Та ја је целим љубљех животом! / Сад место свега задах, леш и лед!“ (180–181). Могло би се закључити да наговештај да Степан има ванбрачну кћер са племкињом изазива каснију реакцију лишену потребе за насиљем, те изгледа да је несвесно сада освешћено. А дотадашње насиље се показује само као реакција на неприхватање себе и потреба за важењем. Његова истина је прилично поразна и сведена на реченицу: „Сâм сам!“ (139).

Иако ће Бојић идеју о женама као луткама задржати и овде: „Људ’ма су, дакле, играчке жене: / Кад им досаде, на сметлиште тад“ (137); тешко је одупрети се утиску да оне жене које су у историји заиста важиле за велике духове, са безграничним самопоуздањем и осећајем свемогућности, колико год стрепели од њих, мушкарци из најразличитијих разлога не одбацују, јер када Степану стигне глас о условима које надлазећа турска војска поставља (да се ризница с благом која припада женскињу да царевом харему, да ризница која је по смрти Лазара Бранковића дата деспотици Јелени припадне половином Степану Томашевићу, а

⁹⁸ Исто, стр. 235.

половином султановом харему ако она умре пре султановог доласка у град), он на њих не пристаје: „Не! Зар Јелену? Зар убити њу? / Рад’ државништва њен ми треба ум. / Не, не. Ја нећу“ (129).

Јелена као надлажење зла, сурова властољупка и убица на сцени делује велелепно, као да се између ње и државе поставља знак једнакости и њена ће се смрт покlopити са пропашћу државе. Њено опредељење за злочин је у основи само опредељење за круну. За Јелену су сва средства прихватљива зарад одржања власти и стицања славе: „Дај злато људству, да за те мре / Злато и страсти уништава глад!“ (120).

Приватна личност деспотице Јелене изражена је кроз два односа: однос према Силађију и однос према Јелачи. У првом односу она је жена, страсна и еротична: „Михаље! / Све су војводе на (мојој страни) / А ТИ нада мном само имаш власт“ (113). Она заводи Силађија јер на те њене речи он уздрхти, хоће да је загрли али се појављује препрека између њих у лику Јелаче, која надлажење страсти прекида хукнувши и заузевши званичну позу. То и сама Јелача осећа и када јој Јелена, која у овом другом односу треба да преузме улогу мајке, каже: „Највише добра теби жели мати; / Ти си крв моја“ (118); те тако Јелача изражава своју сумњу у ове речи кроз увереност о властитој сувишности: „Сметње и камен / Што твој љубавни спречава пламен, / Да срце драгом не можеш дати“ (118).

Достојанственост и рационалност Бојићеве хероине плени и заводи, чиме се донекле врши компензација за неморалност њених поступака и оправдава квалификација *негативног јунака*, схваћеног на начин Николе Милошевића, који се односи особену привлачност у основи негативног јунака. Бојићева јунакиња је суверени валадар, одмерен и проницљив, који раскринкавањем других лицемера придобија симпатије. Када Радојевић тражи од Јелене пољубац и гарантује јој да ће бити спасена, Јелена проницљиво поставља питања о томе ко је писао уговор и зашто је пристао на такву погодбу, а потом га врло достојанствено одбија.⁹⁹

⁹⁹ РАДОЈЕВИЋ: Ја не дам, чуј ме, та пре ће мени
Мач узрујане груди пробости
Но теби, госпо, најлепшој жени.

ЈЕЛЕНА: На речима си, кнеже врло плах,
Но, буди миран. Ето ти сече,
Султан пред градом баш на тебе чека
Таман за борбу спустило се вече.
Ето ти славе.

Радојевићева опчињеност Јеленином женственошћу и заводљивошћу, писцу *Деспотове круне* омогућава увођење мотива некрофилства, заступљеном у нашој књижевности и нешто раније у приповеци „Станоја“ (1898) Борисава Станковића, али мотиву ипак ретком у нашој књижевности:

Радојевић: Кад твоје тело лешина буде
Смрзнуто, бело кô снежне груди
Уграбићу га, бежаћу с њиме,
Чуј, тад преда мном лежаћеш нага
[...]
По укоченом замрзлом телу
Клизиће моје уснице вреле
И гришћу твоју ручицу белу
И твоје очи модре и вреле (153–154).

Завршетак драме колико год био очекиван, бележи и неколико необичних ситуација. Све је у знаку смрти, што је на почетку већ назначено. Марко обавештава Степана да Силађија стављају на колац, Јелена умире... Појављује се Гргур у лику калуђера Германа. Њега Степан тресе рукама питајући се готово избезумљен: „Јеси ли ти жив? / Мртав си? Мртвац! Ух, мене је страх! / Нечије стопе... Дуси... Не... Не... Не... / Ја нисам кривац!“ (172). Ликове оптерећене савешћу у историји драме походили су духови и сени мртвих за чију су смрт најчешће они заслужни, овде се пак буди Степанова, а не, како би се очекивало, Јеленина савест, и снага тог оптерећења иде дотле да је он уверен да халуцинира. Дакле, он реалну појаву доживљава као халуцинаторну. Тежина пак његовог осећаја кривице доводи Степана до измештеног стања свести и потребе за покретањем сулудих акција. Он хоће да запали град и да тим чином спере срам. Парадокс је, међутим, и што се Герман као свештено лице појављује у улози осветника: „Ја зато дођох, да јауке чујем, / Да слушам како јечи гнездо зала, / [...] И за прогонство да вам рекнем: ’хвала’“ (176).

РАДОЈЕВИЋ: Ја нисам тело, ја сам жар што чезне.
Спаси ме, спаси, мене љубав сатре.
[...]
Човек је тварка којом влада страст! (150–152).

Сви ликови који су попут Степана жудели за влашћу и славом – „Ја тражим славу и снагу и власт“ (176) – увиђају иронију живота коју Герман потенцира врло упечатљивим натуралистичким сликама у свом монологу кроз демистификацију човекових напора: „А једва можеш спасти живот го / [...] Слава! Глас празан ком је случај мати“ (176).

Сви Бојићеви јунаци жуде за пуноћом живота, слично је и у *Краљевој јесени*, али за разлику од Јелене, за Симониду, жељну тренутног овоземаљског живота, моћ, слава и вечност немају примамљиву вредност. У том је смислу упечатљив Јеленин вапај у тренутку суочења са смрћу: „Још нисам мртва, мене живот чека, / Ја ћу да живим! О, како је слатко!“ (179). На истоветан начин и Ратковић моли Германа за живот: „Како је живот примамљив и мио!“ (178),

Јелена умире, а Јелача плаче заронивши главу у њено крило и као у неком бунилу са неприхватањем губитка, узвикује: „Помози кћери! Не, мртва није! / Спаси је, спаси од овог часа / Срце за тебе једино бије! / Народ, потомство, опрости мени, / Бацићу радо под ноге сад!“ (181). Јелачина тужбалица за мртвом мајком прераста у тужење над својим животом, то је посмртна песма, панихида животної срећи, оданије принципу живота, али је неизвесно да ли се она боји сопствене физичке смрти или смрти као жене (зато што је невољена а страсти су јој неурољене). Тиме се, међутим, показује да Бојићеви ликови нису сликани црно-белом техником. Они јесу бледи и неслојевити, у бити неостварени, али не у потпуности једнодимензионални.

Јелача се окреће Герману којег очито не препознаје и тражи да јој спасе живот, а она ће му заузврат подићи храм: „Спаси нас. Хајде. Не марим за срам. / Спаси ми живот, дићи ћу ти храм!“ (183). На исти начин за живот преклињу сви ликови драме који су се нашли на његовом рубу. Пре пада у провалију, они губе стид и моле за спасење. Такав је случај са племкињом, Степаном, Јелачом, Ратковићем, па и са Јеленом. Јеленина се дотадашња позиција, у првом реду јавна функција, разликује од позиције других ликова већ по томе што је она себе изједначила са свемогућим – из те позиције је њој неприхватљиво да се нешто догађа мимо њене воље и без њене одлуке, те стога у њеном неприхватању смрти нема молбе да јој се поштеди живот, него она и на самрти изговара „ја хоћу“ (живот).

Минорност човека у свету се афирмише у завршници и нужно покреће поновно окретање духовном. Посредством вере покушава се поновно успостављање реда:

Ратковић: Чуј, свештениче, ти си сада Бог (178).

Ту је ипак пре реч о сталној људској потреби да се удовољи инстинкту за животом и да се прогласи неки виши принцип или вођа у ког се верује, макар он био и слеп. Потребно је, разуме се, уложити доста напора и промишљања да би се установила веза између земље и Бојићевог неба, али је ипак очигледно да стари, антички мотив мудрог слепца који постаје водич, овде васкрсава књижевне ликове од Прометеја до Фауста, који се не мире с урођеним слепилом човека. Наравно, код Бојића је то додатно повезано с ликом свештеника, преко којег људи траже спас или покушавају да од Неба извојују бар неке његове тајне. На другој страни, сасвим изостаје домановићевска сатира – с обзиром да Герман врло добро познаје палату у којој је одрастао, он даје смернице: „Кроз врт, па лево... хајде, ја пут знам“ (183).

У општој слици смрти, страдања и крвопролића услед продирања Турака и заузимања града, очигледна је намера писца да се грех наплати јер су предаја и издаја датум смрти Србије. Привидна разноликост судбина слива се на крају у општи хор безизлазног очајања које звучи као погребно звоно, као глас смрти, злослутне, неминовне, немилосрдне. Стога је на почетку назначено да овај последњи део трилогије афирмише смрт грешника, при чему ће сви они драмски јунаци, они ликови који су се показали као страдалници или су искоришћени за постизање нечијих циљева добити још једну шансу. Смрт је предвидива и као таква једина извесност коју човек не успева да избегне, те њихово бекство, по речима Ратковића, не значи избављење, или засигурно не на неодређено време: „Праштај, народе, и нас чека смрт!“ (183).

Краљева јесен Милутина Бојића или тријумф жртве

Краљева јесен Милутина Бојића, изведена 10. октобра 1913. године, а објављена у *Српском књижевном гласнику* 16. октобра 1912,¹⁰⁰ најављена је као „драмат у једном чину“. Потреба Бојићева да представи обичне свакодневне ситуације и наслика људске страсти које чине покретачку снагу свих њихових поступака нарочито долази до изражаја у *Краљевој јесени*. Овај драмат, као „слика историјског тренутка“,¹⁰¹ нема за циљ да прикаже велике историјске догађаје, оне које сматрамо пресудним у формирању националне судбине, већ да све сведе на људску меру, не излазећи из оквира свакодневице приватног живота. Оваква замисао назначена је већ у „Прологу“ драме:¹⁰²

Ми видимо да сте често били *ниски*
Па ипак смо горди, јер моћни и смели
Чинили сте што сте морали и хтели.
Волимо вас топло – били сте нам *блиски* (33; подв. М. С.).

Последња строфа пролога још уверљивије потврђује овај став:

Испричајте песму из великих дана,
Песму топлих срца, хладних јатагана (33).

Бојић нам, дакле, представља интимно у ликовима, независно од односа појединих ликова према држави и владавини, овај млади песник „објашњава душе а не даје слике нашег средњег века“¹⁰³.

¹⁰⁰ Први пут се текст ове Бојићеве драме појавио у *Српском књижевном гласнику*, књ. XXIX, бр. 8, 16. октобра 1912, стр. 566–604.

¹⁰¹ Петар Марјановић, „Слика једног историјског тренутка (Милутин Бојић: „Краљева јесен“, 1912)“, *Драмски писци XX столећа*, друго допуњено издање, Факултет драмских уметности, Београд 2000, стр. 61.

¹⁰² Иако је у критици испољен став да ова уводна песма није остварила своју функцију јер се примећује извесна недоследност у позивању сени прошлости да испричају причу о светородној лози и великим освајањима са сликом краљице заљубљене у свог пасторка ког покушава да спасе и по цену прихватања улоге љубавнице игумана Данила, најзначајнијег краљевог човека, треба ипак поменути да је овај уводни део сасвим сврсисходан јер ће у њему аутор исказати своју опредељеност за тематику развијену у драмском тексту, а то значи стварање приватне повеснице.

¹⁰³ Предговор Владимира Ћоровића, у: Милутин Бојић, *Песме и драме*, Српска књижевна задруга, Београд 1927, X–XI.

Иако у радњи Бојићеве драме учествују историјске личности, сама радња је обликована тако да је историјска веродостојност потиснута у други план, а основни сукоб се догађа у самим ликовима и манифестује кроз њихове међусобне односе, у чијој се основи пак налази одлучивање о судбини Стефана Дечанског. Борба око доношења одлуке о ослепљењу, односно њеног спречавања, одређује положај ликова у тексту, а исход ове одлуке ће у великој мери одредити и судбину свих ликова у драми.

У текстовима који представљају одраз српске историје, женски ликови, занемаримо ли изузетке, заузимају споредну улогу; уз то, у делима овога типа учесталу улогу има мотив *зле туђинке*¹⁰⁴. *Краљева јесен* богата је грађом која би могла понудити афирмацију тог мотива. Штавише, Милутин Бојић, полазећи од њега, трансформише га, па традиција овде добија нову димензију. Сагледавајући Симониду као жртву (девојчицу лишену права на детињство), Бојић је своју јунакињу бар привидно лишио кривице и тако применио модел *хоризонта изневерених очекивања* у контексту мотива *зле туђинке*.

Да би представио приватни домен историјских личности, Бојић не поклања велику пажњу историјским фактима, већ нагласак ставља на унутрашњу распоућеност у човеку и свету, и на доминантне црте карактера какве, примера ради, налазимо у лику Данила:

Данило у склопу драме треба да представља свесну службу историји и њеном 'великом ходу'; бестрасни закон који покреће искуство једним заданим правцем. Премда му Бојић дозвољава да себе види у реду са 'децом таштине', овај то чини у контексту реплике која овакав квалификатив оставља у сенци важнијег покретача: 'Нас одреди судба за велика дела'.¹⁰⁵

Преласком Данила из позадине у први план, постаје јасно ко утиче на ослепљење Стефаново. Данило то притворно чини, а да би остварио циљ, принуђен је да краљу да некакво образложење. Игуман своје убеђивање почиње указивањем

¹⁰⁴ Овај мотив се јавља још у учењима античких филозофа Аристотела и Платона, а у драмској књижевности му је посебно место дао Еурипид изједначавањем другог (страног) са варварским.

¹⁰⁵ Иван В. Лалић, „Милутин Бојић“, *Изабрана дела*, Народна књига, Београд 1974, стр. 23.

да ће Милутин тим чином придобити властелу и извојевати мир с Драгутином. Овај аргумент још увек нема снагу која би превагла на Данилову страну, те игуман мора да посегне за снажнијим средством које ће му омогућити остварење намере. Стога се овде уводи лик Симониде коју, по речима Даниловим, Стефан „радо *гледа*“ (подв. М. С.). Заслепљен љубомором, Милутин након ових речи готово да нема дилему и одлука је већ донесена. Тиме Симонида бива означена као средство за остварење игумановог плана.

Бојићева концепција Симонидиног лика додатно је усложена управо Бојићевим покушајем да је ослободи кривице. Исписујући реплику Симонидину: „Место играчака, мени муж се пружа!“ (62), писац указује на сву трагичност судбине прерано сазреле девојчице, предате краљу-освајачу ради очувања мира, а ово потврђује и наглашавање старосног доба готово свих ликова, назначено већ у њиховом попису на почетку драме. Оваква Симонидина трагичност искључује поменуто развијање идеје о „проклетој странкињи“, али тиме питање њене кривице остаје отворено. Да би се овај проблем расветлио неопходно је скренути пажњу на разговор краља Милутина и Симониде:

Краљ

Зато грех ти праштам.

Симонида

А нашта ми? Нашта?

Краљ

[...] О, како си лепа! (78).

Треба рећи да се овај разговор води на самом крају драмата и ту је већ сасвим јасно да је краљ свестан своје немоћи – он би се решио Данила, због његовог управљања Сабором, а удружењем већине, краљева круна губи моћ, па ипак, убити Данила, значило би изгубити име за вечност јер само игуман може да му је подари својим пером. Два се важна закључка, међутим, намећу из овог дијалога. Прво, краљ је већ отрован црвом сумње и његова љубомора је сада јача од љубави према сину, и друго, очараност краљева Симонидином лепотом и мла-

дошћу изазива опроштај, али би краљев одговор могао бити схваћен и као Симонидина кривица која условљава несрећни усуд. То даље омогућава улажење у појмове као што су свесна и несвесна кривица и постављање питања о постојању кривице без удела наше воље.

Са друге стране, намеће се и питање о апсолутној или делимичној кривици игумана Данила. Иако је он означен као покретач доношења овакве одлуке, коначна реч припада краљу. Његова дилема показује дијаметралну супротност елемената који у избору учествују. Опредељеност за једну могућност истовремено значи и искључивање друге. Између Стефана и Симониде, краљ бира жену, а жртвује сина. Овим опредељењем за жену он суштински бира себе.¹⁰⁶ Стефан и Симонида само су персонализација избора који се одвија на релацији живети–постојати, у чему, овако уопштено схваћено, учествују главни ликови драме.

Иако су по питању краљевог избора Стефан и Симонида антиподи, постоји једна црта њиховог карактера која их зближава. Као драмски лик Симонида је представљена као она која вапи за животом, али њу непрестано детерминише једна црта меланхоличности. С обзиром да Стефан Дечански није присутан на сцени, па се тиме ни његов карактер није могао подробније обликовати, постоје други извори,¹⁰⁷ пресудни за формирање представе о њему: „Главнија черта Стефановог темперамента била је, колико се из свог живота његовог види, меланхолија.“¹⁰⁸

Данило као Милутинов историк треба да га овековечи као владара и да му тиме обезбеди бесмртност (ванвременост, вечност) – бирајући Симониду, краљ је изабрао живот. Иако оба ова избора указују на потребу за трајањем, њихово неслагасје произлази из везивања појма бесмртности за оно што долази после смрти, те сукоб живот–смрт постаје непремостив. Попут краља, и Симонида ће се определити за истински живот и његову пуноћу, што је мотивисано чињеницом да је још од детињег доба оптерећена круном – власт и слава за њу немају опојну вредност: Ја живота тражим; дајте ми да живим! (72).

¹⁰⁶ Више о овоме вид. у: Зорица Несторовић, *нав. дело*, стр. 298.

¹⁰⁷ Образац који нуди Стерија настао је као упоредна анализа са белешкама о овом владару из *Историје разних словенских народова* Јована Рајића, а који је, по свему, Стерија искористио за своју драму *Смрт Стефана Дечанског*.

¹⁰⁸ Јован Стерија Поповић, „Карактеристика Стефана краља Дечанског“, у: *Критике, полемике, писма*, КОВ, Вршац 2001, стр. 156.

Овај вапај за животом вапај је за оним што Симонида не поседује, за оним што је одувек било у рукама других. Слава и вечност су категорије за које не постоји вредносно првенство у њеној свести:

О, ти жртвуј срећу за вечна времена;
Ја за венац трња не дам киту крина.
Ја не желим вечност – ја сам само жена (72).

Делање све више одводи драмске актере у суноврат претварајући сваки њихов побуњенички покушај у обесмишљени, узалудан чин. У борби са вишим силама судбе, они су увек на губитку и постају жртве својих хтења. Жртве су неминовне и њихова је величина управно сразмерна снази људске жеље да се одупру ономе што мора бити. Игуман Данило најсликовитије изражава тај став обраћањем Симониди:

Ти жртвујеш љубав, краљ жртвује сина,
Стефан очи своје – ја ноћ твојих дражи (72).

Моменат спознаје неумитности ових закона намеће Симониди питање: „Чему све те жртве?“ (72), које прераста у универзални симбол запитаности о односу морања и хтења и о апсурдности сваког човековог покушаја да се супротстави делању подвлашћујућих виших сила. Данилов одговор гласи: „Држава то тражи“ (72). Тако се држава овде може узети као оваплоћење вечних закона или виших интереса. Међутим, треба имати на уму да су држава и владар оног времена два дела која творе целину, а да ће се идеја националне државе јавити тек два века касније са Николом Макијавелијем.¹⁰⁹

Историјске личности транспоноване у дело нису задржале много од историјске фактографије. Неспорно је да је Бојић познавао житија српских средњовековних владара и црквених поглавара; међутим, у драми он знатно одступа и од оног модела који нуди архиепископ Данило Други у *Житију краља*

¹⁰⁹ Вид.: Петар Марјановић, *нав. дело*, стр. 63.

Милутина, и од података који се могу срести у *Житију Стефана Дечанског* Григорија Цамблака, кад је краљ Милутин већ био проглашен свецем.

Одступање од историјских чињеница плодно је тле за анализу ликова. Иако је Данило у време краља Милутина био архиепископ српски, а то је за оно доба значило црквени поглавар,¹¹⁰ у драмском тексту Милутина Бојића се Данило Други помиње као игуман. Оправданост одустајања од факата евидентна је у разговору који се одвија између Данила и Симониде, која му нуди епископство зарад спасења Стефана Дечанског. Наиме, да је Даниловом лику из драмског комада додељена улога архиепископа, Симонида му не би могла понудити нагодбу те врсте.

Реакција игуманова на ову понуду је сасвим неочекивана. Упознавањем Данила као бескрупулозног и одвећ амбициозног човека који, иако човек цркве, не преза да се послужи нехришћанским средствима ради остварења свога циља, могли бисмо претпоставити да титулу епископа не би одбио, али управо у олаком одбацивању нагодбе откривамо могућност развијања нове покретачке силе – женске путености, односно линије ероса која би требало да представи наредни степен изазова.

Ова нова релација уводи се речима којима се Данило обраћа Симониди: „Не. Зар пољупци женски да ми славу стичу?“ (64). Прихватањем нагодбе са Симонидом, Данило би подлегао дражима младе жене – дражима телесног уживања, и тиме пао у неку врсту њеног власништва. Иако игуман одбија Симониду, тиме он не негира моћ њене привлачности. Што се више опиरे телесној жељи за Симонидом, он јача, али се противуречност огледа у потврђивању сила чија снага такође не опада. Бежећи од овог принципа који подвлашћује, Данило улази у борбу која потврђује његову слободу, али, парадоксално, и неумитност постојања деструктивне привлачне снаге засноване на женском принципу.¹¹¹

Видимо да Бојића занима развој личности са њеном вољом и њеном иницијативом: заједно са осећањем послања, *будућност* постаје њена звезда водилца, једна готово слепа али моћна сила што судбински покреће на велика

¹¹⁰ Као патријарх ће бити устоличен тек Данило Трећи, кога ће краљ Душан произвести у патријарха како би га он затим могао крунисати за цара.

¹¹¹ На сличан начин о помирењу противуречности говори Петер Сонди (вид. *Студије о драми*, нав. издање, стр. 178–182). Овде се трагично схвата као дијалектички феномен, па однос између нужности и слободе показује извесну индиферентност само ако је побеђени истовремено и победник.

дела. У време када цео један народ преживљава период своје кризе, када су његове представе о праведности и моралу диктиране представама о будућности – у то време је и раздвојеност међу онима који о тој будућности одлучују дошла дотле да су све моралне представе изгубиле своју стабилност, о чему сведоче речи краља Милутина: „Вај, кад бих могао будућност да здерем!“ (23). Будућност је, по свему, та амбивалентна сила која на тренутке покреће краљеве поступке, а којом је и Данило непрестано вођен: „Љубав, мушке груди, дражи белих жена, / Смешне су спрам брига државних и рата“ (71).

Борба коју Симонида води за спасење Стефаново није борба која је утемљена на сукобу са другом женом. Законита жена Стефана Дечанског, Теодора Смиљац, појављује се само у једној сцени, где се неуверљиво залаже за ослобођење свога мужа позивањем на децу. Јован Христић у предговору *Изабраним драмама* Милутина Бојића истиче да писац „једноставно не зна шта би с њом, па мора да је брже-боље уклони са позорнице, уз напомену: ’уздахне и оде‘.“¹¹² Христићеве речи повлаче питање: да ли је писац морао увести овај лик ако није знао шта би с њим, или још прецизније: зашто је лик уведен ако је одмах затим уклоњен са сцене. Одговор би се могао добити у компарацији овог лика (законите жене) са ликом Симониде (потенцијалне љубавнице), и за собом отвара широк спектар могућих тумачења: јачина и искреност Симонидине љубави, борбеност љубавнице, помирљивост супруге... У једној је ствари Христић сасвим у праву – ипак би се од жене чији ће муж бити ослепљен очекивало мало више, макар сукоб у великој сцени са Симонидом,¹¹³ што је уједно замерка писцу *Краљеве јесени*, тим пре што проблем женствености није питање којим се Бојић само узгред бавио у *Краљевој јесени*, већ је он у *Госпођи Олги* уздигнут на раван врлине у поимању деструктивне свести модерног човека.

Па ипак, ствари нису тако униформне, нити је пак писац имао за циљ да се позабави само питањем женских ликова, али ни простим постизањем доминације једних над другима. Међутим, то Бојићевој драмској поетици не умањује опасност да појединац уједно постане плен туђе воље, туђих интереса и амбиција. Јер ако се, најзад, може повући паралела са библијском причом о Давиду и Авесалому којом се објашњава психолошки однос Милутина и Стефана, са причом која се

¹¹² Јован Христић, нав. текст, стр. 22.

¹¹³ Исто.

налази у списима архиепископа Данила, онда нам нешто јасније постаје и психолошко нијансирање у Милутиновом лику како га, на пример, види Владимир Ћоровић: „Сем љубоморе, која му је главни мотив акције [...] његовом вољом влада други; он немоћно зазире од сабора, који му није потпуно сигуран; чак ни у бесу љубоморе не господари сам својом речи. У последњој сцени он је више сентименталан отац, него увређени муж или забринут државник. Такав 'психолошки' Милутин из драме управо је обрatan од оног бруталног, својеволног циника, каква га познаје историја; од човека који је све подвргавао својој вољи, и који није водио обзира ни о најрођенијима“.¹¹⁴

Чини се чак да су наши писци овог периода заступали тезу да власт није нужно у рукама владара. Као што Драгутин Илић у неком моменту свог Саула представља као марионету у Доиковим рукама, тако и Бојић даје предност Данилу и иде чак корак даље – његов Краљ у драми остаје неименован до краја текста, дакле, сасвим обезличен.

Недефинисан став о краљу Милутину задржаће се до краја драме: други актери такође износе противречне ставове о њему – једни помињу његове заслуге, док други говоре о његовим моралним преступима. И сам Бојић га у основи приказује као човека који у недостатку животне снаге прихвата да ослепљењем делимично ту исту снагу оскрнави код рођеног сина, а онда неочекивано допушта да краљ, у борби са снажном грижом савести и желећи да заустави гласника који доноси вест о почињеном ослепљењу, изговори у натуралистичком маниру: „Мене мозак пече!“ (80).

Ако драмска поезија, према увреженом мишљењу, приказује првенствено *вољна* психичка стања, ако у првом реду успешно разоткрива чак и оне једва приметне прелазе једног психичког стања у свесну одлуку воље и у активно *испуњавање* те одлуке, онда пада у очи како Бојић те механизме преноси са појединца на народ, са јединке на етнос. „Сетимо се само“, каже и сам Бојић у приказу стања у нашој драмској књижевности, „оне Дреперове теорије, оног грандиозног објашњења рођења, живота и смрти народа, који су адекватни животу појединца.“¹¹⁵

¹¹⁴ Владимир Ћоровић, „Милутин Бојић“, у: *Изабрана дела*, Народна књига, Београд 1974, стр. 233.

¹¹⁵ Милутин Бојић, „Наша драма“, *нав. дело*, стр. 129.

Није отуда необично што је лусидна Исидора Секулић препознала у народу онај збирни лик у коме ће се слити и велика мисао, и савест што пати, и чиста љубав и лакомислена амбиција. „Бојић тражи народ као личност; тражи народно биће као идеју“.¹¹⁶ Такву претпоставку оснажују најзад и речи самог аутора из Пролога – његово патетично обраћање роду Немањића. Потомци ће васкрснути, испричати песму из великих дана, „са попршта вечног Бизанта и Рима“ (33).

И јер сваку стопу ове трошне груде
Којом одвајкада хорде дивље хрле,
Вечни друм на коме гомиле су мрле,
Заливасте крвљу да српскија буде (33).

Многи су историчари на свој начин писали о тровању папе Бенедикта и његовој дони Талејран, или о Бонифацију који скрнави веру у Христа и Деву Марију – о чему у овом драмолету говори Ани, краљевој кћери, Други францисканац. У смисао паралелних догађаја у свету дворских интрига није лако продрети ни у Божићевом сликању српских борби за трон зато што у њима душа појединца представља бескрајну нит прелива, ланац прелаза од покорности и понижења до мржње и презира, а круне које су бачене пред главне актере, то су тренутни тријумф властољубља, климакс болне трансгресије, слика историјске узалудности, али и најава блиске пропасти царства српског. Кад би ова једночинка била слика, била би то фреска са живописним ликовима странаца – Гијома, Грка Димитрија и Римљанке Констанце Моризони чији се разговори воде „увијено позлатом и свилом“, али и значајним ликовима око којих се цела радња врти – „неприсутног Стефана“ и „свеприсутне“ Симониде.

Бојић је у своју драму унео понешто еротичности присутне у његовој поезији, оне неутољиве телесне глади коју је запазио и Гаврило Ковијанић: „Божићева поезија нуди нам изобиље симбола те неутољиве глади пола, оног манитог ужаса с којим се човек суочава, оне сирове чежње за насладом за чије су укрођавање древни људи измишљали магијска чаробна средства.“¹¹⁷ Линија ероса се на неколиким ступњевима оцртава. У центру свих односа је Симонида, а њен

¹¹⁶ Исидора Секулић, „Милутин Божић“, у: *Избрана дела*, Народна књига, Београд 1974, стр. 227.

¹¹⁷ Гаврило Ковијанић, *Живот и рад Милутина Божића*, Научна књига, Београд 1969, стр. 132.

однос према Стефану, Милутину и Данилу, увек је праћен карактеристичним ознакама (очима, грехом, страшћу, вином, дубином и испијањем). Друга такође доминантна линија је преплитање светлости и таме, која се у симболичкој равни односи на живот, страст и љубав, али и на угаснуће, залазак, смрт и мрак. Зато кад Данило каже Симонида да светлости нема, она одговара:

Симонида: Има је у паклу Стефанове зене.

О, како је пуна амбиса и страсти.

У том врућем оку кô цвет живот вене.

[...]

Право у смрт вуку те зенице модре,

Из њих струји песма чежње увек здраве,

Модро зелен отров у њима се точи,

И блистају горде рушевине славе.

О, дај ми да тонем у те вруће очи (63).

Спремност да дâ живот за тренутак љубави и страсти, spremност да се и сама пода Данилу да би макар на трен могла добити Стефана, поново је семантички повезана са симболиком коју нам писац непрестано нуди – умрети у махнитој страсти, на шта пристаје Симонида: „Па хоћеш ли мене? [...] Нâ, љуби и сиши!“ (67); „Из чаша од оникса глатка, / С дршкама од геме и од ковелина, / Пенушави нектар, пун блаженства слатка, / Пићемо у рују ципарскога вина. / Тад пиј очи моје до рођаја дана“ (69). Ужас који осећамо у страху од смрти стоји насупрот задовољству током којег нема помисли на смрт. Нагон је, дакле, толико снажан да у ликовима ишчезава природни страх од смрти. Међутим, „преобиле неизбежно води смрти.“¹¹⁸ Смрт је као што се види у сталном саодносу са страшћу и опијеношћу. Ако имамо на уму наведене речи Гаврила Ковијанића да су људи у древно доба правили магијска средства – може се рећи и чаробне напитке – којима би телесну жељу сузбијали и умртвили, онда постаје јасна сва симболика песме уз чију пратњу се одвија прво Симонидино појављивање на сцени, а потом

¹¹⁸ Жорж Батај, *Еротизам*, прев. Иван Чоловић, Службени гласник, Београд 2009, стр. 82.

и сама завршница у којој се чује глас францишканског калуђера: *Vinum sit appositum...*

Две одвојене снаге се преплићу током целе драмске радње – љубав и вера – које ће се на крају расплести и смрт једне означити бесмртност друге.

Данило: Кајемо се што смо отисли од себе

Чашу среће, коју сам једном наспе

Господ свежим вином,

Симонида: Сад се чаша пени.

(Нагло.)

Чека те, испиј је... (71).

Градећи Данилов лик, Бојић није имао на уму само изворну религиозност коју бисмо очекивали од човека цркве. Њега је писац изгледа имао намеру да изгради по Ничеовом обрасцу натчовека, што би се могло поткрепити и чињеницом да је годину дана пре појаве ове драме написао надахнут приказ поводом превода Ничеовог дела *Тако је говорио Заратустра*.¹¹⁹ Данило одбија љубав и страст, потискује и сузбија жељу, јер би га то предавање учинило слабим, и у коначном би га уништило, односно уништило би његово стремљење ка вечности, јер љубав заслепљује и не допушта разборитост. Данило показује извешан степен неосетљивости на убиствену драж. Па ипак у почетку он није сасвим равнодушан, зато се треба осветити узрочнику страсти.

О пожудној љубави је дозвољено слободно говорити у неком стању кризе свести, у стању пијанства за које није потребан чаробни напитака, већ опијеност која може да произађе из саме телесне напетости услед надолазеће страсти, она подсећа на опијеност вином. Помамом се објашњава присност љубави и смрти из које произлази смртна љубав. И страст и вера се на свој начин супротстављају ограничењу, али док страст превршава своју моћ и исход налази у смрти, вера

¹¹⁹ У поменутом приказу млади Бојић пише о Ничеу са нескривеним симпатијама: „Фридрих Ниче је једна од ретких појава по својој компликованости и по вибрирању свога духовног живота. И Шопенхауер је умео бити велики, дубок песник, и он је у својим делима а специјално у свом грандиозном делу био велики песник, био човек који је умео да својој мисли да елегантан облик у чару речи. Фридрих Ниче, његов ученик, отишао је много, много даље“ (Милутин Бојић, „Тако је говорио Заратустра (написао Ф. Ниче, превео др Милан Ћурчин)“, у: *Дневни лист*, бр. 278, Београд, 9. октобар 1911).

показује сва настојања верујуће душе ка бесмртности и трајању. И један и други облик изискују неку врсту жртве и спремност на страдање – смрт тела и смрт душе. Тако долази до извесног сједињења љубави и вере, урањања једне у другу, до повлачења једне у корист друге, или трансформације једне да би опстала у другој: „Дијалектика Ероса уводи у живот нешто што уопште није у складу са ритмовима сексуалне привлачности: жељу која не сплашњава, коју више ништа не може да задовољи, која чак не пристаје да се нађе у искушењу и буде задовољена на овом свету, јер она жели да љуби све или ништа. То је *бесконечно надмашивање*, узнесење човека према Богу. А тај чин је *неповратан*.“¹²⁰

Те две снаге оличене су у двама ликовима Бојићевог дела – Симониди и Данилу. Током њиховог разговора има се утисак да се Данило ломи и да би могао да дâ пристанак жељи, да подлегне (после сваке Симонидине реплике, он кратко одговара: „раскошна си“, „гориш“, „лепа си“, „смарагд препун сунца и греха“, „дубоке су... мрачне...“, и коначно – „Не“). Та борба Данилова са дражима лепе краљице завршава се отржењем. Негацијом Данило поништава све, али се то догађа после последње Симонидине реплике у којој помиње Стефана: „Доведи Стефана, / Он један у мрак тај заронити смеће. / (*Припила се уз Данила и лагано, сањиво, реч по реч, тихо, заносно, слатко.*) Хајде да скршимо раскошне кондире / И кад испијемо задњи пехар вина, / И кад измрвимо бисер и сафире, / Испићемо очи безданих дубина...“ (69–70). Између ових двају полова, и између ова два лика налази се Стефан као њихова синтеза и знак разилажења, односно његове очи као метафора за овај лик и све сукобе у драми: „У очима тим се мрак поноћи стере, / Прах звезда кроз који сјај смарагда продре, / У њима се блиста сјај *греха и вере*“ (63; подв. М. С.). Тако ће се Симонидин покушај спасења Стефана умногоме показати као одраз Саломиног искупљења главе Јована Крститеља.¹²¹

¹²⁰ Дени де Ружмон, *Љубав и запад*, прев. Милан Комненић, Службени гласник / Карпос, Београд 2011, стр. 47.

¹²¹ Млада лепотица Салома, која је, према речима Милутина Бојића, иста у легенди као и у уметности, заокупљала је пажњу и нашег писца, али и ондашњих европских уметника. У литературу је ипак ушла знатно касније, међутим, њено је присуство у књижевности, нарочито у поезији, с краја 19. и почетка 20. века веома доминантно. У француској књижевности готово да нема песника који је у то доба стварао а да је није узео у обраду. И сам Бојић јој је посветио песму. И више од тога. Колико је Сломин лик интригирао песника показује и чињеница да је „рођеној сестри Цека Трбосека“ посветио и кратак есеј под насловом „Салома у уметности“, који је објављен у *Дневном листу* 1. августа 1910. године. О необичности и контроверзности овога лика, који је и наша тадашња литература радо експлоатисала независно од, чини се, непремостиве удаљености од нашег, па и западног, поимања страсти и морала, проговорио је сам Бојић са

Краљ Милутин, вођен љубомором због осећања властите слабости, постаје онај језичак на тасу који доноси пресуду: „И кад зину празне очне дупље / У богаља што је туђу срећу крао, – / Хоћеш ли и тад хтети те дубине шупље? [...] Нек ископају, не да их ослепе!“ (77–78). Очне дупље постају симбол извора вере или греха. Како је Бојић очито имао намеру да атмосферу представи у сагласју са расположењима ликова и са променама драмских збивања, отуд врло важну улогу игра и метафорика дана и ноћи, односно смењивање светлости и таме, па се поставља питање: Може ли се из мрачних дубина назрети светлост? Милутин, у тренутку колебања хоће да врати гласника: „Стој, јер поноћ носиш, а не светлост дана...“ (80). То је вечни дуализам Дана и Ноћи. Последња слика заиста представља гашење живота (јесен краљевој) и љубави (онога чему Симонида тежи), а на плану атмосфере – и гашење Дана „*(На позорници и даље само оне две свеће бацају слабу светлост)*“ (82). Одјек песме праћене звуцима мандолине: *Vinum sit appositum morientis ori*, „нека се вино принесе уснама умирућег“, тек овде добија своју стварну симболику.

Како се *Краљева јесен* може довести у везу са митом о Федри, а *Федра* представља инцестуозно згрешење које изискује казну, тако се све оне експозиционе сцене које се тичу греха и дотичу тему инцеста¹²² преламају на један вешт начин на завршницу и продубљују семантички ниво драме.

Бојић у дидаскалијама сугестивно слика крај кроз страшно, злослутно знамење – двор је неосветљен, бедан, попут кулиса припремљених за општу пропаст, а сада се види и сва истина речи Теодора Метохита којима описује тадашњи српски двор, где се „покушало пешке надметање с лидидским

изванредним запажањем детаља: „И принели су главу и дали јој је на тањиру“, тако завршава Јеванђеље ову чудну причу о девојци која је далеко од нас и чије оријенталске страсти нама остају чудне; а она нам се чини као случајно залутали гост у европску поезију“ (Милутин Бојић, „Саломе у уметности“, *Сабрана дела*, књ. 3, Проза I, Народна књига, Београд 1978, стр. 15).

¹²² У почетним поставкама драме јасне су две паралелне линије, прва се тиче једног облика инцестуозне љубави, а друга оглушења о верске норме – оба пута реч је о забрањеној љубави: „И побожни краљ је једне ноћи лепо / Монахињу, сестру братовљеве жене“ (40), а друга је прича о папи Бенедикту и дони Талејран. Вредан је пажње и исказ II францисканца с почетка драме: „Ах Бонифације грешно је често. / 'Душа није вечна.' Зар то није хула? / И рече, нафора да је просто тесто. И девица да је прељубница“ (37). Чини се да је Бојић и ову идеју касније развио кроз однос Данила и Симониде. Обликовање Данила као човека који више води државне него верске послове се у великој мери поклапа са овом сликом, а крај исказа о девици која постаје прељубница подудара се са Симонидим речима из једне касније сцене: „Пиј недра где зраци сунца нису пали, / С којих нико није завесу смакао. / Дршћу кô блед љиљан усред ноћи плаве / Ни презрели краљ их још није тако“ (67).

двоколицима, али се ипак надметало“ (81). Драмски јунаци постављају последње делове мозаика у коме се постепено обликовао стварни смисао драме: коначно признање окружности и недокучивости људске судбине, немилосрдна равнодушност према патњи других, песимизам и мистичка осама, у којој душа може бескрајно да ослушкује тајне постојања, и најзад, најважнија теза о ништавности људских напора. Жртва и вечно кајање предстоје свим ликовима што зависе од судбе, неке више силе. Испред дворане у којој заседа Сабор седи Симонида, укочена као смрвљена жртва и гледа како се смркава, чекајући добро знани исход – сви модернисти, наиме, знају да су сви покушаји, сви путеви ка коначном ослобођењу у исти мах путеви ка смрти или пропасти.

Моћ и њена негација оличене у јунацима

Урошеве женидбе Милутина Бојића

Бојићеве историјске драме негују несвакидашњу културу памћења, оне су вербализовано сећање на идеолошке просторе, сукобљене системе власти и несвесне амбијенте националне историје који сложеност људских бића приказују кроз компулзивни ефекат и деструкцију мита, кроз анализу неуроза у борбама за власт и моћ аморалног и ирационалног. Његово помицање граница и трансгресије психопатолошких појава најбоље се препознају у осврту на оно што му је претходило. „Изоштреном црно-белом карактеризацијом јунака, аутори су испрва недвосмислено разобличавали негативце, чије је посрнуће санкционисано са становишта линије високог морала, и идеализовали хероје (мученике), наглашавајући етичке идеале којима су они стремили. У таквој слици света злочин се кажњава, а врлина награђује. Ту нема места трагичком осећању. Оно ће се зачети са продором оне запитаности о разлозима који доводе до тога да страда племенит и врлинама обдарен јунак. Узрок његовог пада не лежи, међутим, у злим интенцијама и поступцима неког његовог противника, већ му је затајен и он се не може с њиме сукобити, па самим тим ни доћи у позицију да га победи. У тој врсти сукоба победника нема, као што нема ни одговора на питање ’Ко је крив?’ јер, и док се бори против видљивог непријатеља, и док стреми ка остваривању

добра и слободи, и док се нада да ће променити околности свога постојања, јунак све више хрли у обистињење своје судбине која му неумитно долази у сусрет. А она се ничим не може одгодити, спречити.“¹²³

Нису без одјека остала ни мишљења да је Бојићева драма о Урошу Нејаком, више него испитивање психолошких екстрема, нека врста травестије драмских форми која га доводи до самог руба жанровских подврста: „’Нејаки Урош‘ и његова судбина тема је којом су се наши драмски писци безброј пута користили“, каже Јован Христић. „Бојић је поставља наглавце: његова драма није трагедија, већ комедија. Готово водвиљ. У њој налазимо једну паралелу које се не би постидели ни велики мајстори водвиља: то је паралела између Уроша и Двородржице. Оном првом Синиша, неодољиви љубавник, уграби вереницу испред носа; овом другом, уграбио је жену. Обојица су, сваки на свој начин, рогоње [...].“¹²⁴ Повлачећи ову паралелу између царевића и двородржице, примећује се Бојићево потенцирање Урошеве слабости већ и због тога што се његовом мекуштву чуди и сам двородржица који притом поступа врло слично – бескарактерно.

Бојић, међутим, таквим „комичним травестијама“ даје тему која је Молијеру измакла: Тартифа освете и наследне кривице. Сва та тематика неочекиваног паралелизма, противречности и сукоба има свој пандан на једном вишем, идејном плану. Стварне, историјске личности постају универзални ликови. Два драстично супротстављена поимања владавине чине Душан и Урош – охол и самоуверен, Душан се осећа апсолутно надмоћним на престолу као човек рођен да влада, док би Урош да одбаци владавину која му наследно припада. Поред наследног права на владавину, осуђен је на још једно бreme које се пре може означити као космички ред, а реч је о наследној кривици где ће у духу више правде син испаштати очев грех. Тако је судбина главног јунака детерминисана с једне стране наследством („Колико од њега чедност женска пати. / Кћи многога себра, роба и бољара, / Постаде од њега ко девојком мати“) ¹²⁵, а с друге – карактером.

¹²³ З. Несторовић, *нав. дело*, стр. 30.

¹²⁴ Јован Христић, *нав. текст*, стр. 28.

¹²⁵ М. Бојић, *Избор из дела*, прир. Иван В. Лалић, Народна књига, Београд 1974, стр. 176. Навођења *Урошеве женидбе* извршена су према овом издању.

Ова двострукоост у осећању позвања и одређивању судбине преноси се, чини се, и на психологију самих ликова. Обојица полазе од помињаног хераклитовског уверења о условљености карактера и судбине, само су њихова уверења другачија. Док охоли Душан, самоуверени „кротитељ звери“, сматра да чврстином и суровошћу може остварити циљ, Урош верује да од њега ништа не зависи и он смерно очекује награду за своју праведност. Првог одликује тријумф воље, одлучност и спремност на акцију, док је пасивност другог оличена у слици опште успаваности и нерада на двору.

И заиста је исход и у једном и у другом случају у складу с њиховим супротстављеним предубеђењима: „Ти си сутон мог сунчаног дана“ (215), рећи ће отац сину. Инверзивни одраз какав примењује писац укључује појам тзв. *владарског огледала*,¹²⁶ уз помоћ кога је владару омогућено да сагледа исход свог владања, а сама „владавина је антагонистичка позорница, борилиште за врлину владања“¹²⁷. Бојић је своју омиљену антитезу, јунака разума и јунака осећања, оваплотио у читав низ језгровитих формула – Урош: „Велики је Визант“, Цар: „Моја моћ је већа“ (209); Цар: „Један је закон: владај и покори“ (210), Урош: „Све је прах и ништа“ (214). Међутим, посматрајући свет очима средњовековног човека, Бојићев владар је увек јунак разума, промишљен, трезвен неосећајан: „Па шта ће ти срце, када цар ћеш бити?! [...] Тешко тој земљи где владалац снива!“ (162). И управо сваки излет у поље осећања поткопава владавину.

Великом освајачу на еротском и државном плану супротставио је сина Уроша који, сав у књигама, тежи духовним вредностима;¹²⁸ њега власт не занима, о чему најбоље говори сцена када га отац затиче с калуђерима у пијанству. Обојица, међутим, доживљавају пораз кроз оно до чега највише држе. Други сукоб се одвија у самом Душану – једном је сурови, неумољиви владар, други пут забринути отац („Што те дуже гледам, збуњенији бивам. / По читаве ноћи твоју бригу бринем. / И кад заспим само твоју немоћ снивам“ (187)). Урош није у стању да се избори за оно што жели: неостварен је пре свега на љубавном плану, али

¹²⁶ Више о овом појму повезаном са ликом цара Душана и Уроша вид. у: Зорица Несторовић, *нав. дело*, стр. 42.

¹²⁷ Радмила Маринковић, *Светородна господа српска. Истраживање српске књижевности средњег века*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд 1998, стр. 202.

¹²⁸ Душан говори о богатству Византа и на крају помиње и библиотеку – на шта ће Урош усхићено: „Пуна светих списа!“ (209).

његова неоствареност на плану владавине осујећује и остварење Душана, који управо кроз преношење наслеђа на сина тежи да продужи сопствену владавину.¹²⁹

Као да већ гледа са другог света, огласиће се у последњој реченици са злослутном интуицијом, предосећањем катастрофе: „Сине! / ...Кад ја очи склопим!“ (216). Смрт ће обавити свој посао у оном тренутку када у реалном свету још ништа не говори о скором суноврату, о несрећи која ће походити велику и моћну државу, и кад само унутарњи страх човекове душе сведочи о његовом победоносном приближавању. У само једном часу, однеће са собом троје: и Душана, и царство, и сан о његовој трајној слави. Тако се слика опште атмосфере са почетка драме („Свуд је предзнак смрти“ (155)) показује као визија која тежи неминовном обистићењу.

За разлику од других драма о нејаком сину које за тему узимају период Урошеве владавине, односно његове пропасти за коју је обично кривица приписивана Вукашину Мрњавчевићу, Бојићева драма у своје средиште поставља само назнаке те пропасти и она лежи у Урошевој неспособности, слабости и одсуству *воље за моћ*. Као да је тиме извршен покушај кажњавања самог Душана чији се греси (обешчашћавање девојака и оцеубиство) и владарска пропаст дају наслутити у лику његовог потомка. Стога се овде може подвући разлика и у односу на Стефановићеву *Смрт Уроша Петаго*, јер Бојић пажњу усмерава само на приватну сферу јунака, па тако и његов јавни интерес у свету ступа у други план.

Поред драмских текстова о Урошу Петом, драмске писце привлачио је и лик великог властодршца цара Душана, којем је посвећен велики број књижевних текстова, али је за нас значајна драма која се појавила крајем 19. века – *Душан Силни* Милорада Поповића Шапчанина (написана је 1887. године, а изведена 1890). Разлике у овим драмским остварењима су вишеструке, али оно што у највећој мери привлачи пажњу читоца свакако је женски лик – царица Јелена, која умногоме доприноси виђењу Душана као моћног и неприкосновеног владара који

¹²⁹ „У драми је латентно присутна трагедија, која расте у суочавању сањалице, слабића и његовог енергичног антипода; у суочавању оца Душана и сина Уроша који су повезани у спрег историје, судбински постављени на исти правац. 'Отац цар царева, а син богомољац' – у завршној сцени овај контраст бива изражен довољно уверљиво, да сцену памтимо“ (Иван В. Лалић, „Милутин Бојић“, у: Милутин Бојић, *Изабрана дела*, нав. издање, стр. 24).

је сам себи мера,¹³⁰ а чија је појава код Бојића потиснута у други план, јер је примат дат односу оца и сина.

Душан и Урош у овом драмском тексту нису само индивидуални владари, они представљају синоним за лозу Немањића: један њене највише домете, а други њен пад и завршетак. Урош, прецизно речено, означава рушење Душанове илузије о идеалитету владавине. Супротстављајући ова два антипода, Бојић је хтео да прикаже највећи успон српске државе и разлоге за пропаст царства, а да му је као драматичару у структури драмолета било више стало до узвисивања „аристократије коју стварају карактер и воља“, потврђује околност да постоји још један лик „који се служи светом“ за постизање циља, ослушкујући само свој унутарњи глас. По снази своје непоколебљиве и немилосрдне воље којој ништа није прескупо, по спремности да све принесе на жртву, деспотица Јелена Бранковић, која своје мисли усредсређује на слабости других, сасвим је слична Душану, моћном самодршцу 'свих Срба, Грка и Арбанаса'. Тако су, наиме, саздани ликови који живе у уверењу да снагом своје воље могу све, да од њих све зависи и све свде на своје „Ја хоћу!“ Али логиком психолошке дијалектике унутрашња драма успоставља неочекивани, нежељени баланс у *наличју окрутне моћи* као јединог мерила вредности личности. То је лимб у коме јунаке очекују испаштања, порази и посрнућа: „Снажно хтење и слободна воља преводе се у нужност испаштања“.¹³¹

И ту се негде крије онај други, неупадљиви корен трагичне кривице Бојићевих драмских јунака. Јер њихова кривица није само у греху гордоумља или у неделима и невољама које су посејали, па ни у слабости бића, „употреби човека“ или погрешној процени тренутка, већ и у *наследном греху*. „То је кривица у љази због предака грешног порекла“ – рекао би Карл Јасперс.¹³² Као у драмама Есхила

¹³⁰ Као илустрација за моћ и самодовољност Душанову може се издвојити дијалог између цара и царице. „ЈЕЛЕНА: Не трпимо игру с круном коју носимо по божјој милости.

ДУШАН (Жешће): По вољи мојој! А што дадох ја, чуј ме, Јелена, оно умен и узети, кад год се прохте мојој царској вољи.

ЈЕЛЕНА: Претиш?

ДУШАН: Не! Казујем ти прстом где су твоје границе“ (Милорад Поповић Шапчанин, *Душан Силни*, прир. Олга Марковић, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1995, стр. 96).

¹³¹ З. Несторовић, *нав. дело*, стр. 53.

¹³² Карл Јасперс, „Трагично знање“, у: *Теорија трагедије*, прир. Зоран Стојановић, Нолит, Београд 1984, стр. 246.

и Софокла, никакви напори смртника нису у могућности да отклоне проклетство и омету извршење закона судбине.

Трагичност, најзад, налази свој поетизовани, меланхолични израз када се управо у лику цара Душана показује узалудност свих људских напора. Али то мисли и Урош: „О како је празан напор људског рада!“ (214). Осујећеност Душанових хтења и уверења да је сваки творац сопственог живота („Успех није случај. Само треба реда“ (163)) представљена је кроз нужност космичког поретка, кроз неминовност *суђеног* јер како га упозорава син: „Има нешто јаче од назора твојих / Нешто што је јаче од нашега 'хоћу'“ (214). На тој заједничкој основи, изједначени у идеји песимизма, ту су најзад, ма колико то изгледало чудно, помирили отац и син које, на свој начин, „немогуће“ подједнако омамљује и зове.

Ако је *Урошева женидба* покушај да се понуди слика двеју душа у одсудном моменту за српски народ и његову историју,¹³³ да се обликује као стигма што трајно прати његову судбину, онда се намеће утисак да је у дну тог настојања садржана она специфична диспропорција између субјекта и времена. Стога је драмски израз коме Бојић прибегава резултат једне антиномије: трагични субјекти претичу своје време а у исти мах заостају за њим. То је дубинска стихија Бојићевих трагичних јунака: они га претичу идејама и амбицијама које још нису добиле универзалну снагу новог времена иако се оно неминовно креће ка тим идејама, док заостају за својим временом тиме што све у њему створено не могу да користе док се оно уобличује.

И сама Бојићева историјска пројекција је, овако посматрано, реаговање ствараоца на време у коме живи, на време коме није дорастао и над којим је надмоћан у исти мах. Често лирски резигниран, понекад немоћан да низ свакодневних, актуелних друштвених појединости уздигне до визије времена, он се дистанцира, повлачи у неко друго, минуло време, да би, у другачијем руху и другом песничком коду, рекао истину о свом времену.

¹³³ И Урош то инстинктивно наслућује: „Јадни град! Туђ биће крај два своја цара!“ (208).

Немања Алексе Шантића или химна свет(л)ости

Поткрај 19. века и на почетку 20. Мостар је представљао један од важнијих литерарних центара, у којем је излазила *Зора* која је окупљала ондашње значајне писце и где је, уз Јована Дучића и Светозара Ђоровића, рођен и Алекса Шантић. Том плејадом младих песника стварао се нараштај који је спреман на све за очување националних идеала и који после много жртава и тешке борбе успева да извојује слободу и уједињење. Као припадник народа који стално страда и млади Алекса Шантић је осећао то време на размеђи векова као неки онтолошки мањак, као судбинску окрњеност личног и националног живота, певајући с искреном и дубоком емпатијом о свим његовим страдањима. Како су љубав према властитом народу и његовој слободи доминантне одлике његове поезије, он ће их унети и у своје драмске текстове.

Драмски рад Алексе Шантића се заснива на неколиким драмским комадима (*Анђелија*, *Хасанагиница*, *Под маглом*, *Пред капијама Светог Петра*), пре свега заснованим на епској традицији, родољубивим, али и хумористичко-сатирчним осећањима и поимањима сопственог народа, док је слика с певањем *Немања* једини драмски текст који је обухватио историјске личности. Независно од тога што је драма објављена 1920. године, према речима Радована Вучковића, она припада оквирима наше предратне драме и стога ће њена анализа бити извршена у окиру овог рада. Радња је смештена у 1199. годину и описује један повесни догађај – смрт Стефана Немање (Симеона) на Светој Гори, у манастиру Хиландару.

Мора се нагласити да је ова историјска личност била инспирација многим драмским уметницима, међу најзначајнијим обрадама треба свакако поменути Цветићеву историјску драму *Немања* из 1887. године, која је уједно, како је већ поменуто, најизвођенија Цветићева драма.¹³⁴ Овде је писац за разлику од Шантића дао једну потпунију слику живота Стефана Немање и то из младићког доба, представљајући га као довитљивог и праведног државника и тиме формирајући једну сасвим другачију представу о његовом приватном бићу (о

¹³⁴ Годину дана раније (1886) Цветић је ову своју драму послао на анониман конкурс београдског Народног позоришта, где је према општој оцени надмашила све друге текстове који су се појавили на конкурс.

заљубљености и женидби, о односу према сестри и мајци, итд.), али и јавној, државничкој функцији и једном мудром и сталожем вођењу државе.¹³⁵

У трагању за великим појединцима у српској историји, независно од тога је ли реч о великим јунацима и борцима за слободу или о истакнутим црквеним поглаварима, тенденција наших писаца увек је вођена са истим циљем – да се искаже саосећање са патњама народа и да се нађе узданица која га учвршћује у идеји о слободи или у вери.

Ликови ових драма зато остају бледи, једнодимензионални, нерелефни. Њихова једина функција на сцени је да оваплоте идеју. Додуше, у слици која описује великог жупана и касније монаха Симеона, Шантић је врло пажљиво покушао да изгради и представу о лику Светог Саве, што је омогућено кроз представљање њиховог међусобног односа. Савина понизност показује висок степен поштовања према родитељу, чиме се учвршћује хришћанска идеја о љубави и поштовању према ближњем: „Опрости мени мој родитељу лепи“.¹³⁶

Симеоново, пак, опраштање је дато градацијски и једино је Савино присуство стално. Он прво жели да се опрости од друге монашке браће, а потом од ратника, да би последњи тренутак провео у присуству свога сина. Сам поступак, међутим, познаје и додатну градацију. Опраштање је, наиме, праћено гласом колективног јунака – народа – чији се глас хорски учестало јавља, стварајући тако утисак црквене свечаности, и најдубље гађава Симеона док се, благосиљајући га, моли за њега.

Визију која представља манир и која се јавља у готово свим драмама са религиозном тематиком употребиће и Шантић као предсказање будућности у часу

¹³⁵ Проблем се, када је реч о историјској драми, јављао онда када је преовладавао један од два елемента: или историјски или драмски. У таквој врсти несналажења нашли су се бројни наши писци историјских драма: „У тој мучној књижевној врсти, у историјској драми, понајвише се пута може оштетити или историја или драма, или обадве. Једна другој смета. Хоћете ли праве историјске радње, ви морате изнети на позорницу народ, а то 'лице' није ни најмање погодно за драму. Изнесете ли за љубав драми лични живот историјских људи, онда то опет није историја, јер историја није у именима. При таквој невољи доста је ако историјска драма покаже у главним цртама само општи смисао историјских догађаја, а главну своју садржину поцрпе ронећи у недостижне дубине човечје душе“ (Андра Николић, „Немања Милоша Цветића“, у: *Српска књижевност у књижевној критици*, едиција Драма, прир. Рашко В. Јовановић, Нолит, Београд 1973, стр. 322–323).

¹³⁶ Алекса Шантић, *Драме*, Књижара Пахер и Кисић, Мостар 1927, стр. 117. Сва навођења *Немање* извршена су према овом издању.

Симеонове смрти у виду крунисања Душановог, па ће у виду *химне светлости* Симеон рећи:

Ноћ мину. Мјесто звијезда
Гле сунца!... Птице дижу се из гнијезда.
И душа. Птица, што је у крлетки била,
Радосно, ево, уздиже своја крила!
Збогом ти кличе и са клицањем лети Сунцу!... (130).

Химна светлости је очигледна *апотеоза*, динамична и ванвремена, са свим оним елементима који песму одвајају од уобичајене функције језика. Сâм Шантић у својим драмским делима занемарује оне изразито драмске елементе, те се ни за једну од ових драма не може рећи да је драма у правом смислу. Иако је форма драмска, Шантићева драмска остварења су до краја лирске и епске песме у драмској обради. Вијугава путања Шантићевог стваралаштва преплиће се с увидом у непрозирне континуитете који опстају у различитим жанровима и облицима, јер потичу из невидљивих налога опште културне подлоге којој припадају. Отуда се овде драмски лик појављује у свом идеалистчком руху и стилу – онако како га је већ Платон дијалектички објаснио у *Алкибијаду*: „Човек је душа која се служи телом“. Отуда се, такође, за разлику од Цветићеве драме *Немања*, о бићима и стварима, па и о историјским догађајима, код Шантића говори једним тамним лирским језиком са примесама поетског мистицизма, при чему гледалац (а заправо читалац) није обавештен о њиховом узроку и поводу – једним језиком који подразумева не само преузимање тематско-мотивског фондуса усмене лирике, него и екстатично ураћање у визије на религијској равни као у неку динамичну сликовитост што одређује бивствовање и ванличну свест – као универзална симпатија свих ствари и бића: апсолутно јединство свега са свим, и свега у свему.

Полазећи од односа историје и драме, не можемо да избегнемо питање да ли је драмски обликована историја уметнички начин тумачења садашњости, или једноставно постоји независно од ње, у чистој форми повеснице човечанства. Намеће се, међутим, још једно питање да ли је историјска драма само блажи облик деградације трагедије, где се за ликове бирају углавном велики национални хероји, који су још могли опстати као такмац припадницима аристократије, која је све извесније губила стварну власт. Модерни теоретичари драме показали су у својим истраживањима међузависност историје и модерне драме, нарочито у прелазним временима и у тренуцима буђења националне свести.¹³⁷

Историја је можда нудила најбогатију грађу за драмску форму, те је та комплементарност садржине и форме представљала предуслов за њен уметнички квалитет. Преплитањем историје и трагедије образује се синтетички жанр – историјска трагедија. Трагедија и историја су толико присно повезане да одбацити један сегмент, значи доћи до симплификације. Јунак историјске драме је по правилу херој као и трагични јунак. Он је најчешће у сталном конфликту са свим појавама из спољног света.

Сам јунак тако постаје граница спољног и унутрашњег света. Вођен унутрашњим поривима, он се креће ка споља и преузима своју историјску улогу. „Сумарно речено, ако пођемо од претпоставке да јунак има јавно и приватно биће, онда трагедија покушава да изрази његово приватно биће, у контексту заједнице, а историјска драма његово јавно биће као део живота те заједнице.“¹³⁸ Уколико је кретање јунака у свету само спољашње, или претежно спољно, засновано, дакле, на основном сукобу између добра и зла, онда су и ликови у највећој мери једнодимензионални. Трагика се пак може развити тек са преносом на унутрашњи план, али се не сме изгубити из вида ни да трагика захтева извесна уопштавања. Међутим, иако јунак представља граничност између два света, сам јунак има своје границе видљиве у тачки (само)спознаје којој следи трагична смрт, не нужно

¹³⁷ Више о овоме вид.: Урлих Вајсштајн, *Облици историјске драме*, Трећи програм Радио Београда, Београд 1982, бр. 52, стр. 298–310.

¹³⁸ Марта Фрајнд, „Историјска драма – покушај дефинисања жанра“, у: *Историја у драми, драма у историји*, Прометеј / Институт за књижевност и уметност / Стеријино позорје, Нови Сад / Београд 1993, стр. 45–46.

физичка, која се објашњава „само као знак, који је доспео у спољни свет, да је душа умрла“¹³⁹. Своју суштаственост јунак остварује у привидном успону, срљајући заправо у пад. Почетак срљања у пропаст је завршетак његове судбине, зато је „драматична трагедија облик врхунца живота, његових крајњих циљева и крајњих граница.“¹⁴⁰ Али трагедија се јавља и онда када јунак тежи за премашењем властитих граница. На том путу јунака подупире неко сићушно уздање, нешто безразложно, лишено свега емпиријског, и он са необичном сигурношћу хрли у сусрет својој судбини.

Неустрашивост је најчешћа карактерна црта јунака ових драма. Ликови којима је овладао страх не могу бити трагични. У тој вези су драмски писци могли потражити сродност између трагедије и историје, односно јунака трагедије и хероја историје. У њима се крије величина способна да трага за суштином, за смислом и собом, и да се на том путу сусретне са смрћу. Успињање до крајњих висина вреба гравитациона сила, која сурвава у понор. Јунак није озеленела земља која чека снег, или снег који чека своје топљење, како је то изразио Паул Ернст у својој *Брунхилди*, већ је, додали бисмо, пахуља која пада на мокру земљу и тако се топи – што импликује закључак да се трагично налази у делатном чину, јер „потпуно предавање је пут мистичара, а борба пут трагичног човека; код онога се завршава растапањем, код овога размрскавањем“.¹⁴¹

„Однос историје и трагедије један је од најдубљих парадокса драмског облика. Већ је Аристотел изговорио праву реч: драма је изразитије филозофска него историја.“¹⁴² Велики борац за слободу мора бити непослушни роб, добар владар мора бити лош послушник, праведник је истовремено неправедан, верник изневерава, светитељ се преобраћа у грешника и обратно, а владавина не трпи племенитост већ свирепост.

Владавина је увек у тесној спрези са моћи, а нередак је сукоб између моћног и немоћног владара, или између владара и владарке. Чест је такође поступак објашњења жеље за влашћу кроз макбетовску матрицу зла (*Трнова круна*, *Ђурађ Смедеревац*). Жена је отуд владарка из позадине (без формалне власти, међутим,

¹³⁹ Валтер Бењамин, „Трагедија и жалосна игра“, прев. Сретен Марић, у: *Теорија трагедије*, прир. Зоран Стојановић, Нолит, Београд 1984, стр. 177.

¹⁴⁰ Ђерђ Лукач, *Душа и облици*, прев. Вера Стојић, Нолит, Београд 1973, стр. 238.

¹⁴¹ *Исто*, стр. 239.

¹⁴² *Исто*, стр. 247.

тада представља руку судбине која покреће јунака), али може бити и само марионета на престолу (када има реалну власт, а њоме управља мушкарац коме емотивно припада): „Рекох, власт се не даје жени! / Кад госпа влада, двор игра жмуре, / По њему с’ шупље лутке шепуре; / Често с’ прикраде, сред дворских жена, / По који лисац или хијена, / Грамзивом шапом за жазал зграби / И дрско седне за престо слаби... / Престо, не људи, небо вам не да,¹⁴³ на другој страни, Катарина у истој драми каже: „Све жене нису једнога кова!“ (78), чиме се показује и слојевитост ових ликова. Освешћени појединци, међутим, истичу: „Круна је парче крвава злата, / Играчка маште, детињарија, / Луд створ златара преплаћеног!“ (44).

Борба око престола увек је окупљала и велики број разноврсних ликова, често претендената на престо: злог саветника, издајника, народ као колективног јунака, лик фаталне лепотице, итд. Велики број ликова је отуда изискивао и дотицање разнородних тема: од питања морала и религиозности до модернистичког схватања телесности, какво ће бити заступљено у још израженијој форми у нашој грађанској драми.

Јунак историјске драме своју највишу трагичку потенцу доживљава због далекосежног погледа у будућност, зато слепи Гргур поставља питање оцу: „Зар вечерас оче очију за ме немаш ти?“ а Деспот одговара: „Вид мој лета далеко у будућност рода мог“.¹⁴⁴ Из приказаног видимо да се кроз историју долази до уопштавања, али је важан још један закључак – да трагични јунак мења нашу етику.

Историјска драма и трагедија преображавају јунака према својим намерама: он постаје трагични херој народа, слободе, љубави и оружја – љубимац или жртва судбине, који слуша само свој унутрашњи глас и тако, трагично заслепљен, следећи своју усамљену звезду која му не да да се скраси, страда у сукобу са непријатељским окружењем. У исти мах, смрт јунака представља испуњење: то је позив целом народу и предсказање његовог ослобођења од ропства. Као по правилу, међутим, та најављена слобода не представља идеал нових вредности, већ управо супротно – очување старих, наслеђених и традиционалних права у

¹⁴³ Милорад Поповић Шапчанин, *Трнова круна*, прир. Олга Марковић, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1995, стр. 77.

¹⁴⁴ Ђ. Димовић, *нав. дело*, стр. 49.

складу с карактером и духом народа,¹⁴⁵ које чини да се прошлост и блискост стопе у јединство.

Митску димензију личности, пуну неограничене, божански надахнуте делотворности снаге и немира, писци српских историјских драма често замењују трагедијом титанског субјективизма, унутарњег безмерног хтења. Било им је стало да у психологију јунака укључе оновременски индивидуално, да у његову свест унесу особени начин доживљавања како би из реке свеживота и његове симболично-духовне истине изнели на видело оно што је временски појединачно, особено, историјски условљено. Њихова успелост је додуше била зајамчена само онда када би у наизменичности посрнућа и успона јунака била покренута целина живота, целокупност доживљаја света.

¹⁴⁵ У *Трновој круни* се јасно испољава инсистирање на националним особеностима, тако краљица Катарина и Угри, не познајући довољно менталитет нашега народа, насилно покушавају да загосподаре његовом вољом. Иако често попустљив, краљ Драгутин ће се овоме супротставити аргументацијом која иде у прилог нашој тези: „Свак народ има своје обичаје, / Собом створене живота слике – / Своје слабости, своје навике! / И за њих живи и за њих гине... / То му је можда део судбине; / Кад тој светињи нанесеш вреда, / Престане слушат’, тад – заповеда!“ (М. Поповић Шапчанин, *нав. дело*, стр. 77).

ЈУНАК НАРОДНИХ КОМАДА СА ПЕВАЊЕМ И ИГРАЊЕМ

У основи народних комада са певањем и играњем налазе се мелодрамска збивања и идилична сеоска атмосфера праћена песмом и игром. У њима је садржана потреба исказивања наивних особености националног бића смештених у лирску атмосферу. Но иза те лирске атмосфере и њеног сценског представљања стоји неизбежна строгост конвенција и етичких норми са задатком да пред очима гледалаца оствари компромис између лепоте и етичности. Тешко је зато говорити о комплекснијем заплету и озбиљнијим сукобима личности. На плану карактеризације јунака важну улогу може одиграти интензивни доживљај песме самих ликова драме који се неретко идентификују са – јунаком песме. Песма је она димензија која продире у чулне сегменте бића и стога лако допире до простора несвесног. Као димензија драмске структуре она је, међутим, најбоље психосоциолошко огледало. Јер, премда су, у суштини, спајали у гледалишту све друштвене слојеве, за народне комаде са певањем и играњем би се могло рећи да представљају сценска дела која у највећој мери одговарају укусу оног дела публике који је на прелазу векова напуштао село и насељавао град. За човека лишеног завичаја био је то привлачан, фасцинантан путоказ: путоказ ка систему вредности, који би му вратио изгубљени завичај.

Као врста сценске игре, најпре се развијала под снажним утицајем немачког *зингшпила* да би свој прави идентитет пронашла касније у нашој традицији и фолклору. Песма на неки начин може бити замена за антички хор, њена функција је функција монолога, али такође може бити и глас судбине, односно њен наговештај.¹⁴⁶ Поред песме која је њихов најзначајнији супститивни елемент, налазе се женски ликови, који по правилу испољавају велику храброст и неретко су пред судбином и животом неустрашивији од мушких. Вољена жена велича се готово телесно као оличење врлине. Исход ових комада је свадбени чин, који је превасходно дат у духу *happy end*-а, уколико поджанровска нагињања комада нису представљена у другом смеру, какав је случај са *Коштаном* Борисава

¹⁴⁶ Детаљније: Предраг Бајчетић, „Драмска прича“, у: Борисав Станковић, *Драме*, прир. П. Бајчетић, Нолит, Београд 1987, стр. 48.

Станковића, али и са *Крвним миром* Светозара Ћоровића – зато се већина драма ових писаца оправдано налази у засебном поглављу, у којем много више има места и за *Коштану* јер је она у знатно већој мери права озбиљна драма него комад са играњем и певањем,¹⁴⁷ али коју су многи досадашњи позоришни и књижевни критичари видели као део еволутивне линије комада с певањем која врхуни управо у овој Станковићевој драми. Доминантну одлику комада с певањем чини и сликање менталитета, затим представљање крутог патријархалног система у којем је жена као принцип (изузмемо ли главне јунакиње које имају посебан третман у комадима) у подређеном положају. Уколико је реч о типичним народним комадима са певањем и играњем, у појединим сегментима драмске структуре се могу опазити и елементи типични за комедију, за комику ситуације и разуданост игре. Притом треба имати у виду да је занесеност игре и песме додуше била прилагођена потреби за забавом најпримитивније публике, али су неретко и најпопуларнији историјски комади били праћени музиком за коју се веровало да доприноси њиховој атрактивности. Пучки играказ, како је овај комад још називан, могао је поетски бити ближи једном или другом жанру у зависности од заплета који се развијао – или као комичан, или као патетичан. Да би се постигао утисак сентименталне арије, песма је уметана где год је то било могуће. Највише успеха код публике онога времена имале су историјске драме, стога се може рећи да је историјска тематика здружена са песмом и игром дала велики допринос у жанру драме са певањем и играњем.

Имајући све у виду, јасно је да је и *principium individuationis*, појам који је Шопенхауер први увео у естетику, овде скрајнут у други план, те је свака индивидуа издвојена из колектива само репрезентативна, типска, док је, с друге стране, сасвим у складу с поетиком европског „народног комада“, оно што је „опште“ готово увек представљено на уштрб личног и појединачног. Сходно томе, ови народни комади се понајмање могу сматрати енциклопедијом народног живота, како су сматрали неки критичари, а понајвише – енциклопедијом књижевних поступака. Но као раскошни цитат многих европских извора, тачније

¹⁴⁷ Овове у прилог иду и мишљења Станковићевих савременика. Примера ради могу се навести речи Милутина Бојића: „Да је *Коштана* драма, а не комад са певањем, синоћна представа нам је највише потврдила“ (у: Милутин Бојић, *Сабрана дела*, књ. 3, „Проза“ I, Народна књига, Београд 1978, стр. 247).

свод цитата, њихова статика је у исти мах почивала на чврсто укореењеним елементима аутентичног фолклора и узајамној повезаности са историјским стањима и збивањима.

Не може се, међутим, рећи да нема извесне разноликости у оквиру народних комада са певањем. Оне су најочигледније у конструисању заплета који је условљен темом и отуда је присутан широк дијапазон особених драмских текстова који се убрајају у комаде са певањем, а свима је заједничко присуство песме као фундаменталног конститутивног елемента.

Идилична атмосфера,
друштвени аспект и разрешење љубавног троугла
у *Бидо* Јанка Веселиновића и Драгомира Брзакa

Највећи успех међу коадима са певањем и играњем имао је *Бидо* Јанка Веселиновића и Драгомира Брзакa. Са музиком Даворина Јенка, ово је дело имало осамдесет једно извођење од 1892. до 1913. године;¹⁴⁸ коад *Чучук Стана* Милорада М. Петровића, са музиком Стевана Христића, имао је од 1907. до 1912. године шеснаест извођења, док је апсолутни тријумф забележио Борисав Станковић са својом *Коштаном*, која је 1900. до 1914. изведена педесет пута¹⁴⁹ – најпре су музику за овај коад аранжирали Драгутин Покорни и Стеван Мокрањац, а од 1910. Петар Крстић.¹⁵⁰

Поред великог успеха који је драма доживела код публике, позоришни и књижевни зналци нису се најповољније изразили о њој – рецензенти на конкурс

¹⁴⁸ *Бидо* је премијерно изведен 7. јуна 1892, а објављен је тек по Веселиновићевој смрти 1908. године.

¹⁴⁹ Поводом педесетог извођења Станковићеве драме писао је Милутин Бојић у *Пијемонту*, и сматрао да је публика већ засићена историјским драмама Цветића и Шапчанина, али и коадима из народног живота са певањем, са поповима, ћатама и сељанима који су то само утолико што би им писац намакао гуњ и чакшире: „Када се пре четрнаест година давала први пут *Коштана*, публика ју је дочекала са одушевљењем. Критика је одобрила. За последњих четрнаест година *Коштана* је најрадије гледан наш коад“ (Милутин Бојић, „Педесета представа *Коштана*“, у: *Пијемонт*, бр. 161, Београд, 14. јуна 1914).

¹⁵⁰ Средином 19. века долази до благог опадања броја извођења комада са песмом и игром јер су ти комади захтевали и ангажовање оркестра, међутим, већ од сезоне 1868/69. тај број је у благом порасту и у првом делу те сезоне чинио је трећину позоришног репертоара (уп. податке из репертоара наших позоришта у: Петар Волк, *Писци националног театра*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1995).

Матице српске за најбољу драму врло су неповољно оценили *Ђида*: „Ђидо је црпљен из народног живота, али је тако слабе вредности да га је било штата и читати. Зајемачано је то један од првих покушаја каквог почетника на том пољу“¹⁵¹. Добронамеран, али и критички расположен, био је и Боровоје Стојковић: „Добром познаваоцу Веселиновићевог приповедачког стила биће јасно да је он творац највећег дела драмског текста у тим комадима, а Брзак¹⁵² и Станојевић су то највероватније прилагодили сцени. Оба комада, а нарочито *Ђидо*, који има и извесних лепота и занимљивости у карактеризацији ликова, датим понекад крепким изворним бојама, са стварним или поетским озраченим призорима, представљају продужавање комада из народног живота Глишића, или чак једног Љубинка Петровића.“¹⁵³

Dramatis personae у комаду *Ђидо* могуће је поделити у две скупине. Најпре на старе и младе, а потом ако се – из разлога занимљивих за интерпретацију – нагласи и очигледна подела ликова на мушке и женске, одмах се могу уочити два сукоба и два заплета: први је љубавни заплет, а други настаје као резултат политичког неслагања одраслих, да би касније, условљен љубавним заплетом, довео до сукоба између старих и младих. Тако ће се реализацији љубавног односа између Љубице и Здравка испречити очеви, односно њихов конфликт изазван опирањем Станојла, Љубичиног оца, који би волео да Максимов отац Андрија буде кмет, а не Маринко, Здравков отац, због његове бескомпромисности и тврдокорности. Сама изборна борба представља најуверљивије приказану сцену у читавом комаду. Она показује добро познавање менталитета, и типичан је пример успешног профилисања човека из народа: сељаци који траже од Маринка новац за дуван, за опанке и сличне ствари да би гласали за њега, умногоме подсећају на ликове Нушићевог *Народног посланика*.

¹⁵¹ „Музичко стваралаштво и извођаштво Срба – Комад с певањем“ <http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=373.0>, преузето: 17.11.2014.

¹⁵² Колики је био Брзаков удео у настанку *Ђида* показује следеће: „У тражењу 'техничких' решења помоћ му је пружио Драгомир Брзак, који је у то време важио не само као 'човек од духа' него и као добар познавалац технике драме. Бранислав Нушић, чија су сећања била извор за податке о настанку *Ђида*, тврди да је Брзак само 'пројектовао скелет и поделу на чинове' и да у комаду нема ни једне његове речи. [...] али ваља подсетити да није мали удео ни онога што 'пројектује скелет и поделу на чинове', утолико пре што је ауторство Брзака у изабраним и испеваним песмама препознатљиво“ (Петар Марјановић, *Српски драмски писци XX столећа*, Факултет драмских уметности / Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд 2000, стр. 22).

¹⁵³ „Музичко стваралаштво и извођаштво Срба – Комад с певањем“, нав. извор.

Па ипак, можда је најнеобичније то што се успешној драматизацији комада, њеној динамици пре свега, испречило управо мноштво фолклорних елемената садржаних у народним обичајима. Не може се говорити ни о апсолутно успешном цртању карактера, иако су аутори покушали да диференцирају своје ликове – типизација нашег сеоског човека кроз начин говора и специфичност језика је врло сликовита и тачна, а управо је то оно што је у највећој мери проузроковало недостатак радње у драматуршком погледу. Ни сам заплет није мање шаблонски. Политички сукоб тројице најзначајнијих људи у селу (Андрије, Станојла и Маринка) рефлектоваће се на однос њихових наследника: Максима, Љубице и Здравка, образујући љубавни троугао.

Ђидо би требало да буде први момак у селу, и по јунаштву и по лепоти, и по досетљивости и на прелу, и у колу, и у раду... Испрва би се могло помислити да је Ђидо Милић, Здравков пријатељ, коме се он и поверава и признаје да је заљубљен у Љубицу. Овај лик има све особине Ђида: он је храбар, борбен, пожртвован, частан, те је Здравко у поређењу са њим прилично бледо насликан, јер се за њега само каже да је јунак, док његова храброст долази до изражаја само у једној краткој сцени на крају драме када се супротставља своме оцу.

Насупрот овим ликовима стоји Максим, газдински син, приказан као кукавица, на чији се рачун збијају шале.¹⁵⁴ О њему суди и млада сеоска жена Живана, која као удата може бити слободнија у емотивно-еротским алузијама кад задиркује друге девојке и кад признаје да јој муж који је у војсци недостаје, али је још важније што она карактерно квалификује Максима говорећи да није човек од речи јер је све девојке волео. Чини се ипак да Максим није тај који је одбијао све девојке, већ да је њега одбила свака коју је погледао. И сâм Максим после Милићеве претње признаје да је прво хтео Живану, па Петру, а сада Љубицу и да неће пристати да се и ње одрекне. Међутим, овај лик је у незгодном тренутку уведен у радњу. Појављује се на самом почетку драме, писац га уводи убрзо по Љубичином и Петрином ложењу ватре и оглашавању другим девојкама и младићима кроз песму, те тако реципијент, непосредно после његовог разговора

¹⁵⁴ Сасвим сличан овом лику је Гвозден из „слике из народног живота у три чина с певањем“ *Девојачка клетва* Љубинка [Љубомира Петровића]. Гвозден је у Петровићевој драми сав карикатура, његов кукавичлук и проста трговачка лукавост којом избегава закон и мобилизацију, преко накардног изговора појединих речи (поштапалица „нарафно“), до саме појаве, указују на комедиографску концепцију овог лика.

са Љубицом, стиче погрешан утисак да своје симпатије треба да усмери на њега, али како време одмиче и како се радња развија, писац покушава да кроз овај лик изврши динамичку карактеризацију: лик се тек на сцени образује.

У дочаравању карактера аутори *Ђида* су се служили и сценографијом. Простор у којем се налазе ликови, нарочито ако је то простор у којем живе, сликовито представља њих саме; он представља метонимијско или метафоричко „продужење“ њихове личности: прелазећи границе своје просторности, он обавија јунака као „друга кожа“ откривајући оно што они у бити јесу, па тако и горопадни карактер Маринка у чијој је кући по зиду извешано оружје.¹⁵⁵

Патријархално друштвено уређење, типично за ову врсту драмских текстова, испољава се на многим плановима у драми. Ту је, на пример, беспоговорна послушност коју испољава Здравкова мајка Павлија када мора да послуша свога мужа који од ње тражи да му донесе пиштољ након свађе са рођеним сином; затим, начелна немогућност избора брачног партнера код оних које треба удати и оженити – с обзиром да не може против очеве воље, Љубица каже да ће изабрати смрт уколико оца не приволи да јој допусти да се уда за драгога.¹⁵⁶

У трећем чину долази до перипетије: Маринко покушава да приволи Станојла да гласа за њега и наговештава да би могли постати пријатељи, што је начула и Љубица. Међутим, Љубица не зна да је у међувремену наступио поразан избор за главног кмета и да су им очеви заратили. Када сазна за овакав исход, она доноси одлуку да побегне и полази са Милићем и Здравком. Четврти чин се догађа у Маринковој кући где долази до сукоба оца и сина. Сцена супротстављања Здравка своје оцу је кратка и иако би требало да буде важна јер је тим својим поступком Здравко подсетио оца на време када је он био млад и стога му признаје да је *ђидо*, ипак оставља утисак недовољно ефектног обрта.

Завршница је такође приказана неуверљиво: Андрија одустаје од девојке, а Максим помирљиво признаје да ће му с толиким новцем отац бољу испросити. Тако су сви спорови разрешени на опште задовољство главних актера, а комад се очекивано завршава песмом.

¹⁵⁵ Вид.: Петар Марјановић, *Српски драмски писци XX stoleћа*, Факултет драмских уметности / Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд 2000, стр. 26.

¹⁵⁶ Истоветан мотив је, примера ради, епицентар драмског сукоба у драми *Девојачка клетва* Љубомира Петровића.

С обзиром да је циљ ове драмске врсте био успостављање односа са гледаоцем преко света обликованог на позорници, а начелно и успостављање једне врсте архаичне свести која би била спона са напуштеним завичајем, нужно је било стварати типове који на сликовит и уверљив начин дочаравају суштину тог света у општем поимању. У оваквој тенденцији би се могли тражити и разлози за непостојање потребе писаца да изврше индивидуализацију ликова. Нагласак је на општем, типичном и очигледном – ономе што је најпрепознатљивије у меморијском запису посматрача, док се све појединачно углавном сматра уситњавањем и детаљисањем које одвраћа пажњу од главног устиска.

Случај као иницијатор драмског тока и судбине ликова у *Крвном миру* Светозара Ћоровића

„Слика из херцеговачког живота у три чина и шест слика с пјевањем“, ¹⁵⁷ како је у поднаслову своју драму одредио Светозар Ћоровић, премијерно је изведена на сцени Народног позоришта у Београду 1897. године, исте године када је у наставцима у часопису *Зора* излазила његова истоимена приповетка, ¹⁵⁸ која је потом објављена у Мостару исте године у засебном издању.

Идилична сеоска атмосфера са помало наивним заплетом и фолклорном проблематиком, са песмама жетелаца, које ће се, пратећи догађаје, преобразити у тужбалице, у потпуности одговара народним комадима са певањем и играњем. До изневеравања схеме типичне за ове комаде долази у расплету који се на завршава свадбом. За Ћоровићеве драме је врло карактеристична сценографија која је овде слична оној у *Стани Ранковићевој*, док су личности слабо профилисане и подређене фолклорном мотиву *крвног мира*.

Уводна слика показује две куће – Стеванову и Раданову које стоје једна наспрам друге и тиме се уводе у центар збивања две породице чији ће односи детерминисати појединачне судбине ликова. Однос старешина тих двеју породица

¹⁵⁷ Светозар Ћоровић, „Крвни мир“, *Сабрана дела*, књ. IX, прир. Бранко Милановић, Свјетлост, Сарајево 1965, стр. 22. Сва даља навођења биће дата према овом издању.

¹⁵⁸ Приповетка је у *Зори* излазила у неколиким бројевима за 1897. године: 1, 12–14; 2, 50–54; 3, 97–102; 4, 122–127.

пренео се и на њихове потомке, те тако на сцену ступа Мирко који говори да је од детињства научио да не може без Јована, и већ у тој сцени нам писац скреће пажњу на пушку за коју ликови кажу да „ваља три царева града“ (25). Играјући исту кобну улогу као у почетној сцени бројних драма са сличним наговештајем, пушка ће од реквизита за игру постати симбол раздора породица и трагичног исхода.

Позадину ове драмске приче, која ће постепено избијати у први план, чини још један паралелни однос Стевановог синовца Стојана и Раданове кћери Милице. Особине оба ова лика глорификују други ликови драме, али и они међусобно, исказујући своја осећања – тако Стојан описујући Милицу каже: „Ваљаду јој саме очи Цариграда, а да и не говорим о образима па о коси, па о њедрима. [...] А кад је ’вако видим, па кад још ш њоме проговорим, е, чини ми се да сам виши и од цара и од владике и од мутесарифа и... и од свега свијета“ (28).

Оваквој љубави ће се испречити Мирково нехотично убиство Јована, што ће даље одвести у потребу за склапањем крвног мира. Преплитањем разноврсних мотива Ћоровић ће покушати да обогати свој драмски текст, па на једној страни склапање крвног мира прати непоклебљива вера у Бога и стално позивање ликова на њега, као и Стеванова жеља да се мир углави на Митровдан, чиме се поткрепљује илузија о могућности пренебрегавања чина убиства под надзором онога што припада домену сакралног, док се на другој страни, кроз слику вашара (механција и кујунција који продају своју робу и девојака и момака који играју и певају) формира слика разузданости и острашћености чији се набој као позадина главног тока радње непрестано осећа и прети да наруши хармонију.

Управо ће Бошко постати носилац даљег раскола јер он не прихвата склопљени мир који за њега представља кукавички и сраман чин. Њега други актери пореде са Марком Краљевићем због склоности да заматне кавгу и на тај начин долази до идентификовања драмског лика са јунаком епске песме који утерује страх другима кад много попије. Још једном постаје евидентан губитак контроле у стању пијанства, чиме се даљи ток догађаја за тренутак одлаже перипетијом, јер таман кад су Стеван и Радан постигли договор којим дају пристанак да се Милица и Стојан венчају, односно приликом Стојановог саопштавања добрих вести Милици, појављује се Бошко који га напада и којег

Стојан у самоодбрани убија. Увођењем паралеле са народном епском песмом о Марку Краљевићу постиже се и делимично продирање у митолошку сферу. Ако је митски пандан Марка Краљевића Херкул из античке митологије, а готово да нема народа без свог Херкула, онда ти наталожени слојеви митског имају своје оправдање. Оно што нашег необичног епског јунака разликује од античког јесте грубост, плахост и донекле сировост у поступању – баш као што је још Гете уочио да Марко Краљевић може стати уз грчког јунака, али на један „скитски, посве варварски начин“¹⁵⁹. Управо ће та паралела бити важна за Ћоровићеву концепцију лика Бошка у *Крвном миру*.

Очекиваним се може сматрати и да се измирење постигнуто после првог несрећног случаја сада више не може изгладити – од Радана сви његови траже освету на коју он на крају пристаје. Међутим, комплексни механизам племенских заједница у којима се до дате речи држи више него до властитог живота или живота најдражих, добија свој епилог у Стевановом чину убиства сопственог синовца Стојана. Тако се гаси један живот са великим сновима о мирној брачној будућности, притом, Стојан не добија право на објашњење да је убиство извршио у самоодбрани. Завршна сцена у којој крај његовог мртвог тела ипак падају од бола Стеван и Мирко не наговештава помирење породица већ раздор који се више не може превазићи и збуњеност Радана и његових рођака који се немо разилазе са неверицом, јер страдањем лика који је окарактерисан као момак без икакве мане и којем нема равна не може бити надомештен губитак њихових најближих, већ се једном несрећом развија клупко потоњих несрећа од којих свака на свој начин све непремостивијим чини раздор.

Аутор спушта завесу њиховог живота. Нема сумње да се све несреће одигравају на заједничкој основи – на осуди крутости и сужене свести и на субини драмског јунака пред којим као страшно знамење стоји питање његовог слободног избора, нарочито ако се има у виду да поступцима ових јунака не влада само нужност, већ и сам случај. Питање слободе ће се поставити још радикалније када се пред појединца буде поставило једно још узвишеније питање – питање *историјске* слободе, као што је то случај у драми Милорада Петровића.

¹⁵⁹ Цитирано према: Марија Клеут, „Херкул у националним културним обрасцима (мађарском, немачком, српском)“, у зборнику: *Научни састанак слависта у Вукове дане*, Чигоја штампа, Београд 2009, стр. 72.

Храброст јунакиње као предуслов слободе и љубави у *Чучук Стана* Милорада М. Петровића

Комад у три чина с певањем *Чучук Стана* Милорада Петровића представља онај спој историјске драме са песмом и игром који је по својој атрактивности највише погодовао укусу ондашње публике. С једне стране, драма обилује описом народних обичаја, веровања у враџбине и клетве, док се у позадини драмске радње налази слика борбе са Турцима и допринос који су момци-хајдуци дали у тој борби за ослобођење.

С обзиром да *dramatis personae* служе писцу као прелудиј за формирање представе о протагонистима, треба поменути да аутор најчешће примењује експлицитно-фигуралну карактеризацију јунака дату у виду туђег коментара.¹⁶⁰ Тако се описи односе на Вељка и на Стану и подељени су у две скупине: на једној страни је реч о изградњи физичког поретерта, а на другој о унутрашњој карактеризацији.¹⁶¹

Дајући извод историјског стања, писац ће и своје ликове формирати управо у том историјском контексту. Народу који је жељан слободе не остаје ништа друго до да сваким атомом свога бића прижељкује слободу. Тако ће и Стана, као што је био случај са другим јунакињама историјске драме (Јелица у *Тодору од Сталаћа*, Љубица у *Милошу Великом*, и др.) показати онај ниво срчаности и храбрости типичан за мушке ликове: „И што ме мајка мушко не роди, / Их, ал би бећар била ја. / Исекла бих се глава душманских, Науживала младости. / Хеј... младости, младости, / што копниш вако узалуд?!...“ (18).

¹⁶⁰ Више о карактеризацији ликова вид.: Манфред Пфистер, *Драма (Теорија и анализа)*, прев. Маријан Бобинац, Хрватски центар ИТИ, Загреб 1998.

¹⁶¹ О Вељку углавном говоре женски ликови – Стана: „Ох, Вељко, мушка лепото!“ (Милорад М. Петровић, *Чучук Стана*, Музеј позоришне уметности, Београд 2001, стр. 16. Сва даља навођења драме *Чучук Стана* ће бити извршена према овом издању); Тода: „[...] Стасит је стасит... / Нема га у овој Крајини“; Цвета: „Говоре да је леп и наочит / А што је јунак!“ (17); Цвета: „Ох, кршан ли је!...“; Неда: „Ох, стасит ли је!...“; Смиља: „Ох, дивне снаге...“; Стана: „Јао, лепоте, и она уста, и оне веће, и оне очи. Како су драге! Памет ми узе!“ (33); Стана: „Јунак је Вељко!“; Смиљана: „Понос Крајине“; Јана: „Благо његовој невести“ (52). О Стани, међутим, казују мушки ликови – II Бећар о Стани: „Обишао сам пола Србије, / Ал таквог створа не видех / Још да је мушко, па посред среће, / Ала би била катана, / Па да с Турцима кавгу замеће“ (65); I Бећар: „Јунак девојче! / Хитрија од кремента. / Свака јој капља крви говори, / Да је јуначког племена. / Речима сече као оштрицом / А пече оком пламеним...“ (69).

Насупрот оваквом Станином ставу – и још више насупрот Вељку – стоји Златоје, Станин вереник. Након што су девојке похаране и однети дарови које су спремале за своје ђувегије, долазе момци из села од којих девојке очекују да пођу и обрачунају се са разбојницима, међутим, Златоје се колеба, полази, па се враћа: „Куда ћу сада у црну ноћ?“ (60). Видевши његов кукавичлук Стана скида прстен с руке и баца му га пред ноге:

Стана (долази у мушком оделу, чакширама, гуњу, гуњићу, фесу, отргне пушку од Златоја): Овамо пушку, паши кецељу, / ниси за пушку ни био (63).

Потреба женских ликова да се одупру разбојништву и да испоље неустрашивост није само последица толико чекане потребе за ослобођењем народа, већ се, у народу који је толико векова у ропству, може посматрати као готово архетипска слика која симболизује потиснута еротска жеља за мушким додиром, односно тесно је повезана са жељом за повратком мушкараца из боја, што онда иницира низ идејно-тематских решења усаглашених са овако дубоко укореењеном потребом: „Жељна је наша земља слободе, / Жељне су цуре мушке милости“ (69) и „Цела недеља празна постеља“ (18).

Уз љубав и еротизам по правилу иде младост, тако ће и писац *Чучук Стане* као и писац *Коштане* прошапутати тужну песму о пролазности младости: „Ал младост пуста, прође, протрче“ (18).

Смиља: Мен да је нешто нашег пролећа,
Залудела бих пола Крајине (18).
[...]
Грубо је видет село без мушке главе и одбране.
Грубо је видет кућу без
оца,
Без брата, мужа, девера
Горка је горка сама вечера,
Хладна је празна постеља,
Без друга и без војина (26).

И Петровић је у своју драму унео један лик који је пре карактеристичан за комедије. Реч је о типу хвалисавог старца, у суштини врло добродушног, али комичног што произлази из његовог хиперболисања сопствене храбрости и искуства и несагласја са његовим поступцима: у ситуацијама када наиђу разбојници и кад се од њега очекује да заштити девојке јер га је Вук Пљештић, Станин отац, и звао да буде са девојкама како не би остале без мушке главе у селу и тиме без заштите, он се први, у страху, сакрије. Међутим, с времена на време, овај лик има и функцију да подучи младе што се на основу његових година и искуства и може очекивати, али и тада се на његов исправан савет надовежу његове најчешће измишљене пустиловине:

Дивна: Боже, Стано, како ћеш на то свикнути? Место пушке – преслица, па све једнако кецеља. Млада, па жена, па онда баба, па целог века – робиња! Свакога дана преди планове, како да мужу угостиш; па јетрвама, па свекру, свекрви, па кад наиђу деца... Пих... чисто ме хвата грозница.

Веселин: Научи човек! Ништа се од човека није отело. [...] Море био сам ти и мушко и женско, и човек и жена, а један пут сам морао и да се претварам да обучем шалваре, па да играм као чочек и да певам (45).

Необичан је поступак који примењује Милорад Петровић у покушају мотивисања радње. Наиме, заплет ће свесно проузроковати главни јунак драме Вељко, и то тако што ће своје хајдуке послати у Станин дом да похарају дарове намењене њеном будућем мужу, чиме прејудицира исход драмског тока; насупрот Вељку од најдоминантнијег женског лика у комаду се очекује да поступи у складу са својим карактером, односно, сви њени поступци су њиме мотивисани, те тако Стана „(скочи, скине са зида дугу пушку и проба да ли је пуна): Нек дођу вала! / Па или Турци или хајдуци, / Ово је Стана Пљештића, / Ово је рука добро свештила / С дугом се пушком играти“ (48).

О Вељку гледаоци добијају само штуре податке, најпре везане за његову лепоту, а онда и за јунаштво, међутим, већ у овој ситуацији када његови момци пљачкају свој народ уместо да му пруже заштиту, долази до релативизовања особина приписаних овом лику, или се пак гледаоци стављају у положај

ишчекивања казне која треба да уследи овим момцима уколико је Вељко заиста онакав како су га други ликови описали. С обзиром да је реч о туђим коментарима који се још и јављају пре првог појављивања и пре дужег задржавања лика на сцени, на основу којег би се преко његових поступака могао формирати утисак о лику, гледалац лако може свести овај лик на велику непознаницу.

Стана, пак, делује сигурно и одлучно од самог почетка; тако она најпре одлучује да зором пође Вељку, иако јој другарице говоре да можда није безбедно. „Па кад ме мајка роди несрећну, / Нек ме баш и пресретну; / Шта ми још могу узети?... / Живот?... / Не ако ми је баш то судбина, / Зар могу од судбе побећи“ (59), а потом и кад открије замку, односно кад схвати да је Вељко само хтео да је намами и кад увиди да и она исто осећа према њему. Иако је већ одбацила веридбу симболичким бацањем прстена, доследност Станина у погледу поштовања правила и воље старијих не јењава и она у први мах одбија да буде Вељкова жена, све док не добије дозволу од свога стрица проте Нерића. Тиме се љубавни ток завршава срећним расплетом, а писац се још једном осврће на историјски план где Вељко своју љубу сада оставља у аманет проти Нерићу да је чува док се он из боја не врати. Питање ослобођења крајева који су се налазили под турским ропством сада постаје примарно и тиме се заокружује и слика о Вељковом карактеру – о његовом јунаштву и искреној жељи за остварењем виших народних интереса. Ликови су једнозначно дефинисани, ношени малобројним и једноставним мотивима, а њихову моралну и појавну изузетност (лепота, храброст и скромност) која се супротставља малодушности и кукавичлуку, могу само да увеличају музичке интерполације праћене игром за време представе.

Трагични Дионис у *Коштани* Борисава Станковића

Коштана је жанровски хибрид. Настала чудесним укрштањем, она стоји на тремеђи између комада с певањем, трагедије и лирске драме са примесама оријенталне обојености. По својој суштини и садржини ближа је потоњим одређењима, док је по својим формалним обележјима писана у маниру народних комада са певањем и играњем.

Тај необичан спој трагичног са игром и песмом је управо оно што *Коштану* чини посебном и приближава нас Ничеовом одређењу по којем Дионис „никада није престао да буде трагични јунак, те су сви познати ликови грчке позорнице, Прометеј, Едип итд. само маске оног првобитног јунака Диониса“¹⁶².

У концепту живота детерминисаног робовањем неумитним патријархалним законима, лепота постаје извор трагичног, а сама Коштана – прва трагична јунакиња ових комада. Станковић је инстинктивно осетио да лепота никад не стоји сама, те да уз њу увек иде негација као њена супротност.¹⁶³ Могло би се, међутим, приметити да се трагика у Станковићевом стваралаштву прихвата као израз нужности и стога је увек здружена с помирљивошћу, при чему њен основни потресни тон слаби. Станковићеви ликови су спремни да прихвате живот, јер се управо живот намеће као нужност. У томе је, колико год то изгледало парадоксално, садржана анатомија људске деструктивности. Наиме, у прихватању наметнутог, долази до поништења жељеног, односно природних људских хтења, најкраће, долази до самопоништења индивидуе.

Сфера тривијалног је оно што припада простом физичком одржању (преживљавању), а сфера светог је оно за шта човек везује своју веру, љубав, често и цео свој живот. Ови ликови превазилазе жељу за одржањем голог живота без досезања његове пуноће садржане у неспутаности страсти, љубави, праву на избор – слободи. Осујећеност, онемогућавање остварења у жељеном доводи их до опште апатије и потпуне равнодушности према физичком животу.

Тако је концепт јунака који нуди Гете видљив пре свега у драмама Боре Станковића: „Ако је јунак сувише помирљив, не може бити трагичан“¹⁶⁴. Што опет води у парадокс – Станковићеве драме опстају негде на рубу трагичног жанра. Могло би се рећи да је Станковић, иако није писао класичне трагедије, имао најизразитије осећање за трагедију и трагично уопште. То је Шопенхауерова

¹⁶² Петер Сонди, *Студије о драми*, Ogrheus, Нови Сад 2008, стр. 216.

¹⁶³ Мотив кобне лепоте у књижевности је присутан почев од античких трагичара и он се провлачи кроз готово све епохе: у Софокловим *Трахињанкама* Хераклова Дејанира страхује да би је због лепоте јади могли снаћи; у другом делу *Фауста*, лепа Хелена се обраћа заљубљеном Фаусту: „Ах, потврђује се реч стара и на мени: лепота и срећа не здружују никад се трајно“ (Ј. В. Гете, *Фауст*, прев. Илија Мамузић, Народна књига, Београд 1958, стр. 435). У нашој књижевности се пре Станковића кобношћу лепоте бавио Лаза Костић у својој драми *Женидба Максима Црнојевића*, а касније ће такође на предлошку народне песме *Женидба Милића барјактара* и Милета Јакшић написати свог *Урока*.

¹⁶⁴ Петер Сонди, *нав. дело*, стр. 198.

„воља против саме себе“, Кјеркегорово „или-или“ оваплоћено кроз супротстављање истоврсних сила, Шелингова „борба субјективне воље и објективне нужности“, Хегелово „саморасполажућење и самопомирење моралности“, Хебелова „разлика између идеје и егзистенције“, то је, најзад, „непомирљива супротност“ како трагичност дефинише Гете. Има ли веће трагике него издржати и подносити са неутољеном жељом, лишен најдрагоценијег? Стога је у Станковићевој драми присутна „[...] супротност између снажних страсти уопште и немоћи да се страсти оживотворе, па се трпљење као моћ самонегације и самодеструкције испољава као трагична немоћ афирмације или немоћ самостваривања – што је највиши вид трагике“.¹⁶⁵

Ту где се драма завршава, код Станковића тек почиње да се развија и наслућује трагедија појединца. Суштина је, дакле, у неизреченом и неизрецивом, у ћутању, у прећутаном. То је оно доба које наступа по завршетку приказаног, доба празнине које узрокује емотивну пустош, и интерактивно – њега омогућава накнадно откривена празнина личности. Чини се да је Станковићева намера била, не само у овој драми, и не само у драмским текстовима, да представи непредстављиво. Зато то остаје у епилогу, у домену слутње. То је свеprisутна бол која разара душе ликова и са којом су они приморани да живе. Та патња је несамерљива и неисказива, стога остаје као недописани *post scriptum* – у подручју неизрецивог.

Ведар тон којим почиње *Коштана* само је привид и управо мисао назначена у последњем стиху почетне песме развијаће се до краја драме: „Шано душо, Шано, отвори ми врата, / Отвори ми, Шано, врата, да ти дам дуката. / Изгоре ме, Шано, мори, твоја лепотиња, / Твоја лепотиња, твоја красотиња, / – Ох, леле, леле, изгорех за тебе“.¹⁶⁶

Карневалско расположење¹⁶⁷ током Ускрса описује на неколиким местима у драми Арса: „[...] Знам да места немам док овај празник не прође, ови – не свети,

¹⁶⁵ Миленко Мисаиловић, „Поетика трагике Боре Станковића“, у: *Борисав Станковић у „Врањском гласнику“*, прир. Сунчица Денић, Књижевна заједница Борисав Станковић, Врање 2010, стр. 239.

¹⁶⁶ Борисав Станковић, „Коштана“, у: *Изабране драме*; Нолит, Београд 1987, стр. 72. Подвлачење – М. С. Сви даљи наводи ће бити дати према овом издању.

¹⁶⁷ Као што доминантни патријархални концепт захтева укидање индивидуе, карневал као прелудиј „колективног ослобађања еротске енергије [доводи] до потпуног губитка индивидуалности“ (Горан Максимовић, *Казивање града и други огледи*, Филозофски факултет у Нишу, Ниш 2014, стр. 228.

него, Боже ми опрости – луди дани“ (75); „Али чим наступише ови празници, ове славе, ове меснице, чим се напише, одмах пређоше у Турску и доведоше је! [...]“ (76). Такво делирично расположење и стање пијанства подстакнуто песмом и игром имаће свој исход у отрежњењу које се догађа грубо: „[...] последњи чин, који се ипак свршава свадбом, мртвачки је тужан“.¹⁶⁸ Живот ће се испољити у једној метафори, кроз питање које изговара Коштана при првом свом појављивању на сцени: „А је ли то та гора за коју се пева да је голема, пуста, тамна?“ (80).

Та *голема, пуста и тамна гора* персонификација је њеног живота (комита је по гори чету водио, сина јединца Јована заклао, а оца и мајку и сестре натерао да играју и певају). Тако ће и она, јединица, на крају страдати, а њени родитељи, натерани да је удају иако ће без ње тешко преживети, морају заједно са сватовима да играју и да се радују. Позната је Фројдова опаска: *Анатомија је судбина*, којом мисли на разлику између полова,¹⁶⁹ али судбина која се над Коштаном слама и уједно формулише и једно тамно становиште о колективној коби: она показује од коликог је социолошког значаја примитивна спрега између колективне патријархалне посесивности и либидоносних тензија у затвореном амбијенту чаршијског менталитета. Коштанина песма је *лабудова песма* и сви ликови заправо певају из неутољивог дерта и неке дубоко укорењене туге, из очајања пред сопственом немоћи, неутољених жеља, и потиснутих страсти.

„На први поглед драма личности *Коштана* је у много већој мери драма ликова“;¹⁷⁰ тиме је писац изгледа имао за циљ да представи колективно као доминатно, иако би се због насловом извршене индивидуације очекивало супротно. То и јесте смисао драме – гушење индивидуе у оквирима патријархалног друштва и потреба да се лично преобрази у надлично како би се лакше одгонетнуо општи смисао и објаснило, али и разумело делање колектива. Чак и Коштанина песма, мада упућена малобројнима, постаје универзална, а њено поље дејства широко, што говори о судбинама ликова са истом бољком. Сама

¹⁶⁸ Јован Скерлић, „Борисав Станковић. О Коштани“, у: *Књижевне критике*, Рад, Београд 1986, стр. 164.

¹⁶⁹ Наведено према: Слободан Грубачић, „Књижевност и психоанализа“, у: *Дух и разумевање*, прир. Слободан Грубачић и Јован Делић, Филолошки факултет, Београд 2008, стр. 359.

¹⁷⁰ Предраг Протић, „Драмска компонента у делу Борисава Станковића“, у: *Борисав Станковић у „Врањском гласнику“*, нав. издање, стр. 294.

песма постаје надлична, и „између драмског Ја и песме влада однос аналогije, а не идентификације“¹⁷¹.

Појединачно узети ликови су претенденти на егзистенцију, не и индивидуе које стварно егзистирају. Њихова егзистенција постаје могућа тек у оквирима колективног искуства као друштвено прихватљивог: „Појам индивидуе, који је код Фридриха Шлегела обухватао ’непрекидно постајање у недовршеном свету‘, сада је суспендован и у потпуности апсорбован унапред одређеном, *довршеном судбином* херојске заједнице“.¹⁷² Друштвена тиранија се огледа у процесу свођења потенцијалног целовитог човека на редуковану личност и прихватања тек такве личности за члана друштвене заједнице. Исход је стога *homo flegmaticus* који омогућава мирeње и прихватање.

У име неписаних закона и робујући захтевима патријархалног морала, ликови на себе преузимају брeме да подносе „у име свемоћног суда чаршије, света, у име очувања угледа пред тим светом“¹⁷³. Да би одговорили на сурове захтеве система који спутава лично, неопходно је подлегнути самосавлађивању на чијем пољу настаје сукоб, и почиње да тиња чежња за неоствареном личном срећом.

Психологију Станковићевих јунака, у свом коначном исходу, одређује средина, те се њихова психологија утапа у менталитет, или управо узимањем власти над индивидуалним, већинско мишљење формира такав менталитет. Хаџи Тома постаје репрезент оног чврсто скованог монолитног патријархалног човека, а његова жена тип домаћице, мајке, супруге у патријархалној средини, са свим квалификативима које та одредница подразумева. Међутим, ниједан лик не испољава такву способност преображаја, макар и краткотрајног, и могло би се рећи недоследност, као што је то случај са хаџи Томом.

На почетку драме он је „(љут, прек. Од једа кида бројанице, те расута зрна падају по соби и окнима прозорским. Забацујући колију, иде по соби предишући): „Ја!?... Ја?!... И он то? И он као други! ’Младост–лудост‘! А зар ја не бех млад?

¹⁷¹ Фолкер Клоц, *Затворена и отворена форма у драми*, прев. Дринка Гојковић, Лапис, Београд 1995, стр. 161.

¹⁷² Драган Проле, *Унутрашње иностранство*, Књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад 2013, стр. 153.

¹⁷³ Вера Ценић, „Жена у књижевном делу Борисава Станковића“, у: *Борисав Станковић у „Врањском гласнику“*, нав. издање, стр. 24.

Бех ваљда слеп, сакат, те ме ниједна не погледа и памет ми не помери. Зар ја не?... Откад ожењен, хаџија већ, па не смем у механу да уђем. [...] И ево, ако један пут у години сиђем овамо, дођем да се на онај свети дан Богу помолим, у веру да уђем, с пријатељима да се видим, разговорим, одморим... да видим њих, децу, дом, кућу своју. (Бесно): А оно? Кога имам да видим? Њега са Циганкама по механама: и њу, мајку, што само плаче и кука... [...]“ (74).

Кроз његов лик је писац покушао да изрази стални сукоб генерација, па он за Стојана кеже „син-несин“:

И ја ћу да погинем! То да певаш ти. Погинућу, хоћу!... Син ми лежи болан – мртав нека је!

[...]

Жену? Немам. Никад је нисам ни имао. Имао сам мајку. А мајка за младост није. [...] (93).

Са усађеном прекошћу и грубошћу произашлим из незадовољства Тома ће наступати само до првог сусрета с Коштаном. Чувши њену песму и поставши занесен њеном лепотом и младошћу, хаџи Тома се лагано открављује и показује сву рањивост свога бића и промашеност живота: „[...] Сад? Старо дрво. Да, синко, стар сам, али срце ми је толико пуно скривене, неисказиване љубави, неизмилованог миловања... Ох, толико је оно тога било пуно и жељно *да ће ми мртвоме земља бити вечито тешка*. Де, кћери, де још ону: 'Насред села шарена чесма, бистра вода'... Ох, камо је сада, да ми она, бистра, росна, свежа капне на ово моје старо, старо, већ самртно чело...“ (93; подв. М. С.).

Поистовећивањем са извором који пресушује Тома још више појачава осећај закинутости и личне неостварености због живота проведеног по оном „тако треба“. Поредиши свој живот са старим пресушеним извором, он говори „(сетно, више себи): Да, да, заједно са мном и он се пресушује и поземљује“ (89).

Његова песма о були која је после свадбе умрла чим је легла у брачну постељу – „мртва и чиста“ – најпотресније је сведочанство о брачној заједници која убија невиност људског бића и спутава слободу душе, али и предложак за много озбиљнија филозофска разматрања. Песма, међутим, не зацељује ране него их продубљује и чини неподношљивим, па Тома грчевито чупајући колено

изговара: „Не тако, не толико силно... Доста, доста...“ (90). Али ту неће бити крај јер ће се убрзо потом показати сва магијска привлачност песме, где ће Тома тражити још, не жалећи да дукатима плати накнадно проживљавање пропуштеног: „На, кћери. Злато нека носи злато а не стара сува кост! Певај!“ (94).

Враћање изворном – суштaствености бића – у лику хаџи Томе добија најизразитију афирмацију, а „цела *Коштана* [поста]је тужна повест згажених срдаца и промашених живота“¹⁷⁴.

Улога *споредних ликова* у комаду је да на доследан начин представе заједницу, али и да помогну у карактеризацији главних јунака. Стојанова мајка не среће Коштану у драми, њиховог директног међусобног односа нема, али њено је мишљење о Коштани унапред одређено и условљено предрасудама, оптерећено стереотипима о Циганки, дакле, о Коштанином пореклу, статусној разлици и културним конвенцијама. На другој страни кроз лик Кате писац је имао намеру да покаже сву несрећу жене у средини са доминантним патријархалним моделом живљења, односно жене која свој живот подређује мужу и деци и која тек по женидби сина стиче друштвено прихваћен статус чије једино „психоемотивно богатство“ представља могућност да се слободно креће, да изађе из омеђеног простора и да то може да уради без стида јер јој је допуштено: „Па мајка, сине, за срећу те је родила. Да има у кога да гледа, у кога да се куне. Мајка родила, очувала, па мајка и да ожени, да снаху, одмену добије. Да и она, као и све њене другачке, са снахом у цркву пође, у свет изиђе, у госте да оде; па и она госте у кући да дочека, испрати. Да јој је кућа, синко, с тобом отворена. За срећу те мајка родила. Да мајка с тобом живот проживи, кад није с оцем ти. А с њиме – црни је мој живот! Од њега никад Божја, блага реч, само вика. (Стиска се за главу): Од страха ми, синко, већ памет изиђе“ (92).

Најнеобичнији парадокс конзервативне средине огледа се у чињеници да се с једне стране угњетава појединац, док су на другој страни очекивања усмерена на њега превелика.¹⁷⁵ Веза између посесивне и аутократски селективне средине постаје референтно место социолошке етичке мапе. Наиме, колико год Ката

¹⁷⁴ Јован Скерлић, нав. текст, стр. 165.

¹⁷⁵ Овакав став је типичан за сва патријархална друштва, а најекстремнији пример овога става проналазимо у народној балади *Хасанагиница* која је многим драмским писцима послужила као предложак за драмске текстове (Милан Огризовић, Алекса Шантић, Љубомир Симовић), стога ће о овој тези бити више речи у поглављу „Драмски јунак из усмене традиције“.

испуњавала наметнуте дужности чак и кад их интимно осећа као терет, доминантнији припадници таквога поретка исказују презрење према жени која им је све подредила јер се и сами осећају закинуто и неостварено, што све само продубљује идеју коју је Бора Станковић можда најизразитије покушао да развије у свом недовршеном роману *Газда Младен*, где патријархат не стоји на страни мушкарца него на страни конзервативне већине, где је индивидуа, независно од пола, увек на губитку. Тако ће и Тома описујући своју супругу исказати негодовање јер је са таквом „мртвом“ особом он морао живот да проведе: „Црна! А зар кадгод беше бела, срећа каква? Од како си, таква си. И родила си се таква! Стара, мртва, ледена, плачна... Никад се не насмеја, никад не зарадова!“ (75).

Коштанини родитељи, иако слабо профилисани, са нешто рељефнијим портретом Салчета у виду пропадања лепоте, непрестано су присутни са њом до последњег чина. То је моменат кад она мора да остане сама, да сама преузме одговорност. То је она одговорност којом су оптерећени ликови готово свих Станковићевих дела. У последњој сцени *Коштани* представљен је чин одгуривања мајке. То је врхунац Коштаниног бунтовништва која одбацује сваку заштиту и свесно прихвата жртвовање.

Чин лишавања једног начина живота ће јунака затећи у непокретном стању, као да је већ усмрћен. Како наводи Сонди поводом Бихнеровог јунака који тек под гиљотином долази до потенцираног израза самог себе: Дантонова смрт је Дантонов живот,¹⁷⁶ проналазимо зачуђујућу сличност и када је реч о Станковићевој јунакињи. Чувши за Арсино наређење да мора Коштану да уда за Асана, Салче ће покушати да се супротстави таквој одлуци. Одлука заправо постаје наређење јер оно омогућава укидање дијалога. Једносмерна порука постаје неприкосновена и неминовна и не оствља простор за слободан избор – њу изриче Арса, који се не дâ умилоствити и једини лик на који Коштанина песма нема дејство: „Жива више – не! Мртва може!“ (102). Коштани је изречена смртна пресуда – удаја. Слободна/жива она више не сме крочити у Врање, удата/мртва може, јер као што се показало представљањем Кате, па и на неколиким успутним местима помињањем Миткине жене, Коштану чека судба

¹⁷⁶ Више о овоме у: Петер Сонди, *нав. дело*, стр. 283.

домаћице, мајке, супруге, и за разлику од јунакиња из хаџијских кућа умрљаних брашном, Коштану чека још тежа судбина – го камен и прошење. То је сликовито писац покушао да наговести дескрипцијом циганске махале („Сниске ограђене кућице. Нигде зеленила већ свуда гола, утапкана земља, изгорео угаљ око наковања и тоцила, на мотикама повешане черге, истрцани јоргани, прљаво рубље“ (102)), али и Миткиним обраћањем:

Митка: Зар мене питајеш куде ће идеш? Зар ја да ти казујем? Куде? Ех, куде ја, туј и ти. Ја у мој дом, ти у твој! Ти плачи, и ја ћу плачем... Тебе чека колиба, черге, кучики и просење; мене – кућа, огњиште, пепел, дим, жена засукана и с'с тесто умрљана (107–108).

Два јунака различитог пола и старосног доба, другачијег статуса, са различитим дужностима – у коначном и суштинском – једнаки су. И од једног и од другог колектив има иста очекивања – да се угуши јединка.

Ако је ико у патријархалном друштву обесправљен колико и жена, можда и више јер је та обесправљеност делимично у несагласју са полом појачана, то је свакако млад мушкарац. Гологлав и покуњен Стојан беспоговорно мора да послуша свога оца када му при првом сусрету каже: „Кући, бре! Бар да те не гледам!“ (86), унижавајући се притом у Коштаниним очима; као што Митка мора да послуша старијег брата: „Мајку, њума да ми не спомињеш. Она једно погреши, што прво тебе, па после мене роди, те с'г морам да ћутим, да те слушам јер си старији! Тој она само погреши: што прво тебе, па после мене роди. – А мајка је мајка! (Плаче.) Слатка моја мајка, да ми је она жива, зар би дала да ти овакој с'с мене...“ (100).

Спутан сопственим положајем у напрегнутом сукобу између допуштеног и забрањеног, жеља и могућности, Стојан не успева да се издигне из средине и зато ће он показати склоност да лако подлегне снажним емоцијама; једном ће под утицајем љубавне страсти рећи: „Она, врела, слатка Коштана!“ (91), а други пут помало и из љубоморе и вечног ривалства које постоји на релацији отац–син: „Циганка! Ја њу толико волео, а она?... Циганка! Ко да више!...“ (92).

Борба коју Стојан води са својим осећањима је последица одсуства рационалних настојања, у његовој младости је све исхитрено, без реда и система, без сигурности и чврстих одлука:

Стојан: Дај да те убијем!

Коштана: Зашто?

Стојан: Зато... зато што те волим, а не смем да те волим (83).

Непосредно пре Коштанине удаје за Асана, Циганина из Врањске Бање, Стојан ће дојурити у циганску махалу предлажући јој да побегне са њим. Ту где се Стојан спушта, јер „не сме“ да воли Коштану, а предлаже јој да буду заједно, она се узвисује јер њено „не смем“ прераста у пркосно „нећу“, у побуну сасуту у лице патријархалном друштву које угњетава и које нема милости за јединку. Очита је инверзија у којој Стојан одбацује намете друштва, док се Коштана сада приклања нормама да би сачувала своју илузију о љубави. Она љубав не види као служење његовим родитељима и немогућност да буде своја и слободна. Просечна и неодређена мера Стојанове љубави је сувише тескобна за распон Коштанине личности.

Између Асана и Стојана Коштана бира познато: „Ја, Циганка! У Бању, у село, тамо је моје! Тамо на мокру земљу, на голи камен да седим, да се сушим, да гинем, венем!... А код тебе! Нећу, не смем“ (104). Распусни и слободни дух не може да прихвати омеђење, те трима врстама ограничења: седети, ћутати, трпети, Коштана не може да дâ лични облик. Сигурно не антологијска, али је за семантички слој дела можда кључна мисао коју Коштана вербализује („Нећу, не смем“): најпре јер је ова драма побуна против брака који је унапред одређен и склопљен без учешћа воље оних који треба да се венчају (не само да се жене не питају, него крути, патријархални систем нема респекта ни према мушкарцима – дакле, индивидуално не постоји, као ни слободна воља), а затим, на дубљем плану (и ту се можда разилазе Митка и Коштана) – Коштана је израз побуне против сваке врсте ограничења слободе и спутаности; па је у том смислу, она побуна и против брака. Митка жали што се није оженио вољеном женом, Коштана одбија и вољеног мушкарца. Чест је случај у Станковићевој поетици да се јунакиња, па и јунак, опредељују за избор који је за њих погубнији и који их води у стање

утрнулости јер то стање за њих није безнадежно зато што даље води у подручје сећања, маштања и досађавања неоствареног. Другачији избор, па и опредељење за вољену особу, могао би до краја уништити сваку илузију и тиме би и она друга димензија њиховог бића остала заувек опустошена.

У том смислу, могло би се закључити да су честе тврдње критике да Коштана није заљубљена у Стојана, ипак неосноване, најпре зато што Коштана то изјављује у тренутку врхунца њеног пркоса и огорчености, презрења према свему што чини систем, па и према Стојану, као чиниоцу тог система, те се потврда за овакав став може лако пронаћи у дидаскалијама, где писац истиче да Коштана бесно, дакле у афекту, даје одговор:

Стојан: Кажи ми, да ли си ме бар кадгод волела, те да знам зашто ћу да венем?

[...]

Коштана (бесно): Нисам! Никога нисам волела! И никад нећу да волим! (105).

Има у Коштанином лику нечег рањивог и несаломивог. Дубоко у себи, она је независна, помало бунтовник и нонконформист. Коштана је и необична синтеза честитог и сензуалног. У драми Боре Станковића, Митка награђује Коштану за њено мекамлијско играње и певање, стављањем дуката у своја уста и пружајући јој га, да би га она устима прихватила; на истоветан начин су момци награђивали сеоске девојке које су о Духовима изводиле обредно-мађијску игру Краљице, како је Вук забележио.¹⁷⁷ О честитости њене природе, чиме се Коштана битно диференцира од представа о Циганима склоним крађи и похлепним на новац, сведоче њени поступци – кад је хаџи Тома кити дукатима, она их кришом скида и враћа његовим слугама, такође о њеном поштењу говоре и други ликови у тексту – Арса: „А да је она жена, хајде де. Али ово је девојка. И поштена. Што је право, право. Сви душу носимо. Али за то... [...] Они млади, па већ човек и да се не љути. Али што за ове друге, старије, домаћине! Остарело, клекло, па кад се с њом нађе побесни!“ (76).

Жена незауостављиве енергије, жена гласа и песме – буке, претаче се у жену тишине, у жену принуђену да занеми пред неправедношћу система, зато је у

¹⁷⁷ Више о овоме у: Оливера Младеновић, „Бора Станковић и орска традиција“, у: *Борисав Станковић у „Врањском гласнику“*, нав. издање, стр. 51.

последњем чину *Коштана* осетно одсуство Коштанине песме. Сваки њен даљи глас могао би бити само јецај. Изражавајући људско неспокојство, узбуњену душу и немирну људску природу, Бора Станковић је најверљивије то могао представити постављањем женског лика у први план, зато жена и постаје „централни мотив његове поетске прозе“¹⁷⁸ и инкарнација најдубље чежње: „Коштана је синтеза његових поетских ткања о жени, највиши израз Борине инспирације лепотом, чедношћу и племенитим заносима жениног етеричног бића. Целовитост њене личности писац је готово опипљиво материјализовао у њеном гласу. Њена моћ је у њеној лепоти и у њеној песми. [...] Њена песма је демон, искушење, опасност и зато што је толико заносна, она је заводничка. И она заводи. Улетела је неопрезно као раскошни ноћни лептир у бајати мир конвенционалне учмалости хаџијских домова живом стихијом своје лепоте и песме и потресла их као земљотрес.“¹⁷⁹ Коштана, међутим, и сама следи демона и лични удео у судбини.

Постоји један важан структурни елемент Станковићевих дела, па и *Коштана*, који је критика зачудо заобишла или му није поклонила пажњу коју завређује. Реч је о присуству другачијег и страног у утврђеној и затвореној средини, насликаног код Станковића увек у „принципијелној асиметрији“, односно кроз помињани однос мноштва и јединке. Ту, између осталог може бити речи о типичним Станковићевим мотивима израженим кроз однос хаџијско–скоројевићко, староседелачко–дошљачко, православно–муслиманско, старо–ново, страно и властито. Тако је и једној Циганки омогућен улазак у, њој неприродну, хаџијску средину. Својим уласком, Коштана ту средину разара, огољује је и изврће и то трајно, показујући потиснуту и сакривену суштину, и на крају је, уклоњена из ње, оставља у разривеном, непоправљивом стању. По њеном одласку се јасно сагледава пустош јер вештачки покушај поправљања и враћања у првобитно стање постаје само привид, а Коштана се враћа средини из које је вољно отргнута, а којој би, према мишљењу оних који имају права да мисле у име других, требало да припада. Улога страног, односно другачијег, у успостављеном конзервативном систему који настоји да се одржи по сваку сцену, отуда постаје релативизујућа, јер уводи питање о могућности одржања таквог система.

¹⁷⁸ Вера Ценић, нав. текст, стр. 80–81.

¹⁷⁹ Исто, стр. 91.

Старо се у делу Б. Станковића намеће као конгломерат, спој различитог мноштва, спој неспојивог, за чим писац Старог Враћа жуди. Нови свет у великој мери је пуритански подразумевао ослобађање појединих ентитета, али и њихово сиромашење. Увођењем страног како у своје драме, тако и највећма у своју прозу, Станковић доводи ригидну средину до тачке разобличења и самоспознаје.

Бора Станковић, у коначном, огољавајући људско биће, денунцира отуђење ликова од своје суштаствености. Бежећи од страног и непознатог, ликови се сучељавају са властитим и потиснутим.

Задржавајући се на локалном, приказујући уверљиво развојни ланац ерос–психотика–спутаност, писац нам жели дочарати ограниченост, а са њом и сву тескобност која је њена последица. И док се „колективно догађање одвија у колективном простору, приватно – у приватном простору“;¹⁸⁰ на Станковићевој сцени је присутан превасходно просторни сукоб, где са једне стране имамо доминантан друштвени простор, а са друге, унутрашњи агон. Такву просторну ограниченост жели да прошири Коштана гестом на крају драме, тражећи од Митке, њеног душевног сапатника, да је води некуд, при чему шири руке напред, па на све стране... Миткин одговор, пак, звучи демонски, као коментар и душевно и духовно огледало ситуације и јунакињине судбине:

Митка (болно, погружено): И тамо земља и овде земља!

[...]

Горе је високо, а доле – тврдо!

[...]

Одавде, Коштан, по тамо – нема! И цел век тој је! (106–107).

Очигледан је поступак двоструког укидања хронотопа: најпре на плану песме; а потом на плану драме, на стварносном нивоу – кад песма престане, враћамо се грубој стварности, садашњости, али ни садашњост више није доминантна категорија јер је стварност трајна, те тако и вечна. Простор карактеризује ликове. Као што они постају једно са простором у којем обитавају, тако и љубав и бол постају једно, а једна од ретких постојаних ствари у

¹⁸⁰ Фолкер Клоц, *нав. дело*, стр. 104.

свеукупној животној непостојаности и непредвидивости је патња. Зато ће као трајан остати и одјек Миткиних речи: „Ех, Коштан, бре! Жива рано, бре!“ (82). Коштана тако постаје симбол неутолјиве чежње. Врло су ретки примери сликања жене као љубавнице у Станковићевом делу, стога се *Коштана* може узети као изузетак, али и ту је јунакиња много више и мучитељка и мученица него љубавница.

Симбол болне пролазности младости и немирљивости с том чињеницом је други носећи лик *Коштана* – Митка: „Салче, стара ђидијо, мори! Видиш ли? А ’наше‘ к’д беше? К’д ми овакој млади и убави бесмо? Свири, море, и пој, зашто ће те убијем? Ће те закољем, само да те не гледам тако стару и збрчану“ (82). У овом лику је према речима Велибора Глигорића садржана тешка иронија љубави.¹⁸¹ Митка болује од неутолјиве туге, од вечне човекове тежње за осећањем среће и стањем блаженства. Он је човек живота, који не прихвата живот у свом ефемерном смислу: „Пој ’Жал за младост‘... За моју слатку младост, што ми тако у ништо отиде, и брзо остави. Пој и викај гу. Моли гу, нека ми се само још један пут врене, да гу само још један пут осетим, помиришем... Ах!“ (98).

До сада је критика, када је реч о овоме јунаку, била подељена у две струје. Једни су Митку доживљавали као боема, који болује од дерта, као несрећног човека присиљеног да живи живот по мери коју су му поставили други, у првом реду његов брат. Други су, пак, одлазили у другу крајност, тврдећи да имамо посла са егоцентриком који не зна шта је љубав, јер му је увек било важно једино задовољење личних прохтева, а никакава дубља осећања га нису везивала за жене које су и животом платиле забраћену везу са њим (Стамболка Реџеповица).¹⁸² У овом лику је на необичан начин здружен монолитан вид субјективности са дубоком патњом насталом услед осећања закинутости, што је тумаче лако могло одвести на странпутицу. Читаво је Миткино биће жељно „неизмилованог миловања“ и његова је судбина судбина вечног луталице, који попут Цигана чергара не налази мир и стога непрестано трага, зато он потпуно разуме и добро осећа Коштану и њене саплеменике који и сами њега доживљавају као блиског,

¹⁸¹ Вид.: Велибор Глигорић, „Борисав Станковић“, у: *Српски реалисти*, Београд 1965.

¹⁸² Више о Миткином егоцентризму говоре два текста Предрага Протића објављена у нав. издању зборника радова *Борисав Станковић у „Врањском гласнику“*: „Прилог психологији ликова Борисава Станковића“ и „Драмска компонента у делу Борисава Станковића“. Сличан је начин на који овог Станковићевог јунака виде и Војислав Ђурић и Петар Марјановић.

као једног од њих. На крају, он је једини лик којем се Коштана на крају драме обраћа за помоћ јер инстинктивно осећа да ће је он једини разумети. Егоцентризам, како су неки критичари описали покретачку снагу Миткину, само је потреба овога лика да досегне осећање љубави и блаженства, његово лутање није немогућност везивања, него произлази из потребе да се емотивно оствари, те је уствари трагање. С обзиром да није пронашао љубав и слободу у исти мах, он само наизглед поступа као човек лишен осећања у трагању за утољењем страсти: „Идем, пијем, лутам по мејане, дерт да заборавим, с’н да ме увати. А с’н ме не ваћа. Земља ме пије... Ноћ ме пије... Месечина ме пије... Ништа ми неје, здрав сам, а – болан! Болан од самога себе. Болан што сам жив. Од како сам на свет прогледаја, од т’г сам још болан. [...] Еве остаре, а још се не наживе, још не напоја’ и не нацелива’... Још ми за лепотињу и убавињу срце гине и вене!“ (97).

Снажан осећај везаности за „турско Врање“ одредио је стваралаштво Боре Станковића. Под тим утицајем је у његовим делима заступљена исламска филозофија мактуба¹⁸³ – написано – заузела врло значајно место:

Митка (из дна груди): То је, Коштана! Писано! Суђенице ти досудиле. (Показује на кола, сватове.) Ете, дошли ти, да те водив да се венчаш. И, ће идеш, ће се венчаш. Свирке ће ти свирив, песне ће да ти појев. Сви ће ти се радујев. Младожења ће те целива а ти ће плачеш! И прва ноћ плакање, друга ноћ плакање и цел век плакање... (106).

Неодрживост истинског живота огледа се у његовој нестварности, односно немогућности трајног везивања за емпирију живота: „Нешто засветли, севне као муња изнад његових баналних стаза; нешто што смета и дражи, опасно и изненађујуће, случај, велики тренутак, чудо. Обогаћење и замршавање не може да траје, човек га не би могао да поднесе, не би могао да живи на његовим висинама – на висинама сопственог живота, сопствених крајњих могућности. Мора пасти назад у тупост, мора порећи живот, како би могао живети.“¹⁸⁴

¹⁸³ Више о овоме појму видети текст Вледете Јеротића „Еротско у делу Боре Станковића“, у Борисав Станковић у „Врањском гласнику“, нав. издање, стр. 180–188.

¹⁸⁴ Ђерђ Лукач, *Душа и облици*, прев. Вера Стојић, Нолит, Београд 1973, стр. 229.

Нејтежи захтев који се намеће ликовима је да живе, да остану у животу који је за њих изгубио сваки смисао и према којем они већ дуго осећају на почетку помињању а сада експлицирану равнодушност. Тако ће Митка у последњој реплици упућеној Коштани дати болан савет: „[...] Дигни се! Не плачи! Слuzu не пуштај! Стегни срце и трпи! Бидни *човек*; а човек је само за жал и за муку здаден!“ (107). „Бити човек“ је имератив са различитим квалитативним значењима. Са позиција друштва којем припадају и Митка и Коштана, то значи поступати по конвенцијама социума, по мерилима прихватљивог морала. Митка никада није успео да одговори на тај колективни захтев; са друге стране, ниједан лик у *Коштани* није својим примером тако сликовито дочарао *човека* у својој бити, односно сву сукобљеност људских осећања и нагона, вредности, идеала и илузија. Мисао о човековом морању да живи и буде човек дефинисаће на сличан начин и неколико деценија касније Иво Андрић, када је приликом примања Нобелове награде за књижевност, 1961. године, одржао беседу, касније насловљену – „О причи и причању“: „Бити човек, рођен без свога знања и без своје воље, бачен у океан постојања. Морати пливати. Постојати. Носити идентитет. Издржати атмосферски притисак свега око себе, све сударе, непредвидљиве и непредвиђене постуке своје и туђе, који понајчешће нису по мери наших снага. А поврх свега, треба још издржати и своју мисао о свему томе.“ Дobar и увек актуелан „писац се увијек бави човјеком и његовом судином, крупним појавама и проблемима. И прошла прича, као и садашња, ако су добре, говоре о универзалном, најдубљем у човјеку; постављају прва и последња питања. Пред писцем је увијек човјек и његова судбина.“¹⁸⁵ Управо на универзалности идеја и на опредељености за писање о човеку и његовој судбини, најдубљим понорима људског бића, почива и неприкосновена и трајна вредност Станковићевог дела.

¹⁸⁵ Јован Делић, *Иво Андрић – мост и жртва*, Православна реч / Музеј града Београда, Нови Сад / Београд 2011, стр. 56.

Освртом на народне комаде са певањем и играњем, можемо рећи да су они представљали резултат, односно исход, оних облика који су се развили и трајали под утицајем обреда, али су исто тако, као драмско-музичка форма, представљали и полазиште за нове могућности развоја овакве синтезе и били једна врста претходнице оперете. „Природом, полазишном мешавином песме, речи и крета, народни обреди су изградили уверење код мање активних, непрерушених учесника обреда, код особених посматрача – како је најприроднији облик драме онај који подразумева смешу маски, певања, говора и кретања. Процесом десакрализације обреда, тзв. песма престајала је да буде свети, обредни текст везан за временски тренутак. Такав текст, таква песма могли су се, након десакрализације, казивати или певати у било које време, на било којем месту, у свакојаким приликама без икаквих сакралних последица. Свест о обреду у коме су маскиране личности играле, певале, говориле и кретале се створила је неопходну повољну климу за прихватање комада са певањем, а сам процес десакрализације обреда помогао је да се у позоришту човек из народа понаша и осећа само као – гледалац.“¹⁸⁶

Магична привлачност комада са певањем и играњем била је разлог што су се ови комади дуго задржали на нашој позоришној сцени. Ускусу публике је много више погодовала сама атмосфера у којој се одигравала радња ових комада, која је по својој идиличности представљала онај утопијски простор завичаја људи који су га напустили. Ликови присутни у овим драмама су зато били скрајнути у други план и остали сувише типски, недовољно издиференцирани, а њихови поступци често недовољно мотивисани. Крећући се по танкој линији између могућности да склизну у комично или трагично, они су опстајали на тој тананој граници.

Иако је било и ранијих покушаја, прва драма овога типа која је направила највећи искорак ка трагичном била је *Коштана* Борисава Станковића, која уједно представља највећи уметнички домет у овој драмској врсти.¹⁸⁷ Не само да је

¹⁸⁶ Ненад Љубинковић, „Обред – особени вид народне драме у Срба, обред – припрема рецепције комада с певањем у Срба“, Научни састанак слависта у Вукове дане (*Драма у српској књижевности*), МСЦ, бр. 25/1, Београд 1996, стр. 23.

¹⁸⁷ Вредност овога комада истицали су бројни књижевни критичари. Поред поменутог суда Милутина Бојића, сличан став је изнео и Јован Скерлић: „Ја бих дао све регуларне драме Јована

Коштана најразвијенији лик, већ је и Станковићев комад најорганизованији текст у целини.

Мало је познато да је *Коштана*, због свих квалитета које је поседовала, због своје дубоке емотивности и потресности у поистовећивању са судбинама људи, послужила као путоказ многим потоњим ствараоцима. Дела настала под њеним непосредним утицајем нису достигла уметнички квалитет какав је имала *Коштана* и стога су данас готово заборављена.

У овом смислу ваљало би поменути драму из сеоског живота са певањем Жарка Лазаревића, *Угашено огњиште*, за коју је други наслов био *Кад земља заплаче*, изведену 1914. Иако ће се њена радња отиснути у другом смеру, ова драма, бар у почетку, врви од ликова сличних онима из *Коштане*. Почевши од лепе, младе Циганке Јане из Иванче, преко Марка који тужи за младошћу, до Ћате, који попут хаџи Томе или Митке, тражи да му млада и изазовна Циганка отпева песму: „Јес’ Јано душо! Јес’ једну севдалијску. Да ми се срце разигра, да ми се душа разгали, као клас после кише“.¹⁸⁸

Изузмемо ли *Коштану*, у другим драмама ове провенијенције ликови остају типски, нерелфни, а песма добија улогу уметка који омогућава испољавање њихових осећања и расположења. Како је по форми била другачија, песма је понекад могла стајати и независно од драмског текста, њена је функција сликање лирског у драмском. Поменуто је да је песма могла имати функцију монолога, али би се томе могла додати још једна улога – она је чак могла бити замена за дидаскалије, нарочито оне које се користе као упутство глумцима за испољавање тренутних расположења или трајних осећања. Тако се њоме испољавао читав један духовни и душевни свет ликова који није могуће другачије представити на сцени.

Суботића и Милорада Шапчанина за један овакав снажан и емотиван ’комад живота’ као што је четврти чин *Коштане*, која је једна од најлепших, најпоетичнијих и најдубљих песама целе наше књижевности“ (Јован Скерлић, „О Коштани“, *Писци и књиге*, Просвета, Београд 1955, стр. 176–173).

¹⁸⁸ Жарко Лазаревић, *Угашено огњиште*, прир. Душан Ч. Јовановић, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1996, стр. 10.

ЛИРСКИ ЈУНАК ДРАМЕ СА ОРИЈЕНТАЛНИМ КОЛОРИТОМ

Надовезујући се на претходно поглавље, овде су издвојени они драмски текстови који су врло слични комадима са играњем и певањем, али се од њих разликују по мањој заступљености песама које овде, осим тога, немају исту функцију као у наведеним комадима, па је мелос који их прати само одјек некадашњих севдалинки. Жанровска пододређења драма извршена у овом раду, дата више дескриптивно, представљају покушај најприближнијег груписања према сродности. Чињеница је, међутим, да има много преплитања и прожимања, да један исти текст садржи обележја различитих поджанрова, те је то у великој мери отежавало прецизније одређење и сврставање. На почетку 20. века, српска драма постаје разноврсна и, с обзиром да почиње интензивније да следи европске узор, постаје модерна у правом смислу речи. Међутим, нашој драми ће требати још много да се ослободи локалне боје и фолклора, који јој, на другој страни, дају посебну драж. „У добу врло сложене националне, религиозне и културне кризе, добу сукоба два времена или тачније можда, добу сукоба неколико времена, генерација и култура, који тако чудно обележавају ту живописну мешавину патријархалног живота и нове еманциповане генерације, узаних верских предрасуда и широке националне свести, затвореног харема и тротоарског 'корза' с аустријским униформама, око уметника мора запазити пуно лепих слика и појединости, којима је тешко наћи бољег музеја од позоришта.“¹⁸⁹ Управо то преплитање најразноврснијих тема, насталих као последице културно-историјских и друштвено-политичких превирања, најизразитије је представљено у стваралаштву писаца чије ће драме бити предмет анализе овог поглавља – Светозара Ћоровића и Борисава Станковића. Постоји изванредна сличност која повезује двојицу аутора: и Ћоровић и Станковић су писци локалног; док је Станковић у својим делима дао верну слику Враћа и околине, Ћоровић се, напустивши комедију, окренуо приказивању херцеговачког живота и сликању родног Мостара, дакле оних крајева који су заправо и били део

¹⁸⁹ Милан Грол, „Босанско-херцеговачко позориште“, у: *Кроз књиге и догађаје*, прир. Зоран Т. Јовановић, Народно позориште у Београду, Београд 2010, стр. 63.

личности самих писаца и које су они у душу знали („Што успешним драмским покушајима босанско-херцеговачких писаца даје нарочиту цену, то је што су они сви карактеристични за крајеве из којих произлазе, и што су задахнути љубављу према народном животу, који је данас у тим крајевима доиста у фази у којој сликари и писци могу имати пуно надахнућа“) ¹⁹⁰. Светозар Ћоровић није могао избећи оријентално као херцеговачки писац, а у незанемарљивој мери је оријент присутан и у Станковићевом стваралаштву. Код Станковића то није муслиманска средина, али је реч о тек ослобођеном Врању чији становници још нису могли сасвим да се ослободе турског у понашању, одевању, донекле и у размишљањима.

Напуштајући комедиографску линију свог дотадашњег узора Косте Трифковића, Ћоровић се окреће тада популарним комадима са певањем и играњем и под снажним утицајем *Коштане*, само у инспиративном смислу, написаће неколико драма које припадају овом хибридном ¹⁹¹ жанру.

У претходном поглављу је истакнута популарност комада са певањем и играњем, као и то да су писци често, кокетирајући са укусом публике, уметали песме где год је било могуће, иако би се мотиви за такво поступање могли потражити и у маниру епохе. Чини се да је сличан случај у већини драма о којима ће овде бити речи, са изузетком драме *Он* где песма као супстрат драмског текста има вероватно најзначајнију улогу, јер из ње произлази карактеризација јунака. Станковићева *Ташана* и Ћоровићева *Ајиша* садрже врло мали број песама, за разлику од *Коштане*, примера ради, која је од песме саткана. У *Зулумћару* се песма појављује на само једном месту, али Селим-бег на појединим местима тражи да му чочеци свирају севдалинке и наглашава „јаче“, па се може претпоставити да је извођење имало музичку пратњу.

Није, међутим, у овом контексту толико важно да ли таква песма доиста има разгласну моћ и резонанцу севдалинке – реч је, у сваком случају, о својеврсној *промени* драмског регистра, о структуралним померањима до којих долази услед различито мотивисаног уношења ових „лирских уметака“. Теорије драме виде у њима посебну „метафору срца“. Но, каква год била њихова намена,

¹⁹⁰ Исто.

¹⁹¹ Овај појам је употребљен условно и односи се на објашњење дато у почетним редовима овог поглавља – да је због уплива особености различитих поджанрова тешко прецизно одредити тип.

они увек сведоче о покушају да се обоји, појача или оживи атмосфера, да се прожимањем или дистанцирањем, а најчешће усклађивањем с расположењем драмског лика, успостави равнотежа, да се постигне „дубоко и тамно јединство“ (Бодлер) текста и атмосфере, постајући средство двоструког струјања између именовања ствари и његовог лирског израза, између емотивног стања јунака и његовог музичког испољавања. Ова традиција је дуга и моћна. Ако је тачна претпоставка да за прве покушаје те врсте који су довели до опере треба захвалити једној групи образованих жена у Риму 16. века,¹⁹² а да „велика мелодрамска представа данашњице“ – филм – по свему одговара „значају првог музичког позоришта“¹⁹³, онда се може разумети прихватљивост сличних уметничких поступака у српским комадима с играњем и певањем на размеђи векова.

Развојни пут двојице писаца означава период зачетка модерне епохе, која је била у знаку оспоравања некадашњих вредности, њиховог такоређи децентрирања у свим областима, како то дефинише новија наука о драмској књижевности. Док је у првој половини 19. века драмски јунак био подређен радњи, крајем века, и нарочито почетком наредног, видно је померање ка унутрашњем плану. Центар интересовања постаје лик у својој укупности, у својим ланцима и унутрашњим сукобима, а догађаји који прате његов развој дати су као манифестација и афирмисање његове људске суштине. Окретање од радње ка лику и његовој психологији условило је продирање великих тема у драмску књижевност – средиште приказивања све очигледније су запоседали социопсихолошки конфликти, теорије зла, еротологија, проблем идентитета и слично.

У анализи јунака лирске драме са оријенталним колоритом, у успостављању идентитета жене у оквирима патријархалне културе какву осликавају Борисав Станковић и Светозар Ћоровић, велики проблем задаје недовољна прецизност термина *идентитет*, па би најпре требало поћи од дефинисања онога што се њиме означава. Сваки такав покушај условљен је његовим самеравањем духу епохе у којој се питање о идентитету јавља.

Стога ни овде није могуће избећи кратко разматрање о његовом појму. Иако идентитет упућује на одређени тип истовестности (потпуне или делимичне),

¹⁹² Драгутин Гостушки, *Време уметности*, Просвета, Београд 1968, стр. 303.

¹⁹³ Исто.

и тиме постаје опонент појму различитости, ипак се не сме занемарити њихова – наизглед парадоксална – повезаност. Идентитет је своје потпуније значење добијао у сагледавању односа субјект–објект, уз укључивање дијахроне и синхроне димензије. У еволуцији овога појма били су заступљени следећи погледи: историјско-дијалектички (Шелинг, Хегел), психолошко-антрополошки (рани романтизам), индивидуални процес (Новалис, Шлегел, Хелдерлин), а проучавања идентитета вршена су у оквиру социјалне психологије. С тим у вези оправдано је поставити питање: да ли је идентитет личности неодвојив од њеног социјалног окружења и који се механизми присиле користе у повлачењу знака једнакости између индивидуе и колектива. Узимајући шире размере у даљим истраживањима, чини се да су каснија интересовања за овај проблем понудила неку врсту помирења два тоталитета и дала индивидуи нешто више слободе од оне коју је имала. Први компромис наслућује се већ у схватањима да идентитет личности треба да представља равнотежу између онога што је друштвено и онога личног у индивидуи. Из овако схваћене слободе, идентитет се доводио у везу са јединственошћу (Хофман), па је овакво одређење појма проширило значење на „философију разлике“, одбијајући да прихвати свођење различитог на истоветност (Адорно, Дерида). Овим је отворен пут за развој културолошких теорија рода и разлике (gender / queer), заснованим на појму *другости*, чиме је касније озбиљно угрожена на владајућа форма затворених колективних идентитета.¹⁹⁴

Посебну пажњу заслужује Фукоово одређење идентитета као сфере која није природно дата већ се у оквирима естетике егзистенције доводи у везу са релацијама моћи и тесно повезује са појмом *дискурса*. Дискурс, у Фукоовом схватању, не подразумева просто низ идеја које се посредством институција и других стецитета моћи намећу појединцу, већ се пре односи на скуп исказа који се индивидуализацијом могу свести на групе идеја означене различитим дискурсима, међу којима ће нас, за ово истраживање, нарочито интересовати дискурс о женама.

Однос моћи и супротстављања њој упућује на оно што никада није апсолутна доминација једнога, већ непрестана интеракција која се, као у свим релацијама, нужно развија и мења: „Дискурси, као ни ћутања, нису једном за свагда пот-

¹⁹⁴ Детаљније разматрање проблема потражити у: *Лексикон савремене културе – Теме и теорије, облици и институције, од 1945. до данас* (прир. Ралф Шнел, група преводаца), Плато, Београд 2008.

чињени моћи или покренути против ње. Ваља уважити сложено и нестално међу-дејство у ком дискурс може у исти мах бити и оруђе и дејство моћи, али и *препрека*, камен спотицања, тачка отпора и полазиште за неку супротну стратегију. Дискурс преноси и производи моћ; он је појачава, али је и поткопава, излаже, чини ломљивом, и омогућава постављање препрека пред њу.¹⁹⁵ Дobar пример индивидуалног отпора владајућој форми затворених колективних идентитета представљају драме Светозара Ћоровића и Боре Станковића.

Проблем присутности и одсуства јунака у драми *Он* Светозара Ћоровића

Ћоровићева драма *Он* из 1903. године један је од комплекснијих и необичнијих драмских покушаја овога писца и много је више од комада са певањем како је често истицано. Њен распон се простире од источњачке јереси до узвишене љубави и од страсти Истока до љубави Запада, па је под тако разноликим утицајем настало дело које искушење претвара у грех, а њега даље у осмишљавање живота, односно неку врсту спасења, не дајући ниједној од ових категорија првенство. Очигледна су два принципа спојена у један – принцип преобилта који је у исти мах и принцип нихилизма.

Употребивши заменицу у наслову комада, Ћоровић је на неки начин покушао да деиндивидуализује главног јунака и да га остави загонетним, међутим, помињањем његовог имена у тексту (Али-бег), долази донекле до скретања пажње на његово беговско порекло, али с обзиром да све друге информације о њему добијамо из туђих коментара, није могуће формирати јасну представу о лику. Својим *одсуством са сцене* наш јунак је од почетка до краја драме обавијен велом мистерије. Томе још доприноси и његова неухватљивост и неприпадање ниједној жени. Он ће се од Дон Жуана преобразити у трубадура који пати за непознатом. Његова лепота очарава и осваја, а његов глас опија и заводи, те му ниједна жена одолети не може.

¹⁹⁵ Мишел Фуко, *Историја сексуалности I*, прев. Јелена Стакић, Карпос, Лозница 2006, стр. 114–115 (подвлачење – М. С.).

У веселој атмосфери коју девојке боје игром и песмом, где се простор испуњава њиховим задиркивањем, надметањем и ласцивним разговорима, повешће се казивање и о главном јунаку Али-бегу којем су на тај начин супротстављени женски ликови, а на самом крају драме и Омер-ага, Дудијин вереник. Тако су Али-бег и Омер-ага једини мушки ликови, који се притом не појављују на сцени, а у последњој слици се само чује њихов глас кроз песме које певају, чиме се опозиција која постоји на релацији ових ликова потенцира и неком врстом надметања кроз песму. Женски ликови су раслојени на девојке и младе жене које се натпевавају, па старије говоре млађима да не знају певати, а млађе њима да се у њиховој песми осећа нешто старинско, дуго, отегнуто, па и кад су „рахат“, чини се као да кукају. Ликови се даље диференцирају посредством језика (Шерифа изговара ћ уместо ч – што ће постати значајно за ниво језичке диференцијације у грађанској драми, нпр. у *Нашим синовима* В. Јовановића), сви говоре специфичним дијалектом, чиме писац жели да их веже за одређено подручје и то баш оно које стоји као граница између Истока и Запада, што је чест Ћоровићев поступак.

Истина да је Он још увек исти и најлепше пева и могао би песмом сваку девојку освојити, али девојке испољавају извесну опрезност јер је он свакој долазио, сваку завео и оставио на крају. Међу првима Ајиша то потврђује: „И лип је к’о прије и липо пива к’о прије! Стотину сам ноћи непроспавала рад’ њега.“¹⁹⁶ Показаће се да Ајиша није једина која је патила након што је оставио, и убрзо ће се огласити Шерифа: „Мени је био рек’о и да ће ме узет’, па слаг’о... Све што зазине, он слаже. Његова рич паре не ваља“ (87). Тако ће се готово у полилогу ређати реплике жена које су се надале и волеле Али-бега и чија су очекивања изневерена.

Насупрот групи младих жена које су прва љубавна искуства стицале у годинама које у драмској садашњости има Алмаза, стоји управо овај лик несташног, чупавог, црнооког девојчета: „Млада сам, здрава сам, па ми се чини да вас свит и ово цвиће и све ово да се смије на ме“ (89) – она се појављује као тип који ће са великом пажњом развити Ћоровић у *Птицама у кафезу*, у лику харемске девојке Зибе, која је стасала за љубав, али је још није осетила и у том

¹⁹⁶ Светозар Ћоровић, *Сабрана дела*, прир. Бранко Милановић, Свјетлост, Сарајево 1967, стр. 86. Дrame *Он, Адем-бег, Птице у кафезу* биће дате према овом издању.

ишчекивању и спремности за љубав она ће, чини се, пре времена сагорети, после чега јој преостаје само бол од севдаха, што сликовито објашњава Хајнија у драми *Он*: „Не знаш. Јер чим почнеш севдисати, нема више такога смиха. Од севдаха горег јада нема, одавно се пива“ (89).

У тој дисонанци између младих и зрелих девојака разлика се најбоље спознаје у спремности младих да се препусте љубави и оних других које је разочарење подучило да буду опрезне:

Алмаза: Ах, лип је!

Шерифа: Оно је празна липота! [...] Нема ни срца, истопило му се (87).

Донжуановска природа Али-бега, очигледна у одсуству љубави према свим оним девојкама које су му поклонице и још увек поклањају своју љубав, психолошко оправдање проналази управо у идеји да му се ниједна од њих не опире.

Супротно тези о сродности са Дон Жуаном коју сазнајемо из речи женских ликова, приликом његовог аудитивног присуства на сцени открива се једна другачија природа и јунак се неочекивано преобраћа, а заправо нам писац омогућава да га сагледамо из још једног угла – са позиције самога јунака. Заступајући субјективни принцип, овај јунак је досегао извесан степен самосвести, па тиме и личне слободе, недоступне многим другим ликовима ових драма, међутим, препуштајући се чулности, он отеловљује безличност и тиме изневерава представу о досегнутој слободи, што се у виду парадокса може објаснити и као необуздан порив да се осваја и да се тиме ослободи жеље. Усамљеност и несхваћеност главног јунака постаје главна окосница збивања тек у завршници драме. До тог момента су мистификација, неухватљивост и неприпадање главне одлике којима је Он детерминисан. Све ове одлике кроз освајање и донжуанство привремено обезбеђују уживање у завођењу. Као што је и сама суштина страсти у бескрајном, па на тој разини долази до преплитања бескраја као неповратне вечности и сталног враћања. Идеја о страсти која се са Блиског Истока пренала и на западну књижевност, и уопште на разне друге облике живота, у неприсутном јунаку Ћоровићеве драме представља и један

особени вид *љубави према љубави*. То је чежња за осећањем љубави, зато је писац избегао сваку конкретизацију (и када је реч о одсутном, етеричном јунаку и када је реч о идеалној драгој).

Глорификацијом страсти и узбуђења Ћоровић је попут многих својих савременика покушао да скрене пажњу на један много дубљи друштвени проблем – кризу брака која узрокује кризу морала и обратно. Апсурдност институционализације брака огледа се најпре у легализовању страсти између супружника, чиме долази до њеног нестанка и отвара се још један проблем у виду питања о верности. Антиподи страст и верност, оличени у мушким ликовима Али-бегу и Омер-аги, сукобљавају се, јер један бежи у екстазу, у стање вечног пијанства, а други настоји да се учврсти управо у стварности. Али-бег не успева да остане веран, као што не успева ни да се веже и да припада једној жени.

Фаталност се осећа као сила која нагони женске ликове да подлегну осећањима, то је захтев да се воли до крајњих граница свог бића. Кад Алмаза призна Дудији да јој Али-бег долази сваког петка и да јој је поверио да му је срце ранила али би га могла само једним погледом излечити, препознајемо клиширану схему удварања која неискусну Алмазу лако привлачи („Не могу, не могу, не могу те послушати“ (95) – чиме она одговара на Дудијино упозорење препуштањем ономе што доживљава као Али-бегов позив), али необичан завршетак показује да из мреже заводника нема излаза, па су и Дудијини савети Алмази да бежи да и њу не превари, уствари борба са самом собом да опет не подлегне. На једном дубљем психолошком нивоу Али-бег је и симбол среће за женске ликове драме, недосегнуте и неухватљиве среће, али постојеће – која је нека врста Еуридике – коју губимо чим покушамо да је поседујемо. Или је то враћање на прву, очито и једину могућу, љубав која све потоње брише и онемогућава, а ликове трајно детерминише. Оног момента кад Дудија остаје сама у фокусу на сцени, чује се Али-бегова и Омер-агина песма. Омер-ага је само њен, али јој срце још гори за старим севдахом. Прва љубав се показује као опчињавајућа снага којој се не може одолети, јер „нас узбуђују носталгија и сећање, а не присутност и оно што постоји. Присутност је неизрецива, она нема

никакву осетну трајност, она може да буде само *тренутак* дражи дует Don Huana и Cerline.¹⁹⁷

У том емотивном расцепу Дудија покушава да одгонетне Али-бегову песму: „Али-бег је нешто болан, дертли пива, а ја не знам шта му је. (Ломи прсте, извија се и кида.) Ах! Аман! Аман!... И какве ми је фајде кад сада није више мој?... (Очајно.) Аман! (Пане по ћилиму и зајеца.)“ (97). Њено ломљење је прекретница, тачка доношења одлуке, али у свеукупном колебању и несагласју између разума и осећања, у бити несагласју између хтења и нужности, ликови најчешће подлежу патњи.

У много чему налик на трубадурску и оријенталну љубавну лирику, Али-бегова песма открива највише облике сублимације, најочигледније у стереотипима о непреболној чежњи, а то пре свега значи у стереотипима емоционалног дискурса.

АЛИ-БЕГ: Еј, снег нападе, друми западоше,
Драги драгој доћи не могаше... (95).
[...]
Еј, драги драгој ситну књигу пише:
Моја драга зар не хајеш за ме? (96)
[...]
Еј, тешка сам ти бола допануо,
Срце боли с голема севдаха,
Чини ми се илаца му нема (96).
[...]
Дођи, драга, хасту да обиђеш,
Чини ми се да бих преболио! (97).

Лик непознате драге свакако садржи, заједно са општим моделом одлика, одређено јединство, какво је данас заступљено само још у тривијалној књижевности. У песмама ове врсте, њен лик представља синтезу физичких, етичких и естетских врлина, чије савршенство постаје још нестварније из визуре „невидљивог“ певача. Али-бегова песма, међутим, показује да ни Он, певач, не

¹⁹⁷ Дени де Ружмон, *Љубав и Запад*, прев. Милан Комненић, Службени гласник / Карпос, Београд 2011, стр. 41.

оличава „емотивну прикраћеност“, мада на необичан начин – он чезне за непознатом, која ће његову љубав распламсати, и тиме се сва дотадашња освајања своде на површну „љубав у значењу страсти, [која је] супротна животу! То је исцрпљивање бића, аскеза без оностраности, немоћ да се воли оно што је присутно уколико се не замишља оно што је одсутно; најзад, то је бесконачно бежање од поседовања.“¹⁹⁸ То је стална људска потреба да се буде на рубу – ухваћен и да се одупре хватању.

Но иза лирског ритуала стоји позоришни ритуал. Није нимало необично што се и збивање драме одвија у ванвременском простору. Попут самих ликова, кулисе и модели љубавног живота су неиздиференцирани, „плошни“; границе између стварности, у данашњем значењу, и маште, остају неодређене – баш као што су, у древна времена, маштарије и магијске представе словиле као истините ако је њихова традиција била постојана, или чак поткрепљена неким песничким ауторитетима.

Но колико год било парадоксално потражити у овом Ћоровићевом свету имагинарних позоришних илузија неке властите корене, чини се да је он, пишући о оријенталном и другачијем, ипак имао намеру да осветли њихову хришћанску природу и његов „оријент“, заједно са невидљивим драмским јунаком, постаје неодвојив од подручја на којем је настао. Тако ће писац једну културу и традицију која се само у сегментима задржала у свом изворном облику, али кроз време ипак прилагођавала постојећој и у садејству са њом даље развијала, икористити само као миље, као подлогу на којој се стављају под лупу сва морална, егзистенцијална и друштвена питања, сликовито предствљена и кроз три Ћоровићеве једночинке: *Он*, *Адем-бег* и *Птице у кафезу*; које припадају једном „истом кругу слика из херцеговачког живота“, како су лепо запазили Јосип Лешић и Радован Вучковић. С друге стране, чињеница да Ћоровић није био писац Станковићевог замаха и дубине не значи да није покушао да тананије ослика људску душу, и колико год то било површно, писац је у драми *Он* то једним делом постигао. Не може се, међутим, узети као аксиом да је писац од своје драме *Он* до *Зулумћара* само варирао и лајтмотивски провлачио тему

¹⁹⁸ Исто, стр. 220.

побуњене жене, где у драмолету *Он* она „слободно изражава своју љубав“, ¹⁹⁹ и то је најјучљивије у анализи извршеној из перспективе главног јунака Али-бега који, иако неприсутан на сцени, остаје драмска окосница.

Доследност сопственим уверењима као парадоксни механизам одрицања од себе у Ћоровићевом *Адем-бегу*

Ова Ћоровићева драма се разликује од свих других по високом степену реалистичности присутном као рефлекс из његове приповедне прозе, али и очишћеном од свих насилних и нефункционалних лирских наслага, те у том смислу представља драматуршки најчистију једночинку.²⁰⁰

Ни овде се као и на другим местима не може заобићи очигледно преплитање Станковићевих и Ћоровићевих мотива и њихов међусобни утицај: с обзиром да је поменут поступак типичан за приповедну прозу реалистичке провенијенције, *Адем-бег* (1906) се доводи у тесну везу са Станковићевим романом *Нечиста крв* (1910). Као што је у *Нечистој крви* представљен проблем пропадања старих хаџијских кућа услед слабљења турског утицаја, односно услед јачања ослободилаца, дошљака из приградских и сеоских средина, тако је и писац *Адем-бега* то „ново време“ приказао кроз аустроугарску окупацију и раскиде са феудалним традицијом (Дудија: „Зар не видиш да је други земан и други адети? Данас је Швабо све наопако окрен’о...“ (104)). То је она реалистичка потка која ће се рефлектовати на појединце и њихове животе. У лику Станковићевог ефенди-Мите препознајемо Адем-бега, који је доживео финансијски слом, али пред светом и даље жели да одржи стару слику о себи.

Иако ни разлика између ових ликова није занемарљива, обојица су носиоци трагичног – ефенди-Мита за своју кћер Софку, а Адем-бег највише сам за себе јер за разлику од ефенди-Мите његов понос остаје непоколебљив и он не пристаје да добровољно своју кћер уда за Хусејин-агу, лепушкастог момка, искрено заљубљеног у његову кћер Мејру, који је уз то проси чак три пута, али у

¹⁹⁹ Јосип Лешић, „Предговор“, у: *Драма на почетку XX века*, Нолит, Београд 1987, стр. 47.

²⁰⁰ Вид.: исто, стр. 44.

својству припадника нижег сталежа: „Ти си добар, поштен, зенђил – ама нијеси бег. Ти си ага, а ја своје шћери не дам за агу, па да је твоје пола Босне“ (98); „Ја и њему ништа ружно не знам, ама он није моја прилика“ (109).

Позиција са које Адем-бег посматра друге и са које ступа у односе са њима је двоструко афирмисана: са једне стране, обезбеђена пореклом, а са друге, утврђена патријархатом. Кад Хусејин тражи од Мејре да се одлучи између њега и оца јер је то последњи пут да јој је дошао, како је упозорава; Дудија, њена мајка даје врло упечатљив одговор: „Мејра се не пита... Отац је глава куће“ (100). Овим се озбиљно долази до угрожавања родитељства као облика посебне врсте љубави која у себе укључује и толеранцију и пожртвованост зарад будућности потомства, у том смислу Хусејин закључује: „Ви нисте прави родитељи“ (102), после чега јој мајка ипак даје благослов.

Робујући мишљењу света, ликови су осуђени на перманентну самопроцену и валоризацију свог понашања, па ипак ништа не могу сакрити од тог света спремног да завири у туђе и да притом или сажаљева или осуђује: „Свит све зна. Знам ја и како ви кришом продајете старе, беговске ствари из куће, само да се можете хлибом прехранити; знам како кидате срму са старих пушака и ножева; знам све, макар што ви радите прикривено. Свит све чује и сазна. Свит зна да Адем-бег носи богато рухо, а често не руча, јер вели: не види се шта је у мени, него шта је на мени“ (101).

Принуђени да пред заједницом представе своју сталешку илузију, људи попут Адем-бега морају истовремено презирати или непризнавати све оно што ту илузију урушава. Ћоровић је овде реалистичан не због тога што оштрим резovima сецира свакидашњицу, него због тога што се у његовим дијалозима одражава психика друштвених класа које не прихватају успон идеје одрицања у име слободе личности. Немир, осећање несигурности и необезбеђености преовлађује у размишљању ликова који оличавају човека формираног у условима распадања феудалног друштва.

Адем-бег „(крупан, стасит човјек, са дугом сиједом брадом и великим обрвама, богато обучен, огрнут тешким ћурком)“ (103), приказан је као човек који такорећи уједињује и обухвата све што је ударило печат на психу друштва које се у одређеном тренутку развило и примакло свом логичном завршетку. Он

се састаје са беговима и њему тај догађај причињава велико задовољство, чак и част. Сужено посматрање света огледа се и у његовој квалификацији других ликова у складу са његовим сопственим ставом: „Беговски се адети никад не мињају. [...] Ја знам Мејру, а знам јој и ћуд. Она је у свему к’о ја... Моја крв...“ (105). Сазнавши, међутим, да га је кћи, која устаје против вековне неправде, напустила и отишла Хусејину, Адем-бег је се одриче: „Сад немам ништа... Изгубих и шћер... Сад сам јадан. [...] Говорим да је Мејра сад Хусејин-агиница, а није више беговска шћи“ (106).²⁰¹

Адем-бег мистификује прошлост и радо прича о свом пореклу. Ова црта његове личности открива и чува сва она психолошка преживљавања која су настала у време нових, раније непознатих реалних услова социјалног живота. Он им се опире доследно колико и узалудно. Може се слободно рећи да нам Ћоровићева драма, као упечатљив одраз ових процеса, пружа убедљиве слике које оваплоћују тај одраз. Постоји у драми једна сцена у којој Адем-бегу долазе Хусејинови рођаци да га позову на свадбу и они му се до једног момента обраћају пријатељски, молећиво и са нескривеним поштовањем. Они покушавају да разуме човека који је пао у заблуду када заборавља да не постоје апсолутне истине и апсолутне социјалне вредности и норме, да ће на разним ступњевима друштвене лествице, у разним епохама и под разним условима различите групације увек живети у различитим веровањима и моралним представама.

Лишен способности да спозна њихове дубље узроке, Адем-бег их уздиже на степен историјске судбине, апсолутног начела које се супротставља идеји законитости историјских процеса на начин који је формулисао Морус: „Онај који своју краљевску снагу поклања жени из народа, тај оплемњује, али принцеа која се предаје мушкарцу нижег поријекла вуче наниже свој властити род“²⁰². Узалуд Ахмет-ага покушава да разуверери Адем-бега („Ми то све знамо – ама то је давно било“ (109)), Адем-бег остаје непоколебљив: „А мени све к’о да је јуче било. Све се заборавља, а то се не заборавља“ (109). Као гласноговорник новог, помирен са симптомима распадања старог друштва, Ахмет-ага својим речима

²⁰¹ Гордост и залуђени понос опседају размишљање Адем-бега: „Одричем се свакога ко ми кућно име каља“ (110). И на тој инстанци долази до губљења његових критеријума јер ће он слугу уздићи на раван беговске кћери: „Суле ме није оставио, а она ме остави“ (106).

²⁰² Морус, *Хисторија сексуалности*, прев. Драгутин Перковић, Напријед, Загреб 1967, стр. 23.

даје неку врсту поруке или универзалног исказа: „То је све било, па прошло. Човјек треба да се брине за сјутра“ (109). Оба лика су, међутим, попут двоструког огледала, нека врста савезника у постављању друштвене дијагнозе. Први говори о немирењу и очају, други о мирењу са доласком нових друштвених односа.

Све су то, опет, размишљања која откривају дубоку разлику у односу на Станковићевог ефенди-Миту. Док речи Адем-бега представљају поносни вапај над рушењем феудалних представа о „плавој крви“, ефенди-Мита који због новца „продаје“ своју кћер, том својом одлуком на сасвим другачији начин превладава страх пред новим облицима живота. То је својеврсна метаморфоза морала, у коме још увек доминира патријархални менталитет, али га све више одређују приземна и користољубива осећања и тежње, које су се развиле на основу јачања градске и трговачке културе.

Апсурдност Адем-беговог поноса достиже врхунац на фону свадбене песме која допире из комшијског дворишта. Уместо веселости, свадбена песма добија трагични патос, који је најизраженији у последњем дијалогу Адем-бега и Дудије, мужа и жене, односно у првом реду оца и мајке, у запитаности Дудијиној пред неразумном одлуком која више није ни прекор: „Зар ништа не видиш, зар ништа не чујеш, мој беже?“ (111). Адем-бег, међутим, неумољив у оцењивању онога са чим је у сукобу, пита шта је још на реду да се прода да би купили мало хлеба и кафе, а кафу морају имати јер нико ко дође у беговску кућу не сме остати непочашћен. Ћоровићев лик Адем-бега по свему одаје човека који не пристаје на компромисе. Он је својој жени, као и свима другима, заправо рекао да треба остати свој, а потом устрајати у борби за своје уверење. Први део формуле је тежи од другог. Лакше је патити због свог уверења, одрећи се детета, него спознати у чему је смисао уверења, где си оно што јеси, а где само роб вековних предрасуда, навика и укалупљених начела. Пуна дубоке симболике, пркосно одјекује на крају свадбена песма из које одзвања непреболна туга због нераздевања: „Еј, сав ћердан покапала / Грозним сузама...“ (111).

Јунак као затвореник и својеврсна *религија слободе*
у Ћоровићевим *Птицама у кафезу*

Жене у харему као „птице у кавезу“ – ово је слика Ћоровићевог „двоструког позорја“ из 1906. године, у коме се заправо испитују непрелазне баријере раздвојених светова, у коме се фиксирају границе женско-мушких односа, етичких и цивилизацијских кодова. Жена која би доспела у харем по правилу га никада није могла напустити. Јер, док је полигамија „унутар ислама, у свим својим облицима“ била „привилегиј мушкараца“, дотле је за хришћанство „најстриктнији религиозни идеал садржан у целибату“²⁰³. Одмах треба рећи да са турском одајом, раскошно намештеном, васкрсава Ћоровићева сценографија из драме *Он*. Испод стихова из *Курана* по зидовима „златног кавеза“ воде се, међутим, разговори који у себи немају ничег скрушеног, смерног или богобојазног, напротив, у њима је реч о веома приземним мерилима вредновања која дају јасну слику о ликовима.

Жене у харему, како их Ћоровић овде приказују, заправо су колективни драмски лик из *негативне оријенталне бајке* који једва да показује зачетке индивидуалног језика личности. Утолико је видљивија њихова источњачка раскош прерушавања, њихова „глумачка“ слојевитост у понашању које изражава живописне, али тривијалне афекте: чуђење, претварање, разметљивост и еротске алузије сваке врсте, али и приземно оговарање коме је својствено уверење да је богатство највише добро, да се губитак слободе мора наплатити скупо – најскупље могуће. Привидна веселост девојака и лакоћа у говору показују се притом као притворност и дволичност, јер девојке просто одахну кад Салих-ага најзад изађе из собе: „Триба да се увијам око њега и да се прибијам к’о пијавица“, каже Фатима, „триба да га љубим, а срце ми га неће па неће...“ (116).

За Ћоровића, бар у овој драми, друштво не постоји као историјски, већ као моралистички проблем. И као што сам затворени простор у коме се драмски ликови крећу представља њихов својеврсни продужетак у смислу симболичне слике њихове сужене свести и видокруга, тако и цела ова „драма са

²⁰³ Исто, стр. 110.

оријенталним колоритом“ репрезентује друштвени миље крајње уопштено и схематично, месно и временски неодређено.

Завршна сцена има по много чему симболичан карактер када је реч о залудном протесту против заробљености бића, својеврсног утамничења и тупе неминовности која гуши слободну вољу: долази Салих-ага и дарује жене поклонима, претвара се да ништа није видео ни чуо, но пошто се расположење нове супруге, Зибе, није променило, он јој се обраћа оштрије и заповедачки, а она му покорно и уплашено ипак прилази. У том тренутку се напољу чује песма момачка која одзвања као разуздани, „дивљи зов слободе“ и безутешни контраст болном осећању заробљености.

Наговештен већ у раном деветнаестом веку, мада још увек прекривен етичком и верском мистиком, овај тематски идеал недостижне слободе испољиће се нешто касније, у драмама позног романтизма, да би одатле завладао целокупном европском уметношћу друге половине деветнаестог века, као апсолутна догма за реалистичку драму од Гузкова до Ибзена, до те мере апсолутна и аутономна да је било озбиљних помисли да се од теме женске еманципације створи својеврсна *религија слободе*.

Али њен значај је ипак најочигледнији и најдрастичнији у оријенталном миљеу. Жена је истински заробљеник у времену и простору у коме је и еротска тематика богатија него икад раније. И зато: учинити жену невидљивом – то ипак нема религиозни, већ пре сексуални карактер. Иако се у харему само на тренутке осећају слободно (у неку руку и преслободно); иако је њихово затварање у тесној спрези са љубомором односно посесивношћу мушкараца, присутном иначе на свим ступњевима културе – непорецива је и надмоћ жена. У вечној борби полова, побеђује женска лукавост. „За прва три месеца мислила сам да ћу умрити и помахнитати“, каже Фатима, „сад само мислим да му се осветим...“ (117). Снага жене, њена срећа и њена коб, лежи у двострукој подложности мушкарца, еротској и материјалној. „Хоћу да троши, дан и ноћ, нек троши и капом и шаком“, каже на пример Мунта, једна од старијих супруга. „Све своје нек потроши, нек остане фукара, просјак, па нек обиси торбу о раме, нек моли за кору хлиба... Он ми је укр’о и от’о младост моју, а ја хоћу да отнем и украдем у њега паре и сва добра његова... Све!...“ (117).

При оваквом стању ствари лик жене добија двоструки карактер. Жене су у харему развиле механизам опстанка, мотивисане осветом, користећи лукавство као главни адут. Но оне су код Ћоровића уједно песнички адресат и реципијент у лирски интонираним деловима драме чији распон сеже од љубавне пасторале, кара-севдаха и „месечине која се не може заборавити“ (120) до еротске чежње и магијског сједињења, али се управо тада – у тренуцима када позивају Циганке Хану и Нецу да им певају и да све муке забораве – по природи ствари, заједно са именима, потпуно гаси и њихов стварни идентитет: „Ди смо ми?... Чије смо?...“ (119).

Ерос и смрт у *Ајиши*

У време када Светозар Ћоровић пише своју *Ајишу* (1907), уз тему идентитета се и тема смрти јавља као једна од оних које највише заокупљају многе наше уметнике, или постаје један од централних мотива њиховог дела. Управо тих година се и Борисав Станковић врло интензивно бавио овом темом у многим својим приповеткама („Станоја“ (1898), „Наш Божић“ (1900), „Они“ (1901), „Покојникова жена“ (1902), „Задушница“ (1902), „Баба Стана“ (1907), „Тетка Злата“ (1909), и др.), касније је чак *тему смрти* и обрадио у својој *Таиани*, на сличан начин на који је то учинио Ћоровић у *Ајиши*. Још су од ренесансе познате књиге малих формата са илустрацијама мртвачких плесова и призора у којима костури (мртваци) прате живе показујући им тиме да смрт вреба и ишчекује и да је неодвојива од бивствовања.²⁰⁴ Међутим, алегоријске представе о смрти, утваре, духови, сновиђења део су и наше драмске баштине од најранијих почетака нововековне српске драме: од Стефана Стефановића (*Смрт Уроша Петаго*), Јована Стерије Поповића (*Владислав*), Ћуре Јакшића (*Сеоба Србаља*), Драгутина Илића (*Јаквинта*, *Саул*) до многобројних дела аутора 20. века као што су Боривоје Јевтић, Миодраг Павловић, Велимир Лукић, Драгослав Михаиловић, Љубомир Симовић, Милица Новковић, Јован Радуловић, Душан Ковачевић, Синиша Ковачевић, Биљана Србљановић и др. Спону између ових

²⁰⁴ Више о овоме у: *Историја ружноће* (прир. Умберто Еко), Плато, Београд 2007, стр. 67.

двеју струја и манифестација оживљавања смрти, чини присуство покојника у *Ајиши* и *Ташани*, образујући тако један, могло би се рећи, концепт „времена мртвих“ у српској драмској књижевности. Смрт је елемент који доприноси успостављању хармоније целине, али има у њој и нечег мистичног, што јунаке наводи да се према њој опходе са извесним страхопоштовањем и побожношћу, и у томе лежи њена привлачна вредност. Стоицизам у мучеништву и мир са којим се креће у остварење сопствене судбине одувек су изазивали дивљење. То је онај вид оправдања оксиморона „творачког карактера који се приписује чак и жртвама – оксиморон психичке надмоћи поражених.“²⁰⁵

Присуство и одсуство писац проблематизује кроз однос физичке смрти и мртвила живота. У случају Ајише то мртвило наступа оног момента када је њен отац донео одлуку о њеној удаји за Рашид-бега упркос њеној љубави према Ибрахим-бегу. Догађај за који сазнајемо на основу исказа Златије – да је Ајиша бацала све са себе и приљубила се уз прозор чувши испрекидану Ибрахим-бегову песму је чин одбијања да пође за недрагог, необазујући се ни на мајчине молбе; то је, дакле, тренутак уочи удаје.²⁰⁶ Тако се на првом ступњу проблематизује однос смрти и брака, да би се на другом ступњу проблематизовао однос смрти и сексуалности. И у једном и у другом случају постоји тесна спрега смрти са облицима промене и преласка. С обзиром да се Ајиша оглушила о мајчине молбе, у собу улази њен отац, као незаменљиви ауторитет патријархалног друштва: „Ја сам те дао“, затутња „и моја се реч не гази.“²⁰⁷ Иако се опирала, он је отргао и предао сватовима. Овај поступак Ахмет-бега, који се ретроспективно представља, веома је важан за даљи развој радње и „ми се не питамо како ликови делују један на други, већ како делују на радњу“²⁰⁸.

Први ниво преласка је двојак: најпре јунакиња мења амбијент, а потом и статус, и те две промене неизбежно воде у стање привремено изгубљеног идентитета. Код Станковића, на пример, не долази до идентификације жене као

²⁰⁵ Гвидо Падуано, *Античко позориште*, прев. Душан Поповић, Слио, Београд 2011, стр. 18.

²⁰⁶ Насупрот књижевном тексту, а на основу сведочења Милана Грола, сазнајемо да је приликом позоришног извођења овај догађај био приказан на сцени (Милан Грол, „*Ајиша*, три слике Светозара Ђоровића“, у: *Кроз књиге и догађаје*, Народно позориште у Београду, Београд 2010, стр. 61).

²⁰⁷ Светозар Ђоровић, *Целокупна дела*, књ. 7, Народна просвета, Београд, б. г., стр. 458. Сви даљи наводи *Ајише* су извршени према овом издању.

²⁰⁸ Ц. Л. Стајен, *Елементи драме*, Уметничка академија у Београду, Београд 1970, стр. 150.

личности за себе, већ се она идентификује тек у спрези са супружником и трајно остаје детерминисана њиме, јер и по смрти мужа, остаје у његовој сенци, а слично је и код Ђоровића. Међутим, Ајишин лик се обликује на трима главним линијама: једна је однос према оцу, друга, однос према мужу и трећа, однос према вољеном мушкарцу. Једина константа радње је сама Ајиша, док је присуство преостала три лика обрнуто сразмерно њиховом физичком одсуству. Ибрахим-бег се појављује на сцени тек на самом крају последњег чина, иако се до тада његово присуство интензивно осећа кроз говор других ликова, кроз вести које о њему доноси Циганка Ајиши, кроз Ајишино емотивно стање, његова функција је функција носиоца ероса са разноврсним психолошко-либидоносним варијацијама. Рашид-бег ће исто тако бити присутнији у Ајишиној свести после смрти, него за живота. Покојник није у домену видљивог, али се његова аутономна снага осећа у испољавању поступака других ликова. Фигура оца се појављује у кључним моментима: у моменту присиле кад Ајишу треба удати, у моменту одбране кад се супротставља Рашид-бегу („И у твојој кући бранићу своје дете“, (458)), док у периоду испаштања њега више нема на сцени.

Лик Рашид-бега је један од најразвијенијих ликова у драми с обзиром на промене које доживљава. На почетку је он човек који воли Ајишу и који покушава на све начине да јој угоди. Свестан је начињене неправде јер је раставио од вољеног човека и стога је моли за опроштај. Из његових речи читалац постаје обавештен о његовим осећањима јер је и он волео Ајишу и вребао је прилику да јој се приближи, био срећан чак и кад њене хаљине види, али је те кобне вечери спазио наслоњену на груди Ибрахим-бега и заклео се да ће их раставити, а знао је да ће је њен отац радије њему дати. Мислио је да ће њу својом љубављу и скупим поклонима натерати да га заволи. До овог признања, Ајиша се колеба у погледу осећања. Њена љубав према Ибрахим-бегу не јењава, али се у појединим тренуцима чини да она осећа како је неправедна према Рашид-бегу, чак испољава и одређени степен нежне самилости када види да он искашљава крв, међутим, након његове исповести, она му говори да га никада неће волети јер ју је раставио од вољеног човека иако је знао за њену љубав.

Истрајност у покушају да удовољи Ајиши, иако се она не обазире на то и не мари за њега, зачуђује и друге ликове у драми и та необичност у понашању

произлази, пре свега, из поступака нетипичних за припадника патријархалног уређења:

Хатиџа: Удари ли кадгод?

Ајиша: Никада.

Хатиџа: Ни кад се наљути?

Ајиша: Ни тада.

Хатиџа: Чудно! (448–449).

Упоредо са развојем драмске радње развија се и наша слика о Рашид-бегу, те тако од једног тренутка он очито схвата да му је смрт извесна: „Еј, јадна младости! Смрт!... Смрт!... Смрт! [...] А ја нећу да умрем! [...] Зар сада? Кад желим? [...] Нећу!... Грехота је!“ (471), али му је тешко да прихвати да би Ајиша могла да буде срећна са Ибрахим-бегом и још теже то што са њим није могла да буде, те он захтева да Ајиша испуни брачне дужности терајући Нацибу, главну Ајишину слушкињу, да их остави саме. Изгледа да је баш ова ситуација уствари тренутак поновног успостављања Ајишиног идентитета и развоја самосвести – Ајиша се усправља и даје знак Нациби да иде. Чак и по доласку свог оца, она не пристаје на заштиту:

Ајиша: Нећеш, бабо... Могоао си ме бранити у својој кући... Овде нећеш...

Ахмет-бег: Зар да те убије?

Ајиша: Отац је убио. Он само дотуца.

Ахмет-бег: Зар сам ја желео да те на муке бачим?... Зар ти нијесам

тражио бољу *кућу од своје?* (478; подв. М. С.).

Ако венчање означава прелаз из једног стања у друго и из једног амбијента у други, брак означава трајно стање које наступа после промене. Простор на неки начин поприма карактеризујућа својства и делећи се на наш и туђи, ближе психолошки одређује ликове. После смрти Рашид-бега, Ајиша постаје господарица његове куће коју она и даље не прихвата као своју, те је Хатиџа саветује да напусти покојникову кућу и да оде оцу, чиме би био означен поновни повратак на изгубљени идентитет:

Ајиша: Ако му одем, убићу га!... Он и сад као да се стиди... [...] Не може у очи да ми гледа. [...] Зар да се као сјенка врзам око њега?... Да га мучим као мртав Рашид-бег мене? (483).

Међутим, као што Ајиши припада тај нови простор, тако она временом почиње да припада Рашид-бегу. Она му је предата и он је једини који над њом има власт и право на кршење забране везане за девичанство. На тај начин је Ајиша обележена, а у позадини чина се налази сенка срама. То је траг који за собом оставља Рашид-бег и који му не дозвољава да са физичком смрћу потпуно нестане: „Мртав ћу вам сметати! [...] Нећете бити сретни!... Он неће бити сретан!“ (473). Освртањем на чин дефлорације треба скренути пажњу на спрегу имена јунакиње драме са *Кураном*, где истоимену кћи Абу-Бекра још као шеснаестогодишњу девицу узима себи за жену пророк Мухамед. Чињеница је, међутим, да је Мухамед испрва наставио да живи као удовац у новом браку и да је требало да прође још доста времена до сазревања деве Ајше, али она ће ипак постати једина жена којој је допуштено да га прати у ратним походима и у чијем ће наручју Мухамед најзад и умрети. Није случајно што Ћоровић, коликогод у својим драмама често понављао нека женска имена, на овај начин прави спрегу са основама ислама, који му је морао бити близак већ због средине у којој је живео.

Ако је смрт „одсуство присутности“, намеће се питање зашто је покојник толико присутан у *Ајиши* и *Ташани* и зашто га се јунакиње не могу ослободити? Ни Ајиша ни Ташана не би биле што јесу без покојника: „Хамлет није Хамлет без Клаудија, Гертруде или Офелије. Он зрачи значењем тек у контексту једног призора. [...] Лик зрачи значењем у сукобу и међусобном дејству.“²⁰⁹ Посматрано из овог угла, покојник из Ћоровићеве драме је лик формиран у свести гледалаца и присутан у подручју сећања (*Ајиша*) или претпоставке (*Ташана*) јер „сви ми себе надживљавамо, а умиремо само да бисмо обавили једну узалудну формалност“²¹⁰.

Код Светозара Ћоровића по смрти невољеног почиње служење њему, као и код Боре Станковића. Нема сумње да надовезивање у судбинском ланцу умирања

²⁰⁹ Џ. Л. Стајен, *нав. дело*, стр. 148–149.

²¹⁰ Емил Сиоран, *Кратак преглед распадања*, Матица српска, Нови Сад 1972, стр. 53.

садржи озбиљне аспекте, али и веома дугу књижевну прошлост. Тиме ипак нисмо разрешени обавезе да код Ћоровића тражимо оно што је специфично. Код њега се, наиме, јавља једна друга врста законитости. За разлику од страхопоштовања према покојнику које се јавља у *Ташани*, Ајиша је симбол пркоса, она као да наставља борбу са мртвим Рашид-бегом и покушава да бар своју љубав сачува и неукраља. Ајиша мисли на смрт која јој се примиче: „Он је реко да ће ме и мртав гонити [...] Он, он, он и сад ми је господар!... Јачи него икад... Док је био жив, мислила сам увијек на Ибрахим-бега, на севдах свој...“ (481).

Тако се један културни образац о поштовању покојника претвара у судбински код. „Судбина“ је фасцинантна прича *премодерне*, веровања насталог пре него што је – према Ничеовој тези – Бог умро. То је сила понављања – смрт призива репетицију у судбинској детерминисаности ликова. Ајишу преплављује застрашујући осећај невидљивог присуства Рашид-беговог. Она помишља да се у близини налази дух покојника којег не може да види, али може да га – на необјашњив начин – осети: „Он, Рашид-бег, и сад стоји између нас... Моћнији него нас обоје! [...] Морам за њим!“ (488). Ајишин лик, отуда, није тек пуки оквир или празни калуп културног наслеђа, једног менталитета који одолева променама као „тамница дугог века“²¹¹; он има функцију која се налази на још већој дубини, из које се помаља под дејством новијих нужности као нека врста заштитног омотача, чувара везаног за биолошке услове живота.

Ајиша: „Хоћу да те сачувам од његове освете... Нека се свети мени колико хоће. Али тебе ни такнути не смије“ (489) – ово је већ једном наговестила Рашид-бегу у разговору који се води на начин на који комуницирају само подељене личности, јер према речима Михаила Епштејна: „Не-ја у мени, односно биће у мени јесте нешто више од мене у мени.“²¹² Притом се лако може уочити да опсег контроле и самоконтроле нараста сразмерно са расцепом ликова – Ајиша се обраћа Ибрахим-бегу: „Теби се освијетити не смијем! [...] Ја нећу да будем твоја! Нећу! Не требаш ми!... Нек ме убије саму...“ (489).

²¹¹ Израз „тамница дугог века“ означава појаву укалупљених менталитета који не могу да изађу из предвиђених оквира, а био је у употреби у терминологији француских аналита.

²¹² Михаил Епштејн, *Филозофија тела*, прев. Радмила Мечанин, Геопоетика, Београд 2009, стр. 55.

У констелацији драмских ликова *Ајиша* је карактеристична у још једном смислу – реч је о појави лика „повереника“ који није самостална драмска личност, него „саставни део“ свог – господара. Временом је, „пошто разумевање међу драмским личностима не постоји, ишчез[ла] и улога повереника. Изоловани јунак није кадар да подели са другима оно што му лежи на души.“²¹³ Ова улога повереника, јунакове „сенке“ која обично има функцију његовог доброг духа, додељена је у драми Хатици и, у једном ширем смислу, Хасану. Хатица је најблискија Ајишина пријатељица, њен глас разума („Ајиша!... Не заборави да си удата“, 469), а Хасан – најоданији Рашид-бегов слуга. Захваљујући Хасановом лику, долази до посмртне квалитативне реинкарнације Рашид-бега, тачније – до његове ревалоризације. Хасан тражи покојникову наргилу и пушку: „Ја сам га љуљушкао на рукама док је био мали... Не замјери, ханума! [...] Ти га нијеси волила... Ја сам га волио...“ (485). Ови „повереници“, међутим, заједно са неким мање упадљивим ликовима, повремено постају и нека врста коментатора збивања, носиоци „општих мисли“ о животу, критикујући уједно правац којим је свет кренуо, али у првом реду непредвидиву судбину љубави, живота и смрти (Хасан: „А оваки живот проводити као што га њих двоје проводе... (Одмахне рукама). Боже сачувај!“ (465)). У склопу такве слике света има алтернативе, али не и избора,²¹⁴ будући да је судбина љубави и овде, као и смрт, непредвидива: она долази и одлази кад хоће, готово увек изненадна и несавладива, нико је не може изменити. Њена порука се чини нарочито убедљивом у оним, истина ретким, тренуцима када гледалац и читалац доиста стичу утисак да се пред њима буквално одвија „рађање трагедије из духа музике“.

²¹³ Фолкер Клоц, *Затворена и отворена форма у драми*, прев. Дринка Гојковић, Лапис, Београд 1995, стр. 120.

²¹⁴ Зоран Милутиновић, *Метатеатралност (Иманентна поетика у драми XX века)*, Студентски издавачки центар, Београд 1994, стр. 211.

Неограниченост игре и игра која ограничава у Ћоровићевом *Зулумћару*

У својој уметнички најуспелијој драми *Зулумћар*,²¹⁵ Светозар Ћоровић синтетизује музику и трагедију. Спона која ће послужити за такво сједињење је игра, али не плесна игра као у *Коштани*, већ психолошка игра два главна лика драме, од којих је један иницијатор, а други извршилац. Ова два плана ће се, међутим, толико прожимати јер се у самом извршиоцу налазила иницијална каписла, па је тешко разлучити који је лик у основи покретач игре. Реч је о поступању у складу са властитом природом, али с тим у вези, чини се и да долази до поистовећивања човека са природом која га окружује, што се најбоље показује у уводном делу сваког чина који је пун лирских описа, усклађених с осећањима ликова. Психолошка игра два главна лика у драми налази, међутим, своје – свесно или несвесно – утемељење у тада популарном Ничеовом поимању игре о коме је могло бити речи и у разговорима са преводиоцем Ничеових дела, млађим Светозаревим братом, Владимиром Ћоровићем. У игри човек постаје демијург и колико год на једној страни ствара нови свет привида, толико је на другој страни рушилац оног реалног.²¹⁶

Зулумћар представља спој лирске личности – *ingénue* – и јунака који доказујући свој карактер кроз радњу, у настојању да његови поступци буду доследни, поприма трагичке обресе. На тој линији се Ћоровић приближава *Коштани* Борисава Станковића. Његов главни лик Селим-бег пролази кроз три фазе које одговарају трима видовима Зимелове трагике – трагика љубави: „она се распламсава само у вези са индивидуалитетом и уједно доживљава слом због несавладивости индивидуалитета“; трагика моралности: „истински велика трагика моралности је дата када се нема право на оно што нам дужност намеће“; трагика брака: „живот себи ствара форму која му је додуше неопходна, али је већ самим тим што је форма – непријатељски расположена према индивидуалности

²¹⁵ Прво приказивање драме *Зулумћар* догодило се на сцени Хрватског народног казалишта у Загребу 3. септембра 1911.

²¹⁶ „Уколико, наиме, у природи све више сагледам свемоћне уметничке нагоне и у њима ватрену чежњу за привидом, за избављењем помоћу привида, утолико се јаче осећам подстакнут на метафизичку претпоставку да је оном истински-постојећем, и Пра-Једном, као вечно патничком и противречном, у исто време потребна заносна визија, слатки привид, за његово постојање“ (Фридрих Ниче, *Рођење трагедије*, прев. Вера Стојић, Дерета, Београд 2012, стр. 28).

живота“.²¹⁷ Стога је сасвим тачно запажање Бранка Лазаревића да је са Селим-бегом Ћоровић створио своју најкомпликованију личност, и драмски и поетски и према личним схватањима.²¹⁸

Због сталних зулума које чини, Селим-бег је прозван Зулумћар. У његовом непризнавању ауторитета и понашању „на своју руку“ налази се и постепено развија клица његове условно трагичке кривице. Увек актуелно, старо Хераклитово изједначавање карактера и судбине налази свој позни одјек и пре познатог Сартровог диктума: „Судбина човека [је] у њему самоме.“²¹⁹ Зато су и драме Светозара Ћоровића необична синтеза наизглед неспојивог: локалне боје, уплива источњачке културе и филозофских наговештаја егзистенцијализма. На једној страни су његове драме производ реалистичке поетике преузете из његовог приповедачког стваралаштва, са богатим фолклорним обележјима, којих у лирским комадима покушава да се ослободи, да би их поново актуелизовао у својим каснијим покушајима грађанске драме, као што је учинио у драми *Као вихор*. Управо та здруженост елемената који су обележили читаву једну епоху представља и главни квалитет његових драма, али и отежавајућу околност приликом жанровског сврставања.

Карактеризацију свога јунака Ћоровић је спровео на неколиким нивоима, најпре кроз коментаре других ликова – па тако Бимбаша, иако по положају изнад Селим-бега, снисходљиво говори: „Ти си добра срца, поштен си, па рашта да о теби говоре к’о о зулумћару?...“²²⁰ – а потом и експлицитно кроз поступке самог јунака.

Карактер Ћоровићевог Зулумћара је простор где се сукобљавају две непомирљиве силе – он је представник аристократије и тиме предодређен да се понаша витешки, часно, доследно, али у његовој природи постоји нешто дивље, непомирљиво, што не пристаје на компромис. Зато је душа овог јунака саткана од најчистије, готово лирске осетљивости словенског и нечег неодређеног или

²¹⁷ О поменутих видовима Зимелове трагике вид.: Петер Сонди, *Студије о драми*, Ogrheus, Нови Сад 2008, стр. 219.

²¹⁸ Детаљније о овоме вид.: Бранко Лазаревић, „Светозар Ћоровић (*Повратак*, комад у једном чину / *Зулумћар*, комад у три чина“, у: *Српска књижевност у књижевној критици*, едиција „Драма“ (прир. Рашко В. Јовановић), Нолит, Београд 1973, стр. 310.

²¹⁹ Жан Пол Сартр, „Егзистенцијализам је хуманизам“, у: *Филозофски списи*, прев. Вања Стулић, Београд 1981, стр. 211.

²²⁰ Светозар Ћоровић, „Зулумћар“, у: *Драма на почетку XX века*, прир. Јосип Лешић, Нолит, Београд 1987, стр. 322. Сва даља навођења ће бити извршена према овом издању.

недовољно познатог и дефинисаног – примитивног и варварског. То је човек поникао на нашем тлу при сусрету Истока и Запада: тип инације, амбивалентни дух, који у непомирљивости супротности налази излаз из таквог сукоба у пркошењу свима, па и себи самоме.

Селим-бег је, као и сви остали бегови у Ђоровићевим комадима, представник муслиманске плаве крви, господства, велике душе, славних традиција. Он све ствари друкчије схвата неголи обична парија.²²¹

Има нечег трагичног у тој сулудој храбрости Селим-бега али и Емине, у том чикању судбине и изазивању несреће. Пркос и понос, жеља да се буде частан, да се одговори на изазов, али и да се остане свој и доследан обележиће већ на самом почетку драме две судбине које су се лако могле слити у једну, а које ће управо захваљујући оваквим карактерима, трајно бити раздвојене. Сами ликови ће, притом, остати несрећни. Селим-бег тако на почетку дефинише своје будуће поступке: „Ко се туђе мржње и освете боји, рђа је и слаботиња!“ (322), што ће на сличан начин, можда мање експлицитно, изразити и Ђоровићева јунакиња која истиче да се само плашљивице у такву игру не смеју упустити, и што ће осудити њене пријатељице и упозорити је на уобичајени исход „игре са ватром“. Емину забавља сукоб Џафер-аге и Селим-бега због ње, и што Селим-бег, моћнији и силнији од свакога, баш њој одолети не може. Све почиње наизглед безазлено, из Еминине опкладе са двома другарицама – Зибом и Златијом – да ће разоружати двојицу удварача, а онда прераста у потребу за сталним надметањем из које излаза нема. Тако ће се игра лајтмотивски понављати кроз говор појединих ликова и са различитим епитетима (Зиба ће упозоравајући Емину говорити о вртоглавој игри, на пример).

Добро позната форма „драме у драми“ овде ће бити замењена неком врстом, могло би се рећи, „игре у драми“, па ликови помало несвесно, а сходно својим карактерима, преузимају своје нове амплуе. Емина лако улази у улогу јер је то улога моћи и доминације за разлику од њене стварне драмске улоге – где је она, иако самосвесна и горда, у суштини заљубљена жена. Да би се игра

²²¹ Б. Лазаревић, нав. текст, стр. 309.

наставила, мора се одговорити на изазов, што Селим-бег и чини. Међутим, њен даљи ток не дозвољава Емини да до краја остане у самодељеној улози. Скидање маске, одбацивање улоге, чини је рањивом. Игра се не може прекинути жељом само једног актера да из ње изађе. Селим-бег још увек игра своју игру. Тако радња доживљава врхунац, а драма неочекивану димензију. Двострукост коју игра обезбеђује у великој мери олакшава учеснику игре да постави или прихвати правила и спроведе их до краја. Зато је Селим-бегу неопходан продужетак игре или илузија о њеном трајању.

У основи игре је *овладавање*. Тако Емина разоружавајући Селим-бега у том односу моћи постаје супериорнија, али је Селим-бегу – услед пољуљане представе о идентитету – неопходно да сада кроз игру огледала, препознајући свој идентитет у одразу другог, тај одузети идентитет и поврати. Дошло је до замене идентитета, али ће та замена захтевати поновно успостављање реда и повраћај привремено изгубљених позиција. Тако се у већ постојећи поредак уводе и успостављају нове конвенције. И док Емина не би изгубила ништа од оне стварносне емотивне димензије коју поседује, Селим-бегова игра је неупоредиво неправеднија и кажњавајућа. Њен исход је болна стварност у којој ће ликови бити много лажнији него у самој игри. Тако игра ликове одводи у метафизички парадокс. Свесна могућег исхода, Емина покушава да одбаци новостечени идентитет и његов представљачки амалгам и ступањем на утабани пут одсутности, жели достићи ослобођено надлично. Али из позиције Селим-бега не може бити крај игри јер „имам права да одиграм личност коју сам изабрао до крајњих граница његове судбине“²²², како каже један од ликова Жана Женеа. То одлагање прекида је порочна потреба за деструкцијом, те коначни исход мора бити поништавање прихваћене улоге или суштаствености бића. Поетика аналогije и уживљавања у улогу одводи своје актере у прихватање квазистварности која се преобраћа у своју супротност.

Селим-бег, међутим, воли Емину и он нема потребу да јој науди, нити да је повреди. Он само жели да поврати изгубљену позицију и да се тиме ослободи осећања стида које је осетио приликом Еминог поигравања и јавног разоружавања, али и да одржи дату реч да ће га запамтити, те стога уступа даље

²²² Зоран Милутиновић, *Метатеатралност (Иманентна поетика у драми XX века)*, нав. издање, стр. 101.

Џафер-аги своју могућу стварну улогу тек пошто добије потврду да Џафер воли Емину. Селим-бег чак није хтео да се надмеће са Џафер-агом, већ је тражио од момака да отму Емину и да му је дају. Иако му је она неколико пута прилазила молећи га да то не чини, остао је глув за њене молбе: „И једва јој одолих! [...] Пуста је кућа... Празно мјесто њезино... [...] Е, сретан ли је Џафер, јади га убили!...” (351).

Поље игре омогућава Селим-бегу да се избори са датом речи. Игра је вакуум који спречава да Емина још једном намами Селим-бега – како сам признаје на једном месту: што више познаје Емину, то више власти она узима над њим. Игра постаје граница између два лика, она чаролија која олакшавајући борбу са самим собом и омогућавајући онеобичавање стварности, трајно раздваја јунаке.

Више пута повучена паралела између Ћоровића и Станковића потврђује се још у једном – у питању севдаха. Међутим, Ћоровићев и Станковићев севдах се разликују у једном и битном – различити типови јунака тај севдах доживљавају на различите начине. Код Станковића су сви робови нечег неумитног, вишег од свих закона, несвесног и колективног, код Ћоровића су сви жртве оног неумитног у њима самима.

Ограничени сопственом законитошћу, мрак у њима самима преточиће се у животну таму. Овај симболички однос светлости и таме појављује се како на временском, тако и на егзистенцијалном плану. Врло је значајна стога сцена са Циганком која од *првог* појављивања на сцени тражи светло: „Имала си га нијеси га знала!... / Изгубићеш га и познаћеш га!...” (346). Ћоровић је у овој драми обликовао целу палету светлосних слика и симбола, који га представљају као значајног психолога-аналитичара. Сlike светла и таме постају израз свести и осећајности која вуче корене из митологије, морала и психологије, из веровања и обичаја, независно од просторног и временског одређења. Циганка, тако, предсказује будућност Емини: „Мрак! Мрак! Мрак! [...] Мрак на твојој души!...” (346). Пословично задужена да видну перцепцију претвори у видовитост, Циганка штавише, призивајући један физикални закон духовне нарави, признаје Емини да је раније лагала, али старост сада не да да се лаже, јер је смрт за

вратом. Мрак је и када наш меморијски „запис“ каже другачије. Мрак у животу и у гробу мрак: „Виђело дајте! Посвијетлите!“ (347).

Зулумћар, међутим, није само драма о губитку услед надигравања, већ и драма о достизању слободе супротстављањем подвлашћивању: „Ја, који никад робовао нијесам, да робујем њој, кући, дјеци?“, узвикује Селим-бег. „Да се одречем слободе, славе своје, јунаштва и везирства свога? Ја?...“ (343). Тиме се Селим-бег приближава Коштани и ликовима који су спремни на одрицање од љубави зарад очувања илузије те исте љубави и слободе.

Покретачки мотив је, како се већ на самом почетку драме види из речи Селим-бега – страх: „Ја се баш и бојим, Османе, таке женидбе и ропства такога!... Зар је тако ропство за јунака?... Бојим се, бојим и... [...] И... казао сам већ... не знам бих ли се могао отети, бих ли могао издржати и одољети јој, ако би се отегло овако, ако сам себе не савладам и све не раскинем... [...] Не био ја човјек, ако не бих могао однијети победу над једном женом! [...] И над срцем својим, ако хоћеш!“ (344).

Поступак расцепа нагони лик на грчевиту борбу очувања целовитости, али баш тим располажењем идентитета Селим-бег продире до самог бића. Однос субјекта и објекта се прожима и одбија, раздвајањем се изнова успоставља самосвест која је једино „могућна тиме што се ја супротстављам себи, што се од себе раздвајам, али упркос том раздвајању ја се у том супротстављеном спознајем као исти“²²³. На плану односа Селим-бега и Емине реч је о два идентична лика, сувише слична да нужно поступају по закону одбијања. То је управо и она важна дистинкција која уједно приближава и удаљава ликове жена у драмама Светозара Ћоровића и Борисава Станковића.

Ташана Борисава Станковића или неостварени идентитет

Идеју за драму *Ташана* Борисав Станковић имао је још 1902. године, када је у *Божјим људима* објављена његова прича „Парапута“. Неколико постојећих

²²³ Фридрих Хелдерлин, *Поетика*, прир. и прев. Јовица Аћин, Службени гласник, Београд 2009, стр. 14.

верзија драме изгубљено је у вихору Првог светског рата, у Нишу. Сведочанство о овоме даје Милан Грол:

На мисао да напише *Ташану*, Станковић је дошао после једне Скерлићеве критике. Пошто је комад скицирао у Београду 1914, [...] Станковић ми је предао први текст рукописа у Нишу 1915. Прерађивали смо га дуго. У августу 1915. текст је био дефинитиван. У септембру, о евакуацији Ниша, морао сам вратити рукопис писцу да би га он сачувао. Он га је, међутим, оставио у свом столу, у Министарству Просвете, и ту *Ташана* пропадне. Данас је се и сам писац толико мало сећа да нема храбрости да посао пре дузме понова.²²⁴

Међутим, драму је ипак Борисав Станковић завршио по сећању 1927. Њена сценска верзија приказана је 1. јула те године, а објављена је годину дана касније – 1928.²²⁵ Тако обликована драма имала је много недостатака, што је критика одмах приметила. На посредан начин то потврђује и сам аутор; његове речи из разговора са Бранимиром Ћосићем: „Не хвата се птица кад једном одлети...”²²⁶ падају управо у време (1926) када је најинтензивније радио на реконструкцији *Ташане*. Ипак, прве реакције на Станковићев комад биле су опречне. Док је критика, као и много пута када је реч о овоме писцу, нагласак стављала на недостатке драме, публика није крила своје одушевљење.²²⁷

Станковићев књижевни опус стоји на размеђи која дели 19. и 20. век – сувише модеран да би сасвим припао епохи реализма, сувише истинит и животан да би се могао одвојити од ње: „Станковићево приповиједно умијеће на неслућен начин је помјерило границе реалистичке поетике кроз активну и драматизовану стојну тачку казивача, кроз наглашену блискост ауторског приповиједача са књижевним јунацима, кроз психолошко понирање у унутрашњи свијет јунака, у њи-

²²⁴ Милан Грол, „Јубилеј Б. Станковића“, у: *О Борисаву Станковићу* (зборник прир. Живорад Стојковић), Дела БС, књ. 8, Београд 1983.

²²⁵ Разлози због којих се ова Станковићева драма налази овде су двоструки: идеју да напише ову драму и прву верзију драме писац је имао пре краја Првог светског рата, и друго, она тематски и идејно апсолутно одговара предатним комадима обрађеним у овом поглављу.

²²⁶ Бранимир Ћосић, *Десет писаца – десет разговора* (прир. Јован Пејчић), Admiral Books, Београд 2010, стр. 25.

²²⁷ Опширније о овоме вид. у текстовима Милана Богдановића („*Ташана*“, 1927) и Живка Милићевића („*Ташана г. Б. Станковића*“, 1927) прештампаним у: Борисав Станковић, *Коштана. Ташана* (прир. Ж. Стојковић), Дела БС, књ. 8, Београд 1983, стр. 318–321. и 322–323.

хове снове и маштања, потиснуту еротску енергију и притајене нагоне, кроз анализу њихових осујећених страсти и вјечите жеђи за неспутаним животом, кроз натуралистичко понирање у механизме биолошке дегенерације [...] кроз карактеризацију јуродивих и божјака, малоумних, сиротих и просјака, [...] са изоглављеним и загрцнутим, готово пјесничким ритмом, какав је био потпуно непознат у дотадашњој српској прози.²²⁸

Значај стваралаштва Борисава Станковића огледа се у приказивању веза између еротике и мазохизма, у установљењу „етичког и социјалног значаја примитивних спрега између колективне патријархалне посесивности и едипалног нарцисизма“²²⁹. При тумачењу његових дела, па и *Ташане*, неопходно је управо стога дотаћи и оне податке који са данашњег становишта представљају неку врсту општег места (мисли се пре свега на доминантност и значај фигуре баба-Злате у пишчевом животу) – они ће нам помоћи да препознамо и ближе објаснимо пјесничку преокупацију женом: сем ретких дела других писаца која су жену стављала у центар читаоачеве пажње, можемо са готово апсолутном поузданошћу тврдити да у српској књижевности нема писца који је толики део свога књижевног опуса посветио уму и психологији жене. Још је Јован Дучић с разлогом истакао да су Станковићеве „приче само баладе о чежњи за женом, чежњи од које пропада свет и за коју нема лека“²³⁰.

Да је Станковић јасно уочио, издвојио и *овековечио* жену и њену егзистенцију у једном уређењу које стоји насупрот жениној природи, да се Станковићево поимање жене и женског битно разликује од портрета жена датих у делима других писаца његовога и потоњег времена – то је данас начелно мишљење не само критичара, већ и историчара српске књижевности (Ј. Скерлић, М. Савковић, В. Глигорић, Д. Вученов, В. Јовичић, Ј. Деретић, В. Ценић, Н. Петковић, Б. Чолак).

²²⁸ Горан Максимовић, „Дело, судбина и доба Боре Станковића“, *Годишњак за српски језик и књижевност*, Филозофски факултет у Нишу, Ниш 2009, стр. 215–216; вид. такође: Радован Вучковић, „Приповедање о чежњи и расулу (Б. Станковић)“, *Модерна српска проза*, Просвета, Београд 1990, стр. 281–323.

²²⁹ Зоран Глушчевић: „Моћ Ероса“, *Политика* (Београд), 2. VII 2011 (додатак Култура, уметност, наука: LV/12), 05.

²³⁰ Јован Дучић, „Борисав Станковић“, предговор *Сабраним делима Борисава Станковића*, I, Просвета, Београд 1970, стр. 11–12.

Карактеристичан је у овом погледу став Вере Ценић, која мимо тога, могли бисмо рећи *општег* сазнања, истиче, као посебну и изразиту, још и ову особину укупнога Станковићевог књижевноуметничког опуса:

Само је у Борином делу жена уздигнута до најчистијег симбола животног чина, до афирмације смисла човекове егзистенције. Само Бора је у нашој литератури, међу својим савременицима, аутентично и непоновљиво про говорио, понекад прошапутао, понекад промуцао своју песму о жени као трајању света.²³¹

Ташана, тако, представља драму женске борбе за превладавањем живота у себи и покушај умртвљења последњег вапаја природе за тим животом. Наиме, по смрти свога мужа, Ташана постаје ропкиња заточена у покојниковој кући: опседнута потребом да удовољи традицији и обичајима, суочена је с потиснутом људском потребом за слободом и љубављу. Она попушта пред нагоном природе и огољава своје биће пред Сарошем, пријатељем њеног покојног мужа. Управо тај моменат представља кулминациону тачку која је измешта из сфере приватног и тајног у оквир јавног и друштвено доступног, средином и добом, међутим, прописаног, обичајно „канонисаног“. Индивидуа пред таквом моћи средине постаје обесправљена, њена немоћ испољава се као неслобода. Живот Ташанин се, даље и нужно, одвија по законима колектива и по ономе што јој је „унапред досуђено“.

У Ташанином случају, одлуку не може да донесе ни њен отац, иако његова пресуда (смрт тровањем) представља приклањање патријархалној друштвеној свести, већ о њеној даљој судбини одлучује Мирон, најутицајнији представник колектива. Ташанино животарење своди се отад на бригу о умоболном Паралути. Обесправљеност доводи осуђену жену у положај свесног прихватања и подношења обичајне „пресуде“ за почињени „грех“.

Ако бисмо били до краја поштени према драмским чињеницама: оваква перипетија развила би се у праву трагедију да је изостао елемент помирљивости

²³¹ Вера Ценић, „Жена у књижевном делу Борисава Станковића“, у: *Борисав Станковић у „Врањском гласнику“*, прир. Сунчица Денић, Књижевна заједница „Борисав Станковић“, Врање 2010, стр. 83.

који драму приближава хришћански надахнутим комадима о мученицима са подношењем жртве као редовним епилогом.

Важно је још једном подвући да непотпуност бића омогућава трагање за емотивно-егзистенцијалним недостатком, и у том трагању углавном се, као до „оптималног решења“, долази до индивидуалног поковања друштвеним конвенцијама. То поништава личност, доводи је у позицију *не-ја*, али и намеће принципијелно питање о могућности постојања *ја*. Остварење *ја* могуће је ако се досегне самоостварење бића у апсолуту. Станковићеви ликови најчешће „болују“ од неостварености, промашености живота, што је узроковано помирљивошћу са конвенционалним и наметнутим „законима“. Помирљивост их тако одводи у прихватање, а оно, даље, у пасивност.

Посматрајући целокупан Станковићев књижевни опус, бар кад су највреднија његова дела у питању, не можемо говорити о великој различитости карактера. Пре је ту реч о заједничким цртама које те карактере повезују. Речима Владете Јеротића:

Чини се да је то у основи један исти женски лик – вели он – обично је то лепа, млада, врела и похотна жена, при том несрећна, негде већ у почетку испуштена, неживљена, неразвијена жена.²³²

Па ипак, Ташанин лик садржи извесна дистинктивна обележја у односу на друге Станковићеве женске ликове:

Једина жена у Бороиним делима која је побеђена страшћу у борби за своју индивидуалност је[сте] Ташана.²³³

Међутим, рекли бисмо да је на фону колективног стања свести Ташанина потреба за задовољењем страсти, управо борба за индивидуалност. Борба између телесне распламсалости и разума истакнута је у неколиким сценама овог драмског комада, али се та борба не води за превласт једног над другим – на једном

²³² Владета Јеротић, „Еротско у делу Борисава Станковића“, у: *Борисав Станковић у „Врањском гласнику“*, стр. 183.

²³³ Вера Ценић, нав. текст, стр. 99.

вишем значењском нивоу, то је борба природе са конвенцијама, борба за слободу против ограничења, борба за афирмацију личности заснована на *слободи избора*. Латентна Ташанина активност израз је бекства од самоће, мрака и мртвила. Страх притом има покретачку улогу јер мотивише поступке главне јунакиње. Испољава се у два вида: страх од самоће и страх од кривице. Отуда је усамљеност главна одлика Станковићевих ликова; њихова изолованост последица је *другости* која онемогућава уклапање у средину или прихватање од средине.

Могло би се очекивати да, по аналогiji са другим делима Борисава Станковића, ликови осећају већу сигурност у затвореном простору. Са Ташаном то није случај. Иако приказана углавном у затвореном простору (покојникова кућа), Ташана је оваплоћење резигнираности и престашености. Сама је газдарица у својој кући, која је међутим, за њу – пуста. Њен страх се увећава с доласком ноћи и порастом њене усамљености. Простор куће, иако скучен, представља сувише отворен простор – он изазива вртоглавицу и несналажење, те она прижељкује сужавање физичког простора на људску меру и тражи да буде зазидана јер ће, парадоксално, једино тако бити слободна.

Необично је то поимање слободе: Ташана ће бити слободна тек онда кад јој се онемогући да слободно дела. Супротно овоме: ускраћивањем слободе избора и одлучивања, јунакиња је лишена слободе, али физичка слобода омогућава јој да поступа по захтевима својих унутрашњих хтења и то је доводи у ситуацију да поступа противно владајућим друштвеним законима, моралним предрасудама и општим конвенцијама. Однос између индивидуе и колектива, односно личне и колективне слободе, сразмеран је: ако је колектив неслободан, ни индивидуи се неће пружити могућност да слободно дела. Све то јунакињу одводи у могућу погрешку, а она даље у наметнуту или стварну кривицу.

Битно је, међутим, да ограничења наметнута ликовима извиру и из страха од кривице:

Па зар сам и за то ја крива? [...] И онда ја све морам да знам, да бих за све
ја била крива.²³⁴

²³⁴ Борисав Станковић, *Драме*, прир. Предраг Бајчетић, Нолит, Београд 1987, стр. 120. Сви даљи наводи *Ташане* биће дати према овом издању.

Однос кривице и казне врло је специфичан. Уопштено гледано, казна треба да буде исход неког преступа или огрешења о неки закон, али тај закон мора бити доведен у везу са знањем, са познавањем правила. Читав низ онтолошких и социјалних оправдања прилог је оваквом схватању које се искристалисало током цивилизације. Песник Хелдерлин, на пример, говори о томе на врло проницљив начин:

Ако је опирање закона у односу на моју вољу – казна, и ако ја закон спо
знајем само по казни, могли бисмо се, на првом месту, запитати: могу ли
ја спознати закон по казни? А на другом месту: како могу да будем ка жњен
зато што сам прекршио неки закон који нисам познавао? На шта се може
одговорити: у мери у којој се сматрате кажњеним, нужно прихвата те да
сте повредили закон.²³⁵

Да се погрешка не би направила, треба поступати како налаже воља колек-
тива, коју је по правилу тешко уједначити и која, једном уједначена, најчешће
прераста у морализам. У том смислу је тачно запажање да „Борисав Станковић
жели да човеково ја иде за целином, за друштвеном заједницом“.²³⁶ Тако се јавља
тежња за претварањем јавног морала у лични морал, односно за њиховим усагла-
шавањем. Међутим, јавни морал је конвенција која одступа од природе; воља да
се он одржи најсилнија је кад природа жуди за слободом. А насупрот колектив-
ној вољи налази се индивидуа у тежњи за припадањем и прихватањем, распета
између дужности, обзира, одговорности и – потуснутих жеља, захтева људске
природе.

Притом је страх од кривице најтешње повезан с доживљајем греха. Уколи-
ко је осећај кривице јачи, утолико је идентификовање са грехом развијеније; исто
као што је кривица присутнија ако је слабост доминантнија – „савест је осећање

²³⁵ Фридрих Хелдерлин, *Нацрти из поетике*, прир. и прев. Јовица Аћин, Братство-јединство, Нови Сад 1990, стр. 12.

²³⁶ Катарина Чачан, „Филозофска порука дела Борисава Станковића“, у: *Борисав Станковић у „Врањсом гласнику“*, стр. 107.

истине у вези с неком ствари. Савест може бити кад једно наше ја не одобрава друго.²³⁷

Да ли Ташана својим поступцима испољава осећај гриже савести?

Већ и сама свест о кривици активира феномен *савести*. Из перспективе савременог читаоца Ташана не чини никакав преступ, али у свести заједнице у којој она егзистира, кривица поприма такве размере да се спровођење казне подразумева. Ни Ташана, иако хаџика, није поштеђена те казне. Лицемерје је, међутим, саставни део оваквог крутог патријархалног система, уза све тежње да се по закону поступа. Ташанин отац Младен то потврђује када говори о хаџијским кћерима из старих кућа (а то је кључна разлика између њих и Ташане), чији су слични преступи (интимни односи са представницима муслиманске вере) били заташкани и опроштени. Очигледно је да оно што бисмо назвали општим моралом не постоји.²³⁸

Жеља да се припада већини снажна је чак и уз свест о неправди коју колектив чини појединцу. Младен, бранећи своју част и тиме показујући заједници да је њен достојни припадник, пружа бочицу с отровом својој кћери. Спремношћу да жртвује Ташану, он жели да очува своје име неукраљеним.²³⁹

Раскорак у унутрашњој сфери бића доводи до поништења, тачније: до самопоништења, а нихилистички однос друштва према индивидуалном *ја* – јавља се као пројекција тога *ја* у колективној свести:

А ја, сама за себе? Ништа! [...] Нећу да кажем да ми когод што рече; али тако је: за све њих ја нисам ништа, мртва сам (126).

Тако смо дошли до једне, ако се тако може рећи, измештене свести, отргнуте из своје индивидуалне перспективе. Пројектовање себе у другоме по-

²³⁷ Пјотр Демјанович Успенски, *Четврти пут*, прев. Горан Бојић, Metaphysica, Београд 2007, стр. 205.

²³⁸ Опширније о овоме пише П. Д. Успенски у нав. делу: „Хришћански морал каже да се не сме убијати, а многи системи морала створени су на основу убијања. У моралним вредностима ништа није трајно и присутне су многе недоследности“ (стр. 195).

²³⁹ Сцена с отровом представља најслабију и најнеуверљивију сцену читавог комада: иако се претходно опирала вољи других, Ташана сама тражи да испије отров чим чује вест да ју је Сарош напустио. У свим осталим ситуацијама евидентна је женска одлучност, овде је нема јер се не опире Мироновој пресуди и забрани да испије отров. Значај ове сцене у светлу питања о обликовању идентитета велик је јер приказује Ташанину помирљивост и прихватање онога што се збива; нема њеног чињења јер се све догађа мимо њеног учешћа и слободног избора.

стаје важно за однос ликова према себи. У складу с оним како нас други виде биће и начин на који ми перципирамо себе. Човеков доживљај самога себе тесно је повезан с митом о Нарцису и никада није само наша представа о себи у огледалу, већ и уочавање околине у оном другом аспект бића, у којем се околина огледа у нама.²⁴⁰

Тежњу за слободом главна јунакиња покушава да оствари кроз недопустиво сједињење са Сарошем (муслиманом!) јер је једино пред њим слободна и своја. Ташану и Сароша повезује неоствареност и чињеница да нигде не припадају, те то постаје узрок њихове жеље да се и отворено зближе. Но, спој две самоће не доводи до њиховог поништења већ до удвостручења. Њихова узајамна исповест дубоко је потресна, али и важна за карактеризацију ликова:

Ташана: Што си желео то си учинио. Куд си хтео тамо си ишао, певао, пио. Али има и теже, страшније самоће. [...] Да, има самоћа које су најстрашније. Бити сам, а не бити свој. Ето ја? Кад сам ја била своја?

Сарош: Своја? Увек! Ташана, чувена, велика. [...] Куд год поћеш, одеш, сваки ти се диви, поштује. И има зашто да ти се диве (163).

Ташанин исказ да „има самоћа које су најстрашније. Бити сам, а не бити свој“ – који сигурно иде у ред најдубљих филозофских дефиниција *отуђења* из репертоара долазећег егзистенцијализма, има свој природни контрапункт у појму блискости. Међусобна блискост коју ликови показују није, разуме се, само оно што улази у сферу видног, то је најчешће оно што се осећа. Међутим, у области у којој постоји могућност за највећу блискост, настаје и опасност од највећег насиља и бола.²⁴¹ Отуда и бекство Сарошево за Ташану представља прекретнички моменат. У жељи да сачува себе од гнева хаџија, он је оставља. Ехо његовог

²⁴⁰ Потреба за љубављу и другим полом такође би се могла довести у везу с митом о Нарцису. Уколико љубав тражи понављање и спајање с партнером, утолико процес индивидуализације тражи сепарацију. У случају сједињења настаје Једно и тада није могуће остварити жудњу за сопственом егзистенцијом у другоме / кроз другога. Насупрот овоме, у немогућности сједињења лежи непрестана људска тежња да се јединство оствари. Са остварењем процеса индивидуализације, а то значи и осамљивања, индивидуа остаје без своје половине, што, с једне стране, може одвести у анксиозност као последицу усамљености, а с друге стране, у остварење слободе потврђене успостављањем властитог над-идентитета.

²⁴¹ Детаљније у: Михаил Епштејн, *Филозофија тела*, прев. Радмила Мечанин, нав. издање, стр. 45.

нарцизма, његовог самољубивог неверства, видан у драмском епилогу „После тридесет година“ – одјекује тужно и носталгично-патнички.

Трагајући за собом, ликови Станковићевих дела проналазе се само у времену прошлом, али не и у времену проживљеном – прошлост је за њих нека врста утопијског раја и они једино кроз сећање проживљавају пропуштену могућност да се остваре. Прошлост коју они у сећањима дочаравају није, тако, реална (проживљена) прошлост, већ пројекција њихових жеља, а последица њихове промашености. Да није те тако осмишљене прошлости, не би успевали да у садашњости трпе и подносе. У сећању се ови ликови враћају на ону полазну раван која их је као раскрсница завела и одвела у погрешном смеру. Враћају се да кроз сан о минулом времену досађају пропуштено. Сви Станковићев ликови живе за будућност, у којој ће се носталгично сећати прошлог – живе за сећање у будућности:

Свет, он, тај свет, за друго ништа не зна, већ само зна и памти оно што је некад било (119).

Тако и живи постоје само да би се сећали мртвих и да би им одавали почит: „Свуда око тебе само покојно, мртво, и ја покојна, мртва [...]“ (119), јер „снага онога ко је мртав може бити јача од права онога који живи“²⁴².

Има више начина да се овакви искази драмских ликова уздигну у ранг интерпретације трагичног. Чини се, ипак, да се најдубља трагика јединке остварује управо у немогућности њенога самопотврђивања као личности-за-себе, самопотврђивања без којег бива онемогућено достизање личног идентитета.

Да би се идентитет испољио као лични печат, неопходно је постојање извесног степена самосвести, без тога „ја јесам“ не може се афирмисати ни *его*. У Станковићевом стваралаштву лични идентитет не подразумева и лични интегритет. Хације прелазе границу и дају себи за право да управљају осећањима другог бића. Да би се пак истински додир успоставио, неопходно је досегнути до онога што се налази у недодирљивости. До Ташане нико не допире, својом жртвом она постаје недодирљива. Њеној унутрашњој, душевној суштини највише се прибли-

²⁴² Миленко Мисаиловић, „Поетика трагике Борисава Станковића“, у: *Борисав Станковић у „Врањском гласнику“*, стр. 239.

жио Сарош и том блискошћу иницирао испаштање и жртвовање које ће уследити.

Ташанина помирљивост с оним што су јој други досудили има у драмској структури своју особену функционалност. Ташана прихвата да пати и патња је један вид њенога „плаћања“ за покушај изласка из обичајнога табуа средине. То њено прихватање преобликована је помирљивост и представља пркос, не јадиковање. Ташанина снага воље, умртвљена у великој мери до петог чина, овде се испољава као одлучност и спремност да се подноси. Унутрашња борба и спољашња манифестација најзад су у сагласју. Помирење постаје знак прекидања борбе, и од тог момента се све испољава као емотивна утрнулоост главне јунакиње драме. Преузимање кривице значи препород и тек таква Ташана може остварити своју „другу“ слободу са којом се завршава трагање за сопственим смислом и важењем.

Епилог драмског комада слика је жртвованог идентитета, која омогућава да се „стекне“ нови, или да се заувек изгуби сваки идентитет. Као што је у основи библијскога, али и свих езотеричних учења, смрт семена (да би семе проклијало, да би дало плод, мора најпре да умре)²⁴³, тако и Ташана најпре мора да прихвати своју „социјалну смрт“ (смрт за колектив: брига о Паралути, одбојност заједнице, одбацивање које доживљава чак и од своје деце и унучади) и да учини корак ка самопоништењу, да би, потом, изнова успела да успостави духовну кохезију снагом своје жртве и одлучношћу да је истрпи. Овакав механизам Гастон Башлар издваја као дијалектички процес у најдубљем супстанцијалистичком смислу: „упрљати, да би се очистило – искварити, да би се препородило – упропастити, да би се спасило – упропастити се, да бисмо се спасили“.²⁴⁴

За потпуно разумевање Ташаниног лика од највећег значаја је њен однос према умоболном Паралути. У том односу према њему назиру се обриси и одсјаји неког краткотрајног живота за који се плаћа цех. Тај бледи, неосмишљени живот представља искорак из уобичајеног понашања и покушај остварења унутрашњих хтења. Такав покушај иступања из предвиђеног и наметнутог оквира вредан је казне која следи. Међутим, иступање се није ни догодило, већ је на сцени

²⁴³ Више о овоме вид. у: П. Д. Успенски, *нав. дело*, стр. 510–511.

²⁴⁴ Гастон Башлар, *Земља и сањарије воље* (прев. Мира Вуковић), Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци / Нови Сад 2004, стр. 165.

приказан само покушај, а потом казна. Необично је што се касније не јавља Ташанино сећање, типично за Станковићеве јунаке, у виду поновног проживљавања жељеног живота. Служење Парапути је свакодневно подсећање на покушај. Парапута из позадине приче постаје обједињујући део и симбол егзистенција свих ликова, али и метонимија Ташаниног живота.

То нам уједно објашњава потребу драмског писца да и код ликова који маргинално учествују у комуникацији унесе извештајан број снажних антитетичких симбола. Симболика земље у спрези је са ликом Парапите. Он ће Ташани, али не само њој, рећи: „Не бојим се. Јер и ти си земља као ја“ (173). С једне стране, земља симболизује плодност и рађање, с друге стране – она попут пада и понора стоји насупрот узлету: земља је увек и гроб, у симболичком и сваком другом смислу. Динамика и кретање означавају живот, а с обзиром да је земља тромост и непокретност, то посредно значи и одсуство живота.

Необично на читаоца делује Парапутино страховање од ватре. Ако доведемо у везу два основна елемента: земљу и ватру, видећемо да један означава хладноћу, а други топлоту; један плодност, други уништење. И поред тога што ликови Станковићевих дела нису прометејске природе, у његовој Ташани постоји нит супротстављања средини, па и њено прихватање судбине на крају драме представља пркошење заједници.

Стално подсећање других ликова да су земља и да ће се њој вратити – што Парапута чини – показује својеврсни тријумф и асоцира на кондотијере победнике у Старом Риму уз које би увек стајао по један слуга који би им у тренутку тријумфа победе понављао: „’Сети се да си човек‘, нешто као *memento mori*. На овом примеру настаје и књижевност Тријумфа [...] међу којима је увек присутан и Тријумф смрти, која побеђује сваку људску сујету, време и славу.“²⁴⁵

Гледано „етимолошки“, из споја два језика, грчкога и српског, амблемизација Парапутина остварена је и кроз његово име, које би могло означавати паралелни пут. Ако се ово доведе у везу с ликом Ташане, могло би се тумачити као испаштање за други одабрани пут – паралелни пут; међутим, психичка нестабилност, па самим тим и двострукоост Парапутиног идентитета, тесно је повезана са паралелношћу. Као у обликовању Ташаниног лика, и у формирању лика Парапу-

²⁴⁵ *Историја ружноће*, прир. Умберто Еко, нав. издање, стр. 62.

те излаз се тражи у самопоништавању *ја*, па самопоништавање *ја* тако постаје нека врста маске самокажњавања.

Осврнемо ли се на друге ликове у драми, приметићемо да су у великој мери неиндивидуализовани – почевши од покојника коме је све подређено, а чије нам ни име писац не открива, преко хаџи Ристе – чија је функција симболизација крутости патријархалног система и онога ко надгледа да индивидуа не застрани и не одврати се од друштва.

Уз ове ликове, постоји још један који је недовољно рељефан, али у тесној спрези са (не)афирмисањем Ташаниног лика као бића пуноће и слободе – то је лик Миронов. Он је још једна личност која болује од усамљености. Иако веома уважаван у средини у којој се радња драме одвија, и премда издвојен као другачији, остаје нејасан његов поступак према Ташани.

Мироново неприхватање да се изједначи с другима (један од примера је сцена у којој одбија да са осталима пије ракију) стоји насупрот каснијем пишчевом покушају да га представи као члана заједнице тиме што му „ставља“ у задатак да жену коју је волео осуди и сурово казни. Овај поступак је мотивисан осујећеношћу његове љубави, јер је Ташана за њега заувек изгубљена од тренутка када је своју наклоност поклонила Сарошу. Иако је и до тог момента Миронова љубав била неостварљива, он је осећао олакшање због уверења да се она као удовица сасвим била посветила сени покојника, чиме је могла бити сачувана од свих других емотивних предавања другим мушкарцима.

Да је Миронова реакција плод пробуђене љубоморе и неузвраћене љубави, види се већ по томе што једно свештено лице изговара: „Ох, изгубих све: име, углед... Главу за образ!“ (165). У његовом одјеку: „Мртав сам!“ (173) – налазимо признање да је умртвљено оно што он својим напором није успео да умртви.²⁴⁶

Целокупан живот свих драмских јунака одиграва се у тесној спрези са гробљем – било да је реч о божјацима који тамо живе, или о хаџијама који се старају да се дух покојника не повреди. Снажан ехо Парапутиних речи да су сви земља и да ће се њој вратити дат је у последњој драмској реплици коју изговара

²⁴⁶ То су потиснута осећања, заоденута оним *не смем*, и сузбијена одбацивањем световног имена – Станко. Имена којем се, заувек касно али симболички уверљиво, ипак враћа: у завршној сцени, уз Ташану, појављује се он као одбачени човек који с божјацима животари на гробљу. Последње његове покајничке речи пуне су прекора упућеног себи: „Много, много ти је тешко, а за то сам ја крив, ја сам...“ (182).

Аресеније водећи Мирона тамо: „Хајде, хајде! Где је чак гробље и кад ћемо тамо стићи.“ Слика гробља асоцијација је смрти која не стиже у часу када би ликови желели. До гробља, као коначног уточишта и спасења од онога што је за њих живот, јунаци Станковићеве драме *морају* још много да подносе.

Ташанина усамљеност није ништа мања на крају драме. Напуштена од свих, она подноси своју казну и тиме се изољује од сећања. Да нема Парапуге, морала би, онако сама, много да мисли; а кад би мислила, полудела би. Свој очај она једино Мирону поверава. Тако несрећа једне жене лежи у њеној немоћи, сувише слабој да би се преобразила у лудило и, тиме, драма прерасла у трагедију. Управо се у овоме и огледа Станковићева оригиналност и неподилажење толико коришћеним и потврђеним мотивима. Нема прилагођености средини, има само мирења и прихватања.²⁴⁷

Подносити, трпети, издржати – то је за Борисава Станковића оно што називамо животом. Поступање по друштвеним законима и моралним нормама удаљава биће од његове суштине и омогућава му афирмацију само у оквирима колектива. Издвојеност појединаца присутна је не због остварености различитости или јединствености, већ зато што представљају најрепрезентативније примере поступања по ономе *како треба*. У патријархалном систему дијалога нема. Сваки покушај његовог остварења води конфлику у коме је јединка на губитку.

Но да ли је то уопштена животна мудрост или завршна мисаона надградња једног лирског комада? Сигурно је само то да је Станковић проблем односа између личности и друштва решио на тај начин што је управо у *женским ликовима* истакао оно што потреса све вредности друштва, љуља основе морала, његове логике и веровања, настојећи да пронађе *личност*, да нађе човека испод наслага навика, убеђења и инстиката које му је наметнуло друштво. Упркос покушајима да се створи уточиште у којем закони укалупљеног живота ћуте, где

²⁴⁷ Идентитет појединца подразумева установљавање границе између онога у нама и онога изван нас; наша плот чува ту граничност. Задирање колектива у оно што је интегритет јединке значи покушај овладавања њоме и укалупљивања у масу. Иако се такво продирање догађа у области нефизичког, бол који јединка осећа једнак је телесном болу, чиме се враћамо на телесно као детерминисану границу. У процесу самоостварења неопходно је дистинктивно обележити спољно и унутрашње: „Постојати у свету значи граничити се са светом, односно истовремено бити у свету и изван њега. Управо у тој граничности у поштовању и опречном пресецању границе између себе и света јесте и основ разборитости, а он је у спрези с финоћом додира, односно с умећем разграничавања себе од света“ (М. Н. Епштејн, *нав. дело*, стр. 48).

је могућ заборав и занос – упркос томе, на релацијама: слобода–нужност, слобода избора–дужност, индивидуа–колектив, увек је право на страни већине, и то се право дефинише као неумитност.

Ташана је истина о смрти коју откривамо – истина о смрти у Ташани.

Проматрања Ћоровићевих и Станковићевих драма у оквиру оријенталне културолошке матрице представљају само полазиште и оквир за две основне линије које је требало истаћи: дубока осећајност и локални тон. Ни код једног од ових писаца не постоји дубље успостављена веза са исламом, сем оне засноване на емотивном и културолошком плану. Оријентално се не посматра као засебан ентитет, већ само у оној мери и у оним сегментима у којима се задржало на балканском тлу и постало интегрални део културног идентитета балканских народа. Из оваквог оквира извирала је суптилна егзотичност, увек везана за „страну другост“, али исто тако – код двојице поменутих писаца – развијана у једној особеној средини, образујући необичну мешавину неодвојивих различитости. Реч је о вишевековном додиривању и прожимању са Истоком током којег су оријентални елементи на различитим нивоима структуре постали део интегративне снаге са балканском културом.

Овакав образац изнедрио је и ликове прожете дубоком осећајношћу, праћеном и специфично обликованом емоцијом туге. Љубав о којој је такође реч уме да буде и једнострана и тада подсећа често на ону врсту љубавних односа који се реализују унутар суфијске доктрине. Она се дефинише као законитост релација које постоје између заљубљеног и вољеног у османској поезији. Изузмемо ли драму *Адем-бег* (у којој љубавни заплет није доминантан), до сједињења заљубљених никада не долази, јер ако би дошло, то би сједињење, чини се, морало значити смрт.

Насупрот љубавним заплетима у народним комадима са певањем, љубав у оријенталној равни је дубока, неузвраћена, пуна искрене боли и лишена свега мелодрамског, чак лишена патетичног, јер и повремена прекомерна осећајност која прети да се представи као патетика, искрена је, увек је неодвојива од

карактера јунака, здружена са поносом својственим менталитету који дело одсликава. У складу са овим су и драмски јунаци окарактерисани као они који трајно пате и подносе ту патњу: „Љубити љубав више од предмета љубави, волети страст ради саме страсти, Августиново *atabam amare* све до данашњег романтизма – то значи волети и призивати патњу.“²⁴⁸ Ношени неким чудним унутрашњим поривом, неким необјашњивим поносом, ликови остају закинути. Љубав је за њих увек патња, здружена са неком „умилном тугом“, неутаживом жудњом, која је на крају увек захтевала дубље успостављање дијалога са рецепијентом, јер је такав и наш однос према несрећној љубави: „Зар нам чин подвизивања наших највидовитијих *мистичара* не представља спознавање кроз патњу? У племенитом смислу еротичне, али уједно мистичне – било да су једна другој узрок или су последица, било да су пак заједничког порекла – те две 'страсти' говоре истим језиком и можда нашој души певају 'древну жалостиву мелодију' коју је Вагнер оркестрирао у својој музичкој драми: 'Једном приликом ме питала и ево још увек ме пита. Какав живот ми је судбина наменила? Каква је моја судбина? Древна мелодија ми понавља: Да желиш и да умреш! Да умреш од жеље!'“²⁴⁹

Дихотомија заступљена на свим нивоима у овој драмској врсти повлачи и расцеп на два света или доприноси њиховом стварању – реалном (спољашњем) и имагинарном (унутрашњем). По правилу је овај други богатији, разноврснији, дубљи, али и мрачнији. Стварањем оваквих ликова употпуњује се слика етноса на Балкану и тако се формира један свеобухватан етнички модел, који у ширем смислу представља идентитет Балкана.

Оријентално је, дакле, декор у који су смештени ликови – свет ага и бегова, али и хација, такође и један специфичан и необично доминантан свет жена.²⁵⁰

²⁴⁸ Дени де Ружмон, *Љубав и запад*, прев. Милан Комненић, Службени гласник / Карпос, Београд 2011, стр. 40.

²⁴⁹ *Исто*, стр. 43–44.

²⁵⁰ У периоду пре Првог светског рата у Босни и Херцеговини посебна пажња се посвећивала односу према женама, из перспективе маскулина, али која је била наклоњена статусу жена у патријархалном уређењу: „У домен општег одушевљења панисламизмом спада и интересовање за положај жене у земљама у којима муслимани чине велики или значајан део становништва, тако да су и о тој теми у *Бисеру* објављени многобројни чланци. Међутим, аутори чланака о муслиманској жени најчешће номинално заступају права и позицију жене, али и даље полазе од патријархалног становишта да треба 'одбрани' част жене, позивајући се на Куран и његове прописе“ (Стејн Верват, „Између хрватства, српства и панисламизма: књижевна периодика и изградња

Међутим, попут Меше Селимовића који је локалној сведености свог литерарног света умео да да универзално значење: „Рухо му је босанско, а време без граница“²⁵¹ – тако су и Ћоровић и Станковић настојали да покажу да се дух и идеја не могу сабијати у регионалне оквире.

националног идентитета босанских муслимана уочи Првог светског рата“, у: *Свеске Задужбине Иво Андрић*, ур. Предраг Палавестра, Чигоја штампа, Београд, јул 2010, стр. 70).

²⁵¹ Меша Селимовић, *Писци, мишљења и разговори*, Сабрана дјела у десет књига, књ. 8, Подгорица 2007, стр. 304.

ДРАМСКИ ЈУНАК ИЗ УСМЕНЕ ТРАДИЦИЈЕ

Народна балада је одувек представљала извор инспирације многим уметницима. Спој лирског и епског је био плодно тле и за песника Шантића који је свој лирски однос према свету посредством баладе лако могао да преведе у драмски тон. Чињеница, међутим, да је Алекса Шантић песник по вокацији ипак је значила слабији осећај за драмску обраду теме и то се осећа као изразити недостатак. Колико год осећао тему која може дати изванредан драмски набој, Шантић је у својим драмама много више песник него драматичар – то је евидентно, пре свега, у начину обраде теме. Иако је позоришна критика неретко износила негативан суд о његовим драмама, са изузетком драме *Под маглом*, чини се да је из перпективе савременог читаоца интересовање за овај комад драстично опало чиме се доводи у питање и његова вредност, док су насупрот њему *Хасанагиница* и можда још и више *Анђелија* текстови који би могли да завређују већу пажњу савремених критичара. Разлози су многобројни: ту најпре треба поменути да је Шантић био одличан преводилац и познавалац немачке књижевности и да је имајући у виду европске писце лирске драме, у првом реду, Метерлинка, Хофманстала и Хауптмана,²⁵² покушао да створи националну лирску драму, која је своје узор проналазила у лирско-епским формама народне књижевности, за чије је увођење у нашу драмску књижевност заслужан Драгутин Илић, а којој је са посебном озбиљношћу пришао и нарочит печат дао Бранислав Нушић. Повезаност Нушићеве драмске бајке са Илићевом *Женидбом Милошевом* и Шантићевом *Анђелијом* је несумњив, међутим, за разлику од ове двојице писаца Нушић ипак не узиме типичне ликове усмене традиције нити пак уметнички стилизује и прилагођава народну песму. У *Анђелији* је Шантић отишао и даље, стварајући специфичну врсту мистичне игре или драмске бајке. Све то показује изузетан степен жанровских поигравања и иновативност у коришћењу књижевних поступака и представља нам модерног писца у драмском стваралаштву.

²⁵² Метерлинка, Хофманстала и Хауптмана, као типичне представнике лирске драме наводи Перо Слијепчевић у: „Лирска драма“, *Критика и публицистика*, Свјетлост, Срајево 1980, стр. 157–172.

Наша усмена књижевност зачала се на основама патријархалне културе, и у њу су утиснути друштвени, етички и културни нормативи, а индивидуа је скрајнута у други план. Иако поменути нормативи саображавају јунаку, социум не бива искључен ни за трен, а јунак се као главна тачка фокализације тумачи тек у релацији, односно кроз поступке према другима. Негација јединке или њено потискивање и слављење колектива односно општости, као доминантне теме великог броја драмских текстова, своје корене проналазе у социолошком и културолошком моделу епохе.

За драму *Хасанагиница* Шантићу је послужила као предложак истоимена народна балада, а за *Анђелију* народна песма „Бог ником дужан не остаје“. У основи обеју ових песама, па и у основи Шантићевих драма налази се љубомора као централни покретачки мотив свих сукоба и тока радње. У *Хасанагиници* је то превасходно сукоб љубави и повређеног поноса, где понос односи превагу као у Ћоровићевом *Зулумћару*. Сама љубомора је у *Хасанагиници*, пак, делимично заступљена и то као „љубомора [која] је љубав која разара, а при томе настоји да очува љубав“²⁵³, док је у основи *Анђелије* онај вид љубоморе који произлази из зависти. Драмски завршеци ових драма изискивали су захтевну сценографију која је била присутна на европској, највише на немачкој, позорници с краја 19. века, али како у Шантићевим драмама долази до сједињавања лирске драме и драмске бајке која ће бити заступљенија у експресионизму, може се закључити да су „послератни космички утопизам и соларни идеализам поентирали Шантићеву лирску драму“²⁵⁴.

Досетка да драматичари који не следе линију епигонства стварају оно што њихови савременици пропуштају или не доводе до крајњих консеквенци, у ствари озбиљно указује на замршеност жанровске класификације. Жанровске се одлике дијалектички смењују, а понекад спајају у нову синтезу из које се одмах поново рађају нови контрасти, што се потврђује на примеру претече драмске бајке и чаробне игре какву налазимо код Драгутина Илића. Напоредо са Шантићевим лирским драмама, овде ће, наиме, бити речи и о драми *Женидба Милошева* која је Петру Коњовићу послужила као либрето. Ова се паралела намеће утолико

²⁵³ Петер Сонди, *Студије о драми*, Orpheus, Нови Сад 2008, стр. 248 – такав је случај љубоморе у *Краљевој јесени*.

²⁵⁴ Радован Вучковић, *Модерна драма*, Веселин Маслеша, Сарајево 1982, стр. 425.

интензивније што и Драгутин Илић користи мотиве из усмене поезије. Премда се Илићева драма појавила знатно раније – 1898. године, те је он њоме поставио темеље за ову врсту драмског песништва, која ће заузети важно место у стваралаштву Алексе Шантића (*Хасанагиница* 1911, *Анђелија* 1912), а кулминираће у експресионизму у разноврсним облицима испољавања, али заснована на овим основама.

Чаробни свет вила и епских јунака у *Женидби Милошевој* Драгутина Илића

Текст Драгутина Илића *Женидба Милошева* имао би посебно место и значај чак и када би се проучавао у оквиру развоја српске историјске драме, међутим, по много чему он више пристаје уз драмску бајку или чаробну игру.²⁵⁵ Реч је о романтичној опери у три чина, а њен либрето је настао тако што је текст једне драмске песме Драгутина Илића прерадио и прилагодио композитор Петар Коњовић. Његов се приступ идеји „чаробне игре“ у тој мери разликује од жанра народних комада са певањем, од позоришних дела која су на мелодрамски начин драматизована, као што је то, на пример, био случај са Веселиновићевим *Ћидом* и његовим „сликама из сеоског живота у пет чинова, с певањем“ (штампаног први пут 1908), да се може говорити о снажној повезаности композитора Коњовића и Илића, као коаутора, са германским музичким и, уопште, културним кругом. Ако се *Ћидо*, према опште прихваћеном становишту, може сматрати родоначелником народних комада с певањем чија линија развоја врхуни у делу Боре Станковића, онда се без икакве сумње може рећи да су Илић и Коњовић, концепцијски, психолошки и структурално, кренули другим путем. Створен је посебан театарски идиом, неизменљив у тоналитету, гестици и мелодији, у рефлексiji и наглашеној осећајности која традиционалне типове драмских јунака приказује у другачијем

²⁵⁵ Иста перцепција се може запазити и код Радована Вучковића: „И тим делом Драгутин Илић наговештава трансформацију историјске драме код Срба на преокрету столећа. Он уводи ритуалне игре и тајанствену мистику, којом опредељује поетску, а не акциону законитост драмске радње, на начин који ће касније бити својствен Р. Младеновићу и М. Настасијевићу. У свему се осећају искуства тадашњег европског неоромантизма и симболизма у драми, а посебно трагови Вагнера и Метерлинка“ (*Исто*, стр. 527).

светлу. Различiti контексти у којима се то може читати пружају занимљиве могућности за промишљање питања о жанровском конституисању у самосвесном поступку стварања.

Спој бајковитог и поетског у *Женидби Милошевој*, у чијем је поднаслову „Вилин вео“, остварен је кроз низ народних песама о Милошу Обилићу, Марку Краљевићу, Рељи Крилатици и вили Равијојли. Ова Илићева „чаробна игра“ је најпре објављена у сарајевској *Нади* 1898. године, после чега је Петру Коњовићу послужила као текст за оперу 1899–1903, када је као самоук прерадио и потом је 1904. предао Краљевском српском народном позоришту, како истиче у њеном предговору за издање 1941. године.

Чаробни свет се у овом драмском тексту оживљава кроз ликове вила бродарица, облакиња, планинки, врачара и вилењака чији се збор одржава на Мироч планини, у пећини Марте врачаре и близу вилинског језера, углавном ноћу: „нек овлада мрачна ноћ“²⁵⁶. Нема никакве сумње да су већ и сам појам „чаробне игре“ (*Zauberspiel*) Петар Коњовић и Драгутин Илић преузели из германског културног круга – у чијем је позоришном животу највиши домет постигла легендарна Моцартова *Чаробна фрула* – настојећи да вештим комбиновањем са нашим мотивима, бројним интерполацијама и – готово би се могло рећи – постмодерним интертекстуалним захватима обликују нашу варијанту *зингшпила*, насталог на трагу непоновљивог амалгама италијанске опере, тзв. школске драме и комедије импровизације, те тако омогуће поджанровској специји „народних комада с певањем“ један неочекивани тоналитет и неупоредив распон.

Преузимањем мотива из народних песама по којима је јунак натпевао вилу, Коњовић је остварио сукоб који ће изродити љубав између Милоша Обилића и виле Равијојле, која му је запретила да ће му грло прострелити ако икад запева: „њега тражи душа моја, / [...] зар да гине млад?“ (11) и „Падне ли витез онај и ја ћу пасти тад“ (32). Међутим, ни Милош није равнодушан: „Ох, грло твоје / лепше поје, / остави срдње љути плам!“ (19).

Прострељеног Милоша спасава побратим Марко Краљевић, који хвата Равојојлу, али га она моли да јој не чупа косу јер ће тако изгубити снагу („И свака

²⁵⁶ Петар Коњовић, *Женидба Милошева*, Француско-српска књижара А. М. Поповића, Београд 1941, стр. 6. Даља навођења *Женидбе Милошове* дата су према овом издању.

жена која се гологлава моли Богу или пророкује, срамоти главу своју; јер је све једно као да је обријана. Ако се дакле не покрива жена, нека се стриже; ако ли је ружно жени стрићи се или бријати се, нека се покрива“)²⁵⁷ и обећава да ће потражити лек.

Збор вила: Смрт витезу, смрт јунаку

Што заузда виле моћ,

Хвата муње у облаку,

Да стрепимо дан и ноћ (28).

Већ се и самим увођењем изразито библијског мотива о скривеној снази у коси (Самсон и Далила) показује у којој мери је флуидни жанр „чаробне игре“ у стању да, лако и скоро неосетно, апсорбује и у себи сједини веома разнорodne мотиве и елементе културне традиције. Притом се констелација ликова и распоред фигура одвија као нека врста пандана распеваним игроказима у бечким „народним позориштима“. Лику наше виле Равијојле одговара лик виле Лакримозе у *чаробним бајкама* Рајмунда и Нестроја, као што „вилином велу“ одговара „копрена Маје“. Јасно се, дакле, разазнају не само контуре предложака и типске поенте него и сложена конструкција либрета. Сасвим у складу са широм рецепцијом немачког народног театра (*Volkstheater*), који је и сам нека врста фасцинантног амалгама, српски коаутори су иновативно и смело увели у свој сценски пројекат „своје“ ликове, мотиве и појмове, што је тек део њиховог капиталног доприноса српској и европској књижевној продукцији.

Јер, сав тај чудесни свет, који се у овом драмском тексту помаља пред гледаоцима и читаоцима са наоко чврсто фиксираним регистром поменутих ликова не само што настањује „родну груд“ и наша „вилинска језера“ (Мироч планина са пећином Марте врачаре) – он представља веома сложену културну конструкцију, од најједноставнијег склопа догађаја у бајци до дубоких менталних и психичких конфликта какве срећемо и у модерном дискурсу.

²⁵⁷ Библија, „Нови завјет“ (Прва посланица Коринћанима, 11; 5–6), нав. издање, стр. 179. Већ је показана велика везаност Драгутина Ј. Илића за библијске теме, које су имале знатни удео у његовом стваралаштву.

Заплет се развија у виду љубавног троугла између Милоша, Равијојле и Марка, при чему врачара Марта саветује Марка да украде вилин вео како би уништио њену моћ. На подлози бајковитог, писац ствара могућност за окретање религиозном јер је вео играо значајну улогу у монотеистичким религијама: „Да би се природа разумела, треба јој скинути вео, разоткрити њене тајне, продрети у њу. Теологија се у томе придружује физици, пошто вео, иако може да има моралну функцију због тога што одваја добро од зла, може такође да служи за заташкавање истине.”²⁵⁸ Како вео представља девичанство, стављао се и на дан венчања, али је истовремено раздвајао спољашње од унутрашњег. Симболику вела је на тај начин писац повезао и са чином венчања који предстоји Равијојли и Милошу у трећем чину, јер је љубавни троугао расплетен посредством народних обичаја тако што је вила Богом братимила Марка Краљевића (пристајање Марково да вилу прихвати као сестру мотивисано је управо овим чином јер се братимљење Богом није смело одбити),²⁵⁹ али и са дотадашњим скривањем правог вилиног идентитета која се на крају драме преобраћа у Лазареву кћер Вукосаву. Већ у тим поступцима упадљива је нарочита драматизација сижејног ткива, кондензација симболичних облика и особена констелација ликова.

Мотив кривице и казне и њихово дејство на психолошко портретисање ликова у *Хасанагиници* Алексе Шантића

Народна балада *Хасанагиница* је више пута драматизована. Њене теме и мотиви често су служиле као нека врста претекста и инспирације многим

²⁵⁸ Larousse, *Mali rečnik simbola*, Nanon Garden, Rober Olorenšo, Žan Garden, Olivije Klajn, Laguna, Beograd 2006, str. 606.

²⁵⁹ Побратимство је чест однос између ликова из народне епике. У драмском тексту долази до удвајања овог мотива. Поред побратимства које постоји на релацији Милош Обилић–Марко Краљевић, јавља се, како смо видели, и братимљење између Равијојле и Марка. Поводом Обилићевих побратима треба рећи да су у косовску традицију они ушли релативно касно – тек у 17. веку, претпоставља се из локалног предања, како наводи А. Шмаус (Алојз Шмаус, „Из проблематике историјског развоја косовске традиције“, *Зборник Филозофског факултета*, књ. VII, Споменица М. Динића 2, Београд 1964, стр. 617). Када је о другом случају реч, чини се да је само мотивациона техника налагала такво решење, које није неуобичајено у усменој традицији: „Оне [виле – прим. М. С.] су посестриме српских епских јунака, помажу их у боју, лече њихове ране; када ткају, певају оне песме о српским јунацима. ’што год има Србина јунака, / Свакога су задојиле виле. Оне држе култ Косова, и горко оплакују погинуле косовске јунаке”“ (Веселин Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, Београд 1994, стр. 247.

уметницима (М. Огризовић, А. Шантић, Љ. Симовић)²⁶⁰. Од тренутка када је Алберт Фортис²⁶¹ представио европској читалачкој публици, око ње се формирао и извештај број нерешених питања која још увек заокупљају књижевне тумаче. То што питања остају отворена, последица је у првом реду недовољне мотивисаности поступака, а потом и непрецизног психолошког профилисања ликова. Стиче се утисак да су каснији примери драматизовања баладе били управо покушај да се одгонетне њен дубљи смисао и да се тим текстовима долазило до одговора на бројна питања постављена у народној песми. Проблем је, међутим, што је уметничка слобода интерпретације више остајала у сфери домишљања него што се јавности нудила у виду егзактних научних чињеница.

Оно што збуњује у балади то је питање Хасанагиничиног осећања стида које се двојачко може тумачити, а затим њено осећање страха од мужа и, уопште узев, покораване вољи мушкараца и када је реч о односу према мужу и кад је реч о односу према брату. Поступак бега Пинторовића, који се у Шантићевој драми не појављује, може се сагледати у контексту реакције на Хасанагин поступак, док мотивација за Хасанагин исхитрени поступак захтева комплекснију анализу. У том смислу се будућност Хасанагинице, која се одвија по протеривању из Хасанагиног дома, може донекле сагледати као обрачун мушкарца (мужа и брата) и демонстрирање њихове моћи. Пинторовић несрећу своје сестре не види као несрећу жене која, иако поступа по неписаним канонима патријархалне заједнице, не добија право да своје поступке образложи, а како год да поступи, бива изопштена (или услед неразумевања мужа или услед неразумевања заједнице), већ као повреду личне части и његов одговор на то је одлука о њеној поновној удаји како би Хасанаги показао да му сестра неће остати неудата, чиме потврђује свој и породични углед у друштвеној заједници. Но и поред ове – према Гетеу – „генијалне бизарности“ сижеа, поред неочекиваних обрта изазваних неком – по свему судећи – дубоком осећајношћу, главна тешкоћа је заправо како транспоновати у драмски текст прилично сведене ликове народне песме.

²⁶⁰ *Хасанагиница* Милана Огризовића написана је 1909. године, Шантићева истоимена драма написана је, како је већ речено, 1911, а Симовићева 1973. Поред поменутих писаца, јавио се још један који је у својој драми акценат ставио на љубав између Имотског кадије и Хасанагинице, те отуд драма носи наслов *Имотски кадија* и објављена је 1919. године.

²⁶¹ Алберт Фортис је „Хасанагиницу“ објавио у књизи *Пут у Далмацију* 1774. године.

Шантићева *Хасанагиница* почиње сликом детета у колевци које успављује Мерима, Хасанагина мајка: „О јадно сироче, тебе гони тама / У часима првим... Зима, мразом својим, / Пун заматак бије [...] А ја стојим као башлук један окрњен и нијем.“²⁶² Већ овде пада у очи да је писац своју драму започео од Хасанагиничиног одласка, односно да се прогонство већ догодило и тиме су делимично занемарени разлози овог Хасанагиног поступка. Важна дистинкција у односу на друге драматизације баладе и у односу на саму песму је и то што се овде у првом плану налази Хасанагиничина свекрва, која ће у даљем тексту имати све израженију улогу, те се може рећи да је уз Хасанагу њен лик најразвијенији лик у комаду.

Она је у неку руку стожер породице, што није био редак случај у патријархалном уређењу.²⁶³ С обзиром да је Мерима глас разума, како ће се показати кроз низ даљих ситуација, могући очекивани раздор који би начинила свекрва овде није могао бити спроведен, заправо је намера пишчева била другачија. Стих из баладе: „Облазе га мати и сестрица“, омогућавао је различите интерпретације – па једно од тумачења и то оно које се односи на негативну конотацију лика свекрве, која би сплеткама могла утицати на одлуку Хасанаге – у Шантићевој драми постаје неодрживо. Штавише, Мерима ће пред Хасанагом оправдати поступак његове супруге:

Мерима: [...]Ти знаш свијет,

Памети си доста стек'о! 'Азгин када, па без мужа

Могла није'...

Хасанага: Мати, мати, да сам само

У њезином срцу био,

Она ништа чула не би,

Па нек' збори свијет цио!

²⁶² Алекса Шантић, *Драме*, Књижара Пахер и Кисић, Мостар 1927, стр. 12–13. Сва даља навођења Шантићевих драма у овом поглављу биће извршена према овом издању.

²⁶³ Борисав Станковић је најексплицитније то изразио у свом роману *Газда Младен*, где се младом мушкарцу дају само ограничена права, и улога контроле у испуњењу наметнутих дужности поверава се најстаријем живом женском члану (мајци или баби). О овом феномену вид. и: Бојан Чолак, *Роман патријархалне културе*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2009; као и: Маја Д. Стојковић, „Филозофија трпљења и филозофија младенаштва“, *Philologia Mediana*, II/2, Филозофски факултет Универзитета у Нишу, Ниш 2010, стр. 370–374.

Обишла би, жалила би
И уза ме сузе лила!
Њезина би љубав виша
Од њезиног стида била!...“ (20–21).

Код Шантића се у центру драме налази Хасанага. Насупрот Меримином лику, Хасанага је човек прек и непромишљен, он је плаховит, али не би се могло рећи и насилан у мери у којој тај утисак стичемо приликом читања баладе јер је његова патња очигледна: „Ниђе, ниђе мира“ (15); „Само мене једу боли“ (16). За разлику од баладе где су његови поступци тек оскудно наговештени, код Шантића постаје јасно да су његова очекивања изневерена јер у основи његових поступака лежи не ни толико љубомора, какав је случај у Симовићевој *Хасанагиници*, на пример, већ сукоб љубави и поноса, што је донекле заједничко многим ликовима које су у драмску књижевност увели писци из херцеговачког краја, те представља општепознату схему којом се сугерише слика менталитета. С једне стране Хасанагини поступци су поткрепљени његовим речима које говоре о сумњи у женину љубав, али ту долази до неразумевања између припадника истог друштва. Реч је о непрецизним социјалним конвенцијама, или о њиховом двојаком схватању, које узрокује стварање јаза на приватном плану, те „у свету песме ага делује неотклоњиво и кобно попут тешко објашњиве судбинске силе која прекида нормални живот јунакиње“²⁶⁴. Суштина оваквог неразумевања лежи управо у разлици која постоји између лика Хасанаге и његове жене. Како сазнајемо из Мериминих речи, Хасанага је човек који је пропутовао и видео свет, па његова сазнања и схватања нису део сужене, ограничене свести заступљене у Хасанагиничином окружењу. Насупрот овоме, јунакиња је принуђена да прихвати законе средине и она их заиста ни у једном моменту не изневерава – што ће бити узрок њене личне пропасти и пропасти целе породице. Отуд не можемо Хасанагу да доживимо као насилника, већ пре можемо говорити о друштвеном насиљу према судбини жене.

²⁶⁴ Љиљана Пешикан Љуштановић, *Кад је била кнежева вечера (Усмена књижевност и традиционална култура у српској драми 20. века)*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2009, стр. 74.

Не обазирuћи се на савете Хамидове да нађе другу јер: „Хамиде а ко би / Више 'наку наш'о!“ (17), па чак не прихватајући ни такав савет мајке, јер је Мерима, колико год бранила Хасанагиницу, у првом реду Хасанагина мајка и тешко јој је да посматра свог сина повређеног: „Са безумља свога, сине, / Не пати се и не трпи / Поврати се пољу среће“ (19–20). С обзиром да је први савет који Хасанаги даје мајка да опрости, његова аргументација лежи управо у повређеном поносу и у потреби за очувањем угледа: „Вај, ти не знаш за јунака / да је брука и ругоба, / Пољубити ружу данас, / Што је ногом згази јуче! / Гђе би понос?! Гђе би име?! / Не, никада, ни до гроба!“ (22). Међутим, приликом наредног савета да потражи нову срећу, он то доживљава као вређање његових осећања: „Другу! Другу! Не вријеђај, / Не вријеђај ране голе!“ (23). А његова љубав према Хасанагиници превазилази све друге љубави: „Волим више од очију, / Од живота и евлда!“ (22); ове његове речи попримају дубљи семантички набој због последње сцене где сједињене све три љубави – жена, пород, па и живот у неком ширем смислу, а и Хасанагиничин живот – урушавају једино што се до тада не доводи у питање – понос. Тако је Хасанагин поступак у завршној сцени – иако се наизглед понаша недоследно на плану осећања – сасвим у складу са оним што о љубави говори. То је сцена у којој ће, видевши болан Хасанагиничин сусрет са децом, дотрчати до Мериме, пољубити јој руку говорећи да прашта Хасанагиници.

Чин љубљења мајчине руке је нека врста тражења дозволе да поступи у складу са осећањима. Тиме се враћамо на идеју о ауторитарној фигури мајке, као најстаријег члана породице, али и на фигуру мајке која у Шантићевој драми отвара дубље семантичке слојеве. Основно питање које се постављало у вези са ликом Хасанагинице јесте оно о доминатности улоге љубавнице и мајке. У народној балади се само на једном месту помиње („а љубовца од стида не могла“), у драми Алексе Шантића ниједном, изузев у Хасанагиним сумњама које и њега раздиру:

Хасанага: Гријех у празнини
Њезиног се срца крио!...
Желио сам топле ватре
А тамо је угљен био.

Мерима: Тако збориш јер зла сумња
Твоју плаху душу мути... (20).

У помињању појма *мајке* кључна је ситуација у којој се Хасанага спрема да нападне Хасанагичине сватове са својим момцима, а Мерима их, чувши за то, спречава, формирајући тако моћну идеју мајке:

Адем (Хасанаги): Али ко ће, коли смије
Прегазити срце ово,
Што га пред нас мајка меће?!
Твоја ријеч велика је,
Ал' је срце мајке веће“ (30).
[...]
Немаш куда! Сви би с тобом,
Нит' се когод смрти боји!
Но ово је божји бедем – (Покаже руком на Мериму.)
Гледај, овдје мајка стоји!“ (31).

али и проклетством које упућује сину уколико се оглуши о њену молбу: „Учиниш ли ту ругобу, / Проклет, сине, проклет био!“ (31). Стога се може закључити да је основна женина функција мајчинска дужност и у том смислу се и у Шантићевој *Хасанагиници* у првом реду прати Хасанагиничина судбина као судбина мајке и она ту своју улогу остварује до краја: „Од кад вас оставила *мајка*, / Од тад *мајку* сунце оставило! / Од кад *мајка* не чује вам гласа, / Од тад *мајка* радовања нема! / Од кад пуста не грли вас *мајка*, / Од тад *мајци* срце препукнуло!... / Отргнута срца *материна*, / Како ће вас прегорети *мајка*?!“ (42; подв. М. С.). За разлику од Симовићеве драме где Хасанагиница има само једно дете у колевци, па се она још може замислити као привлачна жена и љубавница – те у контексту њене поновне удаје, сада за имотског кадију, то добија своју сврсисходност – и народне баладе где Хасанагиница има петоро деце, два одрасла сина стасала за оружје, две кћери и сина у колевци, код Шантића је она мајка троје деце: две девојчице још увек у оним годинама кад им је мајка преко потребна и сина који је у колевци, те се тиме одвајање деце од мајке доживљава као још већа несрећа.

Једина необичност у оквиру ове тезе је индивидуализација Хасанагинице која у драми има своје име – Зејна. По свему другом, она би се могла лако уклопити у матрицу безимене патријархалности. Она покорно прима судбину, без побуне. Но чим Шантићево дело аналитички ставимо под лупу, падају у очи нијансе које би се у односу на друге варијанте у обради сижеа могле сматрати дисонантним. Симболика огртача, на пример, којим жели да се покрије приликом новог венчања (сакривање од срама) није доминантна у Шантићевој драми, али се помиње огртач који она збацује са себе хрлећи у сусрет деци. Толики стид, наизглед неоправдан у неколиким ситуацијама о којима је жена обесправљена да одлучује, може се објаснити само обичајношћу средине, неписаним законима. Једино оружје преостало Хасанагиници у неравноправној борби против мушкараца је управо њена највећа слабост – стид. Стид који је њој онемогућио одлазак у посету Хасанаги и који је коштао свих даљих одрицања, преображава се у средство, у могућност изазивања тога стида код других. Сцена нежности према деци и бола због растављања посрамљује Хасанагу и он увиђа неправедност свог поступка.

Распетост Хасанагиничина разрешава се у преломном тренутку, на путу ка новом дому у који је она принуђена да ступи, а у који кроз психолошке механизме одбија да крочи, те тако одлази у смрт. Разрешење се одвија кроз двоструку анихилацију – кроз поништење тезе о „срцу каменоме“, како у балади Хасанагиницу дефинише њен муж, али и обратно, кроз поништење могућности Хасанаге да се развије у лик лишен узвишених осећања и могућности праштања: „Мртва Зејна, мртва нам је Зејна!...“ (45).

Сам карактер Шантићеве *Хасанагинице* је оно што је битно диференцира од истоимене драме Милана Огризовића. То диференцирање се, међутим, не зауставља на директном приказивању карактерних особина драмских ликова. Једна од занимљивих одлика је и околност да Шантићеве дидаскопије понекад стоје у неочекиваном контрасту с атмосфером: „Соба мирише увехлим босиоком“ (285). Пролећна атмосфера је овде у несагласју са осећањима Хасанаге – као да је песник ту „чулну слику“, као неку кап, кануо у своју лирску песму, али ми ипак осећамо да њена употреба у драми има структуралну важност, будући да и сама драматична сучељавања имају строго одређену функцију – да својим

контрастима, као средства пластичног приказивања, на што мањем простору што сугестивније укажу на доцнији психолошки расплет.

Као песник меког, меланхоличног, импресионистички разливеног звука, Шантић је у структуру овог лирско-епског предлошка унео доста од свог лирског регистра. Дурске и молске каденце су комбиноване на необичан начин, оне сенче психологију ликова кроз оксимороне²⁶⁵ и елегични карактер традиционалних симбола птице и кавеза.²⁶⁶ Њихова снага се разбуктава у исказима који налазе своју паралелу са *Коштаном* у једначењу живота и смрти – Хасан-ага каже Мерими: „Ти мријети не даш робу, / а смрт му је живот цио!“ (297). Није необично што се контрастни спојеви огледају и у композицији Шантићевих ликова. Илустративан пример је сцена у којој Хасанагиница шаље глас по Емини да моли Хасан-агу да је прими натраг. И док се овде заправо види како цео лик *израста из једног поступка*, дотле је, примера ради, сасвим споредан и бледо насликан лик Хасанагине сестре Емине. Услед непрекидне промене смисаоног тежишта, али и сценског ритма, Шантићева *Хасанагиница* изгледа као нешто апсолутно лично, готово као баладична инсценација једне теме која захваљујући управо том баладеском карактеру губи сваку друштвену оштрицу. У драми *Анђелија*, пак, коју песник назива „мистичном драмском сликом с пјевањем“, много је јача критика миљеа, али сама „драмска слика“ више личи на позноромантичарску драму него на „мистичну слику“.

Сустрет јунакиње са демоном у себи и Богом изнад себе –

Анђелија Алексе Шантића

Анђелија („Мистична драмска слика с пјевањем“)²⁶⁷ антиципација је зла и демонског принципа кроз монструозни чин чедоморства услед измештене свести главне јунакиње, делом проузроковане љубомором према заови, а делом под

²⁶⁵ Меримин исказ: „Кап најцрње среће...“ (301) заправо је дозвола да до сусрета са децом дође пре њене удаје.

²⁶⁶ Златија (Мериминова унука) прича шта је уснила – сан о изгубљеној птици која је заувек одлетела из кавеза.

Мерима се обраћа Златији: „Сиротице моја, / Спава... спава мајка... птица што ти поја / Одлетила небу... Облаци је скрише... / И ње нема више... И ње нема више...“ (307).

²⁶⁷ Алекса Шантић, *Драме*, нав. издање, стр. 47.

дејством напитка који Анђелији даје врачака Ивка. Иако Анђелија признаје да гаји осећање наклоности према Ратку барјактару, мушко-женски однос није у средишту драмске радње, већ је знатно доминантније ривалство према сестри њеног мужа јер „њу не мучи Ерос, већ Еринија“²⁶⁸. На другој страни, сагледавајући безрезервно поверење које браћа имају према сестри и љубав коју према њој осећају, могли бисмо народну песму, као израз колективно несвесног, довести у везу са притајеном жељом, и даље остајући на пољу психоанализе, говорити о прохибицији инцеста, могућег већ у слици из народне песме: „Два су бора напоредо расла / Међу њима танковрха јела“ и „браћа сеју врло миловала“. Неподношљив притисак који услед пренаглашене братске љубави Анђелија осећа према заови проузроковаће низ њених злодела, која треба приписати Јелици, и то у градацијском климаксу, да би се врхунац догодио у чину чедоморства. По среди је апсурдни чин који наноси бол и ономе ко бол наноси.

Очито је да Анђелијом господари страст и после низа неуспелих покушаја да сестру омрзне браћи, осветничка свест постаје све јача. Тиме она као да понавља речи Сенекине јунакиње: „Бићу Медеја“, и провоцира женски сатанизам. Алекса Шантић у драматизацији народне песме није остао на њеним основама, него је отишао даље и комплекснијом учинио мотивациону структуру: поред мрачне стране психе главне јунакиње, постоји и моменат њеног колебања. Шантић ту успешно уводи мотив вештичарења и лик старе врачаке Ивке која потпомаже стравичну Анђелијину одлуку, чиме њу сврстава у јунакиње убице. Иако у стању измештене свести, Анђелија је врло свесна погубности мржње коју осећа и сама је назива чудовиштем. Оправдање за *негативног јунака* постиже се потенцирањем Анђелијиног колебања и сваљивањем кривице на Ивку, чиме се прави јасна дистинкција између решености античке јунакиње да се освети мужу и жеље да се одустане од трагичног чина чедоморства Шантићеве јунакиње. Ужас којег се ни сама јунакиња не може ослободити, показује потребу писца драме да изгради лик у многим сегментима врло сличан лику Медеје, у којем је „дирљиво представио у истом лицу моћну чаробницу и слабу жену са свим манама свог пола“, ²⁶⁹ како је поводом Еурипидове Медеје писао Фридрих Шлегел.

²⁶⁸ *Енциклопедија књижевних јунака* (прир. С. В. Стахорски), Невен, Београд 2013, стр. 410.

²⁶⁹ *Исто*, стр. 410.

Фолклор и мистика заоденути су неоромантичарско-симболистичким дуализмом, што доводи до сукоба оних комплексних појава присутних у тексту и драмске наивности у начину њихове обраде. Мистика је присутна у драми кроз познате слике лобања, преко зелене змије, Сатане и чаробног напитка, до црног језера. Тако се поларизују два света: један који чине Анђелија и Ивка и други, свет добра, који је амблемизан кроз лик Јелице. Циљ је Шантићев очигледно био да приказивањем сатанизма омогући афирмацију космичке правде и вере у Бога.

Оптерћеност Анђелијина демоном мржње који осећа у себи и који је тера на зле пориве истиче се њеним почетним монологом: „Све залуду... Нигдје мира / Ја не нађох златне кључе...“ (48). Дотадашње подвале главне јунакиње нису дале очекивани резултат, те је њен покушај да смрт вранца и сокола припише Јелици осујећен, јер је Јеличино заклињање било Павлу сасвим довољно да јој поверује. Иако Шантић поступке своје главне јунакиње није оставио неуверљиво мотивисаним, чини се да форма једночинке није омогућавала писцу да изврши дубље психолошко нијансирање ликова, а за комплекснију форму није имао смелости. Прибегао је увођењу типично романтичарских мотива којима обилује и европска књижевност. Реч је, пре свега, о поменутом лику врачаре осветнице Ивке која разрива већ пољуљану Анђелијину свест и обмањује је позивањем на божју помоћ без које неће имати успеха као ни у поретходним покушајима. Међутим, док Анђелија напушта сцену да одсече прамен косе, Ивка се обраћа Сатани да је прати. Анђелија пристаје да „дâ своје месо“, најзад око, само да посвађа Јелицу с браћом. Ипак је Анђелијино колебање очигледно из дијалога који води са Ивком која истиче да је то мало:

Ивка: Мораш чедо жртвовати (61).

Анђелија: Ја не могу (62).

Ивка јој даје бочицу с напитком чија: „Свака капља РАЗУМ свлада... / Свака капља носи пакô...“ (63). Још увек при здравом разуму, Анђелија избацује Ивку, „поган стару“, из собе, али пошто ускоро отпочиње дејство напитка, мржња према Јелици постаје још већа: „Нек се сурва и стропошта, / Ма ја пошла и у пакô!...“

(67). О снажном деловању напитка на свест говоре Ивкине чаробне речи које она користи не би ли поспешила његово дејство: „Извор вилâ чуда ствара!... / Он на очи меће вео...“ (67); „Биће шта ја хтједо!“ (67); „(као демон из сенке, кријући се): Кољи! Та крв тако прија!... / (Хвата се за прси) / И твој отац мене закла... / Остави ме... И сад и ја / С њим ћу бити усред пакла!...“ (69). Овим се указује на много сложенији проблем – освету за коју ће Ивка злоупотребити Анђелију.

Драмски расплет је све беспощеднији. Анђелија убија сина и подмеће нож Јелици, те је она потом осуђена на растргнуће коњима. Чудо се, међутим, догађа приликом њене смрти. На месту њене погибије појављује се црква – што сценографију усложњава.

Анђелији се даље причињава детињи глас који је зове. Анђелијино признање налази свој одговор на начин чија оркестрација подсећа на решења која постоје у *Фаусту* и драмским остварењима европског класицизма – хор је осуђује. У часу смрти кад сама себе дави и ноктима коље, јер јој глас из цркве није допустио да у свету кућу уђе, појављује се и Јеличин дух, а на месту Анђелијиног страдања појављује се црно језеро, по језеру врањца коњица плива, а за њиме злаћена колевка, на колевци соко птица, у колевци мушко чедо, под грлом му рука матерна, а у руци теткин нож.

Говорећи о Таусковом преводу народне песме „Бог ником дужан не остаје“, Слободан Грубачић истиче да нам народни певач последњом сликом открива једну од најзагонетнијих слика у поезији уопште: „Алегорија више не слави освету. Необични *salto postmortale* враћа све у живот. Васкрсава недужне у преображеном свету, са неким језиво благим, нуминозним миром“.²⁷⁰

Но будући да хор овде завршава драму, не може се сасвим искључити претпоставка да ова „мистична драмска слика с пјевањем“ уједно представља покушај оживљавања опере, тачније, њених савремених концепција у духу тада актуелних настојања епохе. Ако се, пак, *Анђелија* одвоји од свог књижевног предлошка и ближе повеже са митом о Медеји, са осветом у њеном најодбојнијем виду, с убиством детета, па и са магијским елементима заплета и култским карактером хора коринтских жена (*Пародос*), онда се функција хора код Шантића

²⁷⁰ Слободан Грубачић, „Књижевност и психоанализа“, у: *Дух и разумевање*, прир. Слободан Грубачић и Јован Делић, Филолошки факултет, Београд 2008, стр. 359.

мора означити као савременија: хор зна више од јунака, он је „поверилац“, иако не „учествује у радњи“ на начин на који то захтева Аристотел, ипак је у свему томе најзанимљивије то што Шантић не прибегава строго хришћанском решењу спасења и небеске милости; он се држи предлошка, али га надвисује позноромантичарским решењем друге врсте: супротстављајући два женска лика, Шантић приказује неумитност зла у чистом анђеоству (што потврђује и јунакињино име), он слика дијалектичку датост добра злом, и зла добрим.

Уколико се *Женидба Милошева* и *Анђелија* могу посматрати као текстови исте врсте јер је реч о једном необичном споју драмског и бајковитог, *Хасанагиница* се у погледу реалистичности подлоге на којој је настала у битном разликује од наведених драма. Ипак оно што је заједничко овим текстовима односи се управо на јунака чије порекло треба тражити у усменој традицији и фолклору.

Прожимање легендарног или бајковитог са подручјем стварности указује на дуалистичку слику света, где се савремена порука или смисао који текст преноси налазе утемељени на архаичној подлози. Архаично је потиснута национална свест, која се кроз историју испољавала и посредством митова или слика које су се преносиле усменим путем. То је својеврсно враћање у дубину националног бића.

Раслојавање семантичког поља текстова указује на постојање етичког и религијског слоја, који коегзистирају у симбиози. У Шантићевој *Анђелији* се, примера ради, испољавају кроз пораз сила зла пред свемоћи Творца. Међутим, порекло дуализма у овој врсти текстова могло би се тражити и у народним предањима у којима сами јунаци имају двојаку функцију: такав је пример Милоша Обилића који је неретко имао функцију митског јунака („Милош личи на неко митско биће“),²⁷¹ или представља транспозицију већ постојећег историјског јунака у митски модел.

²⁷¹ Миодраг Поповић, *Видовдан и часни крст*, Београд 1976, стр. 70.

Значењски слој у *Женидби Милошевој* се из митског пребацује у сферу историјског, док је *Хасанагиница* као врста специфична – јер „балада је жанровска загонетка. Она је у исти мах поезија у акцији, древни театар и савремени психограм.“²⁷²

На том пољу бројних различитости долази до образовања извесног раскорака у културолошком аспекту приказаног, чији сви токови воде једном исходу – успостављању космичке хармоније.

Кретање ликова је у сликама и условљено доминантним мотивом: жртва, проклетство, смрт, свадбени чин... Свет ликова је такође препун чаробног; њега, поред јунака са људским обличјем, а ванредне снаге, чини и један фантастичан свет препун авети и вила. Порекло јунака се отуд јавља као једно од главних питања, а процењује се на основу општих критеријума који се тичу степена њихове апстрактности, односа према историјском прототипу, присуству или одсуству митских, антропоморфних и натприродних обележја.

Превођење текстова у раван миметичког, значило је представљање расплета у једном реалистичком кључу. Тако се у Илићевој драми усмена традиција обликује посредством веродостојности и завршава у реалном, историјском оквиру, док је обратни принцип заступљен у *Анђелији*, где се потрес савести испољава у фантазмагоричним представама, односно контемплативни слој дела се завршава у визионарској маштовитости, у симболима и сликама чије је порекло из подручја нестварног и необјашњивог, што им омогућава још експлицитније деловање на узбуњену свест.

Уклапајући их у један епско-лирски, али и фантастично-реалистички свет, писци су чини се покушали да успоставе читав један космос са новим поретком, где се магме и понори укрштају у ограниченисти стварног. У својој сложеној дихотомичности човек је готово увек непомирен са датим поретком. Стога имажинацијом ствара један нови свет где никакве законитости не важе. Али то није само отискивање у један другачији свемир, већ и продирање у најдубље зоне људске духовности.

²⁷² Слободан Грубачић, *Меморија текста*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци / Нови Сад 2015, стр. 68.

ЈУНАК ПАТРИОТСКЕ ДРАМЕ

Најподеснија драмска форма за обраду мотива родољубља свакако је једночинка, где се у једној слици формира и ефектно преноси одређена дидактичка порука. Стога се коначана порука овде узима као апел да се узбуни свест гледалаца. У основи свих националних тежњи јесу слободарске идеје и идеје љубави везане за завичај и домовину. Међутим, у овим комадаима не преовлађује лирски патос који би деловао на емоције гледалаца, већ мобилишућа узвишена реторичност која делује на буђење етичке димензије, те се отуд ови позоришни комади са ликовима-гласоговорницима могу сматрати и пропагандним. Такве примере налазимо испољене у два драмама (*Стани Ранковићевој* Светозара Ћоровића и *Под маглом* Алексе Шантића) и то кроз две доминантне идеје – идеју слободе и идеју сеоба.

Идеја слободе као израз најдубље националне тежње у драми *Стана Ранковићева* Светозара Ћоровића

Ништа није тако заводило наше писце као идеја слободе. Као део једног вековима поробљеног народа, они су кроз своја дела испољавали протест против робовања ма које врсте. Изградања националног бића и истински слободног човека унутар њега претпостављала је борбу кроз коју ће ти захтеви бити остварени. У књижевним делима није било речи само о политичком, моралном начелу националног права на слободу, већ и о етичком самоочувању човековом у његовој слободи и хармонији. Јер, иако се лако препознаје основни конфликт условљен друштвеним потресима који се развија кроз опозицију слобода–ропство, не може се занемарити ни наредни ступањ на коме се у српској драми поставља универзално, начелно питање односа између колективне воље и личне слободе. Управо је тај механизам на делу у драмској књижевности – у слободним временима увек се слободи индивидуе супротставља колектив као њена цензура; у злехудим и смутним временима оптерећеним претњама спољног непријатеља,

слобода се такође спутава – али из сасвим других разлога, будући да једини спас лежи у уједињењу, у поништавању појединачне воље. На микроплану – плану јунака књижевног дела – овај поступак води визији горостасног јунака, крупног, обједињујућег, који подразумева масу, народ, колектив, али јунака који у својој бити, условљеној наведеним карактеристикама, остаје једнодимензионалан. Идеја општости притом није исказана кроз глас неког хора, већ обратно, кроз неколике разноврсне ликове истомишљеника, представника „свих осталих“, односно народа.

Није необично што се доминантна тема српске драме на прелому столећа, сукоб појединца и колектива, нарочито јасно огледа у оквирима патриотске драме. Светозар Ћоровић је у *Стани Ранковићевој* замислио снажну инсценацију, при чему је предвидео позорницу са насупрот постављеним кућама испред којих се, у средишту, одвија радња комада. Попут кућа и окућнице, супротстављени су и њихови укућани. Брзо се ређају, једна за другом, јаке напетости, радња се збија као ударац за ударцем – према лику младог Ранковића усмерава се свеколики гнев. Ранковићево противљење да пође у бој и смрт није, међутим, недостатак родољубља, само је одраз разборитости да не страда улудо, само је отпор независне и скептичне људске природе према неизвесној „политичкој акцији“.

Спознавши у томе поларитет двеју основних одлика човекове суштине, Ћоровић кроз супротност активизма и песимизма, заноса и резигнације, душе и разума, више предочава оно типично него оно индивидуално. То је театар у свом битном амблематском аспекту: Ћоровић зна да позориште као инкубатор идеја има много већи политички и друштвени потенцијал у односу на друге жанрове; да као канонско место популарне културе отвара један облик предочавања нагона и идеја који много непосредније генерише критичку свест. Отуда и сеоска средина у којој се радња овог патриотског комада одвија није оно идилично, аркадијско место у коме се мешају пучка драма, љубавне интриге и рурални друштвени живот. У симболичним ликовима: усамљеном представнику скептично-рационалног субјективизма и одушевљеним борцима за интересе заједнице, чија је борба за слободу и бесмртна и лековита, Ћоровић оштро супротставља скрушено исповедање „практичног ума“ једном стању опијености идејом слободе.

Радња има веома сведен и огољен садржај. На прагу Ранковићеве куће седи Ранковић, „младо, бледуњаво момче“²⁷³. Прилазе му момци из села који су решили да се супротставе Турцима. Ранковић, међутим, одбија да пође са њима јер не жели да улудо изгуби главу – мио му је живот, а и агу ваља служити: „Да ме не газе они, газио би неко други, па свѣдно ми је...“ (59). Свестан је проклетства судбине, неумитног измицања среће, превареног надања, неправде која ликује и побеђене невиности. Када скинемо митске слојеве, на фону остаје првобитни траг, а то је прича о појединцу који верује да је историја вечно понављање истих садржаја.

Ранковић није интелектуалац у грчу егзистенције и русоовских илузија. У зачараном кругу немогућности превазилажења себе, у њему је запретан исконски страх испод здраворазумских, привидно утешних, простонародних мудрости: Божија воља, виша сила, само једном се живи, главу нико повратит’ не може, писано је да сваки носи свој крст. О томе најречитије говори тренутак кад се његов патриотизам најоштрије ставља на пробу кроз такозвани родни стереотип: он има сестру коју не може да остави, али кад му Репатица предложи да је одведе у колибу да се његова мајка и сестра старају о њој, он ипак одбија да им се придружи.

И то се тако наставља, увек с најјачим контрастима, уз коришћење свих сценских ефеката, с оштром карактеристиком личности: Стојчић, чија кућа стоји наспрам Ранковићеве, нема никога и ништа до родитељске куће коју пали јер слути да ће погинути, а не жели да кућу остави непријатељима. Момцима се придружују девојке и сви са подсмехом говоре о Ранковићевом кукавичлуку. Драгоцен је и вредан притом сваки, и најмањи, допринос: баба Мара даје сву уштеђевину Бумбићу, док се момци опраштају са својим најмилијима, неки са сестрама, неки са девојкама, уносећи у то своје опраштање доста патетичних елемената: „Збогом кућо, збогом завичају, / Никада нас више виђет нећеш, / Сестре драге, ви нас не чекајте, / Вјерне љубе, ви се удавајте, / Миле мајке, ви се не надајте!“ (63).

Указујући на стравичне последице промене до које ће доћи – до промене која *све разара и опет ствара, па опет разара* – дијалози откривају да се, у

²⁷³ Светозар Ђоровић, „Стана Ранковићева“, у: *Сабрана дела*, прир. Бранко Милановић, Свјетлост, Сарајево 1967, стр. 59. Даља навођења су извршена према овом издању.

суштини, мишљење већине не разликује од става младог Ранковића. Осим у једном: управо у пуној свести, у познавању свих опасности које прете заједници, налази се – спасење. Три преостале девојке су поносне на момке, називају Ранковића кукавицом и Бранковићем, косовским издајником из колективне свести. То говори и Станићева која је била заљубљена у њега. Одбацују га и другарице његове сестре Стане, па га и она моли да пође за осталима. Ранковић не пристаје на убеђивања те врсте јер жели да мисли својом главом: „А ја волим живот, волим гледати овај божји свијет“ (66). Девојке, међутим, бацају пред Ранковића сукњу, кецељу и варјачу да се има чиме бранити и иза чега заклонити – то му „боље приличи него сабља“.

Сада је алегоријски идеал слободе потпуно обавио један други лик. То је лик сестре Стане која се помала као преображена снага и витално упориште свих слободарских хтења пониженог нација. Колико је Ћоровић доживљавао Стану као снажан и потпун карактер показује и њена претходна литерарна инкарнација из приповетке *Херцеговка*.²⁷⁴ Као драмски лик, Стана није само „здрава, кршна дјевојка“ како кажу дидаскалије, она манифестује изванредну снагу воље у стилу великих хероина, а сам творац драме потврђује поставку – да је песник женског хероизма. Не прихватајући да јој дом називају Бранковићевим, издајничким, Стана облачи „мушко рухо“, узима пушку, пуца у ваздух и полази у хајдуке, а недостојном брату баца – преслицу. И брат и другарице стоје као укупани, заћутавши и гледајући за њом.

Ако ближе размотримо неке главне јунакиње из Ћоровићевих комада, уверићемо се да је управо таква улога жене код Ћоровића. У лику Стане је нашао отеловљење чисте, патриотски надахнуте и национално-слободарски уздигнуте идеје. Очигледна је не само паралела са истоименом *Чучук Станом* која се на сличан начин понела према веренику Златоју, него и отклон од природне љубави и патријархалне везаности за најближег сродника када се дужност према „роду своме“ јави као виши императив. Њено учешће у борби није тек својеврсно понижење за мушкарца у смислу епског, патријархалног и ратничког морала. У

²⁷⁴ Приповетка говори, како наводи Б. Милановић у поговору *Сабраних дела*, о доцнијој Станиној судбини; она представља наставак драмске слике, иако је објављена раније, у *Календару Дубровник* (2/1898).

њеном херојском чину нашао је Ћоровић оличење снаге и позвања које судбински светли као морално-политички елемент.

Као нека врста васпитне драме, „поучног комада“ о припремању појединца и заједнице за доношење пресудне одлуке, она личи на својеврсно посвећење гледалаца у неки тајанствени, невидљивим силама прожимани праоснов часних обичаја и одушевљења за слободу. Тиме је етичка мисао укључена у политичко образовање; на естетичку културу пренесен је обиман и сложен васпитни задатак коме ће се дораслим показати само неки доцнији писци патриотских драма.

Гледано историјски, такав идеализам је постајао уметнички неуверљив онда кад се одвајао од своје искрене доживљајне основе и кад се изрођавао у реторски патос или у празно занесењаштво. Ћоровић је идеју слободе унео у круг узвишених идеја отаџбине, части, љубави, истине, оданости роду; у исти мах ју је везао за моралну обавезу која у мотивацији показује сувишак конструктивног елемента. У њој се, примера ради, не огледа „драма разривене душе“ и њен развој који води победи унутарње племенитости јунакиње. То је управо разлог што се у дијалозима јавља поједностављена атмосфера „идеалне“ поделе на светло и тамно, на веру и скепсу, на понос и презир. На поделу која се у исти мах јавља као деоба на двоје између народног збивања и личне драме, између политичке историјске игре и породичне драме која се тиче брата и сестре.

Истина, лик Ранковића не болује од равнодушности и неопредељености, од скучених видика и неспособности да осети важност историјског тренутка; његова резигнација не израста ни из утехе неке апсолутне, трансцендентне идеје; његова трагика настала је из наталоженог искуства о неизбежности те овде и сада дате стварности. То је свест о немоћи једног малог народа осуђеног на вечно ропство и тлачење од стране јачих. Само у сржи тог „визионарског прагматизма“: „живјети мирно ка’ чојек, а не верати се од немила до недрага и очекиват’ куршум у чело“ (66) – Ранковић остаје на непрозиран начин сам себи веран и тако у скривен чвор везује свој друштвени, политички и морални живот. Но тиме се управо разоткрива као припадник једне идеје дефетизма и једне животне рационалности која се исказује наизглед спокојним, утрнулим гласом, и он о томе изриком извештава: „Од махните чељади паметнијему се не могу надати. Да не знам какве сте, љутио би се...“ (67).

Идеја сеоба и израз националног отпора у драми *Под маглом* Алексе Шантића

У приказивању зачараног круга немогућности превазилажења себе и докучивања виших, слободарских идеала, сви писци патриотских драма су – браћа близанци. Сви су они склони *ангажованом* театру, без обзира на уметничку успелост њихових драма, јер то је њихов примордијални менталитет. Пре стотинак година, у време када је написана, Шантићева драма *Под маглом* имала је, међутим, највише успеха код публике и критике.²⁷⁵ Притом ваља имати у виду један од основних елемената тзв. естетике рецепције. Увек је било писаца које су још савременици признали, а потомство поштовало, и других писаца које су поштовали савременици, а потомство заборавило, и трећих чији се култ периодично обнављао и замирао из разних узрока. Са данашњег становишта се чини да је вредност Шантићеве драме *Под маглом* ипак била прецењена, мада се не може оспорити „да је песник у првом покушају на позорници изишао с оним у чем је он најјачи, са стиховима, и с предметом у ком Шантић у данашњој поезији нема такмаца“²⁷⁶.

Иако прилично статично представљена, драмска борба која се одвија у овом позоришном комаду, биполарном по својој природи али мање динамичном по оштрини међусобног сучељавања карактера, укључује извештајан степен дуализма у погледу тежњи, расположења и осећања – „реализам социјалне беде и романтичарски патриотизам се овде рву у једном живом ритму“²⁷⁷.

Овде се, као и у *Стани Ранковићевој*, одузета слобода доживљава као њено уступање окупатору услед старих од губитка живота. То је показатељ да је живот још увек она категорија која стоји изнад свих других, па и изнад идеје слободе. То је и она вечита дилема јединке око тога шта је боље: оставити друштво да живи у некој врсти социјалне хибернације, у атмосфери прилагођавања, покорности и лажи, чувати вредности на које се навикло, или, унети племенити немир у

²⁷⁵ Ова драма је први пут изведена у Краљевском српском народном позоришту у Београду, 27. септембра 1907. Исте године је и штампана. У издању из 1927. учињене су извесне измене и допуне, а додат је и пролог.

²⁷⁶ Милан Грол, „*Под маглом*, слика из Горње Херцеговине, у једном чину, Алексе Шантића“, у: *Кроз књиге и догађаје*, Народно позориште у Београду, Београд 2010, стр. 59.

²⁷⁷ Милан Богдановић, „Шантићеве драме“, у: *Српска књижевност у књижевној критици*, едиција „Драма“, прир. Рашко В. Јовановић, Нолит, Београд 1973, стр. 302.

понижавајући мир, пробудити дух бунтовног незадовољства, жудњу за рушењем постојећег. И док су једни упориште застоја, други су залога вечног кретања напред. Јединка се овде супротставља множини спремној на одрицање и *бекство од слободе*, те тако постаје симбол нонконформизма. У завршници долази до парадоксалног јачања ове тврдње – тражећи од Станка да им *покаже пут из магле*, колектив ће поентирати стање неслободе потчињавањем опет вољи појединца и спремност да се одрекну права на самоодлучивање.

Попут Светозара Ћоровића, Алекса Шантић је оштрим антитезама приказао располућеност у актуелном тренутку српске егзистенције – било у чину бунтовништва било у опозитним облицима резигнације услед постојећих односа. С погледом на садашњицу, приписао је својој првој драми тај смисао да изражава конкретне недоумице кроз оно што је човеку уопште својствено, кроз промишљање противречја унутрашњег и спољашњег света, да то изражава најочигледнијим средствима приказивања, задржавајући идеалистичко-романтичарску тезу да национално мишљење и осећање преовлађују у свести већине народа који с патосом велича ратништво и смрт на бојном пољу у споју родољубиве, хришћанске и патријархалне мисли.

Позивајући на обнављање мисли из васпитне снаге заједничке историје, Шантић је у патриотску драму преточио етос једноставних, крепких политичких песама, које се више не врте око личног доживљавања, већ представљају сажет израз једног заједничког осећања и хтења у којем част и вера, храброст и чврстина одлуке дају неко непосредно доживљено, мистичном доживљају сродно етичко јединство.

Цела његова драма је варијација песме „Остајте овде“. У склопу позоришног комада посвећеног Марку Цару, она, међутим, постаје вишезначна, бацајући светло на „слику живота из Горње Херцеговине“. У смислу основне идеје – позива на борбу против Турака – обликује се само један развојни ток радње. Други ток оживљава пасивну емоционалну борбу индивидуума: народни главари не осећају више снагу за борбу – нико осим Станка. То стање свести и душе симболично је приказано у сузи на икони светитеља Саве. У њој су црпили утеху у часовима клонулости и туге за покопаним сновима, убијеном вољом и далеким просторствима која су за њих симбол слободе и новог живота; са њом су успели

и да забораве шта је права слобода. Та суза је за њих била симбол неба. „Благо ономе ко суза има, у тога срце умрло није“ – та често навођена Шантићева мисао давала је извесну подршку и својеврсни смисао свим колизијама у животу, смисао изгубљен међу вековним наслагама запретаних вредности.

Лети, током жетве окупљају се кнежеви и бегови, с њима и учитељ Станко којег Шантић приказује као целовито уобличену индивидуалност, као човека доследног себи, који не зна за колебање. Они говоре да се намети више не могу издржати и да морају поћи у сеобу. Бећир-бег и Тахир-бег не пију вино и не чине здравицу позивајући се на Бога, али и они сматрају да су део заједнице јер су под истим небом рођени, исту невољу деле, а то исти језик и потврђује.

Станко их позива да остану и да се боре јер је бекство издаја; Јоксим пресуђује сеобу, а сви проклињу оног ко остане; чује се гавран – то су злослутни, немилосрдни симболи, прикази неизвесности и лутања народа између сумње и наде, између храбрости и малодушности, ума и безумља, активне силе и тупе равнодушности обавијене густом копреном „магле“. Под маглом, како наслов драме говори, Шантић је оцртао драму народа, распетог, збуњеног, који тражи свог водича у смутном времену. Страшно је царство магле: она је симбол његове несигурности у свету који га окружује, у знаку два кључна догађаја што су битно обележила Шантићев живот и рад: анексија и победа у балканским ратовима.

Зато Шантић у лику Станка васкрсава све раније књижевне ликове предводника који развејавају маглу, који се не мире са урођеним слепилом човека. У завршној сцени драме, Станко се на гробљу узвишеним тоном обраћа мртвима у гробницама, онима који су у борби за слободу страдали и оставили своје кости у отаџбини. Осуђује олако схватање слободе јер су се генерације синова које за њу нису положили своје животе лако одрицале ње и уступале је другима, немајући исправан однос према њеној вредности. Сада се сви обраћају Станку и траже да им покаже пут из магле. Наравно, избор народног предводника је појава која је нарочито подвргнута историјској судбини. Нема сумње да је у његовом лику Шантић одредио суштину својих властитих погледа: он је и сувише био део оне исте целине коју је спремао да духовно преобрази.

Као израз најдубљих димензија националног бића, пуна родољубивог набоја, драма *Под маглом* понавља образац патриотске драме. Отворити капке

обневиделом, поробљеном народу – то је и за Ћоровића и за Шантића задатак националног позоришта, који се најделотворније решава стилизацијом ликова, истицањем најупадљивијих контраста, вољног хтења и доминантне црте карактера. Шантић се притом не одриче своје песничке природе. Он уноси у текст делове својих песама са искреним уверењем да све што се налази у прозаичном свету бледи, постаје другостепено и непотребно пред јасним језиком поезије. „Остајте овдје!“, декламује на крају Станко познате стихове, „Сунце туђег неба / Неће вас гријат’ кô што ово / грије! / Грки су тамо залогаји хљеба, / Гдје свога нема и гдје брата / није!“ (111).

Сличну врсту текстова је, поред писаца поменутих у овом поглављу, међу првима покренуо Бранислав Нушић 1900. године у драми *Кнез Иво од Семберије*, и наставио у каснијим драмама – *Данак у крви* (1907) и *Хаџи Лоја* (1908).²⁷⁸ Заједничка црта свих ових дела је слободарска хероика. Вековна страдања народа активирала су свест о витешкој неустрашивости појединаца, спремних да се супротставе тлачењу и попут народних вођа читав један народ поведу напред у борбу за ослобођење. Тако се из јаке воље појединаца активирао волонтаризам масе, односно дошло је до буђења колективне свести о преузимању одговорности. Реч је о наслеђеној етици, чије су идејне основе наши писци покушали да кроз кратке драмске форме представе и тиме прикључе европском театру на прекретници векова.

²⁷⁸ Ове драме су следиле једну доминантну линију српске драмске књижевности с краја 19. века – линију историјске драме. Стога ће ове драме Бранислава Нушића бити издвојене у потпоглавље „Историјско-патриотска драма“, а придружен им је и текст *Растко Немањић*.

ПАРАДОКСНИ ЈУНАК У ДРАМИ ПАРАДОКСА

Пиранделовски јунак пре Пирандела у заборављеној Ћоровићевој драми *Наше позориште*

Допринос Светозара Ћоровића драмској уметности је вишеструк: поред тога што његов драмски опус није занемарљив по обиму, разноврсност коју у оквиру њега налазимо је још значајнија. Пишући комедију, народне комаде са певањем, драме са упливом оријенталног, своје стваралштво крунисаће грађанском драмом, али посебно место у таквом опусу заузима његова једночинка *Наше позориште*. Време у коме је настала је, управо зато што то још нису сви примећивали, било захваћено неком врстом вавилонске пометње – сам наслов *Наше позориште* наговештава збрку и несналажење у времену и стварности – у којој нико никогa није могао разумети. Кога се још тицала разлика између уметности и живота! Овим необичним позоришним комадом Ћоровић је на особен начин утирао пут предстојећем експресионизму и може се рећи – разбијао постојећу форму театра. Њиме се, у исти мах, највише приближио ономе што ће од 1918. до 1925, када пише своје најзначајније драмске текстове, позоришној публици понудити италијански писац Луиђи Пирандело.

То је театар заснован на реалистичкој потки али и њеној преображајној моћи, чиме се укида дистанца између гледалаца и глумаца, односно нашег доживљаја и позоришне представе. Гледалац је увучен у представу и глумци на особен индиректан начин комуницирају са њим, а сама представа је у тој мери жива да гледалац готово губи осећај за њен почетак – он се заједно са глумцима припрема за почетак представе која се већ изводи пред њим. Стварни човек је транспонован у уметнички свет где повремено преузима театарске маске, или је у припреми да их преузме кроз глумачку стилизацију. Оваква концепција формира се на некој врсти протеста против свега онога што позориште своди на забављачку функцију, а драмски текст редигује до граница крајњег поједностављивања, где је човек једнодимензионалан, радња банализована, а заплет најчешће сведен на интригу. *Dramatis personae* постају стварне и живе, а

њихови поступци не делују написано и шаблонски. То је чини се покушај да се живот представи кроз уметност у свом најприроднијем виду и да се покаже, на другој страни, да је уметност управо живот. У гротескном театру драма постаје парадоксна, а тиме и њен јунак.

Драма *Наше позориште* је први пут представљена у „Краљевском српском позоришту“ у Београду 1914. године. На сцени се догађа оно што би требало да се догађа иза сцене – припреме за наступање. То је тренутак уочи изласка глумаца на сцену, па је позорница замењена *backstage*-ом. Све је ужурбано, у општој пометњи смењују се реплика за репликом, чак су присутне и интерне шале глумаца, што гледаоце још више учвршћује у уверењу да имају прилику да посматрају оно што до тада нису могли да знају и што не би требало да знају (Бајазит: „Лакше! Може вас чути и публика“) ²⁷⁹. Писац ствара илузију да је публика објективни тајни посматрач. У питању је један вид воајеризма, објективизација која се постиже идентификацијом у другом, односно својеврсним посматрањем у огледалу. Овакве претпоставке послужиће касније током 20. века и Жаку Лакану за потврђивање властитих теза, међу којима има и оних на којима је данас заснована и *нова теорија позоришта*, и које се лако могу применити у тумачењу Ћоровићевог уметничког поступка. Слично Лакановим теоријским претпоставкама, и Славој Жижек ће истаћи да се „суштинска одлика нагона за гледањем састоји у *чињењу себе видљивим*“ ²⁸⁰.

Тешко се може извршити детаљна и дубока карактеризација ликова, али се може створити нека представа о глумцима и о глумачком свету. Уверљивост се постиже репликама драмских ликова. Тако на пример Бранковић учи текст, Бошко Југовић тражи бркове јер му недостају, Бајазит је Ивану Косанчићу узео чизме јер „царски син треба да има најлепше чизме“ (550), глумци се питају колико је девојака дошло да их гледа, Бајазита чак интересује да ли је нека конкретна

²⁷⁹ Светозар Ћоровић, *Целокупна дела*, књ. VII, прир. Стеван Јелача, Народна просвета, Београд б. г., стр. 548. Наредна навођења ове драме биће извршена према овом издању. Није нам познато да самој драми има критичких текстова. У *Сабраним делима* која је приредио Б. Милановић нема ове драме, а не помиње је ни Радован Вучковић у својој обимној монографији *Модерна драма* иако је Ћоровића издвојио у засебно поглавље („Пример Светозара Ћоровића“), где помиње скоро све његове драме. Ово изгледа још необичније има ли се у виду чињеница да су у осталим поглављима груписани текстови према сродности и да је само Ћоровић добио тако велики простор у виду посебног поглавља. Помиње је, додуше, Јосип Лешић у приређеном Нолитовом издању – *Драма на почетку XX века*, али само узгред и готово библиографски у напоменама.

²⁸⁰ Славој Жижек, *Испитивање реалног*, Академска књига, Нови Сад 2008, стр. 197.

девојка дошла, Косанчић пита Топлицу где му је калпак: „Нећеш, зар, гологлав на позорницу?“ (551).

Још је занимљивији поступак глумчевог уживљавања у улогу, чиме се још оштрије укида дистанца између публике и глумаца представљеног комада. Када Југ упозорава Николу да се утиша, он говори: „Није мени име Никола него Бошко“ (552), или још израженије када Бошко не пристаје да му син глуми Бранковића: „Зар је стари Јово бољи чојек од мене, па он да роди Обилића, а ја Бранковића?“ (553); скидајући фес: „Ја се клањам томе лику који је на теби и сјенки нашег цара честитог. Ама те нећу послушати. Мени ништа није касно. [...] Забранићу сину да преставља. Волим му мртво чело земљати него пустити да се, макар и за сахат, назове издајица српског рода и кољена“ (553); или кад тугује што му људи не наздрављају ни Бога јер га прекоравају што му је син прихватио улогу издајице Бранковића. На овај начин писац изводи на сцену лица која су изгубила интегритет и персоналност. Како не постоји само једна истина, тако не постоји ни само једно наше ја. Колико се то приближава Пиранделу, најбоље показује лик Оца у *Шест лица тражи писца* (1921): „У томе је сва моја трагедија, господине: у мом сазнању да свако од нас – видите – верује да је 'један', а није тако: он представља 'многе', према свим могућностима бића која су у нама: 'један' са овим, 'један' са оним – сасвим различитим људима! И са варком, међутим, да сте 'један исти' за све, и стално 'тај један' који верујемо да јесмо у сваком нашем поступку. Није тако!“²⁸¹

Притом је лику Ивана Косанчића пало у део да буде тај који ће, схвативши да је потпуна идентификација с улогом отишла предалеко, покушати да заустави „лудило поистовећења“: „Али, забога, ово је само онако. – Како да ти кажем ... Ово је само престава“ (553).²⁸² А да је пак неким случајем Ћоровић био упознат с модерном психологијом, свакако би говорио и о подели личности, полазећи од претпоставке да сваком глумцу прети опасност од цепања личности када у лик који оживљава на сцени пројектује све своје расколе настојећи да кроз такву сублимацију рационализује свој потиснути страх од потпуног поистовећења.

Немогућност јасног одређења како властитог Его, тако и приказане појавности говори о нестабилности истине и доводи до тријумфа релативизма –

²⁸¹ Луиђи Пирандело, *Шест лица тражи писца*, Просвета, Београд 1962, стр. 56.

²⁸² Уп. такође: „Али ово је једна игра“ (553).

где се у првом реду релативизује људско биће. Па ипак, нужно је било остати у оквирима реалног, а да би се то постигло, било је неопходно формирати фиктивно на темељима општих места. Стога је писац покушао да изгради читав систем типских личности које остају непроменљиве у једној одредници која их квалитативно дефинише. У овој Ћоровићевој драми то је готово архетипско знање о историјским личностима, где ликови постају нека врста носиоца симбола, где они сами остварују функцију сталних епитета: Милош Обилић – јунаштво, Вук Бранковић – издајство, Мурат – непријатељство, итд.

Историјски комади су изгледа омогућавали најизразитије представљање националне свести и колективног духа, стога су најозбиљније и схватани. Свако поигравање са националном чашћу, па и осећањем за национално, квари општу идеју слободарске тежње народа.

Обилић: Ништа се не бојте... Знам ја улогу и у пићу. А ножа не дам. Ћеиф
ми да Мурата прободем.

Мурат: Ено!... Чујте га, људи!... Оно је махнито! (556).

Удвајање стварности се постиже на неколико начина: кроз однос публике и глумаца (представа која се одиграва на сцени и обманута публика која ишчекује да представа почне), и двоструку стварност у комаду (глумци драмске садашњости који се припремају за улогу у „драми у драми“ и глумци поистовећени са улогом у предстојећој „драми у драми“). Преплитање реалног света и света уметничког дела остварује највиши домет у рецепцији гледалаца – Југ: „Кад си из царске чаше отпио, треба и Југову да прихватиш. Нас два старца да се огледамо“, на шта Бошко одговара: „Хоћу, стари, јер си ти родио свих девет поштених синова. А у мене од двојице један хоће наопако“ (554). Постоји једна стварност у драми која се никада не доводи у питање. Наш однос отуд постаје амбивалентан зато што глумце видимо као стварне, јер драмска садашњост за нас постаје стварност, а ликове уживљене у позоришну улогу као нестварне и њихово поимање стварности схватамо као искривљено. Овим се постиже извесно продубљивање хроноса у чијој основи лежи колективна свест, односно колективно поимање прошлости и њеног уздизања на раван остварења континуитета националног бића, чиме се на неки начин истовремено формирају и

темпорални идентитет у свести ликова и гледалаца и временске вредности које постају само релационе на пољу драмских збивања, док њен виртуелни сегмент у основи остаје атемпоралан.

Та двострука димензија – унутрашња и спољна у исти мах – коју писац преноси и на сценску стварност, где мора, као и све друго на сцени, попримити чврсте обресе, најснажније се осећа у исказима самих ликова – Бошко доживљава прошлост као једину валидну садашњост. За њега је то готово једина реалност. У низу његових поступака се овај ефекат још више појачава. Понашање ликова, па посредно и карактеризација зависни су од њиховог односа према стварности, према имагинарној или реалној темпоралности. На тој инстанци се они и профилишу. Специфичност драмске форме условљава природу временске димензије приповедног потенцијала и доприноси директности у приказивању *омнитемпоралности, транстемпоралности и ахронији*.

Други ликови су свесни лаког искорачивања из света уметничке стварности у свет уметничке фикције и стога у духовитом тону врше супституцију једне категорије другом – Бајазит: „Косанчићу, не љути се! Узми оне друге чизме. И тако сваки зна да си турску уходио војску, па ће мислити да си их у путу подерао“ (550). Али се оваквим изјавама, честим у тексту, алармира и свест гледалаца о некој општој историјској истини, преношеном с колена на колена, као делом народног идентитета.

Свет драмског комада се састоји углавном од мушких ликова. Тиме се још једном поентира порука која ће бити пренета предстојећом „драмом у драми“: порука да су мушки ликови као учесници у догађајима важнији за представљање историјске прошлости. Стога се појављују само два женска лика – Мара и Вукосава, од којих се вербално оглашава само Вукосава кад пита остале да ли су спремни за представу, док се Мара испољава само кроз ритуални гест поклонивши се Бошку кад он пита ко му је снаха, на шта одмах затим презриво одговара: „Нашла слика прилику“ (555), што опет сугерише помирење и преплитање двеју стварносних равни уз помоћ којих се осветљава свеукупан Бошков став о овим ликовима. Њиховог активног учешћа у драмском току нема. Ова два женска лика се појављују још једном на самом крају, када их Косанчић позива да прве изађу на позорницу јер са њима почиње представа.

Крај комада се зато осећа као њен почетак, а тиме је, у суштини, остварен парадоксни идеал драматургије какав се – да наведемо нимало усамљен пример – указивао и једном Лудвигу Тику. Та суштина се састоји у томе „[...] да се театар поиграва с театром. То је круг [...] у коме се на крају налазимо тамо где смо били и на почетку“.²⁸³ У гледалишту је тиме појачан утисак присуствовања припреми за представу, односно глумачкој проби какав је случај у драми *Шест лица тражи писца* Луиђија Пирандела, где његов Редитељ каже: „Да, говорите тако, Мадам! То ће запалити гледалиште!“²⁸⁴

Да нас неумољиве историјске чињенице не уверавају у супротно, могло би се помислити да је реч о антиципацији театарских техника које ће од Пирандела водити једном мање-више непрекинутом линијом до експерименталне праксе савременог „антитеатра“. Ми се, међутим, и овде сусрећемо са дуготрајним наслеђем европске позоришне праксе. Нема, наиме, никакве сумње да је, након Шекспира, након елизабетанског театра уопште, традиција „игре у игри“, као и читав шаролики спектар поигравања са очекивањима публике и њеним увлачењем у улогу или позицију повлашћеног сценског „инсајдера“ – оног што види шта се крије иза завесе и шминке, иза кулиса, костима и задатих реплика – оставила трага и на нашим позоришним даскама. Не подлеже сумњи ни то да је таква улога „саучесника“ у приказивању била у највећој мери додељивана публици у време европског романтизма. Суштина се огледа у специфичном урањању у драмски свет на начин на који је то скоро век касније дефинисала Рајанова разликујући два модела урањања: модел „телескопа“ који је карактеристичан за конструисање контрачињеница и модел „space-travel vehicle“ које прати урањање у свет фикције.²⁸⁵ Све то сведочи о вековној људској тежњи за материјализацијом унутрашњих побуда, односно за њиховом потврдом кроз процес испољавања, а потом у обрнутом поретку – оно што је доступно чулу вида утиче на формирање нашег унутрашњег доживљаја. Тако се и „савремена идеологија (наизглед) чисте видљивости заснива на нагону ка превођењу и тоталном укључивању у

²⁸³ Уп. М. Frank (ed.) *Ludwig Tieck: Schriften in zwölf Bänden*, Frankfurt a. M. 1985, Bd. 6, str. 564: „...daß das Theater das Theater parodieren wollte, und man also ein Spiel mit dem Spiel treibe. Es ist ein Zirkel [...] wo der Leser am Schluß grade eben so weit ist, als am Anfang“.

²⁸⁴ Луиђи Пирандело, *нав. дело*.

²⁸⁵ Marie Laura Ryan, *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 2001.

материјалност поретка слика; при чему она, иако наизглед неодређена и необавезна, како још Адорно и Хорхајмер пишу, није 'ништа више прозирнија или слабија'".²⁸⁶ Но пре него што осветлимо ову театарску праксу као историјски феномен, морамо подробније размотрити функцију драмских ликова у светлу овог, за наше позоришне прилике, ретког, занимљивог и за анализу надасве драгоценог покушаја да се судбина јунака прикаже у знаку парадокса. У чему је његова суштина? Као што се из наведених примера види, противречним крајностима је наше расуђивање доведено до колапса који изазива дилему и занетост комадом, али у исти мах поступак показује изванредну тананост којом су ликови изграђени.

Степен њихове уверљивости постаје редуванатан за свеукупан позоришни доживљај. Он се може прихватити као „маска по значењу и марионета по дејству“.²⁸⁷ Мисаоно суделовање гледалаца нигде није експлицитније него у овој врсти драмских комада, јер је пишчев покушај да раскринка до тада прилично улењеног гледаоца и да пасивног посматрача интелектуално активира. Пишчев поступак је својеврсни *кончето* којим се поспешује гледаочев имажинативни набој.

Све ово доводи до преиспитивања наших знања и превредновања досадашњих судова о могућностима театра. Уметнички ефекат се састоји у потресу насталом услед разбијања конвенције и континуираног присуства традиционалног у драмском дискурсу, чиме се и најдрастичније релативизује однос између фиктивног и реалног. Доводећи до извођачког савршенства идеју појмовног пара *стварност и привид*, у коме се више не може разликовати шта је историјска чињеница, шта је реалност а шта фикција, Ћоровићеви драмски ликови својим парадоксним постојањем потврђују да су у времену њиховог обликовања постојале неке непремостиве разлике између идеалног и реалног, због чега је изразите жанровске одлике комедије преобликовао на начин који га – независно од његове веће или мање артистичке успешности – чини претечом театра апсурда. Но да бисмо пружили довољно доказа да Ћоровић и *Наше позориште* уистину представљају иновативну књижевноисторијску појаву *avant la lettre*, нужно је проникнути у све сегменте њеног историјског бића.

²⁸⁶ Влатко Илић, *Увод у нову теорију позоришта*, Нолит / Алтера, Београд 2011, стр. 175.

²⁸⁷ Џ. Л. Стајен, *Елементи драме*, Уметничка академија у Београду, Београд 1970, стр. 158.

Знамо да је – упркос противљењу и осудама заговорника класичне драме који су у свему томе видели неку врсту недозвољеног „прекорачења“ у домен „невидљивог театра“ (Гете) – теорија „романтичне ироније“ настојала да на трагу Русоа и Хердера оствари нов естетски циљ: пигмалионски преображај „мртвог“ уметничког дела. Више је него очигледно да се и у Ћоровићевом комаду срећемо са драстичним прекорачењем границе између драме и режијске наратије у пословичним чизмама од седам миља, толико карактеристичним за све облике и видове романтичарске *трансгресије* која увек има за циљ и преображај, односно „прекорачење“ у свести гледалаца. И није нимало необично што су такве драме, богате разноврсним, транслиминалним „прекорачењима“ жанра, теме и медија, могле бити сврставане у тзв. *драме за читање*.

То је, међутим, само површна генерализација, која не објашњава оне много дубље, много богатије, много суптилније односе у драми. Најпре, посматрано из угла раних романтичарских експеримената, ова Ћоровићева драма би лако могла бити схваћена и као својеврсни пледоаје за културну и националну обнову. Наиме, дидаскалије, режијски упуту и духовити коментари глумаца непрекидно мешају прозаичну садашњост и славну националну прошлост. Наративни карактер текста у добу интимистичког читања и приватне лектире утолико јасније надомешта наглашено естетичку димензију на сценском и јавном простору уопште, тако да се позив на национално освешћење такоређи сам од себе обликује као нека врста сурогата или жанровског полубрата драме за читање.

Овде се у потпуности разоткрива раскорак између класичне теорије драмске затворености и радикалне отворености експерименталне праксе. Није притом реч само о семантичкој „расутости“ текста – целокупна амбивалентност која се постиже сузбијањем уживљавања и емпатије код гледалаца кроз „реалистичке“ коментаре глумаца, изазива једну врсту трајне и доследне „дезилузије“. Изазива једну провокативну врсту рефлексивно-херменеутичке рецепције која води у близину позноромантичарске драматургије.

То је уједно тачка на којој уметничка озбиљност прекорачује своје границе и обично запада у смешно, тачка где се узвишеност историјског чина или реплике претвара у пародију, где се биста од мрамора претвара у папирну имитацију. Симултаном повезивању на више равни одговара изразита интертекстуалност и

мозаичко повезивање историјских асоцијација које претпостављају познавање повесних датости. Својим хибридном статусом Ћоровићева једночинка надилази жанровска одређења у смеру необичне психосемиотичке конфигурације: преплитање реалног света и текста драмске улоге производи нешто сасвим ново, а та нова непосредност како би се она зацело могла звати, будући да из ње проистиче и нов сазнајни доживљај као такав, може се постићи једино кроз потпуно изменљив низ асоцијација, кроз низ који можда у својим почетним карикама показује извесну сличност с конструкцијама и ефектима романтичарских комедија, али их ипак превазилази, да би кроз тешње приањање уз реалност, остварио један експеримент каквог на нашим просторима није било ни у зачецима.

Но овде није довољно указивање на околност да уметност приказује саму себе. Реч је о моделу генерирања текста, о нарочито ефектним сценама где глумац истовремено – недиференцирано говори и као глумац и као лик којег тумачи. Ова схизоидност говора, која одликује естетички дискурс романтизма и која има свој најрадикалнији вид у Тиковом *Обрнутом свету* (1845), имаће свој познатији наставак у Келеровом *Изгубљеном смеху* (1874) и Пиранделовом *Хенрију Четвртом* (1926), али је њена суштина садржана у феномену Аристофанове *парекбазе*. У њему је Фридрих Шлегел, „сива еминенција“ романтизма, развио један наративни поступак у духу идеалистичке филозофије који на естетски начин заобилази проблем неприказивости апсолутног кроз рефлексију, а то значи: да приказано конфронтира са самим собом, да га стави изван снаге кроз „двоструки говор“ и тако успостави нови семантички свет у парадоксу.

Каква је онда природа Ћоровићеве *mise en abyme* у односу на традиционални концепт игре у игри? У чему се огледа његово отискивање или чак превазилажење концепције драмских ликова у романтичарској комедији која, упркос сатиричким жаокама, само потврђује да се постојећи свет променити не може, чак ни по цену његовог радикалног „обртања“? Док су савременици могли у Ћоровићевом комаду да виде само оно необично и ново, да виде позоришни трик и дрскост према широкој публици, наши савременици би у њему с пуно права могли уочити превратничко прегнуће, и то тим више што је писац за њега везао неке – у нашој средини непознате – уметничко-техничке аспекте. Додуше, оно бизарно у

комаду, иако по себи неспорно, било би изван свог окружења, изван српске културне средине, мање упадљиво. У време када је једночинка настала више готово да није ни било периферије у уметничкој традицији, али без обзира на утицаје, Србија је још увек на пољу уметности била „млада“ земља, дакле земља „на почетку“, свакако не на митском почетку, па ипак на једном таквом почетку на коме се јасно могла одредити према традицији сваке врсте.

Најпре пада у очи да жанровско прожимање, та *доминанта* романтичарске поетике, па и приказ двострукости живота, удвајање и раскорак између идеала и стварности, између намере и последице човекових активности, између рационалног и ирационалног, обичног и необичног, познатог и непознатог, очекиваног и апсурдног – да све те одлике позноромантичарског „антитеатра“ и сатиричних комедија, нису Ћоровића одвеле у комедиографску необавезност. Напротив. Уперена против губитка историјског сећања, заборавља прошлости, његова антиципација модерног „антитеатра“ водила га је *наличју комедије*, њеној „озбиљној“ контрафактури – осуди националне равнодушности, осуди недостатка историјско-критичке рефлексije у години пред сам почетак Великог рата. Привидно ограничено на саму уметност, па зато наизглед необавезно и безазлено, *Наше позориште* је „наше“ већ и због тога што, у једном ширем смислу, слика нашу неприпремљеност за историјску улогу, што слика необузданост, чак и нашу наивност у расуђивању и буквално схватање – на крају, „наша“ је и сама историја која је дала посебан печат националном менталитету и идентитету.

Може се слободно рећи да Ћоровићев драмски текст са парадоксном концепцијом прозаичних сценских „јунака“ што играју стварне историјске јунаке обликује једну посебну врсту комуникације са којом се „достојанство историје“ спасава у делу: Ћоровићева једночинка преображава комуникативни чин у радњу, чији смисао остварују ликови на доиста иновативан начин који Енглези зову „enactment“. Њен крајњи резултат није ништа друго до – парадоксни театар.

ЈУНАК ГРАЂАНСКЕ ДРАМЕ

Како су српски драматичари, нарочито с почетка новог века, дотицали актуелне проблеме онога доба – у првом реду кризу породице и морала грађанског друштва, уздрманост брака као институције, сексуалне девијације и еротску прикраћеност, трагичну располућеност животног осећања, духовно и материјално сиромаштво, проблем самоубиства – и представљали живот људи са маргине као „фактографски и фотографски“ документ, тако се и анализа драмских текстова овог периода заснивала на приказивању страсти и карактера, због чега би се њихови комади несумњиво могли сврстати у жанр друштвене драме.

Реч је о оним драмама које се баве друштвеним проблемима свога доба, а то, поред проблема насталих социјалним раслојавањем, у првом реду подразумева однос друштва према јединки и обратно. Индивидуа се посматра као чинилац друштва, његов типични продукт, и стога је несумњиво важно питање механизма којима појединац обезбеђује свој опстанак, како онај у друштвеној заједници, тако и онај егзистенцијални. Тегобан и сложен друштвено-историјски контекст намеће индивидуи специфично понашање и улогу чија делатна немоћ ограничава моћ индивидуе. То даље узрокује располућеност животног осећања и доводи, у извесном смислу, до одвајања бића од егзистенције. Ако је у овом првом садржан извесни смисао, у овом другом се налази клица самопоништења и та два пола се трајно разилазе. Егзистенција која је одвојена од властите есенције постала је апсурдна, али природна људска тежња за осмишљавањем нагони ликове на трагање за суштином. Тај конфликт између онога у унутрашњој сфери ликова и онога наметнутог споља, временом им постаје терет и ликови ће под таквим притиском, оптерећени у бити животом, бити доведени до привидног избора да се потпуно и немо предају пукој егзистенцији. Као да мимо њих, и од њих одвојено, постоје биће и егзистенција и јунаци су принуђени да се одреде за једно или друго. Одричући се бића (себе), они нераскидиво ступају у један свет лишен важења, па тиме и свега духовног и душевног – у свет перманентне апатије. То је у једном ширем смислу уклапање у неку колективну егзистенцију.

Истовремено интимистичка и интроспективна, модерна драма је и натуралистичка у својој заинтересованости за човека као друштвено биће.²⁸⁸ Избор грађе одређивао је социјални песимизам, који је гледао у низије живота. Наглашено је, међутим, да је терминолошко одређење *друштвене драме* донекле проблематично као сувише општа детерминанта, а разликовне нијансе у наших писаца не треба да остану незапажене. Стога ће се овде извршити њихова ужа класификација на подврсте према доминантним цртама драмског текста, међутим, та се класификација мора схватити условно с обзиром да је врло тешко одредити чисте типове. Богатство тематско-мотивског склопа отежава прецизно сврставање, али, с друге стране, поспешује распознавање индивидуалних изражајних путева и књижевно-уметнички квалитет текстова.

Уз класификацију која се са мање или више успеха и мање или више напора може извршити, јавља се и проблем друге врсте – временско ситуирање српске друштвене драме, тим пре што се морамо оглушити о став једног од највећих наших драмских писаца и несумњиво највећег комедиографа Бранислава Нушића смело и нескромно изнесеног у једном писму:

Ја сам први у нашој драмској литератури, без обзира на то колико срећно, покушао да пишем друштвену драму (ранији покушаји Цветића, Шапчанина и Манојла Ђорђевића далеко су били од тога. Њихови покушаји су обична стара, романтична прича у којој глумци приликом приказивања облаче цивилно одело).²⁸⁹

Прва Нушићева друштвена драма *Тако је морало бити* изведена је на београдској позорници 1900. године (18. октобра), међутим, ако бисмо и занемарили три поменута писца,²⁹⁰ тешко би се могла пренебрегнути чињеница да

²⁸⁸ Видети предговор Мирјане Миочиновић у: Војислав М. Јовановић, *Изабране драме*, Нолит, Београд 1987, стр. 17.

²⁸⁹ Велибор Глигорић, *Сенке и снови*, Београд 1970, стр. 32.

²⁹⁰ Уметничка вредност драмских остварења ових писаца, када је реч о грађанској драми, могла би се аргументовано бранити, јер заборав у који су ове драме пале сигурно не лежи у њиховим неопростивим недостацима, већ би се узрок, како је истакла и Марта Фрајнд у поговору за драму Манојла Ђорђевића *Призренаца Љубав и сујета (Отровница)* из 1893, пре могао потражити у нашој трајној немарности према драмској баштини. Када је реч о Цветићевој грађанској драми *Браћа* (1899), лако би се могла довести у везу са оном подврстом коју означавамо као *салонска драма* и треба указати на велики степен подударности који постоји између ње и Матавуљевог *Завјета*.

је уз њих било још драмских стваралаца који су се окушали у овоме жанру. Ти покушаји, па и сама појава грађанске драме, сежу неколико година уназад, до 1896. када је први пут изведена, односно до 1897. године када је објављена *салонска*²⁹¹ драма Сима Матавуља, да би се опет сличним драмским типом завршио развој грађанске драме – 1918. године, на истеку периода модерне – када је објављена *Маска* Милоша Црњанског, којом је заокружена целина. Драма *Маска* Милоша Црњанског несумњиво представља увод у ново раздобље књижевних идеја – експресионизам и авангарду – већ самим антиципирањем многих мотива које ће Црњански касније развити у својим романима (сеобе, лутања), али и неких мотива карактеристичних за његову поезију, у првом реду суматраистички начин сагледавања и транспонована животне појавности у књижевне форме. У том смислу није споран став књижевних историчара (Р. Вучковић, М. Миочиновић, П. Марјановић) који његов драмски првенац идејно сврставају у нова струјања поратног периода или га издвајају као засебан примерак који се опире ситуирању те врсте. Ипак, као аргумент за одступање од досадшњих увида у поетику *Маске* пресудна су била два чиниоца: Црњански је рад на *Маски* започео пре Првог светског рата – 1914. године – стицајем околности је објављена 1918, и друго, ако и време настанка некога текста не подразумева нужно и припадност поетици периода у којем је настао, остаје чињеница да се Црњански још није сасвим ослободио стега грађанске драме предратног периода. То је видљиво у одабиру теме, затим у поднаслову којим сâм писац одређује драму као „поетичну комедију“, што је чест поступак драмских стваралаца пре рата, иако су саме драме лишене комедиографских елемената – већ им је завршетак много више иронично-трагичан.²⁹² Осим тога, „пред рат је у

²⁹¹ Овакво одређење је условно и извршено је за потребе овог истраживања. Све даље одреднице овога типа биће дате према тој нашој класификацији.

²⁹² Циничан однос према стварности је управо оно што изазива збуњеност и публике и критичара, па у крајњој линији и самих аутора, и то неретко аутора који су врсни зналци позоришних и књижевних законитости. Овакво несагласје се можда најилустративније може објаснити тумачењем *Наших синова* В. М. Јовановића које даје Јован Дучић: „Ова повест наших синова, то вам је цинизам у својој екстази, једна злурадост у целом њеном патосу... Када се на крају четвртог чина спусти над рушевинама једне несрећне српске породице позоришна завеса, ви се смејете. Ова драма, иначе пуна катастрофа, то је једна необично весела књига о необично жалосним стварима... Она је тако весела да се ви смејете читајући је, смејете се гледајући је и смејете се још једном причајући о њој некоме ко је још није читао ни гледао. Затим и онај ко је нама говорио о њој, и он се смејао... Међутим, то је трагедија целе једне породице, и још више: трагедија целе једне генерације, јер је у *Нашим синовима* реч о нашим синовима [...] Војислав Јовановић, пишући жалосну повест наших синова, знао је то веома добро; то је један од оних писаца које не треба

немачко-аустријској књижевности, коју је Црњански сигурно познавао, врло снажна рецепција талијанске барокне драме, особито *commediae dell'arte*. Рефлекси таквог стања осећају се и овде: [...] моменат маски, замена и покладних прослава је типски за сва та дела.²⁹³ Доминантна тема – еротизам – дата у ироничном кључу, уведена за разобличење култа женске сексуалности и слике о сјају племства, смештена у празнично време и осмишљена као игра под маскама на дворском балу, умногоме се може упоредити са *Завјетом* Сима Матавуља, мада ни разлике међу њима нису занемарљиве.²⁹⁴ Своје драмске ликове Црњански је стилизовао у декадентне страснике, језик у декоративну сликовност, захваћен „ужасом пред свакидашњим говором“ обичног живота.

Средишњи део развојног тока грађанске драме огледа се у неколиким комадима о којима ће касније бити више речи. Сви би се они могли издвојити у неколико подврста према степену симилярности у главним одликама текста. *Голгота* Миливоја Ст. Предића (први пут изведена 15. XII 1907, а објављена 1908) и последњи део трилогије *Под жрвњем* (1908) Драгослава Ненадића са насловом „Пред новим животом“²⁹⁵ припадале би типу *сентиментално-натуралистичке* драме; *Тако рече Заратустра* (1903) и *Наши синови* (1906) Војислава М. Јовановића Марамбоа, „Весели дом“ Д. Ненадића и *Ланци* (1910) Милутина Бојића могу се означити као примери трансформисаног Ибзеновог уплива под директним утицајем натурализма и духовног нихилизма, који преобраћањем питања одрживости духовне егзистенције уводе тип *егзистенцијалног нихилизма*; док би се Јовановићеве драме *Наш зет* (1905) и *Наши очеви* (1906), као и други део Ненадићеве трилогије „На прелому“ могли окарактерисати термином

поучавати јер они знају све оно и онолико колико знају и њихови критичари. Али се могу да преваре или да буду преварени. [...] То одсуство саучешћа и тај крајњи смисао приче о нашим синовима промашен је. Али промашен само као утисак“ (Јован Дучић, „Један нов драмски писац (Војислав М. Јовановић, *Наши синови*, комад у четири чина, 1907)“, у: *Српска књижевност у књижевној критици*, прир. Рашко В. Јовановић, Нолит, Београд 1973, стр. 322, 323, 324).

²⁹³ Радован Вучковић, *Модерна драма*, Веселин Маслеша, Сарајево 1982, стр. 549.

²⁹⁴ Између *Завјета* и *Маске* се, међутим, иако припадају истом типу, диференцијација може извршити према доминантном поетичком опредељењу писаца: прва је *салонско-реалистичка*, а друга *салонско-барокна*.

²⁹⁵ Трилогија *Под жрвњем* Драгослава Ненадића састоји се од три слике: „Весели дом“, „На прелому“ и „Пред новим животом“. Непостојање хронолошке и тематске повезаности међу овим деловима, омогућава да их третирамо као засебне једночинке. На тај начин ће бити извршена и типологија трију драма Војислава М. Јовановића Марамбоа – *Наш зет*, *Наши очеви*, *Наши синови*, које нису обједињене заједничким насловом у трилогију, али су неретки примери таквог сагледавања ових текстова.

критички реализам. Јовановићева драма *Каријера* (1907) и Бојићева драма *Госпођа Олга* (1914), неприказивана и објављена тек неколико деценија после пишчеве смрти, представљају два пола – могло би се рећи – чисте грађанске драме, с тим што уз *Каријеру* донекле приања одредница којом су раније већ именоване драме С. Матавуља и М. Црњанског: с једне стране, у смислу демаскирања виших друштвених слојева и приказивања у светлу нове истине о животној испразности, дегенерацијама и најразличитијим манифестацијама духовне болести учмале и затворене средине, где на једном месту долазак свеже крви може донети оздрављење (*Завјет*); с друге, пак, стране својим продорним увидом у све, па и највиталније, сфере друштвеног бића дубоко и неотклоњиво захваћеног перверзношћу и еротским настраностима, долази се до спознаје немогућности оздрављења тако оштећеног организма, те се спас проналази једино у самоубиству (*Маска*). Најзад, у трећем случају, препознавањем декадентног удара у виду емотивне отупелости, егоцентризма развијеног до крајњих граница и притајеног манипулаторства, јавља се реакција као супротстављање продору скоројевића каријеристе у старо „отмено“ друштво (*Каријера*), чиме се ова Јовановићева драма највише приближава Бојићевој *Госпођи Олги*. Тако ове две драме, иако не без извесних сродности и са другим драмским текстовима, могу и самостално представљати драмски тип са примесама *интелектуалног нихилизама и превласти ероса*, где се породично-љубавни односи откривају у новом кључу, у поређењу са претходним драмама у којима се такође обрађује тема породичних односа, јер се разобличава грађански морал, испољава општа анархија у љубавним односима, неприкосновена моћ новца, недостатак осећаја за праве вредности, сексуална изопаченост и задовољење анималних нагона и жудње за новцем по цену инцеста, што у *Госпођи Олги* упућује донекле и на особен начин прилажења проблему односа отац–син с обзиром на дотадашња сагледавања.

Као основно полазиште може се узети став Ђерђа Лукача да се „у драми морају појавити две класе: она која се бори и она против које се води та борба“²⁹⁶. До њиховог укидања долази онда када та борба престане да буде епицентар интересовања. Тако се нужно намеће питање у чему се уопште огледа сукоб у грађанској драми, или, ако већ несумњиво постоји, против кога се та борба води.

²⁹⁶ Ђ. Лукач, *Душа и облици*, прев. Вера Стојић, Нолит, Београд 1973, стр. 280.

Несумњиво је најпре да јунак грађанске драме нема снаге за борбу, он изневерава и ретерира, не само онда када бунт срца руши хијерархију дужности и љубави, док сама драма наставља да се одвија на мотивима одустајања од борбе. Оваква урођена или стечена пасивност драмског јунака, чини се однекуд унетом у драму – као да је живот толико пута био неправедан према јунацима да они, у моменту када се драма одиграва, већ знају да би упуштање у борбу било узалудни, обесмишљени чин.

Тиме њихов живот постаје оно што је већ одлучено и оно што се не може одлучити. Видљив сукоб на релацији родитељи–деца или индивидуа–друштво само су површински слој иза којег се тек назире прави конфликт. Незадовољство системом и животом могло би указивати на борбу човека са судбином²⁹⁷ и, ако бисмо се задржали на текстовима као што су *Тако рече Зратустра*, *Наши синови*, *Ланци* и *Весели дом*, сигурно би нам се овај сукоб учинио прихватљивим. Ипак, он мора бити, с једне стране, довољно општи да би се могао применити и на остале драмске текстове, у првом реду на *Каријеру*, *Завјет*, *Госпођу Олгу*, и на другој страни, довољно конкретан јер линија неореализма захтева нешто опипљиво, стварно и уверљиво. У том трагању најпре морамо поћи од доминантног одређења ликова – од немоћи и несигурности.²⁹⁸ Они су немоћни да се изборе за властиту срећу, немоћни да се одупру својим страстима и пороцима, несигурни у исправност својих одлука и неспремни да буду доследни без обзира на последице, да истрпе животна искушења и скину ланце друштвених и обичајних стега.

И као што се драма не може замислити без сукоба, тако ни сукоб не може искључити ликове. Јунак грађанске драме углавном је прикраћен и закинут, а читалац/гледалац то непогрешиво осећа и када се о томе не говори. Напетости су овде стварне, лишене мистичног порекла и религиозних осећања, а тиме и свега натприродног и необјашњивог. Ако сукоб постоји, а није видљив на сцени, он се онда догађа на неком другом плану – унутрашњем – и то је једино што у

²⁹⁷ Овако схваћено поимање судбине суштински се разликује од античког.

²⁹⁸ О разјашњавању разлике између античке и модерне трагике драгоцен је Кјеркегорова анализа која основну разлику проналази у трагичној кривизи: „У извесном смислу, наше доба не одступа од свога стила када жели да јединку учини одговорном за целокупни свој живот; на несрећу, оно то не чини са дубоким убеђењем и отуда његова немоћ довољно надувена да презире сузе трагедије, али и довољно ташта да се лиши милосрђа“ (Серен Кјеркегор, „Одраз античке трагике у модерној трагици“, *Теорија трагедије*, прир. Зоран Стојановић, Нолит, Београд 1984, стр. 99).

грађанској драми омогућава померање са спољашњег на унутрашњи план – нарочито ако се има у виду да су ови драмски текстови, изузев Јовановићевог *Тако рече Заратустра* и Матавуљевог *Завјета*, готово лишени монолога. У домену унутрашњег јунаци воде борбу са сопственим слабостима и у тој борби су углавном надвладани, опет са једним изузетком, у Матавуљевом *Завјету*, где бивају награђени срећним завршетком због победе себе у себи и спремности да поднесу жртву.

Све је у грађанској драми само веза између чулног и интелектуалног, симбола и дефиниције, „ту је спољашње збивање по свему постало унутрашње, [...] форма је у одређеном смислу постала садржајем“,²⁹⁹ све је само неко нејасно стање између делиријума и резигнације, заноса и апатије. Апатија је акутна болест ових јунака и она донекле онемогућава њихову емотивну пуноћу. Драгослав Ненадић је то лајтмотивски изразио дотичући се само узгред теме љубави: у *Веселом дому* Стана на питање упућено оцу да ли је икада у животу волео и зашто се оженио Тодом, добија одговор да је волео, али се не сећа зашто се оженио и данас му је свеједно!³⁰⁰ Готово идентичну слику проналазимо у драми *На прелому*, где Ната поставља питање чича Панти да ли је волео неку девојку и констатује да је то морало бити смешно, на шта он одговара да некада није било као сад, али је њему и тако свеједно.

Покретац грађанске драме је готово увек неки потрес, који може бити позитивна или негативна енергија, дакле и деструкција, што ствара и руши светове. Опирући се повремено материјалној беди, доведени до ивице глади и покушаја за одржањем голе егзистенције, а повремено бежећи од рутинираности и учмалости живота, јунаци упадају у замку која се одвија на релацији дужност–прихватање/бекство–самоубиство.

Њихов опозициони став, побуњеност и склоност ка анархистичком гесту стална је црта јунака, носилаца или гласноговорника ауторових идеја. С њиховим анархизмом аутори су, чини се, опробавали могућности једне поразније критике стварности своје епохе, али сâм вид ове критике, који се у крајњој линији своди на

²⁹⁹ Ђ. Лукач, *нав. дело*.

³⁰⁰ Вид.: Драгослав Ненадић, *Под жрвњем* („Весели дом“), у: *Драма на почетку XX века*, Нолит, Београд 1987, стр. 190–191. Сва даља навођења једночинки „Весели дом“, „На прелому“ и „Пред новим животом“ биће дата према овом издању.

чин немоћног револта, обично је разматран у недостатку боље идеје. У сваком случају, оваква линија гледања била је наговештена (*Голготом* М. Ст. Предића, *Ланцима* М. Бојића, *Маском*, М. Црњанског, *Тако рече Заратустра* и *Нашим синовима*, В. М. Јовановића) у ситуацијама жанровских колебања и недоумица, и она ће их, после измена у тематско-мотивској концепцији, довести до бољих и богатијих решења.

За драме конципиране без неке чвршће окоснице збивања, без сумње је од пресудне важности основно својство оваквих замисли: могућност интеграције диспаратне садржине, која ће заштитити дело од растакања. Она се огледа у намери да се на сцену изведе што већи број представника „духа времена“, да се драма другим речима претвори у паноптикум савремених идеја, кроз који ће се и на један непосреднији и „објективнији“ начин сагледати стварност у својој беживотности (такви су неретки у нашој драми примери руског „сувишног човека“). Иако су их снашле различите судбине, ликови су отуђени, недовршени, јер је и сама стварност таква – недовршена.

Таква једна раван пресецања дивергентних чинилаца епохе постаће обележје каснијег периода, где ће је афирмисати Милош Црњански, писац и драме *Конак* која плени начином употребе невидљиве гомиле и лица у њој; па и сенка „балета стрелања“ у овој „политичкој драми“, сенка покоља иза сцене, као и сâм начин на који лица казују своје монологе, захтевају, како је поводом *Горског вијенца* устврдио, једну позорницу „чуднију од Метерликове и компликованију од Пиранделове“³⁰¹. Потврду је Црњански нашао у својој филозофији историје која се најкраће може одредити као антихегеловска. У дневницима, путописима и есејима он је додуше узгред, али зато енергично полемисао против Хегелове спекулативне фантазије у схватању логичног историјског развоја, и та његова противаргументација Хегелу, сазрела до једне мање или више кохерентне теорије, постаје у драми основа дедуктивне провере свег појединачног збивања и сваког мишљења и идеје која ће ући у његов критички приказ историјског тренутка. Стварност нема разума, па дивергентни токови светскога збивања не могу имати никаквог циља по себи, нити пак нужно значе континуитет у развоју човечанства. Зато Црњански уобичајено гледање на историју као на степености

³⁰¹ Уп.: Горан Марковић, „Како је тужан кратковид човек кад изгуби наочари. Преписка Црњански – [Раде] Марковић“, *Политика* (Београд), 28. XII 2013: Култура, уметност, наука, LVII/37, 01–03.

успон епоха – од којих свакој одговара и по један одређени историјски тип човека, увек и сâм за једну степеницу виши од претходнога – сматра историографском фикцијом и једним од многобројних накнадних облика реституисања поретка над хаосом. Овако настале историографске фикције Црњански не само да сматра неисправним већ их сматра и етички недопуштеним, јер у њима – слично каснијим филозофима егзистенције – види типично самозаваравање и избегавање одлуке и одговорности над питањима личне и колективне судбине у будућности.

Облици егзистенцијалног нихилизма у јунацима грађанске драме

(*Тако рече Заратустра и Наши синови* В. М. Јовановића,

Весели дом Д. Ненадића, *Ланци* М. Бојића)

Неколико комада *егзистенцијалног нихилизма* покреће бројна филозофско-егзистенцијална питања чији су одговори понекад само зачети и дати у обрисима, понекад нејасни и подређени утицајима унутрашњих сила, али увек јасни у домену наслуђивања. Није стога необично што се њихови аутори одлучују да им одузму класичног јунака, да их лише херојског геста, да громки патос егзистенције сведу на шапат, на понирање у дубину свести и расправе о проблемима морала где се борба дужности и жеље третира са истим, однекуд *позајмљеним* патосом, или, боље рећи, без икаквог *властитог* патоса. Без ових комада би почетак модернизма у Србији остао интермецо; у њима се егзистенцијални нихилизам јасно испољио, као што је, са друге стране, тек и омогућио њиховим ауторима да дођу до сопственог стила.

Војислав М. Јовановић, научник европског угледа у два неспоредна областима као што су књижевност и политичка историја, био је познат ширим књижевним круговима под псеудонимом Марамбо. О пореклу овог необичног псеудонима говори А. Г. Матош тумачећи га на следећи начин: „Госп. Војислав Јовановић врло је млад човек и студира у Енглеској, гдје друговаше са нашим младим приповједачем Вељком Милићевићем. Још као гимназијалац забављаше београдске кафане као сарадник *Малог журнала*, гдје се потписиваше као

Марамбо (анаграм од Флоберове *Саламбо* и Волтеровог *Карамба*).³⁰² Позоришном уметношћу се почео бавити пре свега као позоришни критичар, сарађујући у *Малом журналу*, још као осамнаестогодишњак. Потом одлази на студије у иностранство, у Швајцарску, Енглеску и Француску, где је и написао свих пет својих драма, и где је најнепосредније могао доћи у додир са савременим погледима у филозофији и уметности онога доба. У једном изводу В. М. Јовановића помиње се и шеста драма – *Господин с камералијама* („комедија из београдског живота“), која је, претпоставља се, ако је била написана, изгубљена у вихору рата јер рукопис никада није пронађен.³⁰³ Међу тим драмама он не помиње свој младалачки првенац *Тако рече Заратустра*, где је присутан мотивски оквир карактеристичан за модерну драму – „породица с тешким бременим наслеђа, еротска прикраћеност и погрешне љубавне везе, ’спасоносна’ самоубилачка решења, сурови закони стицања“,³⁰⁴ и у којем се, већ на самом почетку, појављује упечатљива слика која ће обојити атмосферу целе драме.

Димитријевић: Гледате мртви град?

Јелена: Гледам живот.

[...]

Да. У томе мртвилу гледам га, осећам, чезнем, умирем.³⁰⁵

У овом разарању свег постојања, у патетичном порицању смисла трајности и живота, претераном и кад негира стварност, налази се језгро Јовановићевог нихилизма. Повлачењем знака једнакости између два антипода: живот–смрт, само је постављен темељ за даљи развој идеје о јунацима чије се егзистенције воде на граници живота и смрти, где су живот и смрт у сталном преплитању, где питање превласти једног над другим постаје депласирано јер је смрт закупила живот.

³⁰² Антун Г. Матош, „Београдско позориште“, *Хрватска*, I, бр. 133, 10, октобар 1906 (прештампано у Матошевим *Сабраним дјелима*, X, Либер, Загреб 1973, стр. 66–68).

³⁰³ У тој уводној напомени читаоцу за књигу драмских текстова под називом *Каријера* (1914) Јовановић даје детаљне библиографске податке о својим драмама, са годинама када су предате на конкурс и подацима о награђивању, изведби или објављивању, али не помиње драму *Тако рече Заратустра*, коју није за живота објавио, а чији је рукопис сачуван у Архиву Матице српске, где га је седам деценија касније пронашао и приредио за штампу Васо Милинчевић.

³⁰⁴ Предговор Мирјане Миочиновић, у: Војислав М. Јовановић, *Изабране драме*, Нолит, Београд 1987, стр. 11.

³⁰⁵ Војислав М. Јовановић, *Тако рече Заратустра*, (прир. Васо Милинчевић, у *Књижевној историји*), Београд 1974, стр. 707. Даља навођења драме дата су према овом издању.

Готово се лајтмотивски помињу умирања и јунаци драме постају равнодушни, спремни да се одрекну свог испразног и безвољног живота.

И поред потребне строгости према свом младалачком драмском раду који није хтео да уврсти у издање сабраних драмских текстова, Јовановић као да није био свестан, бар не у довољној мери, да би се вредност овог драмског текста могла потражити и у идејама његових јунака. Овде, међутим, не можемо говорити о њиховој оригиналности, али је за ондашњу књижевну јавност било значајно и то што Марамбо покушава да на позоришној сцени оживи одређене ничеанске идеје. То се, дакако, не огледа само у томе што је свој драмски текст насловио према тада још непреведеном Ничеовом делу *Тако је говорио Заратустра*.³⁰⁶ „Понавља Јовановић Ничеову мисао, не само с намером да је афирмише, него и да својим делом разголити и детронизира лажни морал и конвенције грађанског друштва, нарушене моралне и друштвене норме неког идеалног човека. Личности му, међутим, остају доста мутне, више двосмислено недограђене него сложене, а филозофија коју упражњавају делује прилично школски упрошћено, нетранспоновано.“³⁰⁷

Два су основна типа личности Јовановићеве драме *Тако рече Заратустра*: људи цели (надљуди) и недовршени, закинути људи који, прикраћени управо у својој људској суштини, осећају према свима другима „онтолошки мањак“. Првом типу припада Иван, док другом типу припадају Милорад Димитријевић и њихова „спона“ Јелена Јанковић – опет са извесним међусобним разликама. Насупрот апостолу витализма, Фридриху Ничеу који пропагира човека јаке воље, Марамбоова драма је осветљена, пре свега, из позиције оних других – људи слабе воље. Ако су једни залога кретања напред, други су упориште застоја. Сама њихова погибелъ потребна је неразумном човечанству које, кад не би било њихових мртвих тела, никада не би знало за бунт.

Димитријевић, „економски руинирани интелектуалац-слабић“,³⁰⁸ човек је који *стално одлази*, при чему бекство није трајно и не нуди разрешење, већ само представља одлагање судбине коју ће му други одредити. Одлуке препушта

³⁰⁶ Први превод Ничеовог дела извршио је Милан Ђурчин 1911. године.

³⁰⁷ Васо Милинчевић, „Непозната драма Војислава М. Јовановића Марамбоа“, у: *Књижевна историја*, Београд 1974, стр. 750.

³⁰⁸ Р. Вучковић, *нав. дело*, стр. 485.

другима, чак и кад у првом тренутку покуша да пружи отпор и супротстави се неправди, аргументи његових противника делују му уверљивије или бескомпромисније, и он их помирљиво прихвата. И поред велике љубави коју осећа према Јелени, Димитријевић одлази у Минхен, бежећи од одлуке њеног оца да га не прихвати за зета након покушаја да испроси његову кћер Јелену, која, притом, са њим остаје у другом стању.

Димитријевић: Ја сам видео да ти бегаш од мене, а видим да и ја тебе
треба да оставим, управо сањарија у којима си ми ти
почетак и крај; али хтео сам те још једном видети, још
једном само, још једном... Ти знаш да је мој живот вечито
одлагање, па нека и овде буде: *joш једанпут*... Опрости
(709).

Поред поменутог одлагања које се понавља као друга природа овог лика, из ове слике се наслућује цео један спектар симбола и сигнала – први је оличен у обраћању Јелени као почетку и крају,³⁰⁹ што ће у завршници драме добити свој пуни смисао, и други: у језичким понављањима која звуче као ехо изједначен са његовим животним циклусима. Вечно понављање и циклично враћање указују на немогућност да се ток прекине; затварањем круга тај се низ само наставља. Тек привид кретања и радње, његов живот ни за саму драму није никаква радња. Марамбо је у њој видео само фантома стварности, само аветињско збивање, али сама стварност остаће непромењена, јер опозивајући сваку акцију као непрекидно одлагање, он разоткрива саму суштину стварности као „једно исто“ у свим његовим животним облицима.

Отуђеност је општа карактеристика ових јунака; из ње произлази немогућност да припадају. Димитријевић би опет да оде и да остави мајку и сестру, јер и иначе није њихов.³¹⁰ Супротност овога становишта у односу на

³⁰⁹ Шилерову мисао на коју се и Шопенхауер осврнуо у свом есеју *О женама*: „Без жена био би почетак нашега живота без помоћи, средина без задовољства, крај без утехе“ – на специфичан начин је и Марамбо уобличио у својој драми.

³¹⁰ Сличан мотив уградио је Милутин Чекић у своју драму о младом интелектуалцу који се вратио са студија из Париза. По повратку, Павле доживљава кризу идентитета и тескобу у родном граду ком више не припада, и не само у родном граду, већ и у породичном дому, где га на сличан начин чекају мајка и девојка са којом је одрастао као са сестром. Са оваквим концептом јунака

Ничеа огледа се у следећем: уместо љубави према ближњем, Ниче пропагира љубав према далеком и будућем, при чему, зарад вишег индивидуума, треба жртвовати мањи. Овде је пак егоизам представљен из перспективе малог, обичног човека, то није егоизам отмене душе која све у себе прима, а не задржава у себи, већ враћа натраг, обogaћена и додатно оплемењена. Ничеански ситни људи уништавају сами себе.

За јунаке грађанске драме нема будућности, а нема ни планова за будућност јер њима управља случај. У њима ипак одзвања дух Заратустрине проповеди; неспремни да се боре и да сами одлучују о сопственој судбини, они посрамљени беже од одбијања:

Јелена: Ти страдаш што непоуздано гледаш у будућност. [...] Тобом управља случај, а случај ретко изводи човека на добро. Ти си од људи који сами слабо што утичу на своју судбину [...] Али ја, ја сам још несрећнија. Ти патиш вечно, а та се патња лакше сноси но моја. [...] Али ја хоћу живота, живота. Живота кога гледам из далека (711).

За животом на исти начин жуде и Ненадићеви и Бојићеви јунаци, чак и они који доносе одлуку да изврше самоубиство. Случај, на другој страни, одређује јунаке као пасивне индивидуе – што показује њихов подређени, зависнички положај – а потом антиципира идеју о немогућности „освајања

довешћемо у везу појмове непрепознавање, губитак и неприпадање, који се могу објаснити оним психолошким манифестацијама за које се Сигмунд Фројд интересовао још од осамдесетих година 19. века, а које је са закључцима афирмисао у тексту *Das Unheimliche*, објављеном 1919. године. Већина ондашњих наших младих писаца, нарочито оних који су се образовали у европским центрима културе и уметности, те су отуд и познавали књижевне прилике онога доба у Европи, у својим делима користе теме и мотиве заступљене и код европских писаца тога времена. Најизразитији примери су Војислав М. Јовановић, Милутин Чекић, свакако и Милош Црњански, и др. Двосмисленост у значењу Фројдове речи је оно што збуњује, па је и сам Фројд истакао немогућност њеног лингвистичког објашњења и пошавши од етимологије речи, дошао до закључка да она истовремено означава нешто познато и блиско и нешто страно; оно што је притајено, као и оно што се показује. Још је важније једно друго значење ове речи које се односи на бездомност, непостојање упоришта, што је везано за поетику читавог периода и на посредан начин оваплоћено у Чекићевој драми већ у њеном наслову – *У своме дому* (1907) (примену методолошког оквира, који у анализи приповетке „Пешчани човек“ Е. Т. А. Хофмана сугерише Фројд, на приповетку „Ветар“ Лазе Лазаревића извршила је С. Милосављевић Милић у тексту „У мрежи испреплетених времена – Хофман, Фројд и Лаза Лазаревић“, у: Драгана Вукићевић, Снежана Милосављевић Милић, *Огледавања – Лаза Лазаревић и Симо Матавуљ*, Филозофски факултет у Нишу, Ниш 2014, стр. 53–79).

слободе“. Човек је слободан онда кад не признаје господара, али ако властита слобода, или апстрактније „слобода по себи“, постану циљ којем се тежи и који по сваку цену треба достићи, човек опет упада у замку јер постаје њен роб. На Јеленин прекор да је главни извор Димитријевићевих недаћа то што се не троши на рад који би му могао дати покретачку снагу и који би био окидач за његову активност, он рањено одговара:

Димитријевић: Откуда живота и мени; а нема рада, коме можеш и дати и недати живота свог... (711).

Животу, дакле, теже јунаци грађанске драме. Аутентични, испуњени живот је оно што им недостаје, из чега видимо да се он, прави живот, разликује од пуке егзистенције. Рад очигледно не испуњава Димитријевића, а из његових речи се види да му недостаје онај покретачки импулс.³¹¹ Апсурд би, додуше, могао бити тај који, према речима Албера Камија, омогућава слободу делања и духа, али свест о бесмисленим напорима обесмишљава свако прегнуће – у крајњој инстанци слободе нема, јер сви путеви воде истом циљу, само се у низу питања отвара и оно које се тиче употребних средстава, чиме се враћамо делом и на питање морала, но како је морал друштвена категорија, порекло треба потражити у колективној свести. Слобода, па и слобода воље, тешко може опстати као индивидуални продукт. Категорије апсурда и слободе могу се, разумљиво, односити само на свет јунака, на конфликт између њега и његове стварности, но тај конфликт је у специфичном Марамбоовом свету померен са живота и судбине на мишљење, и он се овде преобраћа у конфликт између истина за којима јунак трага и заблуда којима подлеже.

Необично је занимљиво и виђење сопственог стида. Наиме, Јовановићеви јунаци се стиде јер немају стида. То наглашава Јелена када слуги да још нема краја између њих јер иначе не би могла саслушати Димитријевићеве бесрамне

³¹¹ У низу колебања при осмишљавању живота, Чекићев јунак ће, попут Марамбоовог, одустајати од рада и опет му се враћати. Јунак драме у једном моменту у раду види циљ и сврху живота („Да, да, имаш право, Андрија, треба радити, и то одмах почети што пре“), а у другом, притисак да се у процесу индивидуализације буде друштвено користан („Рад! Рад! Само то чујем од тебе. Још мало па ће ми та реч постати одвратна, као да је у њој оличена сва беда живота“) (Милутин Чекић, *У своје дому*, прир. Олга Марковић, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2000, стр. 33, 46).

речи док је позива да се још једном нађу сами а да се у њој све не побуни. Тиме долазимо до сазнања да у свести ових ликова има још јасног распознавања и разликовања исправног од погрешног, али им сопствена слабост не допушта да не подлегну погрешкама. И то се, зацело, може довести у везу с *Маском*, јер се и у драми Милоша Црњанског лајтмотивски помиње на специфичан начин уобличено осећање стида. Димитријевић на сличан начин констатује да нема савести ни срама јер је пола сата провео са пријатељем чију је част упропастио, потиснувши за то време из своје растресите свести ту чињеницу – али и нешто раније, када његова мајка одлази у блатњаву башту да му набере нану јер нема чаја у кући, а он је тај чај претходне вечери плаћао у крчми. Свако осећање које се у њему испољава, јавља се као накнадна, закаснела реакција. Његов егоизам није ничеански највећи принцип морала, утолико што није дат из позиције натчовека, будући да себе осуђује оштрије него што би објективне околности захтевале кад каже да има срце само за себе, а и да то срце које има јесте зло срце. Нешто касније, када буде повео разговор са Јанковићем, Јелениним оцем, Димитријевић ће огорчено рећи:

Димитријевић: Ах, ти људи који немају срца, ти знају најосетљивије место у туђем (725).

Велику пажњу Марамбо је посветио и средишњем мотиву натуралистичке драме од Золе и Мопасана до Ибзена и Стриндберга – питању наслеђа и предодређености – схвативши их у најширем виду, па се помиње како је Димитријевић оставио алкохол, јер се говорило да му је то од оца, али му се ипак вратио, што потврђују Иванове речи упућене Јелени: да је срео Димитријевића где опет пије са „последњим створовима што их има“ (712). Детерминисаност наслеђем, која на српским позорницама на смени столећа изгледа мање драстично, такође ограничава и окрњује тешко достижну слободу. Ликови грађанске драме покушавају да умакну предодређености са истом устремљеношћу којом су јунаци античких драма бежали од судбине – и опет јој се враћали, немоћни да јој утекну. Исто је и са Јеленом – на самом крају драме Јелена проналази очево писмо у којем пише да он зна да је дете било

Димитријевићево: преокрет је управо овим сазнањем проузрокован. Иако већ решена да измени правац Димитријевићевог живота, да га преусмери и учини смисленим, видевши сада очево писмо, пресуђује му смрт јер га сматра јединим кривцем! Тиме се изједначава са својим оцем који је на сличан начин већ пресудио његовом оцу. Мржња и љубав се смртоносно преплићу у тој освети. Све је само однос тлачитеља и потлачених у вишем ничеанском смислу речи. И сви остају усамљени. Јер ако си роб, онда не можеш бити пријатељ, ако си тиранин, онда не можеш имати пријатеља.³¹²

Јелена: И до сада му је судбина долазила из туђе руке, па ево и сад, крај живота његовог, живота који је једном дошао, *који се неће поновити*,³¹³ тај крај одређујем ја. Њега нема: нека буде! Нека оде трагом оца свога! (739; подв. М. С.).

Прошлост подсећа ове јунаке не на оно што су били него на оно што суштински јесу, па се отуд у ефектним репликама појединих ликова јавља жал³¹⁴ за оним што је прошло:

Јелена: Онда док смо били близу, кад смо расли заједно, онда нисам видела како сам близу њему, као сад када сам му далеко... (709).

Естетика ове драме заснива се на напетости између модалних процеса у души лика и интеракције ликова на разини радње. Јанковић сувише добро зна како је Димитријевићева мајка плакала за комад хлеба; код Димитријевићевог оца му је пропала извесна сума новца – те овај поступак подсећа на онај примењен у *Каријери*. Но за разлику од *Каријере* где је немогућа илузија усмерена на другог, овде ће доћи до осипања аутоилузије: Димитријевић би стално подсећао Јанковића на неправду коју је починио, а он бежи од признања

³¹² Вид.: Бранислав Петронијевић, *Фридрих Ниче – живот и филозофија*, Панпублик, Београд 1989, стр. 54.

³¹³ Само смрт може прекинути вечито понављање. Реч је очигледној варијацији на тему Ничеовог одбацивања метафизике: нема живота после смрти, али има циклично понављање.

³¹⁴ Није присутно осећање дубоке и вечне туге попут оног *жала за младост* Борисава Станковића, али је важно скренути пажњу на понирање, макар и узгредно, у најтананије нити људске душе, на оно што означавамо психолошким реализмом у стваралаштву Б. Станковића.

кривице – баш као на почетку комада када му Иван говори о човеку кога је срео на свом путовању и чију је ћерку Јанковић отерао у гроб, после чега Јанковић позива супругу да одмах пођу кући. У првом случају реминисценције представљају бекство у безбрижно детињство које изољује јунаке од суровости света, док у другом случају авети прошлости прете да наруше кохезију лажно створене представе о себи.

Отац је у свим драмама ове врсте значајна фигура, док је улога мајке потенцирани одраз онога што се кроз лик оца испољава. Лик Јанковићке је знамен изопаченог, егоистичног друштва. Њена саможивост је развијена до крајњих граница: у тренутку кад јој је кћи на порођају, она коментарише само баналне ствари свакодневног живота; у тим тривијалностима је приказана при сваком појављивању на сцени. Она је неспособна за саосећање, неосетљива на важност тренутка, неспремна да се жртвује; на супрот њој, писац уводи Димитријевићеву мајку Софију која после смрти мужа проводи живот у немаштини негујући болесну кћер, негујући чак и Јанковићкину кћер Јелену док је била болесна, што постаје познато из говора других ликова. Њено схватање мајчинске улоге је прихватање жртве:

Софија: Зашто сам мајка, него да патим?

[...]

Судбина је ваљда била таква! (716).

И као што је слобода ликова ограничена њиховом условно судбинском/наследном предодређеношћу или социјалним неједнакостима, тако је и сам живот ограничен смрћу која постаје извеснија уколико је детерминисана наслеђем. Како мисао о смрти и умирању прати све ликове и све манифестације живота, видљиви су и предзнаци смрти и наговештајна знамења: Иван истиче да су при првом сусрету са Димитријевићем његове упале очи оставиле на њега особит утисак, док је, слично, и Димитријевић у Минхену познавао неког Пољака са замршеном плавом косом и упалим очима и чинило му се да ће и на самрти њега гледати. Сада му опет излази пред очи – те закључује да је јамачно умро. А заправо језички каузалитет открива да би то требало да буде знак његове скоре смрти, тим пре што је и сâм очекује јер је већ премашио очеве године. На

другој страни, Јелена рађа мртво дете и Јованка умире, односно, само се преноси глас о њеној смрти. Ликови Јовановићеве драме су у сталном додиру са смрћу. Све је само смрт. Свако рађање антиципација је смрти.³¹⁵

Иван (натчовек) признаје да не зна да воли јер је он човек – цео: „Створен сам сâм за се“ (736). То га разликује од Димитријевића који је само део човека и не може се одржати без друге половине – у складу са Платоновом тезом да је човек првобитно био јединствено, двополно биће, да би потом, раздвојен, био осуђен да целог живота трага за својом другом половином. Исто је и са Јеленом, она је вешто скривала да је као друге. „Човек цео“ је сâм себи довољан, његова природна тежња је тежња за сепарацијом, док је природни нагон нецеловитих људи потрага за „другом половином“, за делом који недостаје, односно за удружењем. Бесмртност је одлика натчовека, те он иако достојанствен и изван, односно изнад, овога света, нема суштински снаге за смрт и несрећу. Ограниченост ма које врсте га гуши, чак и онда када је та ограниченост симболично представљена у виду просторне скучености. Зато Иван на крају драме – где у разговору са Јеленом открива да је о њеној вези са Димитријевићем све знао и да јој даје слободу да буде са њим и мозаички надомести део који истовремено недостаје и њој и њему – наглашава да не може без ваздуха јер га у соби све гуши. Нешто раније, у сасвим другој сцени, приметиће то и Димитријевић који му говори: „Па, иди, иди. Тебе овде гуши“ (722).

Димитријевић: Иване, ти не знаш шта је то патња, а не знаш ни шта је радост (732).

Натчовек би у Јовановићевом значењу требало да буде човек будућности, лишен осећања, *homo rationalis*, утемељење онога што је већ Драгутин Илић успео да предвиди у драми *После милијон година* (1889). Такав је човек продукт алијенације и, по правилу, усамљен. Присуство самоће је такође двојако. Осамљивање за надљуде значи повратак миру, успостављању равнотеже, ослобођеност од стега, док за некомплетне људе осамљеност која произлази из отуђености представља одлучујући моменат – тачку прекретницу. Када се ликови

³¹⁵ У овако осмишљеном немарењу за живот ближњих препознаје се Ничеов мотив суровости према ближњима.

осврну унатраг, распознају само ужас и ништавило, ако погледају у будућност, виде безнађе и смрт као једину извесност. Без будућности, међутим, нема слободе. „Непријатељство живота“ захтева одлуку, изискује опредељење: одустајање од борбе или останак и прихватање наметнутог трпљења – „треба да знамо како одатле да изађемо, у првом случају, и зашто да ту останемо, у другом“.³¹⁶ Јелена доводи себе у фазу самоизолације и симболично *закључава врата*.

Просторна симболика је јасна: јунакиња открива да више нема места за наду и тиме се њена веза са животом кида, а живот је оно што се налази изван нас – у овом случају и *изван собе* у којој борави. До овог момента њен нагон за живљењем био је инстинктиван, али са сазнањем да живот постаје терет, да не нуди толико жељени мир јер безнађе постаје трајно стање, и то стање обојено осећањем греха, јунакињи преостаје само један избор – бекство из живота. Нужност овде још једном обесправљује слободу, овај пут слободу избора, али на чин самоубиства јунакињу је нагнала побуна која подразумева немирење јер „смрт нема никакав смисао осим код људи који страствено воле живот. Умрети, а немати се од чега одвојити? Одвајање је оспоравање живота колико и оспоравање смрти. Ко је победио страх од смрти победио је и живот. Јер живот је само друга реч за овај страх.“³¹⁷

Марамбо је противник институције брака ако се он не заснива на слободи, а ова је идеја била блиска и другим ауторима овог периода. У првом реду би се могла упоредити са *Ланцима* Милутина Бојића, али имајући у виду снажан утицај који су руски реалистички писци извршили на наше писце, не би се смео занемарити поглед Л. Н. Толстоја на институцију брака, према којем је „идеал хришћанина љубав према Богу и ближњем, одрицање од себе ради служења Богу и ближњем; телесна љубав, брак, је служење себи и зато је, у сваком случају, препрека служењу Богу и људима, и зато је с хришћанског гледишта – посрнуће, грех“.³¹⁸ Несумњиво је да се овакав религиозно-морални проблем Л. Н. Толстоја,

³¹⁶ Албер Ками, *Мит о Сизифу*, прев. Весна Ињац, Паидеиа, Београд 2008, стр. 38.

³¹⁷ Емил Сиоран, *Сузе и свеци*, прев. Петру Крду, Едиција Браничево, Пожаревац 2011, стр. 20.

³¹⁸ Лав Николајевич Толстој, *Смрт Ивана Иљича и друге приповетке*, Просвета / Рад, Београд 1981, стр. 258. У вези са овим питањем треба поменути и утицај који су пољски писци извршили на нашу књижевност. Познат је, пре свега, утицај Пшибишевског на Бојића, који је на почетку 20. века био један од најпревођенијих словенских писаца и чији је утицај у великој мери заснован на

који је снажно утицао на европски натурализам, коси са филозофијом Ф. Ничеа чије учење оповргава постојање Бога,³¹⁹ те се јавља као парадокс, али се наши писци нису могли ослободити, пре свега нама блиске руске литературе, а затим владајућих моралних кодекса и религиозних уверења саображених домаћем менталитету. Трећи моменат који је такође могао бити пресудан односи се на идеју слободе која се оваквим одбојним ставом према браку потврђује у сувереном брисању сваке противречности.

*

Друга Јовановићева драма из ове скупине, *Наши синови*, сублимација је синова из свих драма српске књижевности с почетка века. Породица чини социјални контекст – друштвена минијатура пренесена је на општедруштвени план. Постала је институционални и обичајни друштвени код. „То је једна од оних породица које станују на улици. [...] Свет око њих, то је једно друштво проблематично по своме моралу, и очајно по својим наравима, и страшно по својој конверзацији.“³²⁰ Породице староседелаца и дошљака, карактеристичне за облик друштвеног раслојавања, приказане су овде са једном разликом која представља придошлице у два вида, али и као припаднике различитих средина. Пуковникова породица оличава старе вредности, интелектуалне тежње и манифестације, наравно увек делимично искривљене и неприказане у својој

идеји о снажној еротизацији свакодневице (више о овоме вид.: Петар Буњак, *Преглед пољско-српских веза (до II светског рата)*, Славистичко друштво Србије, Београд 1999, стр. 68–73).

³¹⁹ На овом месту још једном треба направити паралелу са драмом *У своје дому*, јер се тиме могу показати устаљени механизми односа јединке према себи, ближњима и према Богу. Потенцирање породичних вредности, које је Чекићев јунак током вишегодишњег школовања на страни потиснуо, па и изгубио, пуни смисао достиже у последњој слици. Павлова мајка (која се доследно у целом тексту помиње као Матићка) управо на крају када жели да подсети сина на вредности за које је веровала да му је својом љубављу и жртвом усадила, означена је као Мати: „Зло, сине, зло. Заборавио си себе, мене, заборавио си очеву успомену, у овом дому, Павле, заборавио си Бога“ (М. Чекић, *нав. дело*, стр. 72). Због таквог изневеравања, па тиме и већ претрпљеног губитка, мајка ће у овој сцени бити спремна да му одузме живот.

³²⁰ Јован Дучић, „Један нов драмски писац (Војислав М. Јовановић, *Наши синови*, комад у четири чина, 1907)“, у: *Српска књижевност у књижевној критици*, прир. Рашко В. Јовановић, Нолит, Београд 1973, стр. 324.

пуноћи, док газда Ристина породица репрезентује нови свет, скоројевиће, материјално ојачане парвеније.³²¹

Пуковник Остоја приказан је као строг, ауторитативан, тврдокоран. Вербални и соматски знаци других ликова то јасно илуструју. Станко и Симица му се на почетку обраћају са уважавањем, али то уважавање није суштинско, није ни пренаглашено већ пре формално, произашло из потребе за пристojним понашањем. Носталгија за минулим временом и данима проведеним у Ваљеву надовезује се на жал за прошлошћу из претходног комада и опет је поменут узгредно. Тако слика Ваљева стоји насупрот слици садашњег Београда, односно његове периферије. Већ у тој првој сцени пада у очи недовољно поштовање које имају синови према оцу: Данило пита за мајку, не обративши пажњу на оца, и такав ће се однос даље само продубљивати. Притом је морална физиономија пуковника Остоје недовољно издиференцирана: поносан на сина за ког верује да ће моћи да направи каријеру, пуковник је једнострано образован, дотучен можда од ране младости животом у касарни, паланком, женом и децом, те се у извесном смислу може говорити о аморфном карактеру.³²² О пуковнику, притом, посредно говори и Лепосавин стриц, газда Риста, приказујући га сасвим једнострано – као хомогену конфигурацију једне целовите личности:

Газда Риста: Нек' не постиди оца! А отац му је, ћерко моја, војник
што му пара нема. [...] Поштен је то човек и вредан.³²³

Насупрот њему стоји његов син Данило који ће својим бивством опонента детронизовати вредности оличене у лику пуковника Остоје. За Данила његов отац каже: „Онако, мало, да кажеш, лумпов је и курварош, ама ако, ако, нек мало протера своје, опаметиће се тај. Сад ћемо да га женимо“ (110).

Однос пуковника према синовима није дат само у слици породичног насиља видљивог у првом чину у сцени батинања Рајка, док мајка удара главом о

³²¹ Подела на два друштвена слоја асоцира на роман *Нечиста крв* Б. Станковића, што показује реални проблем онога времена и тежњу писаца да га на различите начине осветле.

³²² Милан Грол, *Позоришне критике и есеји*, прир. Зоран Т. Јовановић, Народно позориште / Музеј позоришне уметности / Алтера, Београд 2007, стр. 69, 70.

³²³ Војислав М. Јовановић, *Изабране драме*, Нолит, Београд 1987, стр. 123. Остала навођења драма *Наши синови*, *Наши очеви* и *Наш зет* дата су према овом издању.

под, а женска деца плачу. Тај однос је знатно сложенији. Он показује искривљену аналитичку етику врлине, јер пуковник батинање доживљава као легитимну васпитну меру, а нежност показује у ретким тренуцима на неки свој искривљен начин. У њему се та нежност доживљава пре као његова слабост и немоћ (после оваквог поступка пуковник ће заплакати), него као истински дубока осећајност. Из осећања неприкосновене сопствене важности и уверења да са њиховом генерацијом почиње свет произаћи ће многи конфликти у драми:

Нема у Србији три човека, жено, који знају како им се звао чукундед; и тој тројици синови циркус воде (113).

Батине, међутим, код Рајка не изазивају жељу да се поправи оно што је у основи овог поступка, већ управо супротно: изазивају гнев и револт, те он грубо упозорава оца: „Чекај, чекај, убићу те, мангупе матори!... Убићу те из револвера, чекај!“ (115). Ове речи одјекују као драмски *avant la lettre*, као антиципација пуковникове смрти, који заиста умире погођен синовљевим поступком. Додуше, реч је о поступку оног другог сина, Данила, сина у кога је пуковник све наде полагао, али, на крају, престаје да буде важно који син ће његову смрт проузроковати – за оваплоћење суштинске идеје сукоба важно је само то да отац мора да страда од руке свога сина.

Пуковник Остоја има пет синова, од којих су двојица представљени као *одсутни ликови*, а поред Данила и Рајка, постоји још један – Гиле – калфа у Тополивници, који се појављује на сцени и чије је појављивање вишеструко мотивисано. Често пијан, распасан и гарав, он при поздраву додуше љуби у руку оца и мајку, али му отац не дозвољава да спава код куће јер „вероватно има стенице“; даје му новац да преспава код Славије, што опет указује на извесан степен отуђења и сепарације. Пуковникова деца с времена на време испоље и по коју црту доброг и лепог васпитања – тако Данило тражи од оца банку и захваљује му се кад је најзад добије – али она пркосе, супротстављају се чим неко покуша да продре у њихову интиму и тако упадају у неприлике. Управо у опирању наметнутом или у непризнавању ауторитета пребива зачетак њихове проблематичности.

Други друштвени слој представљају становници Београда крај пристаништа, трговачки слој жељан стицања – госпођа Лена, њена кћи Лепосава и газда Риста, њен девер. Лена је приказана као припроста жена, која саветује кћер да мора да бира другарице јер ће ускоро упловити у брачну луку, у пуковничку кућу, што донекле осветљава неку врсту закинутости и комплекс који они имају у односу на пуковникову породицу. Њена несигурност у реализацију тог брака огледа се и у речима које више пута упућује Данилу: „С ћерку немој да ми се шалиш!“ и оне одзвањају као неминовност слућеног. Неприкосновена моћ новца убрзо се показује на делу јер кад Лена подмићују Рајка цигаретама, грошем и колачима да би се пристојно понашао, она обликује представу о новцу као средству којим се лако може постићи оно што је испуштено васпитањем. Тачније, оно што се васпитањем управо није могло постићи. Њен однос према кћери је строг и бескомпромисан чиме надомешћује одсуство оца као главе породице: она, на пример, захтева од Лепосаве да беспоговорно промени лаковане ципеле јер не допушта „булеварски гус“, нарочито сада када се „вајно удаје“.

Из сцене у сцену се овај лик рељефније обликује, а све са циљем осликавања заосталог паланачког менталитета, у покондиреном облику. Такав ће став о њој износити и други ликови. Интеракција ових живописних *dramatis personae* показује се као низ наративних секвенци (П. Рикер) са упоредивим метафоричким фигурама, што се може илустровати Даниловим речима: „Јао, ћускија једна!“ (148).

Индивидуализација и карактеризација ликова извршена је и преко говора што у потпуности одговара европском литерарном програму „консеквентног натурализма“: Лена доследно неправилно говори, Лепосава уместо Ч изговара Ћ (ћекај, колаћи...), а опет, парадоксално, Лена се прибојава да би им „дођоши“ могли покварити београдски говор. Али брзо се уочавају и границе таквог дискурса: стилско средство дијалекта, подробно описивање детаља, грубе предметности, умногоме оптерећују драмски текст, што отежава читање и успорава динамику драмске радње у којој писац мора бирати, изостављати, згушњавати.

Кулминациона тачка иницирана је прилично немотивисаним Даниловим поступком који није изнуђен приказаном ситуацијом, па се отуд доживљава као наталожен збир дотадашњих негативних утисака; као *присилна радња* да се не одступи од властите природе, да се не изневере сопствени пориви.

(Сви пређу у 'салу'. Остане сам Данило, свечано обучен, срозан у једну наслоњачу, усред дуванског дима и испушених цигара.) (149).

После ове слике, Данило удара оца и излеће. И као што ликови синова у својим унутрашњим борењима и обрачунима са собом убијају очево начело у себи, симболично *убијају оца*, тако и агресија коју Данило показује произлази из његове тежње за слободом. То је случај у свим драмама, али начин на који то син овде чини произлази из његове ограничености: она га усмерава на кретање у оквиру познатог и доступног, јер његово искуство је сиромашно и даје само *репродуковану слику* поступака његовог оца – неслагање са нечијим поступцима се показује ударцима и батинама. То је начин да Данило изрази своју побуну и немирење иако се у први мах чини да су помирљивост и прихватање већ овладали њиме.

Необичност поступка се огледа у рецептивном изневеравању, тачније изневеравање произлази из неодлагања очекиваног: наиме, пошто Данило пристаје на наметнути брак, што потврђује више пута и Лени и оцу, гледалац стиче утисак да ће се конфликт догодити касније, пошто до брака дође (да ће Данило свој слом доживети у браку) кад у њему можда проради потиснута природа изложена у речима пуковника на почетку драме, само зато овакав заокрет на први поглед делује немотивисано, док се његова мотивација може потражити у психологији јунака.

Осећање стида није занемарено ни у овом комаду, иако не представља централни проблем. Назире се у епизодној сцени разговора Аније и Посилног, где Посилни говори да је свако тукао свог оца, али крадом, јер је то било срамота. Осећа се суштинско одсуство стида, али је оно неодвојиво од социјалног контекста и кад се не може утицати на овладавање осећањима индивидуа, друштво кроз моралне регулаторе обезбеђује облике друштвено

прихватљивог понашања. Рајко најпре одбија да носи корпу „јер није слуга“ иако му је отац на самрти и треба да му донесе лед („Куку, отац ће да му умре, а оно неће памет да добије“ (154)), али после ових речи ипак узима корпу и одлази.

Изневеравају управо они у које се највише верује, а да би се то истакло, Јовановић у драму уводи још једану паралелу: синови–кћери. Да је став родитеља према кћерима болећивији и да су њиме наглашене бриге и жеље којима се потиरे дотадашње потискивање кћери у други план, најбоље илуструју речи госпође Христине: „[...] За ћерке ће бог да га поживи“ (157). Овим се донекле износи и страх за судбину женске деце у „обезглављеној“ породици, те наставак њен природно следи у кључној реченици коју изговара пуковник на самрти: „[...] Еј, неретна женска деца што ће туђе да ми перу“ (160).

Слика „многострадалне“ женске деце присутна је у сцени која треба да покаже остварење свих бојазни које је пуковник наслутио: Лина је у јефтиној црној хаљиници са исцепаним чарапама на мршавим ногама и у папучама направљеним од пуковникових цокула; не иде већ неколико дана у школу управо због тога што нема ципеле.

Породична хроника се епилогом разрешава. Та последња слика својом статичношћу заиста представља такозвани драмски *tableau*; то је завршна слика ситуације у којој се налазе сви драмски актери, а пре свега синови, акцентовани издвајањем у наслов драме: Рајко избачен из школе, Данило истеран с посла, Мита лежи у затвору јер је прескакао зид Академије да купи новине, Воја их је, у тој потенцираној њиховој немаштини, посетио у новим, лакованим чизмама од четрдесет пет динара... Очеву вољу испоштовао је само Гиле који по савету оца због стеница не ноћи код куће. Он сестрама доноси ратлук, а Рајку радничко одело. Пуковникова мајка треба да преузме улогу чувара породице, што она, склона пороцима, не чини, јер издвајајући новац за пиће нема довољно да унуци приушти нове ципеле, чиме се појачава слика општег породичног расула и осипања. Она се не слаже с тим да јој унуци, пуковникови *синови*, буду мајстори јер јој је доста што јој је муж био колар.

Гиле: Опет ће колари да ти дођу у фамилију (173).

И тим исказом се потенцира генерацијско циклично кретање, из којег излаза нема. Могућа је била и намера писца да овим искаже протест против свог времена и начина обликовања грађанске средине, са малограђанском свешћу, као и уверење да би се тек са интелектуалним напретком, могло доћи и до напредака друге врсте.

Драму сенчи безнадежан песимизам пред бруталном стварношћу. Незаустављиво срљање у пропаст мотивисано је у највећој мери порочним склоностима ликова, биолошким наслеђем³²⁴ и недостатком способности да се успоставе приоритети. Па ипак, када Гиле најзад пристаје да да Данилу новац, он га одмах прослеђује Рајку и шаље га да купи цигарете. Исход се, у складу са уметничким решењима у другим драмама овога типа – у, на пример, *Ланцима* Милутина Бојића – разрешава у осећању дужности чија се искра буди као наслеђем додељена улога која се преноси са генерације на генерацију (најчешће од оца сину). Она подразумева да се тим преузимањем један од чланова обавезује да о другима брине. Та прећутна обичајност садржана је поново у симболичном гесту – Гиле даје Рајку још новца да донесе храну. Крај се зато може схватити двојачко: као могуће избављење породице за чију је егзистенцију најпре најважније обезбедити храну и, са друге стране, као могућност да се пороци (цигарете и пиће) узму за легитимне сад када нема ауторитарног надзора. Ова двозначност открива несклад између грубе стварности и социјално осетљивог идеализма, несклад који Јовановић ретко успева да превазиђе, а новозаветна прича о блудном сину, која је писцу могла послужити као полазиште, поприма другу димензију у полисемичности односа.

³²⁴ Проблемом наслеђа у *Нашим синовима* бавио се и Светозар Рапајић, који истиче да „Марамбо потпуно запоставља обавезну натуралистичку функцију наслеђа, као биологистичке херeditарности, којом се као нека трагична кривица, кроз физичке, менталне или моралне поремећаје преносе грехови предака. Наслеђе се овде јавља у једној много конкретнијој варијанти, често присутној у српској литератури – у проблему измештености, настале променом социјалне категорије, статуса, животног опредељења и породичне или професионалне ситуације, и – у врло наглашеној мери – пресељењем и променом менталитетске средине. Овај проблем, тако карактеристичан за урбанизацију и миграционе процесе, присутан је широм наше књижевности, а нарочито у драми, у свим жанровима и у свим периодима новијих времена. Ту је и чувена теза о трећој генерацији и њеној декаденцији, опште место европске литературе епохе, која у случају *Наших синова*, као насловних ликова комада постаје чак друга генерација“ (Светозар Рапајић, „Наши синови Војислава Јовановића и структура натуралистичке драме“, *Научни скуп слависта у Вукове дане (Драма у српској књижевности)*, МСЦ, 25/1, Београд 1996, стр. 249).

Овом драмском типу припада и први део трилогије Драгослава Ненадића, једночинка *Весели дом*. Наслов комада не одговара духу текста јер истинске веселости и животне радости уопште нема, чак се тешко може говорити о дому, бар у смислу породичне тоpline и сигурности; једина веселост која се условно тако може узети јесте олако прихватање животне беде која сенчи карактер појединих ликова и манифестује се као јефтина кокетност (лик Стане). Пуни смисао добија ова драма узимањем у разматрање наслова трилогије којој припада – *Под жрвњем* – где се животи ликова у свим трима једночинкама налазе пред извршењем пресуде, а одлука је пропаст.

Слика породице у *Веселом дому* подсећа на слику породице у другим грађанским драмама. Њени чланови су морално деградиране личности, порочне, растројене, изгубљене негде у борби за голи опстанак и недовољно артикулисаној потреби да живот учине смисленим, те се у свом трагању најчешће задовољавају ситним понудама живота.³²⁵ Налазећи да је „цео људски сој на погрешном путу“, Ненадић је показао извесно сажаљење којим је желео да оптужује, узбуњује и поправља – јер све је само трговина и потреба за краткотрајним уновчењем. Необично је немотивисана сцена са Ђорђем (24)³²⁶ који ставља до знања Стани да жели да буде с њом и зариче се да ће зарадити новац, макар душу продао ђаволу. Ова искра наде да љубав као вредносна категорија још постоји, угашена је Станиним одбијањем због његовог сиромаштва, али је у исти мах порекнута и идејом да је једино важно остварење циља, чак и по цену прихватања моралних компромиса.

Антрополошко огледало се непрекидно замрачује. Избори јунака су истоветни са стањем њихове свести – у душевним олупинама одзвања празнина.

³²⁵ Стеван (55), поштен али сиромашан човек, воли да попије, свађа се са женом Тодом (45) и сином Дилетом (14) који је избачен из школе и који ништа не ради а троши новац (слика породице одговара оној у *Нашим синовима*). Кћи Стана (25) из интереса се забавља са чиновником Жикицом зато што јој све плаћа; понекад и ноћима не долази кући. Жикица у једном моменту, кад саопштава да ће се оженити другом, помиње и то да он у Станином животу није био први мушкарац, а да је све то добро платио.

³²⁶ Ненадић доследно уз прво појављивање лика на сцени у дидаскалијама назначаваше старосно доба својих ликова, у томе нема никаквог одступања од уобичајених разлика у годинама у типичној породици, па се можда жели нагласити баш та типичност и могућност преношења на све породице.

Сви су они биолошки и донекле психолошки делови исте личности. Чини се као да су ликови у тим и многим другим тренуцима просто измешали природе, показали да сваки од њих садржи у себи и оног другог. Њихово поимање живота је само чулно јер им материјална ограниченост намеће не само емотивну ограниченост, него и неспособност за апстрактно поимање. Апсолут је сведен и коначан а тиме њихова трагичност губи неопходну дубину.

Да би се то доказало треба призвати у сећање тему недоследности и попустљивости родитеља из претходне драме. Ту лежи срж проблема. Јер, ако је породица друштво у малом, онда ће се анархија присутна у њеном окриљу пресликати на друштво у целини. Етички и естетски избори морају бити испреплетени и условљени један другим, без одређивања квантитаивног учешћа које имају један или други, јер се из етичког развија естетско на истоветан начин на који се из потребе за естетским складом формира етички ред. Непостојање реда у свим сферама живота није покушај досезања апсолутне слободе јер му не претходи духовна величина, већ одбијање мукотрпног рада и прихватање лакшег избора. Слобода тако остаје апстрактна мисао, а ликови се задовољавају ограниченошћу. Слобода би морала обавезивати на одговорност, а одговорност би морала подразумевати разликовање добра и зла.

За јунаке *Веселог дома* добро је све што они хоће, а они хоће све што се нуди. Хтење се за човека грађанске драме своди на преображај нужнога, јер је њихова воља прихватање а не борба. Оздрављење посрнулог друштва подразумевало би превредновање, а вредновање модерног човека заснива се или на свесном одбацивању свих вредности или на несвесном прихватању аксиолошког релативизма.

Породица као део ширег социума мора функционисати према свим законима већег социума. Јединка треба да успостави равнотежу са другим јединкама које чине систем, а то је једино могуће ако је унутрашње делање усаглашено са спољним светом. Карактер једног човека се спознаје само преко његовог односа према другим људима – дакле, из његових поступака – али превелика тежња ка аутономији јунаке чини не само усамљенима, него и задовољнима у својој усредсређености на себе. Тако у *Веселом дому* нема ни брижности ни пожртвованости родитеља, која је у другим драмама више

заступљена. Родитељи су несређене и неизграђене личности, па нема система ни у ономе што од своје деце очекују. Представљени су као беспослени полусвет навикао да животи на рубу друштва афирмишући у својој паразитској плиткости сопствену промашеност.

Тода је стално мрзовољна и приговара својој деци што не раде, али јој не смета неморалан начин на који они долазе до новца који јој доноси: Диле краде комад сувог меса, Стана уновчава своје тело. Младен, „туберкулозни Хамлет, немилостиви цензор нарави свих осталих“, ³²⁷ пита се откуд он може тражити љубав када за њу и не зна; његова сепарација од љубави проузрокована је одбијањем, јер девојка коју воли није хтела да прими његово писмо. Уосталом, прве осећаје љубави треба родитељи да усаде детету, али он своје родитеље не може волети као добре родитеље. Нема здравих породичних односа који би развили здраве чланове породице. Он им зато упућује јетку осуду: „Ах, па теби је, оче, 'свеједно'. А тебе, мајко, потресају само ствари које се тичу новца“ (210).

Младен види Тоду само као жену која га је родила јер *праву* мајку никада није имао, међутим, он изговара симптоматичну реченицу: „Немаштина никада не може да донесе добре плодове“ (211). Јасно је да овде реч немаштина преузима универзални смисао; реч је о општој беди – духовној, емотивној, материјалној. Као у митолошком објашњењу макрокосмоса, у људском свету се води рат међу јединкама: он представља симбол човековог микрокосмоса којим бесне четири основне стихије – наслеђе, воља, страсти и љубав.

Однос отац–син је и у овој драми на специфичан начин проблематизован, док су други односи између ликова површније дати. Њима је живот трпљење и патња, те неки одушак налазе у малом свету властите ограничености – Стевана сем ракије ништа не интересује: „Човек може много да поднесе. Колико сам ја у своме животу пропатио, па још живим“ (209). Има, међутим, и ликова који прихватају судбину; живот им је прихватљив у својој датости и они немају ни снаге ни жеље да га мењају. Стога умртвљују своје хтеће које подразумева емотивну опустелост. Зато Младенове речи у наставку звуче сврсисходно: „Кад је човек, као *камен* може бити“ (211; подв. М. С.), јер само емотивно утрнулим људима стварност постаје подношљива. Очигледна су два супростављена

³²⁷ М. Грол, *нав. дело*, стр. 87.

становишта: становиште по којем принуда долази споља и прелива се на индивидуу, и оно друго по којем се клица побуне и праведног отпора рађа у појединцу и управља ка споља. То дубоко унутрашње осећање требало би да формира морал у својој есенцији, онај природни људски морал који појединац мора наћи у себи.

Да прође без јунака као што је то знао Чехов, Ненадић не уме, као што то не уме ни већина његових савременика; његови јунаци (антијунаци) немају снаге за животну борбу; препуштајући се ситним задовољствима, не мисле о сутрашњици, а опет ишчекују крај. Сплин, безвољност, пасивност и емотивна закинутост одређују унутрашњи живот бизарних ликова са друштвеног дна.

Младен (23), за кога писац каже да је учио школу – указујући тиме на важну околност што ће се најбоље показати у *Ланцима* где образовање омогућава превазилажење ограничености, али и сукоб са животом – вајка се због непроменљивости своје судбине: „Да није... можда би нешто и било, али овако...” (213). Наде нема, а њеним гашењем Младен увиђа сав бесмисао трајања и извршава самоубиство. Управо у том тренутку улази раздрагана Стана са новом вешћу коју саопштава мајци: „Мајка, ново познанство, ново познанаство...” (213). Оно што је за једне разлог да живе, за друге може бити изванредан разлог да се умре. Апсурд покреће Стану, Стевана и друге ликове да наставе живот и апсурд даје Младену мотив да живот напусти. Одлука да изврши самоубиство има шире значење раскида са свим везама које човека спутавају. Ликови свој карактер идентификују са животом којим управља случај.

Младен: Сваки је према своме животу; а кад су нам животи рђави,
онда морамо бити и ми (200).

Немоћ паралише поједица да дела, а ако не дела, прихвата судбину. Дубоко етичко уверење налаже ретким, често не до краја, освешћеним појединцима да прекину живот јер само тако могу спречити неумитно напредовање ка аморалности. Чин самоубиства је морални чин; он управља починитељем, а починитељ има неку своју телеологију у себи самом; и својим чином, у датој

констелацији односа, лик приступа низу такозваних „сувишних људи“ у повести модерне европске драме.

*

Јунаци српске грађанске драме поникли су у свом свету и нераскидиво су везани за своју средину. Понекад се, међутим, као у драмама Милутина Бојића, осећају као да су бачени у песимистични стриндберговски свет који није њихов, као да су залутали у лавиринту модерног живота. Одмах треба рећи да се Бојићеви текстови могу сврстати у највише домете наше грађанске драме онога периода. Познат пре свега као песник, Бојић се истакао и писањем критичких есеја и драмских текстова. Његово опредељење, када је о драмској књижевности реч, обухвата два поджанровска типа: грађанску и историјску драму. Свој допринос грађанској драми дао је двама текстовима – то су *Ланци* и *Госпођа Олга*. Мишљења критике су додуше подељена када је реч о његовој драми *Ланци*; приговор се најчешће односи на развученост драмске радње и недовољну оригиналност будући да његов драмски поступак, лексички и структурално, у великој мери подсећа на *Наше синове* Војислава Јовановића,³²⁸ па и на начин на који Јовановић тадашњу средину посматра у трима основним институцијама: капитала, штампе и породице. Не улазећи у оправданост ових приговора, треба нагласити да Бојић својим *Ланцима*, преиспитујући основе грађанског друштва, повезује и обухвата идејно-мотивски склоп целокупног драмског стваралаштва када је реч о грађанској драми у нашој књижевности, у чему – заједно са богатством мотива, концепцијом ликова у обликовањем заплета – лежи њена основна вредност. Уочљива је, на другој страни, и његова, за младог човека, велика начитаност и познавање токова драмске књижевности на европским позорницама. Модерност извире из његових грађанских драма и „када данас читамо Бојићеве драме, не можемо се отети утиску да оне историјске гледају

³²⁸ У томе можда лежи и разлог одбијања да се уврсти у репертоар Народног позоришта у Београду, као и ускраћивање награде на конкурс у овога позоришта.

прошлост, да припадају једном прохујалом времену, док оне друштвене успевају да пређу границе времена у коме су настале³²⁹.

Пада у учи однос дидаскалија и драмског дискурса у служби сценских ефеката. Тиме је драматичар Бојић, као мало који други, давао својим јунацима посебну статуру, посебно изострен смисао за гестику и драмски феномен појавности. Јер, дидаскалијама се Бојић служи не само да опише сценографију или да упутства глумцима, већ да пружи детаљан опис ликова, како кроз физички портрет, тако и начином на који осећају или мисле, чиме је донекле надомештено одсуство монолога. Французи су често склони да психологију жртвују зарад ефектне драмске сцене – најтипичнији пример је *Вихор* Анри Бренстена – али када то чини Бојић, њему и тада полази за руком да таквим поступком читаоцима опише унутрашње стање јунака, нудећи дубински увид у психолошко у човеку. Две су типске ситуације грађанске драме: побуна младих против окамењених вредности класе, чији је основни животни идеал стицање, и кризна материјална ситуација у којој се налази породица после смрти оца.³³⁰

Овде је реч о антихеројима. Тој категорији припадају чак и они, или нарочито они, који се повлаче и врше самоубиство.

Dramatis personae Бојићеве драме чине свет разноврсних људи – од резигнираних и неутешних до веселих, од поштених и исправних до подлаца, и од пасивних до предузмљивих и одлучних. Загорка (24–26): лепа и кокетна, лежерна у понашању, говори весело, брзо, каткад размажено. Њена почетна животна веселост ће брзо ишчезнути у виду градацијског антиклимакса – довешће је до одлуке да одузме себи живот. Тако замишљена и приказана, „мирна ледена, стоји као кип“³³¹ (401), Загорка на почетку четвртог чина у разговору са Спасом каже да осећа да је мртва, што се уклапа у јесењу атмосферу општег мртвила, кише и блата. Насупрот њој налази се Софија, жена од 50 година: свежа, веселе природе, укусно обучена али слично Загорки ће и Софија у четвртом чину осећати да је у гробници и симболично ће тражити мало светла.

³²⁹ Предговор Јована Христића у: Милутин Бојић, *Изабране драме*, Нолит, Београд 1987, стр. 11.

³³⁰ Исто, стр. 17.

³³¹ М. Бојић, *Сабрана дела*, књ. 2, Дrame, Народна књига, Београд 1978, стр. 401. Наводи из драме *Ланци* дати су према овом издању.

Спаса има 25 година, није лепа, али симпатична, пуна елегантних и привлачних манира, ћутљива, мирна и по свему супротстављена бујности Загоркиној. „Ти си мртва, хладна, увек иста“ (266), каже за њу Загорка, али се ипак види да је то само индивидуални став једног драмског лика, карактеризација изнета из субјективне перспективе.

У кратком низу женских ликова јавља се и Ђурђевићка, која, пак, подсећа на фрау Габријелу, иако *Ланци* ни у наговештају не садрже ону хуморну линију присутну у *Поп Ђури* и *поп Спири* Стевана Сремца, али ће овакав лик бити заступљен у делим многих наших драмских писаца – најизразитији пример проналазимо код Бранислава Нушића. Треба само обратити пажњу на њено појављивање на сцени, најпре на крају другог чина које изгледа потпуно немотивисано, али и касније, у трећем чину, када сви очекују да Кадих донесе пресуду, Ђурђевићкина појава подсећа на лешинара који вреба своју жртву.

Међу мушким ликовима налази се неколико значајних фигура за ток драмске радње: Кадих, који има 32–33 године, са златним ланчићем на прслуку, елегантан, предмет Загоркиног враголастог задиркивања; Стеван га ословљава очински разнежено са Јово. Кадих покреће лист чији ће уредник бити Драгиша о коме се негативно изражавају, што је битно за каснији развој догађаја јер се детерминисање врши већ овде, иако је опис само узгредно дат и чини се неважним и споредним за развој догађаја.

Потом Стеван од 58 година – снажан, лепе спољашњости, озбиљан, али воли шалу. Већ том првом сликом писац наглашава атмосферу животне виталности и радости која ће се постепено бојити тамним тоновима и добити сасвим супротну мрачну димензију на крају драме. Сви ликови су, сходно томе, двополно компоновани – као да сви имају своју прву и другу фазу. Касније ће се видети да Стеван, иако професор, нема много смисла за оно што наука значи, и не само да нема разумевања за оно што не представља обичан живот, него је чак и претерано конзервативан: „Нек пронађу они, мој сине, како ће се живети срећно и добро, а да се човек не мучи; него, што више проналазака, више зла“ (202). Затим, кад говори о Спаси коју је хтео да уда за официра, па ни школу није свршила, а удадба пропала. Такође, он не воли да жена ради мушке послове, па ни Загорку у школу није слао.

Иван је замишљен као лик који је студирао у иностранству, па се по повратку у домовину осећа као странац и уљез – зову га „дрвени доктор“ јер се изоловао од свих и ни са ким не успоставља познанства. Сасвим другачији од средине којој припада, односно *не* припада, овако постављен лик са јасним увидом у ибзеновску структуру друштва, већ је на почетку означен као иницијатор тајновитог и неприступачног; његово осамљивање и његова херметичност осећају се као наговештај нечега страшног што ће неминовно уследити.

Драгутин, најзад, подсећа на Мефиста – он провоцира грех. Други, паралелни заплет се не би могао остварити без овог лика. Драгутин је тип одлучног интриганта, јаког и на речима и на делима, међутим, извор његове снаге се пре може потражити у злоћи, него моралној снази карактера.

Новац је још један важан чинилац који представља окосницу не само свих збивања у овој драми, већ и у другим драмама ове врсте, а нарочито добија на значају у Бојићевој *Госпођи Олги*, где постаје *равноправни књижевни јунак* са неким једнозначно „свеопштим“ лицем. Симбол и виновник осиромашења „стубова нашег друштва“ у капиталистичком систему производње и, што је пресудније – у времену идолопоклонства златном телету, новац одређује судбине свих. Као знак (знамење) суштине модерног живота, он је уједно динамични агенс, актер, суверени владар и свеprisутни демијург модерног живота, чији дух се не оглашава само у Загоркином питању: „Па зар ја не вредим без новца?“ (400). Савремени свет је постао „царство Мамонино“ и за елегантног Кадифа: „Па за новац цео свет живи“ – чему секундира и Стеванов недвосмислени став: „Новац, новац. Одузми животу новац, не би човек имао за шта ни да живи. [...] Још да се човек за свој труд не наплати, баш не би имао воље ни да ради“ (201, 202).

Стеванову примедбу: „Начинио сам те човеком да...“, довршава Иван саркастичним речима, свдећи смисао свог живота и своју судбину на степен оличења општих околности – „Да би ме лакше начинио богаљем“ (227).

Осећа се нешто недоречено у разговору Ивана и Стевана, а према даљем развоју догађаја може се претпоставити да Иван није хтео само да каже да живот у целини убогаљује, него и да повери оцу каква осећања гаји према Спаси: „Ја сад не могу. Најзад, твој син је, треба да знаш...“ (228). И раније се Стеван пита „да

није нешто“, али све до трећег чина читаоцу/гледаоцу није јасно шта ликови наслућују или таје.

Чезња за славом која крунише дело и стална борба са људима доводи ликове у положај који, на другој страни, напетост произведену унутар бића доводи до врхунца. За славом уздише Стеван: „Ах, та проклета слава!“ (228), али и Иван наставља са болним јауком: „Ах, кад бих могао створити нешто!“ (228) и „Хтети, а не моћи!“ (242). Борба коју ликови воде је деструктивна и таквом исходу доприноси и рушилачка склоност друштва и пасивност јунака – Иван: „О, ништа није горе но борити се с разочараним људима, што ништа немају, а све руше“ (240) – готову идентичну мисао испољава и Димитријевић у драми *Тако рече Заратустра* после разговора са Јанковићем.

Те стога варијацију ове мисли Иван наставља говорећи за себе да управо пати од болести „немања моћи“. Бојићеви јунаци постају патничка створења; они су изгубили снагу да сами себе обликују, и пропадају од себе самих, од свога живота, од неразумевања средине.

У проблему обичајности и традиције најлакше препознајемо дијагнозу грађанског распада. Он верно одсликава сукоб супротстављених погледа на свет у српској грађанској средини на прелазу из 19. у 20. век, када је динамично друштво у брзом успону артикулисало жељу за „модернизацијом“. Бити слободан и свој – то је слоган што раскрива трагични доживљај распоућености појединца и света, који му одузима сваку слободу одлучивања. Владајући друштвени код се буквално повија и извотоперује под налетима проицљивих судова којима ликови излажу немилосрдној провери малокрвну и конвекционалну друштвену етику што гуши, кочи и генерацијским сукобима саплиће сваки покушај да се јединка ослободи стега традиције.

Спаса: Па зар ни ти ниси свој? Ја сам мислила да само мене спречавају
правила, обичаји, дужности и не даду ми оно ведро, ново, срећно.

Да, мени, што хоћу само да будем жена, а они не даду ни теби...

Иван: Обичаји, традиције...

Спаса: Мислиш ли да им се треба покорити?

Иван: Не знам (240).

Иван овим даје најдвосмисленији одговор. А могуће је, такође, потражити одговор на нека важна питања о проблемима живота и смрти и на основу других ефектних реплика из којих се види колико је Бојићу стало да превазиђе пуки натурализам,³³² чиме се још више појачава расорак између грубе стварности и социјално осетљивог идеализма његових јунака.

Бојић уводи писмо, најчешће комедиографско средство, овде такође у функцији интригантског отварања још једног заплета, који се преплиће и на крају стапа са првим, али разрешење видно одступа од решења у комедијама. Драгутин: „Па та писма су нешто најлепше. Ту је цела ваша душа“ (274). Уцена је овде само једна од интрига које у присутним напетостима доба и средине изоштравају и потенцирају карактер Бојићевих јунака у драмској слици нарави и породице. У овој ситуацији писац у дидаскалијама наглашава да Загорка „разуме [своју] немоћ“ и ту се приближава Ивану.

Тема безвредности живота и рада развија у ликовима изразит осећај нихилизма пуног дубоке измучености у општој скучености света који вегетира. Иван се тако исповеда налазећи да се једини преостали смисао може видети у томе да искрено искаже своју сопствену невољу и невољу свога доба: „Испитао сам себе и нашао да ништа не вредим. [...], као што цео живот, цео рад не значи ништа“ (254).

Јунаци Бојићевих драма отварају многа питања: о проживљеном, делатном потврђивању човека пред судбином, о значају љубави и брака, о његовој етичкој садржини у односу на савременост, која, далеко од таквог идеала, само увећава несналажење и збуњеност. Важан је у том смислу разговор Ивана и Драгутина о односу ми–ви, о „две врсте људи“, о еротизму, начину живљења – разговор који указује на раскол између чулног живота и умерености, на патњу због грађанске скучености и на притисак сексуалности – кроз све то Бојић се, у суштини, обраћа потресеној омладини своје епохе, при чему се сазната мудрост често претаче у исповест и изреку:

³³² Важан проблем грађанске драме је и криза брака – Кадић: „Задовољио сам се, испуцао, па се сад могу женити“, Иван: „Да се жениш? Такав? Зар те није срамота?“ (234, 235); Стеван: „Богата женидба је најбољи проналазак“ (228) – што се лако може повезати са Толстојевим размишљањима о институцији брака; Спаса о истом питању говори: „Осам година их ловимо“ (243); проблем уседелиштва из женске перспективе објашњава Загорка: „Сав мој живот била је моја љубав“ (267).

Иван: Зато ћете и умрети пре нас што двапут више живите.

Драгутин: Али нам бар живот не изгледа кратак. Код вас мирних живот

траје један дан. Од јутра до мрака. Преко ноћи сте мртви, а сутра не знате шта је јуче било. А ми? Кад први пут окусимо усне, па до смрти (282–284).

Осећа се да су за социјалну релевантност ових размишљања, поред скандинавских драмских подстицаја и стандардних натуралистичких тема, од извесног утицаја морала бити и схватања о разврату тада радо читаног и често навођеног Л. Н. Толстоја: „Хтео сам да кажем [...] да је у нашем друштву овладало чврсто убеђење, заједничко свим друштвеним слојевима и које подржава лажна наука, да је полно општење неопходно због здравља, и да је, пошто женидба није увек могућа, полно општење изван брака, које не обавезује мушкарца ни на шта, осим на плаћање у новцу потпуно природно и да га зато треба одобравати. То убеђење се у толикој мери одомаћило и усталило да [...] установљавају разврат, наиме уводе читав слој жена које морају пропадати телесно и душевно због задовољавања тобожњих потреба мушкараца, а нежењени се потпуно мирне савести предају разврату.“³³³ – Драгутин алузивно говори Ивану о младој девојци од осамнаест година која је већ распуштеница („па, онда можеш мислити“), о својој газдарици, о Циганчицама; на крају, штавише, покушава и од Загорке да направи „лаку“ жену, а све са једним циљем – утољењем властите сексуалне глади.

Однос слобода–дужност представља однос којем је писац посветио највише пажње. Стеван позива сина на дужност, док Иван чезне за слободом. Занимљиво је, притом, у којој мери Бојићева размишљања кореспондирају са ставовима Серена Кјеркегора, обухватајући универзалан духовни простор. „Дужност је *опште* што се од мене тражи. Ако, дакле, ја нисам *опште*, то не могу ни вршити дужност. Дужност је опет, с друге стране, нешто *појединачно*, нешто само за мене [...] Овде се јавља личност у свом најпунијем важењу. Нити је она без закона, нити даје сама себи овај закон. Јер одредба дужности остаје и даље у снази, док се личност јавља као јединство *општег* и *појединачног*.“³³⁴

³³³ Л. Н. Толстој, *нав. дело*, стр. 248.

³³⁴ Серен Кјеркегор, *Човек и дух*, Партенон, Београд 2009, стр. 42.

Послушност према оцу значила би убијање себе, а он хоће да живи – тиме се враћамо на становиште оних јунака који су спремни да живе. За Ивана је одступање од властите природе изневеравање себе и за такав чин му је требало одузети свест и слободну вољу, међутим, за Стевана је то изневеравање свих оних којима дугује да им буде избављач: „Ти кад немаш срца, мораш имати образа“ (292). Захтев „Ти мораш да будеш човек“ који Стеван упућује свом сину имплицира гледиште да бити човек значи не бити свој, не бити слободан, подредити живот нечем другом, у првом реду, дужности. То је уосталом и концепт који је овим императивом понудио Борисав Станковић. Међутим, Иван овај проблем сагледава на другачији начин: „Хоћу да будем срећан. Дужан си да ме пустиш. Ти си живео тражио си срећу. Хоћу и ја“ (292). И отац и син се позивају на дужност онога другог, али се те две дужности косе, једна потиरे и онемогућава другу и подвлачи идеју о неуређености друштва – кад се индивидуални захтеви супротстављају, мора постојати виша инстанца која односе регулише – обичајна правда. Ако је има, онда је сувише уска за интелектуалце широког формата који је не могу признати, јер би то признавање значило ропство и изневеравање себе.

Иван: Али ти не разумеш. Мене плаши канцеларијска, бирократска
прашина. Млађе пљуј, пред старијим шени... [...] Али то је ваш
морал, твој морал (295).
[...]

Стеван: Сине, МОЛИМ ТЕ, твој отац те моли (298).

Разговор оца и сина се завршава решеношћу сина да се упусти у живот, не знајући у какву се неизвесност и непредвидивост упушта и какве ће несреће произвести та његова одлука:

Стеван: Ти смеш у живот?

Иван: Смем (299).

Слободом, међутим, не смемо називати само снагу која се опире или супротставља моћи; схваћена у ширем смислу, слобода не допушта потчињавање,

али таква слобода у *Ланцима* не постоји изван реплика јунака, што је писац и потврдио насловом комада. Али живот и без ових декларативно изнетих одлука обилато излаже и предочава ситуације које јунака терају да се хвата у коштац са судбином: непрекидно измицање среће, изневерену сигурност, неправду која ликује и побеђену невиност. Досећа се Стеван да је сутра велики дан јер му истиче рок осигурања, ако би му се шта догодило, Софија би од осигуравајућег друштва могла да наплати новац којим би удала Загорку и Спасу, а он би био частан човек и лопов у исти мах. Тиме он долази на идеју да као и Иван направи своје дело, оствари своју мисију: „Моје дело! Дело“ (309). Сам писац потврђује став својих ликова у преписци са братом Радетом, од 25. октобра/7. новембра 1916. године, где каже: „Није живот у хартији и словима, но у делу“ (260).

Смрт оца, чувара породице, у великој мери ремети односе међу ликовима, не само унутар породице, већ и однос ликова изван њеног круга према члановима породице. Ово може бити важно за преокретање Иванове свести – мушка глава треба да буде бранитељ породице, па му се дужност коју је избегавао, по смрти оца сама од себе наметнула. Драгутин обавештава Загорку да се сумња да је њен отац извршио самоубиство, а осигурање се не исплаћује самоубицама; док јој је отац био жив, он је осећао поштовање и није се усуђивао да је тражи, али на туђој несрећи сви се преобликују у хијене спремне да узму свој део и тиме туђу несрећу учине још неподношљивијом. Када се клупко несреће развије, само се нижу једна за другом. Активиран бива понос јунакиње која одлучно изговара: „Штампајте“, мислећи на своју преписку с Кадихем, где се, претпостављамо, види да се она већ била упустила у интимније односе са њим. Тим поступком она показује смелост да истрпи јавно жигосање због изгубљене части.

Постоји једна уметнута и споредна сцена, важна једино као слика друштва – кад се после Стеванове смрти у његовом дому окупљају „пријатељи“ који треба и хоће да помогну (досадно и празноглаво друштво које само испразне и неuke разговоре води). Истински бољитак за породицу ипак желе само њени чланови, али се њихова воља по правилу налази у раскораку са њиховим могућностима. Решење никада није унапред осмишљено, до њега се, ако постоји, може доћи једино улагањем интелектуалног напора:

Иван: Ох, мама, за име бога, пусти ме једанпут да мислим! (339).

Иван осећа окове, али „почетак мишљења, то значи и почетак сопственог поткопавања.“³³⁵ Овај исказ делује утолико упечатљивије што сам јунак болније осећа свој пад у безвољност која уништава. Замрсили су се конци друштвене драме и трагедије карактера. Усамљени јунак се не усуђује да из скучености своје средине и свога доба крене ка тешко освојивим висинама самосталности и слободе. *За разлику од оца, Иван спаљује своје дело.* Помало сумњалица и кунктатор који – час пихолошки-еротично, час морално-социјално – није презао од цинизма и који је гневан на самога себе због немогућности да страсније захтева своја права, пре свих, право да господари својим животом, лако постаје плен колективних интереса, планова и амбиција. Преплитање злоупотребе и дужности се још једном потврђује у речима његове мајке Софије: „Теби треба каријера и нама треба твоја каријера“ (352).

Судбина је увек у рукама других и ништа не зависи од самих ликова. Тако и Софија жели да врисне судијама у лице: „Све зависи од вас. Спасите ме, ако бога знате! Ако има власти, нека чује једну несрећну жену!“ (357). За Ивана су те парнице тако ниске јер он у томе види трговину оцем а гнуша се свега нечасног. Кадић га опомиње како је за младог адвоката велика жртва да прихвати унапред изгубљену парницу јер је покојник са својом смрћу „задоцнио пуна два часа“, а он је, као млади адвокат то прихватио само због Ивана: „Због мене! Онда је двогубо лудо“ (361). Јасно је да Кадић то није учинио без рачунице, као што је јасно да Иван не би тражио услугу која би друге коштала каријере или части.

Сатераном у ћорсокак живота, Ивану, према Кадићевим речима остаје једини пут – богата женидба – једини пут који се отварао од самог почетка драме. Сам против свих и против себе, Иван се ипак решава да уђе под тај брачни кров као у сопствену гробницу.

Иван: Па није ли онда часније било пасти судијама пред ноге: јер...? О

не, не. Продати очеву крв, очев мозак, тело – или продати себе?

Кадић: Или продати породицу! Бирај (364).

³³⁵ А. Ками, *нав. дело*, стр. 12.

Жртва је неминовна, питање је само може ли се проћи с најмањом. Ивану су однели све: име, имање, част, дело, љубав, остала му је још једна нада – сестрина реч.³³⁶ Након њене потврде да су писма истинита, али да „ничег више није било“, он изговара следеће речи: „Ти ме лажеш! Лажеш ме! Али свеједно. Лажи“ (371). И поред тога што током читаве драмске радње жуди за истинским и правим стварима, спознавши сурово наличје борбе за очувањем истине, Иван пристаје и на лаж која осмишљава живот и без које би он потонуо у море живота. И у том потпуном слому живота и кидању свих нити које су га за живот везивале, Иван се, губећи контролу над својим исправним расуђивањем, хвата за последњу сламку и он тражи од Ђурђевићке да га води, али се одмах пита куда! Судбинске окове не може одбцити, али не могавши да оствари живот каквом је тежио, он га препушта Ђурђевићки – сплеткарошу и интриганту (онима који су му живот и досад усмеравали) – чиме симболика њеног појављивања добија своју сврсисходност.

Питање слободе проблематизовано је на још неколико аспеката: ако Загорка пристане да се пода Драгутину, а потом да сутрадан пође са неким богатим човеком коме треба да је ожењен због наследства, Драгутин ће заузврат повући све речено о њој и биће ослобођена даљих уцена, а част ће јој бити враћена, тиме и слобода. Из овога се види да је значење толико рабљене речи у овом драмском комаду – части – врло широко узето и врло проблематично. Са друге стране, Спаса поставља питање Ивану да ли се икада запитао зашто је жена која је пожељна, лепа и богата изабрала баш њега – имаће мужа који ће

³³⁶ У *Српским новинама* је Милутин Бојић штампао први одељак свог великог епа *Вечна стража* – у писму брату Радету од 19. децембра 1916. године Бојић детаљно објашњава идејну концепцију епа. За овај рад је од значаја што се експлицитно помињу теме које су преовлађивале како у драмским текстовима М. Бојића, тако и у српској драми епохе модерне, што говори о темама и мотивима који су заокупљали младог писца, али и друге ствараоце онога доба, очито као друштвена питања. Део тог објашњења наводимо овде: „Тај део, (*Гилотина среће*) описује губљење свега онога што се у најширем виду може назвати срећа: губили смо редом те атрибуте среће и оним редом којим смо их губили, ја сам их дао. Страшан целат нам је одузео прво младост (то је прва чаробница), јер за ноћ постадосмо старци, а потом нам је одузео богатство, па физичку снагу, традицију, славу, најзад љубав, од које смо се најтеже растали. Једино што нам није одузео то је част, коју смо спасли кроз гудуре и стене“ (М. Бојић, *Сабрана дела*, књ. 4, Проза II, Народна књига, Београд 1978, стр. 267). Чини се пак да су ликови грађанске драме изгубили и част и да се она још грчевито може чувати у херојским еповима при идеализацији народа.

васпитавати њену децу. За њу је брачно везивање, парадоксално, разрешење. Удаја јој је потребна управо да би била слободна:

Спаса: Добићеш дивну жену, дивну лутку (407).

Лутка се код Бојића не појављује у очекиваном значењу. Наиме, чини се да то постаје јасно пошто се доведе у везу са позоришном критиком о *Луткама* Пјера Волфа коју је написао Бојић. Жена престаје да буде средство поигравања и преузима улогу управљања, пробудивши притом једно стање болести – љубомору мужа. За разлику од Волфове јунакиње за коју Бојић каже: „[...] Рожерова женица, гђа Таборска, није пала; она је само симулирала пад, чак и неверство. Она је, [...], само држала у руци жицу којом је покретала лутку“ (362), Иванова будућа жена је распусница и она не симулира пад, али би, можда тим пре, Иван могао постати љубоморан, што значи осетити и дубље емоције „јер љубоморан бити значи волети“ (362).

Морал грађанског друштва је у кризи, а у модерној грађанској драми он је највише доведен у питање. Спаса такође продаје своје тело. Сиромашни су принуђени да пристану на све за новац: спекуланти уцењују за новац, богати новцем омогућавају раскалашан и распусан живот. Сви изневеравају себе и сви су на продају из различитих разлога и све има своју цену. Иван још једини не изневерава друге, али његовим почетним опирањем из потребе да не изневери себе, бива увек касно за неизневеравање других: „Себе сам продао, али не и друге“ (409). Он, додуше, није лишен неких особина цењених у то време у грађанској класи, која је узор части и дужности чак двоструко идеализовала у слици грађанина узвишеног над егоистично-реалном егзистенцијом. Али Иван, који има извесна узорна својства, губи под ерозивним дејством збивања чврсте и јасне обресе карактера, те отуд његово непробуђено, још непокрено и само латентно етичко језгро неће доживети јачи подстицај да од јунака-интелектуалца створи оног моралног претечу који би, алегоријски рељефно оцртан, ушао у повест грађанског освајања усправног хода.

Ликови *Ланаца* су углавном склони пороцима. Кадић је коцкар, презадужен, али чак ни он такав никада не би узео девојку којом Иван треба да се ожени. Пошто зна да ће она Ивану донети мираз, а његова је женидба пропала

због објављених писама, он пристаје да се ожени Загорком ако би Иван отплатио његов дуг. Иван начелно не пристаје на уцене, али знајући да би купујући Кадићево име, спасио част своје сестре – коначну одлуку препушта њој. Загорка је, опет, свесна да је све ништавно и да је све неправда, да је неправедно жигосна од горих и најзад доведена у ситуацију да купује част. Све време је она само тражила љубав, а на крају ће изгледа тражити само мужа – што она управо и каже на почетку четвртог чина, из чега се јасно види неповољнији положај жена у односу на мушкарце јер су оне често, нарочито у патријархалним друштвима, социјално прихватљиве као удате, док мушкарци не морају бити ожењени – управо овом идејом вођен је Бојић и када слична питања разматра кроз разговор Драгутина и Ивана. Кадић јој се у једном моменту обраћа са Спасо, што рађа питање је ли уопште посреди штампарска грешка, или је између Спасе и Кадића заиста дошло до развијања „телесно-трговинског“ односа, тим пре што нешто раније, при сусрету са Спасом, он њу упозорава да не би смела тако слободно да разговара са њим јер и она има мрљу на образу. Загорка ослобађа Ивана дужности и на себе преузима ту улогу. Дискурс моћи је управо на снази и то у оном смислу како га дефинише Ролан Барт: „дискурсом моћи називам сваку моћ која рађа кривицу и, према томе, осећај кривице код онога ко га прихвата“³³⁷. Кривицу, с једне стране, прихвата Загорка јер се подала Кадићу, и, с друге стране, осећа Иван јер је одрживост породице довео у питање својим бескомпромисним поступцима. Паралелно са појавом кривице, и, пре свега, њеним прихватањем, мора се јавити и осећање дужности и одговорности. Нашавши се у неком измештеном стању свести, она му говори да ће бити несрећан са том женом и да се не сме ожени. Али ту ће већ, гледалац јасније осетити да се односи не исцрпљују између самих јунака драме, него да се рефлектују и у просторно-временским релацијама.

Бојићева *метафизика тренутка* у великој мери одређује мисао и активност његових јунака. Та метафизика је добила посебну ударну сагу и убедљивост као ознака за губитак надређене повезаности ствари и континуитета појава. Она је укључила проблематику нововековног грађанског човека у једном времену када потресеност због нестанка целовитог постојања, више целине света, а то значи: због нестанка обавезних поредака и трајних вредности, још није могла

³³⁷ Ролан Барт, *Лекција*, Карпос, Лозница 2010, стр. 13.

бити надокнађена поуздањем у погледу будућности. Будућности заправо и нема, живи се за „сада“ и само је тренутак драгоцен, све друго губи смисао.

Идолатрија тренутка, међутим, није ништа друго до заокрет ка ирационалности, ка патосу духа; ништа друго до бекство проузроковано несигурношћу егзистенције. Пред злокобном стварношћу савремених друштвених енергија она нуди излаз, могућност да се утекне ужасу једноумља, самотништва и присиле лажног морала – могућност да, захваљујући својој људској свести, будемо издвојени током једне распламсале секунде.

Овако значењски богат, *тренутак* раскошно звучи у свим акордима – од тихог и неочекиваног пропламсаја душе до екстазе. И као што је за Драгутина у овој драми садашњост све („Садашњост! Сад, сад умри“ (283)), тако је, привидно супротно, и за Загорку све само питање тренутка; ничег нема изван њега, ни пре ни после: „А да је тренутак учинио оно што је било између нас. Тренутак, неки час екстазе!.. Мени се чини да човек чак није одговоран. Моје је мишљење да је тренутак, моменат све“ (427). У доба кад свету прети губитак општег смисла – јунаци сазнају његову скривену суштину у екстази тренутка. Њихов једини задатак је да тај привремени и трошни час живота тако дубоко, тако страсно упију у себе да његово дубље биће, које је биће живота, васкрсне у њима.

Наравно да се тиме утолико јаче наглашава еминентна *пасивност* јунака, а слави моћ случаја. Штавише поступци јунака лишени су њиховог свесног расуђивања, а подређени стихији тренутка и оправдани игром случаја. Они су неспремни за промишљено и смотрено реаговање, за доношење далекосежних одлука. Најзад, овако противречно, антиномично јединство живота и сазнања нужно доводи до тога да јунаци увек касне. *Увек је за све касно*, упркос – или управо захваљујући – динамичном, фуриозном темпу. Бојић је хтео да тај живот у противречности што пламти у његовим јунацима – са свим његовим дубинама, завођењима, пропадањима и обманама, са његовим провокацијама и подлостима, доведе до свести о себи самом. Иван пристаје на све, али зар то није могао учинити пре очеве смрти и спречити све даље недаће које су их задесиле. Загорка оставља опроштајно писмо, где каже да ће се удавити, чиме показује да не пристаје на компромис са Драгутином који је послао фијакер за њу.

Фијакерист: Знам ја, оца му, све то. Какво дављење? Знам ја своје
људе. Ко зна где она сада лумпује?

Иван (бесан, луд, хвата се за главу): О! О, ви погани, блатави, идиоти!
Ја сам јој брат. (Вуче га очајно.) Хајде.

Фијакерист: Хајде. Само, узмите капут. Ама нисте ви за овај свет. Још
сте шегрт. Човек мора бити хладан.
(Иван је отрчао, узео капут и враћа се.) (449–450).

Чак се и у последњој реченици, датој кроз дидаскалије, види одуговлачење и не схвата одсудност тренутка и важност брзог реаговања. Дело остаје отворено. Одговора нема, а питања се роје. Шта је већа несрећа: да је нађу и преживи или да се убије? Шта са Иваном и другим ликовима? Оно *post festum* је мучан осећај који у читаоцима/гледаоцима изазива паралисаност. Симболика наслова и немогућност да се ликови ослободе не ни спутаности већ апсолутне заробљености.

Бојићево обликовање драмских јунака је репрезентативно за прелазну ситуацију између традиције и преображаја која првим деценијама двадесетог века даје обележје вишеслојности. Не чине се претераним размишљања у којима се његово доба оцењује као „велико доба“ српске књижевности. Бојић је у своје јунаке унео немир угрожености, покрета, немир сумњи и нових питања: у којој су мери ликови спремни за доследност себи и изједначава ли се то са тежњом ка ништавилу? Стеван умире за своје дело, Иван умире без њега. Од тренутка спаљивања дела, он постаје само ходајући мртвак, као да је заменио јунака неке драме Луиђија Пирандела: *siamo tutti morti chi camminando*.

Из тог немира је морало потећи и питање о одређењу и облицима драмског дела уопште, питање које се поставља из основа на нов начин, а на које су досад давани веома различити одговори. Драмској фикцији су се наметали обрасци који и сами делују фиктивно. Сигурно је, међутим, да Бојићевим ликовима, јунацима једног великог драмског дела није стало до логике и гносеологије, до неког метафизичког или етичког система; „порукe“ његових драма су се показале као збирка смелих афоризама, који захваљујући драмској пластичности ликова стичу ефектну прегнантност.

Облици критичког реализма у грађанској драми и њени јунаци
(*На прелому* Д. Ненадића, *Наш зет* и *Наши очеви* В. М. Јовановића)

На начин Нушићевих комедија и Домановићевих приповедака два српска драматичара – Драгослав Ненадић и Војислав Јовановић – приказаше у неколиким својим комадима *критичког реализма* исечке из живота, и то пре гротескне него нушићевски хумористичне, и више трагичне у својој појавности него домановићевски сатиричне. Парадоксалност наслова своје друге једночинке *На прелому* – ако то није само „тренутак искушења“³³⁸, већ преломни тренутак самосталног избора – Ненадић наговештава тиме што се над његовим јунацима надвија неприкосновена сила нужности која ће им само за тренутак, и само привидно, пружити могућност да сами донесу одлуку. Стварајући илузију етичности, одлагањем моралног посрнућа, уметнички је омогућен дубљи пад у неповратно изгубљену битку са животом. То је прави тренутак за суочење с властитом ограниченошћу, тренутак пуне свести о томе да даљим током више не управља њихово ломно и крхко биће; то је тачка *анагнорисиса*.

Почетни акорд једночинке *На прелому* одзвања, заправо, у молу: у знаку узгредног помињања крађе и присвајања туђег, једнако тужно назначеног и у *Веселом дому*, чиме се потенцира одсуство морала и сумњиви критеријуми новог начина вредновања. Речима Јоке (45): „Никад крађено не доноси срећу“ (215), супротставља се увид „генерације сведока“: морална исправност није довољна за прижељкивани живот. Штавише, принуђен да одбаци морална начела родитеља која им нису обезбедила пристојан живот, Јокин син Душан (25) резонује: „Има их који само крађи треба да благодаре за своје имање и добар глас“ (215).

Млада генерација је у самом почетку обесправљена, врло рано постаје извесно да будућности нема, да су њихови напори унапред обесмишљени. Немаштина спречава Душана да се ожени Натом (19), јер у породици у којој одржање егзистенције зависи од одрицања, увећање за још једног члана значи и проширење за „још једна гладна уста“. Родитељском отпору Душан онда супротставља свој револт предлажући Нати да само једне ноћи дође к њему, чему

³³⁸ М. Грол, *нав. дело*, стр. 88.

се, на другој страни, она опире клицом усађеног осећања срама пред очевом фигуром, јер њен отац „никада не би допустио такву срамоту“.

Свесни да од њих ништа не зависи и да ништа за себе не могу да учине, да је живот оно што пролази мимо њих, они се уздају у вишу силу, у неки *deus ex machina*, очекујући да неко споља донесе обрт и пружи шансу, па макар и на лутрији (Ната је купила лоз и наменила га Душану). Међутим, злослутног предосећања и оног јаловог, спутавајућег безнађа се не могу ослободити, оно је сасвим обавило њихове животе попут отровног бршљана – ненаучени на срећу, свесни су да добитка нема јер се ни у друштву не може стећи, бар не на поштен начин. Најоштрија критика друштва изражена је Душановим речима:

И ми смо људи! Иако смо груби и сурови, иако нам је свака друга реч псовка, опет има у нашим душама осећаја, има жеља које су ситне, па ипак неостварљиве... Ето, зато смо ми такви, зато наше поштење може да се купи за неколико сребрника. Дабоме, тражите нам поштења, а *не тражите* нам хлеба! (239; подв. М. С.).³³⁹

Епицентар сукоба је средња генерација на којој се ломе две струје: млади који жуде за преокретом и стари који паразитирају на њихов рачун.³⁴⁰ Али поред вертикалног генерацијског јаза датог у слици Тодорове породице, помаља се и други сукоб који, у виду хоризонталног пресека, на ширем плану подразумева морални раскол. На једној страни је Тодор (50) морално исправан и непоколебљив, а на другој Илија Ивковић (45), његов брат, пуштен са робије, што већ довољно говори о његовој моралној настројености. Исправност је саставни део Тодорове личности и стога би одступање од исправног и поштеног значило поништавање себе: „Заиста нема ништа горе и срамније но кад човек мора да презре самога себе“ (235); он јетко осуђује младу генерацију: „Готови сте да продате своје поштење за неколико сребрника као Јуда Христа“ (239).

³³⁹ У наведеном издању се у Душановом говору јавља реч *тражите*, док у предговору овом издању Јосипа Лешаја стоји реч *пужате*. Смисао се драстично мења: у првом случају би речи јунака драме подразумевале давање свега за комад хлеба („само нам хлеб не тражите“), или „ако нам узимате поштење, како нам онда не тражите и хлеб“, а у другом случају, што је чини се више у складу са смислом који се желео пренети, па се претпоставља да је реч о штампарској грешци – упућује се осуда система и друштва које појединцу ништа не пружа а све отима.

³⁴⁰ Насупрот Душану појављује се лик порочног деда Панте (65) који тражи од Јоке грош, последњи пут овог месеца, за пиће.

Овај други сукоб, до којег долази због Илијиног предлога да опљачкају неког зеленаша, појачан је Тодоровим непристајањем, уза све наметнуте тешкоће, а нарочито провлачењем приче о болесном коњу, хранитељу целе породице, који умире на крају драме, што поспешује свест о пропасти породице и коначно прихватање компромиса. Тиме је круг затворен. Почетна слика о крађи коју апострофира Јока завршава се њеним плачем *над* сопственим животом *под жрвњем*. Завршни тихи јецај којим се оплакује судбина представља само одјек наталоженог бола и сугерише једино преостало средство за супротстављање животној неправди.

*

Војислав Јовановић је присвојним придевом *наш*, као најважнијим квалификативом, указао на општи, друштвени феномен. Драма *Наш зет* поднесена је на конкурс Народног позоришта у Београду 1905. године, под називом који у први мах може изгледати чудно (*После последњег откуцаја*), али с обзиром да је у тексту акценат на зету господина Влајка, који ће извршити самоубиство, за разумевање слике друштва довољна је само она кратка завршна сцена: неким је важније да затворе касу него да се баве његовом смрћу, други рачунају колико су изгубили том смрћу јер им је дуговао на коцки, док трећи у Микиној смрти виде забаву за беспослен свет. Реална димензија аморалности, представљена у драмској минијатури кроз муњевите, кратке епизоде и као модерна трагична фарса, укида сваку утеху. У низу описа при карактеризацији господина Влајка, назначена је и инверзија – Влајко као зет! У тој позицији се Мика понаша као и Влајко. Посредном карактеризацијом – кроз речи књиговође – наглашава се да је Влајко циција, да је био опанчарски калфа у Чајетини, а потом дошао у Београд, „угурао“ се у подофицирску школу, те био три године наредник у Нишу, да би потом две године провео на робији због злостављања војника; оженио се, ипак, добро – чиме се као у *Ланцима* истиче важност богате женидбе. Наглашавање да се све одвија мимо воље и утицаја самог појединца, без икаквих индивидуалних заслуга или врлина личности, појачава се речима

књиговође: „Тако је то кад ко има среће“³⁴¹. Живот је оличење царства случајности.

Готово да Јовановић није имао потребу да установљава јачу везу између те безнадне филозофије и сивица друштва, насталог из сасвим одређених разлога социјалне природе. Ипак, кроз неколико карактера, осликаних само у доминантним цртама, Јовановић је успешно приказао општу слику паланке и менталитета њених људи, чије сивице канцеларијске једноличности прави тон добија у завршници – у ликовима доконог пензионера и удовице, као изразу најдубље малограђанске свести жељне сензацијама које врсте, у којима виде једини начин испуњавања својих испразних живота.

Уз већ поменуте ликове, значајнија улога припада књиговођи Максимовићу, коцкару коме је забрањен приступ каси, за кога су сви мислили да ће завршити на робији, али који сам наглашава да може извршити утицај на господина Влајка кад жели да се похвали пред Чедом, професором српске историје и српског језика, који је пак шеснаест година учио школу, а онда се обрео у неком месту у унутрашњости где је принуђен да тражи новац уз камату. Кроз низ кратких и споредних ситуација које се преплићу са почетном драмском нити – какав је разговор књиговође и Чеде – јасно се виде корумпираност школства, расап вредности и животи остварени кроз ситне интересе. Профилисању представе о другим ликовима највише доприносе речи књиговође.

Однос Мике и Влајка је неформалан, али се донекле види Влајкова доследност да не пристане на уцене – Мика се слободно обраћа Влајку, Влајко одбија да му да новац, при чему се, међутим, осећа нека нелагодност у његовом понашању. У неочекиваном обрту на крају драме све поприма гротескну димензију: хотелски момак доноси вест да је Мика узео собу код њих и да се из ње чуо пуцањ. Књиговођа га одводи у своју канцеларију иако је момак тражио да Влајка обавести, а удовица и пензионер, заборавивши због чега су дошли, одлазе да прошире вест.

³⁴¹ Војислав М. Јовановић, *Изабране драме*, Нолит, Београд 1987, стр. 37–39.

Као и претходну, Јовановић је и своју драму *Наши очеви* (првобитно под симболичним насловом – *Крај*) поднео на конкурс 1905. године, али је одмах потом повукао, прерадио и опет поднео 1906, када је награђена другом наградом као *Наши синови*. Ликови *Наших очева* се разликују од ликова претходне драме само утолико што је Јовановић у три чина захватио ширу слику са више ситуација, те тиме нешто пластичније представио своје јунаке. Две сукобљене стране – очеви и синови, односно власт и опозиција – својим делањем или његовим одсуством, показују да је правда на страни јачега што доводи до укидања борбе: сваки додир с влашћу постаје проблематичан, а сукоб практично немогућ.

Први чин је послужио писцу за профилисање јунака у основним њиховим цртама, са назнакама могућег даљег преобликовања. Почетне поставке омогућиле су му да покаже да у „савезу младих“ нема истомишљеничке страсти, искреног пријатељства и ма које врсте сродности, већ само заједљивости, зависти и грубости.³⁴²

Миловановић је млади пензионер који, елегантно обучен, одлази у позориште на све представе Диме Сина и господина Нушића „ако се не варам, два или три пута“ (55). Овако очигледна пишчева сугестивност важна је за успостављање блискости са публиком, чиме на једној страни јача поверење у речи писца, савременика читалаца, и драма се ситуира у вечно актуелно време, а на другој страни се поступком типичним за пародију назначава и критичка ненаклоност, дистанцираност и објективност у опису ликова: „Ако је са тих комада однео много речи и гестова, не треба га корити: он је паметан и krásан човек који воли цео свет и кога цео свет воли“ (54–55). Исти поступак примењује и у сликању позоришног критичара Пере који „узима Шапчанина на миндрос и од чијег пера дршће, што кажу, богиња Талија“ (59), али и кад наглашава да се у позоришту приказује *Немања*.

Госпођа Милићевићка иницијатор је метаморфозе у коју ће бити „гурнут“ Милићевић, јер моли Миловановића да разговара са њеним сином како би се окануо критика устава и рада владе, јер иако њена пензија није мала, они врло

³⁴² Више о овоме у предговору Мирјане Миочиновић, нав. издање, стр. 22.

тешко живе. Сви њени напори се свде на штедњу за удају кћери која подучава децу белгијског конзула. Спокојан живот за њу подразумева удају кћери и запослење сина у државној институцији. Важност брака за женску децу игра необично важну улогу и овде као у многим драмама овог периода; овде се то најбоље види у њеним речима да се њен син посвађао са свим рођацима, па и са њеним рођеним братом у чију се помоћ највише уздала око удаје кћери. Удаја би била утолико успешнија а прилика боља, јер нема боље препоруке од блиског рођака на полагају.

Чланови редакције револуционарног невладиног листа су млади образовани људи спремни да гласно критикују систем, међутим, већ у првом чину се јављају наговештаји да нису сви ту из убеђења или да би се њихова убеђења могла купити добром службом на коју имају право само као присталице власти. Реч је о генерацији која се супротставља вредностима окамењеним у ликовима њихових очева, на исти начин на који су се њихови очеви супротстављали генерацији својих очева. Исход је вечно понављање историје – почетни ентузијазам се гуши у прихватању и укалупљивању у постојеће вредности. Међу члановима редакције се нарочито истичу: Дукић, адвокат, који је ту само кад се вечера какав добар ђувеч или кечига, на Зеленом венцу проналази сељаке и убеђује их да им пише тужбе; Игњат, којег зову Белетристика, има 28 година, још је на туђем хлебу, мора да слуша савете стрица, али и то је боље него да опслужује каквог ћату или посланике у унутрашњости; Гамбета се богато оженио; Доктор први даје свој прилог за штампање листа, он поседује приватну ординацију, али други о њему говоре да ће први „улетети на државне јасле“. Ратка Милићивећа нико никада није чуо да се жали на тежак живот иако је, према Миловановићевим речима, сваки дан у његовој кући горак, а његовој сестри је због здравља неопходан одлазак на море.

Слично као и у другим драмама пре ове, окосницу драмског сукоба узрокује смрт оца и потреба да његову улогу преузме син, те стога, а након разговора са госпођом Милићевић, Миловановић позива Милићевића на дужност: „Јесте, мораш мало и потрпети. Али зар то мора и твоја матер и твоја сестра?“ (66–67).

Однос према ликовима драме је у великој мери амбивалентан: с једне стране, они расправљају о *Times*-у који нису никада читали, а с друге стране, они су скупина младих и образованих људи који знају да цене образовање и чак не прихватају све у своје редове – на пример, поету који је избачен из школе, и поред тога што је написао песму која им се допала. Већ у другом чину све се мења – и ситуација и позиције опозиционара: Дукић је у Шапцу, доктор има много посла, па више не долази на редовне састанке, Игњат је умро, Гамбета послао препоручену и оверену карту, прилично двосмислено и нејасно написану... Так који је био избачен из школе сада ради као практикант.

Недостатак јаке индивидуалности је карактеристичан моменат у Јовановићевом обликовању јунака. Расплет драме доноси бројне доказе колебаљивости и несталности карактера. Иако ће се, на пример, разговор Милићевића и његовог ујака завршити готово тучом, чак и уз ујаково признање да је и он као младић заступао сличне ставове и имао своје идеале, у трећем чину ће све доживети потпуни преокрет јер ће и најистрајнији млади бунтовници одступити од својих убеђења. Видимо и да се вредност људских поступака не одређује врлином или интензитетом осећања, јер управо у том, трећем чину, затичемо Милићевића у министарству где у низу изјава различитих ликова препознајемо општу свест и атмосферу страха – Кафеџија: „Министар је министар“ (85); Милићевић потпуно преображен: „Пст! ето га начелник!“ (86) и „Никакве новине ја не читам осим званичних“ (89); Шандор, штампар, новац потражује од Миловановића, јер од Милићевића не сме: „Власт је власт!“ (88).

Та слика у преподневним сатима у министарству тачан је „хијерархијски оштар профил чиновништва: надменост и моћ начелника, лењост и бонвиванске склоности секретара [...], принудна прилежност и удворичко понашање почетника, 'свемоћ' послужитеља (одације) чија љубазност, предусретљивост и послушност стоје у непогрешивој сразмери са статусом сваког претпостављеног“.³⁴³

Доследност се још једино види у лику Миловановића који покушава да ублажи незадовољство Милићевића и не изложи га опасности, јер је Милићевић незадовољан својим положајем – дали су му другу класу и тешко може да

³⁴³ М. Миочиновић, нав. текст, стр. 23.

напредује, док је Гамбета напредовао две класе за два месеца: „Ћути па хвали Бога: кажи, како је, добро је – могло је и горе бити!“ (87). Међутим, они који постоје на другачији начин немају снаге да Миловановићу одају признање за истрајност, те Дукић о њему говори: „Е, што је то будала! Сви мишљасмо да је нека памет, а оно на крају испаде да је луђи од свију нас“ (93).

Милићевић је у трећем чину преображен лик и симбол кидања свих веза са прошлошћу, правим пријатељима и уверењима:

Миловановић: Ала ћемо се вечерас смејати на твој рачун!

Милићевић: Молим те... немој... [...]

Немој да се млатиш! Шта имаш да спомињеш да си ме видео!

Миловановић: Довиђења!

Милићевић: Збогом! (90).

Представа о изиграном најупорнијем бунтовнику који се одриче правих пријатеља врхуни у последњој сцени: Дукић купује Милићевића слободним данима које ће му израдити, али од њега захтева да буде у пореској комисији Пери порезнику, који је управо Милићевићу доставио поверљиве податке о Дукићу. Руинираност моралних начела у оквиру бирократског система постепено урушава и појединце: ослонивши се на начелникову часну реч да се починитељу ништа неће догодити – а ништа није било видљивије од безвредности дате речи у претходној сцени у којој се појављују Милићевић и начелник – Милићевић проказује секретара од којег је добио писма с почетка драме, објављена у опозиционом листу. Обећање о унапређењу импликује главно питање: да ли је све почињено било вредно овог обећања.

Јовановићев драмски свет је састављен из две сфере (спољашње и унутрашње), а у јунацима он види два принципа. И у спољашњем свету и у појединцу сваки од та два принципа живи својим животом. Али за разлику, рецимо, од Ибзенових хероја који у себи налазе храбрости да остану доследни себи, да у борби са оковима живота створе филозофију личне снаге и херојства – чак и по цену властитог живота који спремно полажу на олтар зарад виших циљева постојања – јунаци нашег драматичара нису обдарени „целовитом душом“ или гордом доследношћу, још мање спремношћу за „племениту смрт“. У

дуализму јунака и света, они налазе само неизбежан излаз у смрти, при спознаји неумитне коби. Могло би се чак рећи да се међусобно не разликују много по свом карактеру од општег тона који прожима атмосферу Јовановићевих драма. Сетни или страсни, тихи или бучни, гласноговорници овог тона само су различити делови исте слике која одражава жесток притисак социјалности и дубоку кризу српског грађанског друштва с почетка двадесетог века. У околностима умртвљујуће једноликости спољашњих друштвених облика, живот јунака задобија своје значење према ситуацији у којој се развија: ништавне чињенице добијају одлучујућу улогу у логици прозаичног, малограђанског живота. Не улазећи у аспекте уметничке успелости ових драма, може се слободно рећи да се Јовановић – остварујући свој основни задатак: да приказује карактере и судбине људске – показује као искрени критичар друштва, најпре због тога што иза догађаја који се развијају на сцени разоткрива социјалну драму померених представа о моралу, о добру и злу, а затим због тога што је управо тиме на упечатљив начин пребацио тежиште из живота у јунакову душу. Свако тумачење и разумевање узалудности и тескобе притом неминовно обухвата и мисао о кружном кретању људског бивства, па тако треба разумети и ауторов покушај да посредно уздрма реципијента – позоришног гледаоца, да преиспита његово индивидуално поимање узрока и последице, ону несвесну *идеологију свакодневице* саздану на безнадежној тривијалности животних тегоба и радости. Видећемо, међутим, да се и збуњена свест драмских јунака Миливоја Ст. Предића, немоћних да одбаце љуштуру навика, комплекса, безвредних посредника и баналних условности што су се одомаћиле у њиховом уму, налази пред истом дилемом.

Облици сентиментално-натуралистичке грађанске драме и њени јунаци

(*Голгота* М. Ст. Предића, *Пред новим животом* Д. Ненадића)

Предићева драма *Голгота* такође представља два света: две паралелне стварности раздвојене сликама прошлости и садашњости. Те две стварности су у

супротности, а преломни догађај је смрт оца, заштитника породице. Иако је радња драме оно што се догађа по смрти оца, из разговора ликова сазнајемо појединости из прошлости које ће бити релевантне за обликовање ликова: породица Алексић по смрти оца/мужа остаје без иметка, чак и без куће коју на лицитацији добија Трајко Ташевић коме су они сада принуђени да плаћају кирију. Уз овај драмски ток појавиће се још један паралелни, који ће, како радња буде одмицала, напуштати општи породични оквир и постајати главни ток јер ће пратити живот главне јунакиње Олге, носиоца драмске идеје: Петровић, Олгин вереник, долазио им је раније у посету и неколико пута на дан, а сада не долази по неколико дана и невољно прихвата коментар Олгине мајке о предстојећем венчању; он осећа немир и при помињању заједничког живота.

Лик Олге Алексић компонован је на начин трагичног јунака, али представљеног кроз призму сентиментално-меланхоличних одредница. Својом личном жртвом она, могло би се рећи, преузима историјску улогу, а уз развијену самосвест јача и осећање њене сопствене вредности, да би је до краја комада преузимање идеалне егзистенције присилило на излазак из реалности. Својим експонираним драмским дејством јунакиња је у латентном сукобу са светом иако не без развијеног осећања за своје окружење.

Паралелним компоновањем радње, Миливој Ст. Предић је успео да произведе двоструку кулминацију, важну за мотивисање слома главног лика који се завршава чином самоубиства на крају драме. Добро уочена тенденција да се јунаци ломе, али не савијају,³⁴⁴ поспешује како развој идеалног лика тако и тезу о непомирљивости.

Први драмски ток чини породична хроника Алексића представљена након смрти оца, са Олгом у центру збивања, чиме њена паралелна приватна историја постаје преовлађујућа, а јунакиња обједињујући елемент ових токова. Иделани лик јунакиње се обликује на два начина: кроз снажно рефлексиван и појмовно апстрактан језик и преко поступака других ликова. Наивност и склоност лаковерности, малодушност и неспособност за борбу, као и конзервативност мајке и раскалашност и расипништво брата Жарка, чије свако појављивање на сцени

³⁴⁴ Вид.: Милан Грол, *нав. дело*, стр. 82.

носи предзнак нових несрећа, поспешују поменуту линију развоја главне јунакиње која се обликује контрастирањем.

За разлику од мајке која не успева да се прилагоди новонасталој ситуацији одрицања и сиромаштва,³⁴⁵ Жарко је прилагодљивији, мада извесно неприхватање постаје евидентно и у поступцима овог лика који тежи одржавању привида доброг материјалног статуса породице, додуше, више из властитих себичних побуда, него да би тиме допринео добробити мајке и сестре, а најмање доброј удаји сестре. Зато он узима новац из касе за који нема покриће и троши на костим за девојку, на кафанске рачуне, итд. Не признајући могућност да је њен син направио грешку и одбацујући све оптужбе, Алексићка ће рећи: „Мој Жарко?“³⁴⁶, при чему присвојним придевом потенцира неутуђивост и беспредметност онога што се доводи у питање.

Кроз аутопортрет је Предић конструисао и лик Олге: „Нећу себи да ласкам али слободно могу рећи да сам веома чврста и издржљива и уверена сам да ниједна жена мојих година и мојега положаја не би могла да издржи“ (128). Важност љубави игра значајну улогу јер Олга љубав препознаје као једину узданицу, она чак на једном месту изједначава љубав и живот, што ће се на крају показати као дословна нужност. Љубав је овде дата као категорија која осмишљава живот, јер ће губитак љубави проузроковати и одрицање од живота.

Нијансирање портрета главне јунакиње, успешним потенцирањем њене одмерености и издвајања из средине, приказано је кроз необавезни разговор са станарима из пансиона, разговор у којем се уједно врши психолошко сенчење осталих учесника у разговору: Протић констатује да је то њихово друштво врло чудновато, али га Олга опомиње да ће такво друштво наћи где год се окрене. Свако нарушавање равнотеже води поремећајима колективног поретка у коме се самосвесни појединци више не сналазе. Суочени са друштвеном стварношћу, појединци својим уступцима постају жртве јавног интереса.

Сликар Жуткић се бави сликањем оних ствари које забављају народ јер се оне и најбоље продају, а народ је веома заинтересован за слику човека на вешалима окруженог руљом која са великим задовољством све то посматра.

³⁴⁵ Видети предговор Јосипа Лешића, у: *Драма на почетку XX века*, Нолит, Београд 1987, стр. 18.

³⁴⁶ Миливој Ст. Предић, „Голгота“, у: *Драма на почетку XX века*, прир. Јосип Лешић, Нолит, Београд 1987, стр. 158. Наредна навођења драме *Голгота* дата су према овом издању.

Народ недорастао тековинама модерног доба, а жељан да их што је могуће пре сустигне, ужитак типичан за ситне духове проналази у заинтересованости за туђу несрећу.

Необична важност новца, наглашена и у *Госпођи Олги*, у *Голготи* бива осветљена из још једног угла – то није потрага за новцем по сваку цену, то је само грчевити покушај за очувањем онога што би главној јунакињи могло да донесе срећу удајом за вољеног човека: „[...] у тих десет хиљада лежи сва моја срећа, разумете ли! [...] Ако ми одузмете тај новац, одузећете ми и живот!“ (157). Релација новац–живот–љубав се не затвара троуглом, већ бива водоравно и отворено дата, а живот који се налази у средишту постаје растргнут између два пола. Олга се на крају одриче новца што је сада условљено slabим здравственим стањем њене мајке; међутим, услед стреса, Алексићка на крају другог чина доживљава срчани удар и умире. Олга остаје без уштеђевине и без мајке, а симболично баш у том тренутку, на крају другог чина, Жуткић завршава слику и одлази да опере кичице.

Живот без новца значи минимум егзистенције, а подразумева и *непостојање вредности* друге врсте: „Па ја сам баш она госпођица Алексићева којој су све девојке завиделе, која је научила на најлепши живот, на раскош – како то многи називају – на скупocene тоалете. *Иста* она госпођица за којом су јурили сви млади људи, која је сваког освајала, која је имала обожавалаца и пријатеља без броја – (*спуштеним гласом*) и чија се вредност данас свела на нулу“ (128). Несуштаственост постојања угрожава језгро бића; само Ништа постаје видљиво и то је једина пуноћа у празнини. Унижавање душе могуће је предупредити само на један начин – да човек у сваком часу има смрт пред собом као излаз, и то смрт која вреба прави тренутак.

Гола натуралистичка слика у кући праље Кате и њеног мужа фијакериста Ђоке, знатно живописнија и оштрија него иједна натуралистичка сцена у српској драми овог периода, слика је распада живота Олге Алексић, коју у трећем чину затичемо на овом месту препуном буквалне прљавштине, али и моралне атрофије и духовне беде. Олга је била принуђена да потражи јефтинији стан јер јој је Трајко повећао кирију када је одбила да се уда за њега. Оцена Милана Грола да је

Трајко „један од Бекових гаврана“³⁴⁷, сасвим је оправдана и указује на то да је Миливој Предић потражио узор у француским комадима јер се и публика, „нарочито од почетка девете деценије, све више интересовала за француске комаде који су преовлађивали у репертоару“,³⁴⁸ али и на тенденцију писца да слику гаврана прошири и да се не задржи само на Трајку Ташевићу: „Ви сте свакако заборавили да ја живим међу људима“ (165). Писац *Голготе* је пак свог *гаврана* у великој мери замислио као карикатуру.³⁴⁹

Поред очигледних француских утицаја Радован Вучковић помиње и слабији утицај руске литературе на Предића, али и извесне паралеле које би се такође могле повући. Наиме, „трећи чин у *Голготи* доима се готово као епилог којим се илуструје једна теза или једна идеја, како је то чинио Андрејев у својим авангардним драмама“.³⁵⁰ Те године када је објављена Предићева *Голгота*, Леонид Андрејев је објавио прву такву драму – *Човеков живот*, и што је за Предићеву драму можда значајније због обрађене библијске теме – роман *Јуда Искариотски*. Још се већа сличност може установити у постојању неке нуминозне силе која влада ликовима, суди им и управља њиховом судбином – не само у Андрејевљевом *Човековом животу*, него, ако смемо додати, и у Метерлинковом *Благу смиренних* и Хамсуновој *Драми живота* – неке силе која влада светом, а „чије намере“, по речима Мориса Метерлинка, „никоме нису познате“.

Протић Олгу проналази у Катином и Ђокином пансиону и доноси јој Петровићево писмо. Она му се поверава да је једино што је спречавало да пресуди себи била њена борба са *надом* и *сумњом*. Општи карактер субјекта је оивичен јадом и захтева изразиту потребу за самоћом, која ће као у случају Јелене из *Тако рече Заратустра*, довести јунакињу до трагичног чина. Потребна за осамљивањем и изолацијом није природна људска тежња, она јунакињу води у стање ирационалног, у стање страха и, на крају, резигнације. Протић признаје да воли Олгу, а она обећава да ће је затећи ту ако се врати за сат времена; каже да ће то

³⁴⁷ М. Грол, *нав. дело*, стр. 79.

³⁴⁸ Боровице С. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба*, Музеј позоришне уметности, Београд 1979, стр. 292.

³⁴⁹ Тако Предић описује Трајку Ташевића: „(предузимач грађевина. Човек око 40 година, зализан, добро али неукусно обучен, по старијој моди. Крут и груб у покретима. Носи простран а низак оковратник и широку машину дречеће боје. Ципеле му при ходу јако шкрипе. Има велики златан ланац преко целог трбуха, а на прстима широко прстење)“ (117).

³⁵⁰ Р. Вучковић, *нав. дело*, стр. 505.

бити пропаст за њега јер никада неће слободно моћи да шетају улицама а да на њу не показују прстом јер је већ била верена. Други климакс догађа се нагло и неочекивано, у тренутку када се чини да трећи чин има још само епилошку функцију и кад је већ извесно да се све већ догодило. Као злогуки виновник нове несреће, долази Жарко и обавештава Олгу да је добио посао у унутрашњости и да одлази, али је питање куда ће га живот одвести. Она га подсећа да је једини Алексић, једини наследник, и да не сме заборавити да једном годишње обиђе очев и мајчин гроб. Реченицом: „А, па ти си ту...“ (178), која значи Олгино подразумевање и којом ће на крају задати најтежи ударац Олги, Жарко на најдрастичнији начин изражава одсуство захвалности и одговорности. Завршница ће се одиграти у дидаскалијама. Снажно осећање безнађа прате музика и песма која се све пригушеније чује. Последњи одјек живота у мртвилу града је пад столице у Олгиној соби.

Трагична судбина Предићеве јунакиње обавијена је на неки начин издајом. Изневерена од стране оних које је волела и због којих се жртвовала, она у смрти види симбол бесмисла који влада животом. Стога је оправдано направити паралелу са Андрејевим – „где је жртва, тамо је и целат, и издајници су тамо! Жртва је патња за једнога, и срамота за све остале“³⁵¹, али и подсетити још једном на реминисценције на *Библију* посредством наслова и уметнуте епизоде о Жуткићевој слици – где писац у трећем чину „’голготу‘ главне јунакиње доводи до ’зида‘“³⁵², и појачава сликом руље која не мари за туђу патњу или ужива у њој. Посусталост ликова јавља се са прихватањем пасивне улоге: док год желе, док су у потрази за остварењем својих жеља, ликови су активни, али умор и немогућност да пронађу нове жеље након што су доживели разочарење, води их очајању, јер немогуће је „остати у размишљању о празнини а да нас та празнина не повуче“³⁵³. Страдање Олгино кулминира у трећем чину. Јасни су разлози што покрећу одлуку о самоубиству: ређање несрећа постаје незаустављиво, напори узалудни, бездан неостварених жеља продубљен, те њен пад не подразумева само материјални губитак већ апсолутну пропаст на свим животним пољима, и сваки наредни ударац судбине само је дубљи пад у понор, у положај неповољнији од претходног

³⁵¹ Леонид Андрејев, *Јуда Искариотски*, БИГЗ, Београд 1975, стр. 137.

³⁵² Јосип Леших, нав. текст, стр. 19.

³⁵³ Емил Диркем, *Самоубиство*, БИГЗ, Београд 1997, стр. 310.

– „а поглед на бескрајно мучење које се погоршава из минута у минут натера човека да радосно потрчи у сусрет смрти“³⁵⁴.

Олги је ускраћена моћ да располаже властитим животом, иако право полагања на њен живот није ускраћено колективној самовољи. Једини привид да ликови управљају сопственим жићем јесте право на прекид, на одлуку о његовом престанку. То указује на један много шири проблем – на друштвени феномен који није само последица друштвеног устројства, него и немоћи као стварне или умишљене представе појединца о сопственој слабости спрам друштвеног апарата. Чак и онда када постоје конкретни појединци као узрочници несрећа других конкретних појединаца, несрећници се пре okreћу самоубиству него убиству.³⁵⁵ У питању је отуђеност јединке од друштва, при чему усамљеност доводи до животне празнине која се продубљује и шири док не захвати целог човека и не доведе у питање смисао његовог постојања.

Меланхолична јунакиња постаје увеличана слика свих ојађених људи, то је изгледа једино опште у појединачном и обратно. Између индивидуе и света не би смео постојати јаз – једно не сме искључивати друго, као што срећа јединке не треба да искључује срећу других, и као што несрећа јединке не би требало да не дотакне друштво. „Свака несрећа долази од неке врсте распадања или од одсуства целине; има распадања у нашем ја кроз одсуство координације свесне и несвесне мисли; има ту одсуства целине између нашег ја и друштва где то двоје нису повезани снагом објективног интересовања и наклоности.“³⁵⁶ Грозничави покушаји да се спасе људско биће, које је често немогуће спасти, преплићу се са молитвама упућеним некој страшној окрутної сили, сливају се у тужбалицу у којој се оглашава час побеђена слабост, час проклетство и немоћни уздах који позива

³⁵⁴ Ален, *О срећи*, прев. Иван Радосављевић, Службени гласник, Београд 2011, стр. 22.

³⁵⁵ Ретки су случајеви када ликови грађанске драме прибегавају убиству. Поред неких случајева у Нушићевим грађанским драмама (*Јесења киша* и *Иза божјих леђа*), могу се поменути још два репрезентативна примера: мајка која дави свог сина рукама на којима га је успављивала и на којима је одрастао, у драми Милутина Чекића *У своме дому*, и Јела у Ћоровићевој драми *У мраку*, која у убиству виновника свих њених несрећа налази једини (исправни) начин да докаже своју невиност. Опредељење јунака за самоубиство је комплексно питање које се може разматрати у оквиру социолошко-филозофских одређења. Најчешће је избор јунака условљен потребом за осмишљењем живота, стога се ликови одлучују на чин убиства само онда када би тај чин допринео његовом осмишљењу или ако би значао прекид даљег губитка илузија. С обзиром да су ликови најчешће свесни узалудности свих напора, бегом у самоубиство прекраћују мукотрпан процес унапред изгубљене битке са животом.

³⁵⁶ Берtrand Расел, *Освајање среће*, прев. Жељко Милошевић, ИП Књига / Невен, Београд 2004, стр. 229.

на борбу са судбином, час слутња која увек изнова ствара нове немире, час збуњени крик резигнираног ума који захтева да се разоткрију скривене замисли господње. И све се то разређује у наступима очајања.

*

Трећа Ненадићева једночинка *Пред новим животом* обрађује, као и претходне, живот „малих људи“. У првом плану је судбина младе Олге, девојке од двадесет година, условљена случајем њеног рођења – након смрти родитеља, незаштићено младо биће препуштено је другима да се старају о њему и да користе његову животну неспремност и наивност. Олгу је писац окарактерисао као лепушкасту и тиме увећао њену трагику: удес сексуалне експлоатације зарад обезбеђења бољег економског статуса њеној старатељки Катарини, жени „згужване савести“, у средњим годинама, чији је муж на робији, што опет делимично афирмише идеју о негативном јунаку лишеном елементарних моралних црта.

Остали ликови драме дати су врло површно и њихова је функција само употпуњавање слике друштва. Писац ће, додуше, дотаћи елементе ониричке фантастике кроз причу о сну који је уснила Фема, али њен страх да би сан могао бити рђав предзнак – она је на неком камену, а испод њега се налазе мачке и змије – јесте само општа слика стања ствари која би се делимично могла пресликати на позицију главне јунакиње Олге.

Прича о љубави је и овде позадинска, али својим дејством из другог плана она доприноси афирмацији идеје о друштву окамењених вредности и њиховог замирања, те тако млади студент (Анкин подстанар) који воли Олгу и која такође осећа љубав према њему, мора да је напусти јер она није морални идеал жене до којег се веома држи када је реч о ступању у брак. Љубав је за Олгу покретач свега исто како је и Предић својој Олги приписао, али је уз овај њен став, овде присутно и супротно поимање љубави које испољава Адам: за њега је љубав „себична и гадна“, и треба је угушити; љубав је ибзеновски демон који спутава, чини нас рањивим и гуши слободу.

Важно је нагласити да се током развоја радње осећа неизвитоперена и несимулирана наивност јунакиње, која се, могло би се рећи, налази у неком не сасвим свесном стању у коме не зна шта јој се догађа. Она само наслућује да нешто није у реду и да није сагласно са њеним инстинктивним поимањем морала. Да би ово нагласио, Ненадић истиче да је Катарина подметала алкохол главној јунакињи и тиме је онеспособила да исправно резонује: „То је непоштено. [...] мене је срамота... Добри и поштени људи беже од мене, а ја иначе нисам рђава, ја то осећам...” (271).

У истом дворишту живи још једна породица: Фема, Јован и деда Паја, чији поремећени међусобни односи сведоче о распаду породице. Деструктивни чинилац је оличен у лику Јована (45) склоног насиљу, који зна и да истуче жену кад му забрани да одлази у кафану, али исто тако зна да подигне руку и на оца. То је, разуме се, само један од примера који потврђују сличне проблематичне односе отац–син, присутне у нашој грађанској драми. Болест, алкохолизам и дегенерација неодвојиви су делови судбина ликова: тренутно избављење и утеху Јован налази у опијању и то оправдава ставом да му је као чистачу цео организам пун куге – та се прљавштина само алкохолом може спрати, само се забором, односно краткотрајним потискивањем може побећи од неприхватљиве стварности.

Деда Пајино старосно доба једино није назначено, али му као човеку у годинама – што наглашава и Фема: „Старости нема лека“ (250) – богатим искуством и мудрошћу, припада улога неке врсте резонера. Кроз лајтмотивско понављање бола у очима, слепила, варљивости и сањивости, антиципира се изгубљени свет који лута у измаглици без начела и јасног циља. Изгубљени вид доприноси власти случаја и анархији поступака: зато се истиче да морамо бити кратковиди, па животарење ових ликова назвати животом.

Адам се сећа детињства и приче коју му је мајка казивала, о јагњету. Тада је први пут осетио шта значи бити сиромаш. Фигура мајке, психолошки оправдана, стоји као сенка која се наднела над живот одраслог човека. Евокација успомене на најраније детињство и још непотпуно схватање живота, постаје знак непотпуности неутешног и усамљеног појединца. Тако се баш они који не признају љубав и који је осећају као спречавање слободног делања (Адам) осећају свуда усамљено, док они други (Олга) не осећају усамљеност ни кад су сами.

Адамов реалан поглед на свет је исти онај поглед који има деда Паја; њих такво виђење света спречава да буду срећни јер више нису у стању да изграде било какву илузију о животу.

Прижељкивани бег у исправнији живот изгледа могућ само до једног тренутка, док се јунаци целим бићем још опирају да прихвате неморал, у складу са тим су и речи деда Паје упућене Олги: „Иди, дете, иди... Још мало па ће зима и онда нема више шетње по пољу. Нема миришљавог ваздуха. А кад дође зима живота, онда тек не ваља...” (268). За чин бекства ипак треба храбрости. Страх овладава јунакињом, и то страх који је увек последица неизвесности. Жудња ликова за животом не допушта смрт као вид бега, а само *отићи* не доноси избављење јер: „Тако овде, тако тамо даље у вароши у оним лепшим, већим кућама, тако свуда... Једни се гледају као непријатељи и завидљиви грабљивци, други краду и варају, трећи лажу, ласкају и пузе – а све само зато да би могли живети. Ти напори око одржања живота и тај мрак што је око њих чине их кратковиднима и себичнима...” (275).

Раскорак између унутрашњих образаца живљења и спољашњих манифестација довешће Олгу до снажног неслагласја које се осећа као тескоба у унутрашњој сфери. Она ће је нагнати на одлуку да изврши самоубиство, али одуство храбрости за велики гест још једном изнуђује повратак устаљеном поретку и неспособност за бекство у смрт: када нагнута над бунаром опази одсјај црне воде, она вриштећи грли деда Пају и одлази Катарининим вратима: „’Оћу да живим!’“ (282).

Да би допринео слици општег мрака и одсуства сваке наде, Ненадић ће комад завршити речима резонера деда Паје: „Све је у мраку... Јадна земља, јадни људи!...” (283). У тој простој реченици се пред нама налази сва суштина скептичних погледа на свет, који, без обзира на бујицу реплика и идеја изговорених на позорници, никада нису ишли даље од те кратке формуле. И као што у лику обневиделог Паје није тешко препознати лик слепог античког мудраца Тересија, тако у његовим испрекидним речима није тешко разабрати и глас који се не мири са „урођеним“ слепилом човека захтевајући да бар слаби зрачак пробије мрак човечанства залуталог у тами.

Облици интелектуалног нихилизма и превласти ероса
у јунацима грађанске драме
(*Госпођа Олга* М. Бојића, *Каријера* В. М. Јовановића)

Велике теме модерног доба, како смо досад имали прилике да видимо: апсолутизовање телесног, криза породице која узрокује кризу моралних начела и супституцију вредности, притворство, манипулисање другима, борба за превласт или за доминацију у међуљудским односима, али и друге теме сличне врсте – доживљавају своју афирмацију у још једној драми Милутина Бојића – *Госпођи Олги*.

О Бојићевој *Госпођи Олги* постоји само концепт, док је коначна верзија нестала у Народном позоришту у Београду за време Првог светског рата.³⁵⁷ Ова драма није изведена за пишева живота, а прво њено извођење догодило се после више од пола века закашњења имајући у виду моменат кад је написана.³⁵⁸

Основни елемент композиционе схеме је троугао, но иако је *Госпођа Олга* прича о необичном љубавном троуглу, односно породици коју издржава очева љубавница, најпроблематичнији однос у овој драми, коју је Бојић написао 1914. године, у својој 23. години, одвија се на релацији отац–син.

Ликови *Госпође Олге* су у перманентној конфронтацији са својим хтењима разапетим између морала и потребе за комфором. Ниједан од тих ликова није извајан према начелима снажних психолошких импулса, и ниједан не изазива нити претерану наклоност, нити апсолутну осуду. Они су равномерно у сенци и на светлу и бојени су у сегментима, слојевито. Они су тачно онакви каквим их је само живот могао извајати: природни, живи, незадовољни, окупирани сопственим стрстима, али прилагођени на живот у датим оквирима, блиски стварном модерном човеку. Иако због нијанси којима су сенчени, нису изразити типови и индивидуалисти, могло би се рећи да се нека обележја типова према основним цртама које их диференцирају и индивидуализују ипак могу назрети. Госпођа Олга, својом способношћу да потчини, својом самосвешћу и употребном

³⁵⁷ Јован Христић, „Драме Милутина Бојића“, предговор у: М. Бојић, *Изабране драме* (прир. Ј. Христић), Нолит, Београд 1987, стр. 5–29.

³⁵⁸ Дрину је у сопственој режији поставила на сцену Вида Огњеновић док је обављала функцију директора драме у Народном позоришту у Београду и премијерно је изведена 20. фебруара 1979.

сексуалношћу припада типу жена-заводница (тип *femme fatale*), док је Новаковићка, пасивна и незадовољна жена, тип „сувишног“ бића.³⁵⁹

У лику адвоката Новаковића је писац, стављајући у први план његово занимање, извршио делимично обезличавање, које је само увод у касније потпуно поништавање кроз спознају сопствене неостварености. Наспрам адвоката Новаковића стоји његов син Гидра, који је можда најживљи пример онога што је назначено у уводу, да писац, наиме, своје ликове даје у нијансама, а не у јасној боји која би могла да води једнодимензионалности карактера. Гидра је млад човек који инстинктивно осећа неморал друштва у којем живи, али је спреман да га прихвати онда кад алтернативни пут изискује борбу и страдање. Гидра је жељан свега што би живот могао да му пружи или ускрати, али се врло брзо испоставља да је посматрајући свог оца схватио да моћ подразумева управљање женом и почиње потчињавањем жене-„владаоца“. Крајњи циљ за њега није власт, већ новац. Углавном јунаке Бојићеве драме можемо означити као донкихотске природе, па сходно томе и као губитнике.

Поред ликова које гледалац има пред собом, посебну пажњу заслужују такозвани неприсутни ликови у драми,³⁶⁰ у *Госпођи Олги* такви су ликови господин Ристић – Олгин муж, и Рушка – Новаковићева кћи. Одсуство ових ликова условљено је непотребношћу њиховог активног учешћа у на сцени видљивом драмском току, али је пишчева сугестија читаочевој пажњи о њиховом постојању врло оправдана узме ли се у обзир мотивациони слој дела. Господин Ристић је човек у годинама са великим иметком, па ове одреднице мотивишу поступке госпође Олге. У првом реду, она свој либидо задовољава везом са мушкарцем млађим од свог мужа, а да би обезбедила апсолутну потчињеност других ликова, Олга се служи новцем свог имућног супруга. Рушка се два пута „јавља“ у драми, у разговору других ликова. Прво „појављивање“ је у функцији увођења овог лика у текст, а друго се догађа у одсудном моменту: њено писмо, у којем тражи да јој се пошаље

³⁵⁹ Уз ове главне типове у драми се појављују још и Вука и Марија; њихова улога је у осветљавању појединих проблема споредна и сконцентрисана у првом реду на потврђивање онога што је кроз ликове носиоце одређених идеја већ исказано. Стога оне могу бити карактерно расветљене у складу с идејном потком у чијој изградњи учествују.

³⁶⁰ Значај који имају неприсутни ликови у драмском тексту још је већи у *Краљевој јесени*, где је Бојић главну улогу приписао неприсутном Стефану на чијем је ослепљењу заснована читава драмска радња. Овако сагледан Бојићев поступак могао би се означити као манир овога писца.

новац, стиже у тренутку Гидриног доношења одлуке и постаје окидач који условава каснији развој догађаја.

Проблем феминитета је једно од главних питања којем је Бојић посветио завидну пажњу у драми *Госпођа Олга*, где деструктивна снага женског принципа оличеног у телесности госпође Олге добија, у жанру друштвене драме, своју пуну афирмацију.

Борба између супруге и љубавнице није најдоминантнија, али није ни занемарљива, и заснована је на принципу – делање : пасивност. Основно осећање које се везује за госпођу Новаковић је страх. Страх узрокује несигурност и колебљивост, стога је она пасивни лик детерминисан *чекањем*. Сва њена одлучност да преокрене ток догађаја завршава се на вербалном плану, а све одлуке о променама она препушта другим ликовима. За разлику од госпође Ристић, индивидуализоване већ по томе што се уз презиме преузето од мужа све време у драми јавља и њено име, наглашено уз то и насловом комада, Новаковићкина безличност заступљена је у читавом тексту, с епизодним помињањем њеног имена у последњем чину, када Новаковић каже: „Јелена, шта ти мислиш?“ И у оваквим јединственим приликама, кад адвокат тражи њено мишљење, она одговара: „Ја? (осмехну се) Ништа.“³⁶¹

Неоствареност личности Новаковићке огледа се у два равнина: мајка и супруга. Кад Гидра изговара реч *мама*, окрећу се истовремено и Олга и Новаковићка, а притом се он обраћа Олги. Јунакиње драме различито примају овакво обраћање. Биолошка мајка у грчевитој борби покушава да савлада бол, јер осећа да јој жена одговорна за нарушен брачни статус сада преотима и сина. С друге стране, сем што Олга допушта Гидри да је не ословљава са *Ви*, изречена реч не изазива други ефекат на емотивном плану лика коме је упућена. Новаковићкина слабост произлази из њеног страха од пораза, који ће, неминовно, и уследити у борби са доминантнијом супарницом. Тај страх провејава и кроз поједине њене реплике (упућене мужу) пуне наде да се све ипак може преокренути у њену корист, док год њихову позадину чини неизвесност:

³⁶¹ М. Бојић, *Госпођа Олга*, прир. Јован Христић, Нолит, Београд 1987, стр. 134. Сва наредна навођења извршена су према овом издању.

Не мисли, не мисли, јер она ће ти опет доћи. И као црна страшна крила Азрајелова повући те, однети... Она ће опет моћи да учини све што хоће (110).

Наглашавањем Олгине надмоћи, Новаковићка маргинализује себе. И поред свега, међутим, Гидра ће рећи да је његова мати узор жене.

Госпођа Новаковић Олгу види као извор сексуалности којим је био опијен њен муж, чије је телесности био гладан и верује да се сада, када је та глад утољена годинама проведеним са њом и, на крају, када је и његова сексуална виталност на заласку, он може вратити породици: „Најзад кад си сит те жене, данас кад ти њено месо више не треба, врати се својој кући“ (110). Тиме се врши директна психолошка условљеност – баш зато што му је остварење слободе било омогућено, од њега се сада захтева да се врати остварењу дужности: „Буди бар једном човек, кад никад ниси умео бити муж“ (110).

Иако је Бојић овим ликом покушао да оствари идеју о крајњој доследности улоге мајке и супруге, лик Новаковићке није симбол незаслужене патње, њен карактер је проткан пасивношћу и прихватањем и одводи је у ону крајност где она постаје играчка: „Ох! Шта ви чините са мном, шта чините! Сине“ (115).

Несталност Гидриног карактера оличена је у његовој немогућности да се одупре жеђи за животом и тежњи за хедонистичким настрадама. Стога он олако вређа мајку речима: „Видиш, ти имаш душе, па се мој отац усрећио...“ (135). Међутим, овако оштра осуда мајке ће се преобразити у јетко оцртавање морала савременог друштва које појединцима не омогућава афирмацију истинских вредности:

Чујеш ли, ја још у себи имам нешто душе, твоје душе. Али ја не могу. [...] Јефтине душе васпитавале су ме да се смејем искрености и да будем јефтин човек (135–136).

Питање опстанка породице постаје врло дискутабилно, јер се развија из нарушених породичних односа. Чини се да задовољење телесних нагона постаје први чинилац који не омогућава очување породице као институције. У том смислу су репрезентативне Новаковићкине речи упућене сину:

Знам их који су изгубили душу, као ти, али су бар тело заситили. А ти? Душе немаш, а тело ти је гладно свега. Вратио си се јер је она женско. [...] лепо женско, а ти си слаб јер си жељан уживања (135–136).

Мушки ликови у *Госпођи Олги* болују од болести која се зове привлачна жена. Понесени страстима, не успевају да одоле њеној путености и прихватање је увек одговор на искушење. У Бојићевој драматургији, сва слабост мушкараца огледа се у њиховој пожуди за дражима женским, те Гидрине речи постају сведочанство тога: „Ја хоћу лепо, оно што ме опија. Јер она је жена, жена синтеза“ (117), и касније: „И сав је малер што неко с таквом женом ужива као љубавник, а неко као муж“ (117). Ове потоње речи донекле исказују једну црту ривалитета која постоји на релацији отац–син. Сложени однос о којем је реч још потпуније је одређен у Гидриним речима: „Ја сам твој прави син [...] Ах, судба је чудна ствар“ (136, 137).

Питање судбинске предодређености у модерној драми треба условно схватити. Ова би се реч у свести модерног човека могла семантички изједначити са оним силама које га покрећу на акцију, које условљавају сваки његов поступак и које га на крају ограничавају на делање у постављеним оквирима. Као такве силе је, чини се, Бојић видео новац и страсти – покретаче којима модеран човек неминовно подлеже.

Елемент који омогућава повлачење знака једнакости између жена и мушкараца препознаје се у чежњи за задовољењем ероса. Као што мушкарци чезну за лепотицама, тако и жене траже виталну снагу у млађем мушкарцу, а мушкарац-љубавник замењен другим мушкарцем осећа немоћ да то спречи. Иако жене испољавају своју надмоћ наоружане телесном привлачношћу, у коначној инстанци фундаменталне њихове жеље остају неостварене. Тако оне прерастају у владарке губитнице.

Ерос и волунтаризам налазе се у непрестаној борби за превласт. Та борба се одвија на унутрашњем плану, али истинског и видљивог превирања нема, већ се ликови пасивно препуштају својим нагонима и исход тих сукоба су губитак и неоствареност.

Ни Олга која, не бирајући средства, хрли ка остварењу својих хтења, не излази из ових сукоба као победник. Није прецизно назначено жели ли Олга да уда-

јом своје кћери Вуке за сина свога љубавника (омогуђујући тиме назначени инцест: јер је, како Олга каже, сценарио за ову драму написан двадесет година раније) изврши последњи покушај продужетка своје младости узимањем Гидре за себе и своје прохтеве, што чини позадину видне слике, или покушава да маскирајући однос с Новаковићем поврати част изгубљену делимично и чаршијским причама о том односу (Гидра: „Штавише, овом женидбом ја ћу разбити све верзије о том роману и свет ће мислити да је лаж“ (116)).

Сушта животна неоствареност главна је одлика савременог света. Госпођа Олга, типичан репрезент таквог друштва, постаје фигура скоројевићке, маска моде(рности) друштва у настајању, одрођена је од свих традиционалних женских улога, што се у драми види и из њенога немарења за будућност властите кћери.

Степен снаге који Олга показује плод је неспособности осталих ликова да се афирмишу као снажне индивидуе. Адвокатска каријера Новаковићева годинама је под знаком питања; Новаковићка никада није радила (с омаловажавањем и подругљивошћу се адвокат односи према њој кад му тражи да напусте све и почну нови, другачији живот, где би и она радила); Гидра је несвршени студент који, иако је боравио у Француској, није савладао ни језик;³⁶² Рушка је годинама на школовању у иностранству и све што се о њој зна јесте да често тражи да јој се пошаље новац. Врста надмоћи коју поседује Олга не налази се, према томе, у снази њене личности (у интелектуалној или душевној снази), већ извире из незнања и празнине егзистенције осталих ликова.

Такође, Бојићева драма у свом наслову носи и нешто ироније којом је аутор сугестивно покушао да ослика скоројевићску природу ове јунакиње.³⁶³ Цео живот насликан је као животарење што се одвија између сплеткарења и обмана. Ликови се крећу вођени интересима и опстају само на линији остварености у ситним задовољствима. У том смислу, драма *Госпођа Олга* типична је неореалистичка и неонатуралистичка критика друштва, дата готово као документ.

Остаје непознаница да ли је библијски цитат који на самом крају драме изговара Гидра: „И рече Бог: Нека буде светлост!“, а затим наставља Вука: „И би

³⁶² Бојић је овом лику наменио неколике реплике на италијанском и француском, кроз које он испољава своје недовољно познавање ових језика.

³⁶³ Наслов текста подсећа на Нушићеву *Госпођу министарку*, изведену премијерно 1929. године, 16 година после настанка Бојићевог комада. У *Госпођи Олги* нема ведрог хумора и искреног смеха.

светлост“ (137), најаву оптимизма да ћемо просветљење заиста доживети у млађој генерацији или је писац до краја желео да оствари тезу о непоправљивости модерног човека огрезлог у неморалу и вођеног личним интересима, чије остварење за њега представља светлост.

Драмом *Госпођа Олга* је писац на гротескно-ироничан начин представио своје време у друштвеном (тзв. грађанском) врењу (поремећају свих традиционалних вредности). Такозвано поунтрашњење, које постаје есенцијано обележје драме, нарочито у епохи романтизма, очекује се да постане и одлика драме с почетка 20. века, пре свега имајући у виду и морално-егзистенцијална питања покренута и отворена грађанском драмом, на чему би се заснивала велика тема кризе идентитета.³⁶⁴ Па ипак, одступања су присутна и везују се за приказивање психолошког плана и унутрашњих превирања кроз мимику и гестикулацију, а у тексту кроз дидаскалије. Тако форма монолога не остаје доминантан израз духовне сфере ликова, док покрет постаје одраз манифестације унутрашњости бића.

*

Драму *Каријера* је Војислав М. Јовановић 1907. године поднео на конкурс Народног позоришта у Београду, али се место награде појавила прича о плагијату. Јовановић је имао на уму *Денизу* Диме Сина која је 1890. године извођена у Народном позоришту.³⁶⁵ Јовановић је, како је лепо запазила Мирјана Миочиновић, рано увидео да невиност без заштите са примесом моралног и социјалног дидактизма не служи ни истини, ни еротској сублимацији, већ јој је заправо улога да утоли еротску глад и радозналост грађанске позоришне публике,

³⁶⁴ Детаљније о могућностима преображаја античке драме у модерну, са упућивањем на сличности и разлике између временски и културно-историјски удаљених детерминанти вид. у: Серен Кјеркегор, „Одрас античке трагике у модерној трагичи“ (прев. Зоран Стојановић), у хрестоматији *Теорија трагедије* (прир. З. Стојановић), Нолит, Београд 1984, стр. 93–113.

³⁶⁵ Ову је драму режирао М. Гавриловић који је касније, 1907. године, био члан оцењивачке комисије на конкурс на којем је се појавила *Каријера* В. М. Јовановића. Јовановић је заиста имао у виду Димин поглед на свет и, пре свега, Димину салонску реторику, ситуациона решења и мелодрамски патос, али је све то имао у виду како би радио супротно, међутим, ту није посредни имитирање једног модела у пародијске сврхе, већ је реч о једном дубљем облику полемике са читавом драмском традицијом од Дидроа до Диме Сина – више о овоме у предговору Мирјане Миочиновић, у: Војислав М. Јовановић, *Изабране драме*, Нолит, Београд 1987.

стога Јовановић није имао за циљ да пародира свој социокултурни миље, већ да га демистификује.³⁶⁶

Иако писац у првом реду разобличава свест скоројевића жељног добре каријере и уласка у отмено друштво, што му допушта материјална ослабљеност старе аристократије, ова драма није апологија старих вредности.

Раван тон и успореност, обрти који у завршници не преносе дубљу поруку, апатичан свет без туге и радости и често безначајне конверзационе реплике онемогућавају изградњу великих ликова и њихових великих ломова. Чак и оне ситуације које би могле деморалисати појединце, које би се могле сматрати животним прекретницама, не усмеравају догађаје у другом правцу, већ у завршници остају на подручју лаког проналажења најприхватљивијег решења, при чему нема побуњених и нико не остаје претерано незадовољан разрешењем.

Као што прва сцена у којој се појављују Десанка и Радосављевић у загрљају који није загрљај вереника, а ни загрљај љубавника, означава ситуацију *нити-нити*, тако ће се и сви наредни догађаји груписани, у највећој мери, око ових ликова налазити ни на једној ни на другој страни, дакле, негде на граници која не представља прекретницу како је то био случај у другим комадима, већ недовољну обојеност, односно недовољну припадност.

У првом чину се уз припаднике вишег друштвеног слоја појављује и госпођа Лена Поповић, сиромашна рођака госпође Гавриловић и њеног брата господина Пантелића, удовица, „подмукло и сервилно створење“ која у Пантелићу побуђује нелагодност, али то није само стид, већ презривост према сиротињи, те друштвено раслојавање на тај начин постаје уочљиво. Госпођа Поповић је, касније ће се показати, заиста онаква каквом је писац описује јер она једина зна да је Десанка у другом стању и уцењује Радосављевића објављивањем њихових писама. Тако се поред материјалне имплицира и једна дубља беда – опште одсуство морала.

Да би се раслојавање учинило још видљивијим, господин Ресавац се понаша врло гордо јер је свестан својих преимућстава над Радосављевићем и он врло добро зна шта значи име Томе Ресавца, кнеза ресавског, великаша из 1830. и 1840. године. Припадност истом друштвеном слоју, из које произлази извесна

³⁶⁶ Исто, стр. 13.

блискост, разазнаје се и кроз међусобно обраћање појединих ликова – Загорка Ресавца ословљава са Томо, а и он се њој обраћа по имену. Слично је и са Христићем који је син покојног доктора Христића. Ђенерал Илија Пантелић је дипломата који је са својом трећом супругом (лепом, витком нероткињом), којом се оженио пре пет-шест година и узео је без пара и својом кћери (црном, високом двадесетчетворогодишњакињом, која подсећа на његову супругу иако јој она није мајка) пропутовао свет и после вишегодишњег одсуства се вратио у Београд.

У грађанској драми се питање брака поставља само кроз призму доброг уновчења. Сваки брак постаје рачун и реализује се само као исплатив, или ако је нужно – без губитака. Госпођа Гавриловић у том контексту поставља питање брату о удаји њене кћери за Христића, притом истиче: „Он је будала!“³⁶⁷ и даље: „Честити људи су данас врло ретки. Они се сретну једном у животу“ (47). Он наиме нема никакав рачун да се ожени Десанком, једини порив који га на то наводи јесте његова заљубљеност у њу (Христић: „[...] Ја ћу узети госпођицу Десанку, са његовим дететом кога ће имати, и нећу примити пет пара. Ја волим госпођицу Десанку!“ (104)). Па и такав, лик Христића је компонован као човек без духа, што је најбоље осликано у разговору њега и Десанке и што и сама Десанка опажа после тривијалних тема које он коментарише. Тесна повезаност новца и слободе подсећа на једну од великих тема М. Бојића. Сличност Марамбоа и Бојића се тим пре може узети као оправдана има ли се виду чињеница да је Бојић као позоришни критичар писао и о Јовановићевим комадима и износио високо мишљење о овом писцу и његовим драмама. Слобода је тешко остварива без новца, а ликови углавном излаз проналазе у самоубиству, међутим, Јовановић своје ликове у *Каријери* не доводи до тачке слома, па самоубиство постаје више метафорична слика за живот који ће уследити после сулудог чина – Ресавац о Христићу: „[...] Христић је луд. Њему треба, прво, слободе; друго, пара. Госпођица Гавриловићева му неће дати ни првог, ни другог; нарочито не овог другог. [...] Тај се човек убија. [...] То је самоубиство, ништа друго него самоубиство“ (72). Међутим, како је на почетку истакнуто, *Каријером* Јовановић није имао за циљ да оцрта снажне преокрете и да своје ликове осенчи трагиком.

³⁶⁷ Војислав М. Јовановић, *Каријера*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд 1914, стр. 46. Цитати из *Каријере* дати су према овом издању.

Његов је циљ да прикаже једну друштвену класу у њеном осипању, одумирању и донекле моралној отупелости, која све време лебди на међи онога *нити-нити*.

Опонент овог отменог друштва је господин Радосављевић. Тип скоројевића који је заузео друштвене позиције пре свега пословним малверзацијама и материјалним јачањем.³⁶⁸ Да би овај лик успешно изградио, Марамбо ће се приликом његове карактеризације често служити речима других ликова. Његово неприпадање се не види одмах, а почетак се може означити речима госпође Гавриловић, која никада није имала намеру да своју кћер Десанку уда за њега јер је он „човек потпуно једне друге врсте“ (49). Још драстичније ће то показати Ресавац: „Господин Радосављевић је један ординарни нитков! [...] Господин Радосављевић је једна засебна зоолошка специја, различита од мене, господина Христића, господина Видаковића и... од вас“ (100–101).

Радосављевић има велике мане и незгодан положај, он је из провинције дошао у велики град где нема никога, али он ни са својим родитељима не одржава тесну везу – последњи пут је био у Књажевцу пре 12 година; његова браћа и сестре су занатлије и сиромаси; родитељима шаље само 20 динара месечно... „Он се боји да их види“ (50). Послуживао је у кући Гавриловића пре него што је отишао на Велику школу, а потом у Немачку.³⁶⁹

Највећи сукоб који постоји на разини старог и новог огледа се у разговору Видаковића и Радосављевића, вођеном у стану Пантелићевих када Видаковић већ верује да је Радосављевић испросио Загорку, Десанкину сестру.

³⁶⁸ Тип амбициозног скоројевића створио је Емил Огије. С обзиром да је Огије доживљаван као главни „супарник“ Александра Диме Млађег, његов *Олимпијски брак* је нека врста одговора на Димину *Даму с камелијама*.

³⁶⁹ Овакав драмски тип је изгледа погодовао драмским потребама многих наших аутора у миметичком сликању стварности. Истоветан лик Каљостра (варалице из 18. века) јавља се и у Призренчевој драми: „То је братац мој српски Каглиосторо или ако хоћеш цивилизован дука од Медуне. Славан ти је тај наш Ненад Вежић; тај син уме да се нађе у Лондону као и у Београду, у Паризу, као и у његовој паланци тамо негде покрај западне Мораве. Од њега се можеш надати свачему, – али ако си себи добру рад – не веруј му ни у чему. Au demeurant le meilleur fils du monde“ (Манојло Ђорђевић Призренац, *Љубав и сујета (Отровница)*, прир. Марта Фрајнд, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2000, стр. 154). Поред овог типа „правог светског човека“, човека са хиљаду лица, ова драма обилује великим бројем чврсто изграђених карактера, од којих би за дубљу психолошку анализу могао бити врло значајан лик Марине, тип Лукреције Борџије, са разнородним психичким траумама, физичким ожиљцима, емотивним оштећењима из детињства, који стоје насупрот њеној изузетној лепоти, интелекту и снази воље, те том свеобухватношћу чине монументални лик, слојевит и уверљив, као тип не тако чест у нашој књижевности.

Видаковић: Па, ето, носиш руке у џеповима и задовољно показујеш ланац преко прслука. То у туђој кући раде само људи који су свршили какав посао, па сад о њему мисле... То још чине само људи који не мисле ништа, или мисле туђа посла. То приличи једном Ресавацу.
[...]

Радосављевић: То не говори цео Београд. То говори онај клипан Христић, говори општа будала Ресавац и људи њима слични. Ја сам старији пуних шеснаест година од госпођице Гавриловићеве. [...] После, госпођица није дама за репрезентацију, а допустићеш, ја имам професионалну потребу да се оженим дамом за репрезентацију.
[...]

Радосављевић: Госпођица Гавриловићева не може стећи нових навика у животу јер има старих. Ја могу јер немам никаквих. Историја госпођице Гавриловић почиње од старог кнеза Данила, из 1834. Историја доктора Драгомира Радосављевића, директора Индустриске банке, почиње од њега самог, из 1904 (60–65).

Говорећи о односу Гавриловићеве и Радосављевића, Ресавац истиче да „госпођица Гавриловић никада није волела Радосављевића. Он је просто један невљалац који је експлоатисао сексуални нагон једне слабе девојке од деветнаест година на коју није имао ко да пази. Огромна морална реакција морала се развити бар код ње, ако не код њега. Ту би брак био потпуно немогућ“ (86) – чак и кад се не говори директно о смрти оца (главе породице), његово се одуство снажно осећа јер је кћи овде незаштићена.

С обзиром да су се Пантелићеви одрекли своје куће у корист Гавриловићеве, чини се да је за предомишљање прилично доцкан.

Ресавац: Радосављевић је „лонцопер“ и „порцијоносац“, али му то ништа не смета да данас руља једном великом банком и да зарађује четрдесет и пет хиљада годишње.

Видаковић: Дакле компромис?

[...]

Ресавац: Госпођа Пантелић је разумна и интелигентна жена. После, она није
мати госпођици Пантелић. Она је њена маћеха.

[...]

Протестантски менталитет је најспособнији за компромисе.

[...]

Господин Пантелић биће овде ован!

[...]

Господин Пантелић имаће осам хиљада динара пензије,
презадужене куће, и страст за картање. Он обожава људе од
енергије који цеде злато из блата. Радосављевић је његова
симпатија (91–93).

Осипање илузије о другоме, назначено већ у Јовановићевом *Тако рече Заратустра*, у овој драми јасно износи Ресавац: „Госпођица Гавриловићева зна историју господина Радосављевића: ту је илузија немогућа“ (94).

Лепеза која се помиње на крају драме а коју је Радосављевић поклониио Загорки направљена је од „слонове кости, инкрустирана златом, ванредна лепеза!“ (98) – како каже госпођица Пантелић. Како је лепеза, с једне стране, била статусни симбол и етикеција високих друштвених слојева није необично што је Радосављевић поклања госпођици Пантелић, али је она, са друге стране, с краја 19. века у друштву западне Европе била често и део венчаног дара и део опреме приликом веридбе, што потврђује запажања Видаковића да је Радосављевић испросио Загорку. Њена се симболика може сагледати на још један начин: порекло овог турцизма изведено је метатезом од елпеза („Носи л’ Ханка од злата елпезу“), тачније од турске речи „yel“ (ветар) и персијске речи „baz“ (презентска основа од инфинитива *bahten* – играти), те лепеза, у значењу игра ветром, односно оног који се игра ветром и распирује, може бити важно средство за карактеризацију Радосављевића који је поклања – најпре као човека несталног карактера, а затим и човека који свој идентитет скрива јер се лепеза могла користити и за заклањање лица. С обзиром да су намере Радосављевића на крају драме разоткривене и да је он најурен из куће Пантелића, др. Видаковић

резонерски и са посебним наглашавањем саопштава: „Господине директоре, изгубили сте вашу лепезу“ (105).

Облици салонске грађанске драме и њени јунаци

(*Завјет* С. Матавуља, *Маска* М. Црњанског)

Матавуљев *Завјет* је један од оних комада којима, како је речено, почиње развој грађанске драме код нас. Тај зачетак је био још прилично неиздиференциран, па ће Матавуљ, постављајући две драмске равни, друштвени проблем схватити на специфичан начин – видевши у њему пре свега покретање и решавање националних питања. Тако једну раван чини љубавна прича Ива Блашића и Милице Томашевић, кћери устаничког вође погинулог у буни, а другу политичко-идеолошка линија остварења идеје великог Српства.³⁷⁰ Обе равни испреплетене су међусобно кроз породичну слику дубровачке властелинске породице Блашића. Митска прошлост Блашићевих представља ибзеновског „мртваца ношеног на леђима“ кроз свакодневни живот и под чијим теретом протагонисти посрћу и пропадају.³⁷¹

Остварење идеје о уједињењу српских народа праћено је неколиким сукобима: у првом реду реч је о сталешким превирањима где властеоске породице не прихватају мешање са пучанима, али све то из визуре ригидних ставова узрокује бојазан да би једна вера могла потпасти под другу. Чувар дотадашњих уверења и вредности је лик Јелене Блашић, узорне католкиње, коју писац даље доводи у везу са Розом Галафи (26), удовицом Мелкиора старијег од ње двадесет

³⁷⁰ Истоветну идеју и на готово исти начин обрадио је и Милош Цветић у својој драми *Браћа*, сасвим другачијој од свих драмских текстова које је овај значајни позоришни радник написао. Претпоставља се да је текст настао током другог Цветићевог боравка у Загребу, где је први пут боравио као члан загребачког Хрватског земаљског казалишта, када је провео три сезоне (од 1866. до 1869), а потом је у више наврата одлазио у Загреб јер је био и ожењен загребачком глумицом Маријом Таубенер (од 1871. године – Цветић). Поред подударности у теми и идејама за ову анализу је врло значајно поменути и врло сличан начин карактеризације и индивидуализације ликова, као и постојање сличних типова. Тако се Ђорђе из *Завјета* може узети као синтеза особина које поседују Славо и Родолфо у *Браћи*, с тим што ће оне Славове (позитивне) особине превладати на крају драме; Јелени је не сасвим иста, али врло слична Етелка; Роза је слична Стела; Влаху и Иву одговарају Миливој и Боровој. Треба наравно имати у виду и многобројне разлике које између ових комада постоје, али су сличности несумњиве и врло очигледне.

³⁷¹ Више о овоме у предговору Јосипа Лешића: *Драма на почетку XX века*, Нолит, Београд 1987, стр. 10.

година (при чему се истиче брак из рачуна), која такође слуги за узор побожности – што већ указује на извешан степен парадокса.

Попут генералице Аде у *Маски* Милоша Црњанског, и Јелена Блашић хоће да организује прославу, али прославу свог рођендана. Међутим, време празновања није оквир који као код Црњанског поспешује кршење забране, овде је све у функцији разобличавања квазипобожности и мистичке настраности. Виченцо каже: „Нема сумње да честита жена много утиче на човјека“, ³⁷² зато је према његовом мишљењу важно да она буде узорна католикиња, јер често може бити божје средство да себи приближи оне који одступају од стаза његових. Урушавање цркве у *Завјету* доводи до њеног потпуног ишчежавања касније. Религија није ништа више од „симболичког идеализма“ који је стран нашим свакодневним занимањима.

Писмо као средство спровођења интриге у *Завјету* има нешто другачију функцију. Анонимна писма служе за карактеризацију ликова, за експликацију њихових међусобних односа – Влахо дугује новац, карта се, Иво је заљубљен у Милицу – али и за разобличавање притворства најистакнутијих верника: Иво претпоставља да анонимна писма шаље Виченцо. Насупрот интриганту Виченцу, појављује се отац Јаков, симбол шире вере, праве вере, који завршава драму говорећи да му Ђорђе изгледа узвишено као што је Дубровник над свим другим српским областима, чиме крајња порука текста указује на нескривену тенденциозност писца.

Иво је доктор филозофије, подсећа на Ивана у *Ланцима*, залаже се за националну идеју. За њега Ђорђе (65) каже да је „мртва душа“: нити кога љуби, нити кога мрзи. Долазак Ђорђев у Дубровник после пет година, у другом чину, у уметничком смислу на наиван начин изазива код Ива визионарски предосећај и најаву онога што ће се догодити: „Велика му хвала што је дошао, те обрадовао мајку, а сад му велика хвала што ми се не противи! Ја чисто осећам да ми је донио срећу у кућу. Ко зна! Ја се још нечему надам од њега!“ (74).

Ђорђе је био у сличној ситуацији јер је волео девојку из нижег сталежа, али је се одрекао због слоге и мира у породици. Друштвено раслојавање је присутно током читаве радње. Роза се чуди како Иво може волети „сељанку и просјакињу“,

³⁷² Симо Матавуљ, „Завјет“, у: *Драма на почетку XX века*, Нолит, Београд 1987, стр. 68. Сва навођења драмског текста биће извршена према овом издању.

али и када Ђорђе захтева од Влаха да о Милици говори као о госпођици. Милица не жели да буде узрок Јеленине смрти и даје Ђорђу реч да ће још те недеље отпутовати у Русију. Дата реч (завет) поприма својства литерарног јунака – Миличина дата реч, али и Ивова – што њих сврстава у људе дужности, обожаватеље следе покорности или људе којима је важнија срећа других него сопствена. Завет је, морамо и то рећи, најдубљи израз националне духовности.

Сви ликови су подређени општем закону неминовности и присиле, сви су жртве наметнутог: Влахо – наметнута служба, женидба...; Ђорђе – наметнуто сталешко и верско бreme; Роза се удаје за Влаха, човека без разумевања дубљих емоција, и поред тога што је заљубљена у Ива, али говори да ће ускоро и он морати да поднесе жртву, иако то њену судбину не чини подношљивијом.

Ликови Матавуљеве драме конципирани су идеалистички неуверљиво – Ђорђе каже да треба ценити Ивов чврсти карактер, нарочито кад се зна колико љуби Милицу, али и то да је она достојна такве љубави. Ђорђево улога у систему старог noblesa постаје доминантна тек по смрти његове сестре Јелене. Необичност се огледа у томе што је овде, за разлику од крутог патријархалног система присутног у српским крајевима, где мушкарац има неприкосновену моћ, друштвени контекст измештен у један други културолошки оквир, у којем жена постаје господарица, па се и традиционални однос отац–син, преображава у однос син–мајка, при чему се спона између њих доживљава као светиња за коју је син спреман да жртвује све, чак и да се одрекне вољене жене.

Везу између Матавуљевог *Завјета* и других драмских текстова ове оријентације могуће је успоставити на више нивоа, али оно што се осећа као најдубља трагика појединца јесте неприхватање и немирење које провоцира потребу за бекством, као и спутаност у самој себи, што најбоље показује Ивов монолог: „Дуга, бескрајна биће ова ноћ!... Бјежати, бјежати у широки свијет!... Али може ли човек од себе побјећи?“ (109). Човеков живот постаје вишеструко омеђен: не само породичним оквиром, сталешком и верском припадношћу, политичком и идеолошком оријентисаношћу, већ и једном условљеношћу која не признаје раздвајање – интегритет личности – а то значи *ја* у свим видовима сопствених манифестација: љубав, прошлост, мишљење, сећање, судбина.

Остаје отворено да ли се Јелена заиста у самртном часу одрекла светских обзира и рекла Ђорђу да промени завет ако види да ће то уништити живот њеног сина, стављајући мајчинску љубав испред свега, или је то одлука коју Ђорђе доноси како би исправио начињену неправду. Овакав обрт на крају драме у духу *happy end*-а, уведен нагло и слабо мотивисан, умањује уметничку вредност текста, који је, уза сву патетичност, ипак могао добити дубљу трагичку димензију.

*

Како је на почетку овога поглаваља назначено, *салонској драми* припада и *Маска* Милоша Црњанског којом се завршава циклус грађанске драме књижевности српске модерне и, уједно, досеже врхунац овога жанра.³⁷³ Иако је Црњансков драмски опус обимом невелик,³⁷⁴ треба истаћи да је он имао идеју да напише још неколико драмских текстова, од којих за ову анализу може бити значајна намера да напише драму о младости *Катилина* и драму о старости *Јухахаха*. Са намером да напише драму *Катилина* може се довести у везу један сегмент написан у оквиру текста са насловом „Комедија“, из 1919. године, а сам есеј је вишеструко важан за анализу *Маске*, тим пре што се у њему налази много тема и мотива сродних са драмским првенцем овога писца, што је природно има ли се у виду време настанка ових текстова.³⁷⁵ Посебно треба нагласити још неколико

³⁷³ Важно је нагласити да се 1918. година узима као завршетак епохе српске модерне и у том контексту се појава овог комада сагледава као њен крајњи исход. Са друге стране „завршетак“ српске *грађанске* драме треба тражити у драмама Живојина Вукадиновића, Тодора Манојловића, Владимира Велмар Јанковића, које се јављају на нашој књижевној и позоришној сцени с краја двадесетих година прошлога века.

³⁷⁴ Уз *Маску*, Црњански је објавио и драме *Конак* (1958) и *Тесла* (1966).

³⁷⁵ Није нам познато да је у досадашњим тумачењима *Маске* било озбиљнијих указивања на подударност ових текстова, а не би се смела занемарити: „Неко би покушао да одагна досаду и спомињао Катилину. Катилину грдног и упаљених очију. Описивао би његову бледу главу измучену од грижње савести, спомињао би да је проводио љубав са кћерком својом и да је хтео да запали Рим. [...] И ми бисмо се сложили у томе, да таква лица имају бар неког драмског смисла, неко би чак рекао, да ће скоро играти само догађаје из живота, без фразе и без сценске лажи, и ми бисмо се сви сложили у томе, да је декорација ништа и да је истина све“ (Милош Црњански, „Комедија“, у: *Есеји*, Нолит, Београд 1983, стр. 314). Поред инцестуозних наговештаја датих у „Комедији“ различитим поводом на два места (од којих се други још експлицитније може повезати са *Маском* јер се помиње однос мајке и чеда, занимљива може бити и паралела која би се могла повући између слике запаљеног Рима и Беча који прати мотив ватре: „Била сам једном код вас – не знате? Види се цео Беч... ако ватра гори и ако ваша тетка не дође, биће лепо“ (Милош Црњански, „Маска“, у: *Драма између два рата*, Нолит, Београд 1987, стр. 68. Сва даља навођења

необичних подударности: најпре, да је своју драму Црњански одредио као „поетичну комедију“ и том одредницим покушао да представи један ироничан однос према стварности, а потом, есеј „Комедија“ посвећен је загребачкој глумици Милици Михичић,³⁷⁶ која је, примера ради, 1918. године глумила у једном од првих играних филмова на овим просторима са врло индикативним називом („Дама са црном кринком“),³⁷⁷ чији су однос према трагичном њени савременици окарактерисали као заснивање на утешном хумору, те су у њеном односу према датом феномену трагичног наслутили и известан степен ироније.

Црњанскова заинтересованост за живот Катилине, римског политичара из првог века пре нове ере, несумњиво потиче из пишневог уверења да је ова историјска личност поседовала драмски потенцијал који би могао произвести прави драмски набој и отуд Црњански истиче своје чуђење зашто драмско уобличење ове личности није Шекспир израдио. Ако имамо у виду да је драма *Катилина* требало да буде инспирисана ликом Бранка Радичевића, онда је његова *Маска* сведочанство о његовој ако не опседнутости овим нашим романтичарским

драме биће дата према овом издању). Сам лик глумице из есеја врло је комплексан и подсећа на спој Глумице и Генералице из *Маске*, или још тачније представља све оне прелазе и сличности између ова два лика, који се могу доживети као уобличење једног истог лика у процесу старења. Тако ће нас у „Комедији“ писац увести у догађаје *in medias res*, дајући слику садашњег тренутка, да би се кроз реминисценције вратио у неко раније доба: „Али Ви – madame – што добро познајете немир, себичност и бруталност под учтивошћу људи од пера и уметности, осмехнућете се и погледаћете у огледалу своју седу косу и од тог погледа стишаће се граја немила и почећемо говорити о Shakespeareu“ (М. Црњански, „Комедија“, нав. издање, стр. 314). Већ овим Црњански показује да комедија у изворном значењу није предмет његовог интересовања, већ сасвим супротно – трагично у ироничној визири; односно цинизам, а не духовитост; подсмех, не смех.

³⁷⁶ Две одреднице о овој глумици које налазимо у *Лексикону драме и позоришта*: „[...] истакла се као тумач улога из конверзационог салонског репертоара, али и психолошки сложених улога из реалистичких драма“ (*Лексикон драме и позоришта*, прир. Рашко В. Јовановић и Дејан Аћимовић, Просвета, Београд 2013, стр. 600) – потврђују да је Милица Михичић већ према начину глуме и типу комада у којима је играла могла послужити Црњанском као инспирација за обликовање женских ликова у *Маски*, али и као подстицај за пишчеву опредељеност да напише комплексну, психолошку салонску драму.

³⁷⁷ Партнер Милице Михичић у филму „Дама са црном кринком“ је Игњат Борштник. Ово двоје глумаца повезује одређена блискост у позоришној глуми, која би можда била подстицајна и за њихово повезивање на филму, како је наводио аналитичар Борштникове глуме: „Борштник није никада упао у скрајност западног натурализма, будући да је једини од нашег глумачког ансамбла, уз Милицу Михичић, умио да у животу веже све противности, а у умјетности да сачува и развија смисао за стил. Њих су двоје нашли логику најопречнијих догађаја и изразили објективну пластику љепоте сачувавши индивидуални чар својих рођених инстинката. Али док је Михичићка све трагично основала на утјешном хумору, Борштник је својој трагици додао импозантност и узвишеност мирне филозофске муке и пријегора. Михичићка суди с иронијом, Борштник са самилости“ (Милан Врбанић, „Игњат Борштник“, *Савременик*, г. XVII, бр. 2, Загреб 1923, стр. 124).

песником, онда свакако о пищевој великој литерарној заокупљености њиме, али и о младости као једној од фундаменталних тематских нити драме.

Незаобилазно место када је реч о Црњанском драмском стваралаштву је његова надахнутост романтизмом. Разлози за ово су бројни, али у првом реду ваљало би истаћи да је Црњански готово био опчињен неколиким ствараоцима из епохе српског романтизма: поред поменутог песника Бранка Радичевића, Црњански је истицао изузетну вредност Јакшићеве драме *Јелисавета, кнегиња црногорска*,³⁷⁸ коју је уједно сматрао најлепшом драмом нашег романтизма, затим је о Лази Костићу намеравао да напише докторску тезу, и *моменат замене* је поступак који је могао преузети из Костићеве *Женидбе Максима Црнојевића*, а не смеју се занемарити ни његова промишљања о *Горском вијенцу* Петра Петровића Његоша,³⁷⁹ нарочито ако се има у виду да и сам Радичевић у драми истиче како сви песници певају о Ловћену, и тиме врши алузију на Његоша. Стога, *Маска* је била надахнута, с једне стране, романтичарском обојеношћу, док је, на другој страни представљала израз модерних струјања 20. века.

Оквир драмске радње чини стварносна равна која је писцу омогућила увођење историјских личности као што су: Бранко Радичевић, Ђура Даничић, Корнелије Станковић, Ђорђе Стратимировић, Јосиф Рајачић, барон Бах. Транспоноване у књижевно-уметнички текст, ове личности су прилагођене уметничким потребама и мало су задржале од историјске веродостојности – историјско постојање тих ликова је за драмску анализу релевантно само као позадина у неким односима међу ликовима или у споредној идејној линији националног питања.³⁸⁰ Обавештавајући будућег издавача Јулија Бенеша о писању *Маске*, Црњански у извесном

³⁷⁸ „*Јелисавета* је драма која је заиста најлепша, уз Костићеву, у нашем романтизму, а не би имала због чега да се крије ни међу онима у немачком, француском, италијанском романтизму“ (Милош Црњански, „Бисерни стихови о Венецији“, у: *Есеји*, Нолит, Београд 1983, стр. 30).

³⁷⁹ „Његошеви су спевови драма, мада су догађаји епски и фрагментарни, не само због дијалога и карактера, глумачки вечних, и зато што их сам назива *собитија*, него и зато што су сценарија, начин употребе масе и лица, начин како говоре своје монологе, како одлазе, па сенка покоља иза сцене, и, понека кола, дубока бахична и психолошка, противна епском а проткана стихом који, кроз, црногорски еп и поезију Сарајлије, подсећа на микенски ритам“ (Милош Црњански, „Размишљања о Његошу“, у: *Есеји*, Нолит, Београд 1983, стр. 21–22).

³⁸⁰ У Аустрији је после угушења мађарске револуције, већ крајем 1850. године, укинут устав, а потом и уведена владавина најкрућег апсолутизма, са којим се паралелно јављала и тежња за ширењем германизације. Тако је 1854. године немачки уведен и у све средње школе. Кнез Михаило је, поучен својим искуствима из емиграције, правилно вођену спољну политику Србије доживљавао као главну мисију за очување националног идентитета. То је у првом реду значило приближавање Бечу и одржавање добрих односа са Аустријом, те је кнез Михаило имао у Бечу свој круг људи, међу којима су били Вук Караџић, Ђуро Даничић, Бранко Радичевић и др.

смислу и само донекле карактерише неке од ових ликова истичући њихово главно обележје: „Имам два чина једне драме пуне болне фигуре Бранкове, уморне сили-не Рајачићеве, тврде простачке главе Ваш-ове – али од тога бих можда само какав одломак – ствар је написана у циничним стиховима – могао послати за Ваш лист.“³⁸¹ Присуство историјских личности, међутим, неће условити развој исто-ријске драме; напротив, то је само оквир у којем ће Црњански уметничким обли-ковањем а и посредством фиктивних ликова изразити своју тежњу да детронизује морал елите, демистификује представу о једном друштвеном слоју огрезлом у де-каденцији и неконтролисаној чулности доведеној до врхунца у чежњи за непрола-зношћу.

Сам комад смештен је у 1851. годину, а радња се одиграва у Бечу,³⁸² у са-лону Генералице, око шест сати увече. Црњански ће у „Писму драматургу и рав-натељу“ дати детаљан опис присутних на овом балу и на свој начин опевати „две-ће зла“ – друштво које све узима олако у раскошној сценографији и пијаној игри у висећим вртovima једног чудноватог необарока. Заплет је коктел супротности, не-задрживих страсти и спутаности као последице декаденције и осећања пролазно-сти: „Друштво је пуно смеха, фриволности и трулости после револуције“ (33); „даме су витке, полуголе, страсне, воле само себе, [...] не стиде се да пију, а ни онога што кажу, још мање онога што прећуте“ (34); „мушки су одушевљени, лако-га карактера, нервозни; генерали и официри нису надути и смешни, [...] него ту-жни и уморни; [...] Бранко сав у црном, али нема сувише дугу косу и лепши је не-го у Карловцима; Рајачић је, или хоће да се покаже, ’човек од света‘“ (34).

Паралелно са драмским топосом, и хронос драмске радње игра значајну улогу, не само као измештање збивања из периода када је писац живео већ пре свега што се радња одвија пред Ускрс. Време се, према начину на који га сагледа-ва Роже Кајоа, може одредити као профано и сакрално, али се може поделити и на време поштовања забране и време дозвољеног преступа. У том смислу, време светковине или празновања може бити посматрано кроз два аспекта. На плану

³⁸¹ Радован Поповић, *Живот Милоша Црњанског*, Просвета, Београд 1980, стр. 23–24.

³⁸² Скептични став који је Аустрија заузела после револуције подразумевао је проверавање свих дојучерашњих савезника, али и опрезан став према онима на које се сумњало да би могли радити против владајуће политике, а сумње готово нико није био лишен. Тако се са патријархом Рајачи-ћем поступало као да је за нешто крив. Више о овоме у: Владимир Ћоровић, *Историја српског на-рода*, Ars Libri, Београд 1997.

еротизма, светковина је често време еротске слободе, док на религијском плану представља време жртвовања, а уже схваћено, време када је допуштено оглушити се о забрану убиства.³⁸³

Корени оваквог празновања сежу далеко у прошлост, али да бисмо разумели промену парадигме поменућемо само средњовековну свест о празновању и ригидност Цркве која готово поништава индивидуалност сваке врсте. Ако је првобитна идеја светковине подразумевала сједињење човека са природом, Црква је поништавала ту интимност и уздизала човека као најсавршенију творевину Бога, која као таква има улогу служења Творцу, чиме се човекова аутономија ограничавала, индивидуалност сузбијала, а поимање сврхе и смисла постојања драстично мењало. Нису сва ограничења која је Црква покушавала да наметне индивидуалној слободи уродила плодом, те је и Црква прихватила обичаје, християнизовала их и ситуирала у време поклада (пред ускршњи пост), допуштајући притом извртање уобичајеног поретка пружањем веће слободе понашања.³⁸⁴ У 18. и 19. веку, када долази до разних преокрета на друштвеном плану, и свест о карневалу се почиње мењати, те поприма другачије форме. Неки теоретичари који су се бавили овом темом (Ћанкорато Бароци, на пример) сматрају да карневал може представљати један вид политичке пресије где се уједињују племство и пук; нарочито ово важи за Француску и Аустрију. Тако се „зимски карневал“ организује пред ускршњи пост, а уз традиционално спаљивање карневалске лутке – које је на специфичан начин уобличено у Црњанскомом комаду – и читање карневалског тестаментa критикује се власт и постиже његова друштвено-критичка функција.³⁸⁵

Карневал и маскембал су у ширем смислу одвајкада значили поништавање свих грехова и ревитализацију сексуалне снаге. Као нека врста игре, представљали су врхунац бића. Међутим, како су границе игре тешко одредиве, а непостојање ограничења неминовно укључује и прекомерје, оно, иако у почетној фази пози-

³⁸³ Видети: Жорж Батај, *Еротизам*, Службени гласник, Београд 2009, стр. 203.

³⁸⁴ Средњовековни човек се, како је Бахтин сматрао, једино у карневалу могао вратити себи, својој телесности и својим нагонима, неометано уживајући у њима. Само тада тело није доживљавано као „гроб душе“ него као извор задовољства, али и извор живота, јер је карневалско тело. Видети: Михаил Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Нолит, Београд 1978, стр. 16.

³⁸⁵ Опширније о карневалу: Станка Јанковић Пивљанин, „Промена парадигме: од обреда до спектакла – карневал“, у зборнику радова *Знање и корист*, Филозофски факултет у Нишу, Ниш 2013, стр. 177.

ва на ужитак, може, у крајњем исходу, произвести ужас и запрепашћење. С тим је, колико метафорично толико закономерно, повезано и специфично поимање морала. Свети људи су увек без кринке – ђаво је никада не скида, јер је он сав у обличјима која према потреби преузима, он је сав маска.

Познавалац Фројдове теорије потискивања, Црњански у *Хиперборејцима* устврђује да је наше *подсвесно* најексплицитније кад може бити маскирано. Маска постаје не само замена идентитета него и средство прикривања,³⁸⁶ које на другој страни омогућава апсолутно огољавање – маска, дакле, служи да невидљиво остане у сфери недоступног, али исто тако да баш то невидљиво и несазнатљиво постане одгонетнуто. Слобода која се нуди индивидуи доступна је само онда када се легализује супституција. А кад је обред уступио место забави, маска је постала означитељ привида моћи. Иза лаке забаве крије се још једна нерасветљена околност – људска жртва, која је одувек била залог спасења. У *Маски* Милоша Црњанског она се појављује на крају драме, као почетак заглединости у људску суштину која одбацује онтолошки осећај стида.

Посебну пажњу је Црњански посветио лепоти. Лепота којом освајају његове јунакиње најчешће се своди на побуђивање страсти, па ипак треба истаћи да је то један посебан тип лепоте који се опире свим мерилима и који стоји на тананој нити између декадентности и отмености – то су два њена лица садржана у два главна јунакињама Црњанскове *Маске* (Генералици и Глумици). Има у тој лепоти малаксалости и клонућа, чак и распадања, али и непролазности представљене кроз лик Мими, који подсећа на стално присуство те лепоте. Неухватљива лепота, егзотична али не вулгарна, која превазилази оквире дефиниција и стога се сваки покушај ликова да је изразе своди на њену чудноватост, необичност, чак и неочекиваност (Генерал о Генералици: „Ваша је лепота париска, не бурбонска. Пуна сени... версајска што не мари ни за бога, ни за закон, нежна, салонска, што иронично гледа у смрт“ (38)). Лепота која искључује изворну религиозност, и

³⁸⁶ С тим у вези је и запажање да се маском жели сакрити губитак идентитета који запада у кризу својим удвајањем: „Маска удваја, замењује, крије, плаши, вара: нема лица, видим наказу или клоуна, или ништа – ништавило. Не питаш се: *Кога* гледам? Чудиш се: *Шта* видим? Маске су непомичне, беживотне, мртве – смрт. Под маском – зар желим да ми се види лице, да ме ко сретне, освоји, милује, воли? То не умем, то не дам – нисам ту, зато *нисам*. Мене нема, на светлости је маска – ја сам у тами, у мраку, мрачан, ноћ сама“ (Јован Пејчић, *Профил и длан*, Алтера, Београд 2010, 160–161).

заснива се на једном новом култу, оном који Генералица назива: „вера у тело“, што је за глумицу Мими: „без душе... простачки... то је ружно...“ (38).

Глумица: Ја сам жудна нечег етеричног, платонског, можда сам жудна среће, али мрзим љубав и страст (35).

У овом контексту посматране јунакиње представљају спој нагонског и метафизичког, иако су аутори од Платона до Ничеа углавном искључивали овај други аспект женске природе и тако је жена, од симбола рађања, лако била трансформисана у демона смрти, који испија мушку снагу. Антагонизам блудница–светица у Црњанској драми није тако оштро поларизован, али ће на тој дихотомији бити заснован, чини се, подсвесни однос мушкарца према жени, којим ће се женска склоност ка самоуништењу, преобразити у њену деструктивну моћ.

Неконзистентност појаве и бића најбоље илуструју јунакиње драме. Због полилога, испреплетених дијалога, испрекиданих реплика, обраћања свима и свакоме у истом моменту, због истовременог и „неконтролисаног“ коришћење немачког, српског и француског језика, све у *Маски* доприноси фрагментарности радње, што представља иновативно обележје Црњанског текста: изјаве ликова могу се односити на више других ликова одједном. А опет, када је, на пример, реч о Генералици и Глумици, долази до повлачења знака једнакости: ова језичка бизарност постаје сјајно средство раскринкавања, јер управо је варка замене, управо је језичка кринка та која разголићује не само атмосферу, него и њихову духовну физиономију. Истоветност је приказана у два вида: у обличју старог и младог тела („носе исто одело, сасвим су сличне. Једна је сасвим млада, друга вене. Осим физиономије све је исто, чак и коса“(32)) – из Генералових речи не може се при првом читању схватити када он престаје да се обраћа Генералици, а кад наставља да своје речи упућује Глумици: „Био сам најбољи камерад вашег мужа. Годину дана, ево, слао сам сваки дан ружа. Лепши сте од моје кћери... та жар... у вашој коси... а очи носе неку таму...“ (39). Генераличина лепота само је одсјај младалачке лепоте „овековечене“ у Глумици, али, премда трошан и пролазан, тај одблесак је доказ постојања, што се види из речи више ликова – Даничић: „Још сте чудно лепа. То

је истина“ (48); барон Шалер такође потврђује Генералици да је лепа: „Gewiss... исувише, исувише...” (50); Стратимировић: „Тетка вам је. И та лепота још... какав сте према њој?” (50).

Трошност живота (*старост*) производи свест о престанку и *стид* као последицу немоћи. Природно је зато хтење за продужетком, за оним *још једном*, најдоминантнијој тежњи Генералице: „Ничега ми није жао што је прошло, само младости. И ничег ме није стид, само тог: да старим“ (39); „Стид ме је да старим. Да крадем бих умела, а да не поруменим... ох, још једном...” (39). Вапај за *опет* је вапај кобне заводнице, еротски аутоматизам временске *femme fatale* у најчистијем виду. Проживети још једном, то је циклично враћање на почетак. Осећај који треба поново проживети јесте експлозија страсти, бура бића која доводи до смењивања најразличитијих осећања, јер стање екстазе није нужно срећа, то је стање потпуне опијености, врста трансa: „[...] троје до суза гане мене; кад ме деца љубе... музика... и кад ме мрзе жене“ (51 – подв. М. С.). Све је у поступању генералице Аде дато оксиморонски, све проткано цинизмом, све је у изазивању и пркошењу, у подсмеху.

Није, међутим, Генералица једина која жели да умакне старости, од ње беже и други ликови – Генерал, на пример: „Die Hauptsache, ich krieg’ los diese alte Frau“ (40), али и Глумица говори о понављању и потреби за прекидом: „Сваки дан ово: треба да оде да спава“ (41).

Црњански је темом старости, и стида који из ње произлази, наговестио и један нужни антипод – младост. Бранко Радичевић је у својој младости разуздан и заводљив, али он и Генералица су на још једном плану два супротна пола: он је млад и жељан смрти, а она стара и жељна живота. Увођењем овог lika Црњански је обојио историјску потку драме, али и подвукао тезу о расељености душе, трагању за суштином и смислом, и визију Итаке као утопијског, недостижног места. Све наше сеобе само су физичке, док суштаственост припада једино полазишту: „Ох, мени ни једна жена није била драга као Фрушка моја гора...” (56). Није само реч о неразумевању проузрокованом јазом генерација, већ ликови двојако разумеју љубав. Генераличино поимање телесног задовољства, чији се врхунац достиже у искуству („Mais, Бранко. Нико вас као ја волети неће“ (56)), исто је љубав као она о којој пева Бранко и која њега доводи до готово телесног усхићења при по-

мисли на завичај. Јаловост аристократског друштва не задовољава глад младог интелектуалца. Али Црњански нема за циљ да разреши антитезу, његова мисија писца огледа се у разголићеном показивању супрности доведених до апсурдне крајности.

Чини се да је Црњанском увођење историјског контекста послужило за антиципацију велике теме *сеоба*. Попут Чеховљевих јунакиња, Станковић говори да би у Москву, али се Генералица боји да би могла остати без Чезареа: „Не слушај, Bébé. Несрећа је сељење“, на шта Чезаре одговара: „То су фразе старог Рајачића. Сеобе наше су наше поштење“ (49). Међутим, у могућном одласку Чезареа наслућује се и један лични моменат, не само национални: то је бекство и потрага за местом где ће његова љубав према Мими бити остварива.

За барона Шалера ништа не представља тако велики изазов као национални дух обојен решавањем политичких питања: „Мене интересују само Аустрија и Балкан... alles andere... sogar Weiber lassen mich kalt“ (39).

Сва лутања, међутим, сублимисана су у једној изјави главне јунакиње драме, која, у стилу *panta rei*, постаје означитељ узалудности свих напора као апсурдности хтења: „Па ја сам само жена... Страст. Досада. Живот је тако луд. Све прође. Плачем... од града до града, свуд“ (52).

Завођење генералице Аде превазилази своје оквире и прераста у трагање. Проклетство невољене жене, за којом су некада многи губили главу, то напросто изнуђује: једини љубавни успех сада она доживљава са слугом Жаном³⁸⁷ – што је, треба поменути, типично стриндберговски уобличено. Прва међу наркотицима којима изазива у својој души онај прошли, све теже докучиви свет, еротска страст Генералице није фиксирана за једног мушкарца. Она се поиграва и у тој игри има нечега дечијег, вечног стања детиње свести заробљене у телесној урушености, а душевно још неокрњена, она је пример женског јеретика који изврће морал наопачке, женски Дон Жуан – „најживљи пример о томе колико је живот изнутра труо (покварен)“.³⁸⁸ И поред тога што је тезу Мирјане Миочиновић о поистовећивању Црњанскове јунакиње са великим заводником покушао да

³⁸⁷ Када је реч о Стратимировићу, остаје нејасно каква су његова истинска осећања према Генералици, јер целокупно његово понашање дато је у противречности: са једне стране, не долази јој по неколико дана и боји се да би их ко могао видети, а, на другој страни, испољава љубомору.

³⁸⁸ Артур Шопенхауер, *Метафизика лепог*, Партенон, Београд 2011, стр. 90.

оспори Петар Марјановић истичући да Генералицу од Дон Жуана квалитативно диференцира неуспех у љубавним освајањима, морали бисмо нагласити да је реч о једној врсти уметничког поигравања самога писца. Најпре, истакнут је ироничан однос јунакиње према стварности, те би се у том смислу осујећеност завођења јунакиње, чији се успех у љубавним подвизима из младости не доводи у питање, могла у њеним позним годинама сагледати и као иронија живота. Дон Жуан је ловац на жртве које задовољавају његову похоту, он је симбол испразности живота и трагања за узбуђењем уз помоћ којег се, макар у магновењу, том животу приписује извесни смисао. По престанку екстазе, Дон Жуанов пад у ништавило још се више продубљује. Насупрот овом лику Црњански је увео Чезареа, емотивног заточеника који потврђује тезу о ништавности људских покушаја. Тако су и Генералица и Чезаре два пола љубави (страствене и нежне) са исходом у поништењу.³⁸⁹

Чезаре је, попут Радичевића, меланхолик који се никад не смеје јер не уме, и он верује у своју истину. Он је оличење оних тамних расположења, оне сетне осећајности која га нагони да без речи, без помоћи свести и анализа ствара себи свет поузданих чињеница, да ступа у контакт са светом и женама које га окружују: „Туга, то је мушка болест“ (44). У складу са овим је, потајном вољом случаја, „у ћошку лево један костур, обучен у бело свилено одело *pierrot*-а, са црвеним китицама“ (11), традиционални тип из *commediae dell'arte*, који је симбол пораза мушкости пред надолazeћом снагом женствености.³⁹⁰ Насупрот Пјероу обученом у бело одело стоји Бранко Радичевић „сав у црном“ – равнодушан и ироничан према дражима жене, али у непрестаном дијалогу са смрћу. То је смрт која вреба из позадине драмске приче док наједном не превлада сценом. Тесна спрега између смрти и еротике, назначена већ у лику Пјероа и црвеној боји китица, означава сукоб двеју супротности: смрти и животне снаге, сексуалности и љубави. У основи и једне и друге налази се телесност као испразност, која се испољава нихилистички – то је онај костур испод белог одела Пјероовог, то је сам Пјеро, од кога имамо

³⁸⁹ Изванредно запажање о принципу супротности у овим ликовима (донжуановска компонента Генералице и тристановска компонента Чезареа) изнела је Зорица Несторовић у тексту „Милош Црњански, драмски писац“, у: *Театрон, часопис за позоришну уметност*, бр. 164/165, година XXXVII, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2013, стр. 63–73.

³⁹⁰ Више о функцији Пјероа вид. у: Мирјана Миочиновић, „Маска Милоша Црњанског“, у хрестоматији *Књига о Црњанском* (прир. Мило Ломпар), Српска књижевна задруга, Београд 2005, стр. 225–253.

одело и костур – симболички представљена смрт љубави, која је на почетку драме тек наговештена овом сликом, а на њеном крају реализована смрћу Чезареа. То је, у коначном, слика аристократије коју негира млади Радичевић, која ће саму себе довести до пропасти и завршити се у ономе што је и била – лажни сјај племства и ништавило.

Неодољива потреба за продужетком младости, од жена чини очајнице које маскиране губе сопство, те Генералица изјављује: „О, мушки, мушки, да знате како су јадне жене“ (49).³⁹¹ Црњански на начин великог писца, вешто и узгред, ткиво свог текста поткрепљује и једном митолошком равни – митом о Федри. Федра је, каже Де Ружмон, освета смрти.³⁹² Али Федра је и кажњавање за инцест. Црњански као да пред очима има Расинову, а не Еурипидову Федру. Не желећи да обузда страст а свестан забране инцеста, Црњански слично Расину чији се Хиполит заљубљује у Арикију, прерушену Федру, дозвољава и свом Чезареу поткрадање сличне грешке. Није дакле случајно што се, додуше само узгредно, помиње да ће глумица Мими играти Федру. Неопозива сличност између Глумице и Генералице, коју и писац више пута вешто и у виду симбола провлачи кроз текст, јесте онај простор који омогућава *моменат замене*, али ако се окренемо психоанализи, не можемо избећи идеју о Едиповом комплексу: Генерал говори Глумици да је лепа, а она каже да је то зато што носи исте хаљине као Генералица, и не само то, њена коса је свеже офарбана као Генераличина. Први симбол нам открива Чезареа заљубљеног у *копију своје тетке*, која би му према неким наговештајима могла бити мајка (баронеса пита Стратимировића да ли је тачно што се прича да Чезаре није њен нећак већ ванбрачни син).

„Глумица“: Још не знам да ли вас мрзим или волим. У мојим раменима
голим треба да осетиш, много горких суза... па да се сетиш
твоје мајке и тако да ме љубиш тихо као да сам света (69).

³⁹¹ С тим у вези је и „рефрен из песме Црњанског *Гардиста и три питања* ’Тужно је бити мушко‘ [који] би се могао односити на све ликове мушкараца у *Маски*“ (Петар Марјановић, *Српски драмски писци XX столећа*, Факултет драмских уметности / Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд 2000, стр. 89). Дакле, полне и родне разлике не играју улогу, примат, међутим, преузима једна друга класификација која детерминише ликове према старосном добу. Сви ликови су несрећни и неостварени и носе у себи неку исконску тугу, која се старењем појачава.

³⁹² Дени де Ружмон, *Љубав и Запад*, Службени гласник / Карпос, Београд 2011, стр. 160.

Други симбол, којем иде у прилог теза о пореклу и значењу имена Чезаре,³⁹³ морамо довести у везу са појединошћу коју Црњански пажљиво уткива у текст на почетку драме када летимично даје физички портрет Генералице: „она није хистерична, жива је, није пуки експеримент; лепа је чудно, румене (не риђе) косе!“ (34). Коса је свакако симбол женствености и сензуалности, „и поред тога што свети Павле брани разбарушену косу, таласаста коса се тесно везује за сексуалност. Док се риђа коса традиционално везује за еротичност, па чак и за магију и враџбине, дуга, пуштена плава коса се јавља као обележје заводница и блудница. Дуга и пуштена коса Марије Магдалене (којом је Христу осушила ноге) збуњује својом двосмисленošћу у хришћанској иконографији.“³⁹⁴ Коса је, као што се види, румена, између светле и риђе, чини се као да ту црвену ноту ублажава или управо поспешује Глумица својом младошћу. Нема сумње да црвена нит асоцира на ону којом Аријадна, Федрина сестра, спасава Тезеја из лавиринта – формирајући на тај начин митски љубавни троугао, који Црњанском може представљати једно од полазишта за стварање љубавног троугла са новим актерима: Генералица–Чезаре–Глумица.

Надмоћ женске сензуалности и таштине огледа се у речима којима Глумица говори о Чезареу: „Ја? Тог малог официра? Ја? Што бих могла *краљица* бити?“ (64 – подв. М. С.). Ипак, из ових Глумичиних речи јасно се оцртавају две тезе: прва се односи на Расинову *Федру*, писану за глумицу Марију Шамесле, која у комаду игра краљицу, а друга нас враћа Црњанском есеју „Комедија“: „Madame, сад кад сте одиграли све улоге и гледате са прозора грање што опет пупи и што је сретније но глумице, сећате ли се једне улоге, што сте је давно и давно играли, давно, давно. Бејасте све на позорници. Сећате ли се оне улоге кад бејасте краљица?“³⁹⁵ Управо овим преплитањем долази се до намере писца да у двама својим јунакињама представи једну личност (пре и после), и управо тим поступком се открива извесна распоућеност лика. Али доследност тезе о неумо-

³⁹³ Варијанта мушког имена Цезар – Чезаре – везује се тесно за мотив косе, и његово изворно значење се одређује као фризура: *ce-sa-re* as a boy's name is a variant of **Caesar** (Latin) and **Cesar** (Latin), and the meaning of Cesare is „head of hair“. The baby name Cesare sounds like - Cesaro, Cezar and Cesario. Other similar baby names are Casar and Chezare. „Meaning and name origin“. <<http://www.thinkbabynames.com/meaning/1/Cesare#6dBf0d1AvDX4DEvY.99>> 19. 2. 2014.

³⁹⁴ Larousse mali rečnik simbola, Nanon Garden, Rober Olorenšo, Žan Garden, Olivije Klajn, Laguna, Beograd 2011, str. 263.

³⁹⁵ Милош Црњански, „Комедија“, нав. издање, стр. 315.

љивој пролазности повлачи и реакцију Генералице: „[...] тако је млад, добар, никад више неће нико тако пред тобом да клечи. [...] Видиш колики мене љубише... и видиш шта је крај... остани... остани... трчи... ти... ти... баци му се у загрљај“ (64).

„Глумица“, прерушена Генералица, донжуановски уверљиво, тражи само још један трен, једну ноћ, после које више ничег неће бити: „[...] ето дошла сам вам. Ох, досадан ми је бол. Зажелела сам се вас, чистоте, части... Не могу с вама да путујем; али ове ноћи... хоћу да знам за вас само... [...] ова ноћ... а после ћу да се отрујем. [...] Све ће проћи. Ја нећу ничег осим ове једне ноћи. [...] Нећу будућност... ни љубави. [...] Што си жељан толико живота“ (66–67). Пролазност ће обожити све и зато треба живети за тренутак, као да ништа изван њега не постоји. Експресионистичка техника испрекиданог, искиданог казивања овде не служи глорификовању него негацији стварности која је зрела за пропаст. Сви бурни призори, груписани непосредно пред сцену разоткривања, творе онај завршни степен ик градацији лажне стварности, на којем се свет расплињује и обмана царује.

„Глумица“: „Зар ме не разумеш? Гадим се свега. Само тебе не. Само младости не. [...] Носи ме... да заборавим све... ја сам лака... ох, како су ти очи јасне... је ли, ти ме нећеш презрети?“ (68). У овој запитаности Генералице види се сав потајни страх од разоткривања. Олфактивно под притиском снажне жеље, Чезаре потискује, те још увек не препознаје Генералицу иако му је непријатан парфем који га подсећа на њу.

Јунакиња *Маске* се изазивачки и подсмешљиво руга и пркоси поретку. Узвикивана страствено или пригушена у позадини, иронија Генералице у првом реду демистификује и исмева узвишеност: „Племство обавезује да свршимо комедију у шали!“ (69). Непризнавањем кривице, са потпуним одсуством савести, наругаће се Генералица последњи пут моралу. Међутим, не у лудилу како ће то упитно окарактерисати Чезаре („Bist du toll geworden?“ (70)), већ сасвим свесно и смело. Јер, „ми бисмо [...] знали врло добро, да смо на погребу и да играмо последњу Вашу комедију.“³⁹⁶ Игра се завршава уништавањем карневалске лутке.

Речима Генералице на крају драме: „Le seul bien c'est la Mort...“ (70) потврђује се њена неприкосновена истина, дата контекстом драме, да смрт заиста може

³⁹⁶ Исто, стр. 314.

бити једино добро јер „само убиство може донети слободу, али убиство вољеног бића, јер нас оно везује и спутава. Убијамо само своју љубав, јер само је она *врховна*. Убиство нечисте љубави спасиће чистоту.“³⁹⁷ Тако Чезареово самоубиство, ако се дубље сагледа, постаје и убиство јер је чин на који га је Генералица својим поступцима навела – Чезаре (застане, пуца себи у груди): „...зар вас није стид...?“ (70). Смрт тиме поприма сасвим нову димензију: она више не означава уништење и престанак, већ прераста у симбол народне/свеопште победе над свим лошим, крај једног и почетак новог циклуса, и управо је тај део карневала везан за друштвено-политички аспект јер се карневал на том нивоу остварује као субверзивна друштвена делатност. Смрћу се још показује и да је живот само залог, покушај да се поништењем једног принципа, односно прекидом, успостави ред и започне један нови облик постојања. У животу очито не остају они часни, попут Чезареа, већ ће и њега самог, као усталом и Кафкиног јунака, „стид надживети“.³⁹⁸

Прихвати ли Генералица конвенционални морал, постаће лицемерна, али њена жеља за интензивним живљењем доприноси одсуству кајања и свести о кривици, па и одсуству стида. Љубав жене је овде очигледно осветљена сасвим новом светлошћу. Инцест је тешко одредити независно од бесрамности. Опсценост постоји као вређање стида, али „колико пута бисмо покушали да будемо срећни када се не бисмо стидели?! Јер ниси човек по знању, уметности или религији – а да не говоримо о филозофији – већ по одбијању да будеш срећан, што крунише луцидношћу почетну и органску немоћ среће животиње у искушењу слободе.“³⁹⁹ Чини се да је бестидност друго лице аристократије. Морал је у том случају само притворство којим се обезбеђује забрана, али забрана је увек млађа од задовољства пошто се јавља као реакција на откриће, и што је трагичније – ни задовољство се не јавља без забране, до њеног тренутног укидања долази у оргији светковине. Она омогућава љубав ослобођену предрасуда и стега, клишеа и конвенција, а свака љубав изискује жртву, јер је „порив љубави, доведен до крајности, порив смрти“⁴⁰⁰. Ерос и танатос, то готово „барокно“ кушање смрти у пуноћи живота (које

³⁹⁷ Дени де Ружмон, *нав. дело*, стр. 168.

³⁹⁸ Роман *Процес* Франца Кафке објављен је постхумно – 1925. године, али је сведочанство о томе да су отприлике у исто време сличне теме закупљале ауторе различитих поднебља.

³⁹⁹ Емил Сиоран, *Сузе и свеци*, Едиција Браничево, Пожаревац 2011, стр. 134.

⁴⁰⁰ Жорж Батај, *нав. дело*, стр. 36.

помиње Фројд), то изазовно и узбудљиво стање на граници могућег и немогућег, није ништа друго до чежња за „рогом изобиља“, жеља да се живот немилице троши. Слобода је тиме доведена до врхунца и подређена само властитим законитостима – њена је функција у карневалу двогуба јер је на једној страни стваралачки разиграна, а на другој садржи деградационе елементе који подразумевају спуштање свих до „једнакости телесног принципа“⁴⁰¹.

Није стога „барокна“ у овој „поетичној комедији“ само нагла смена живота и смрти, еротизоване атрактивности и хладне интелигенције, младости и старости, лепог и ружног, бесрамног и стидљивог: естетика рањавајуће дисонанције и деформације еротског, која обожава нарушавање равнотеже и симетрије – демонску или детињасту провалу безобличја, насталог управо губитком изворне форме и сакривањем идентитета посредством маске – него су то и мотиви пролазности и привида. Она је и у циничном изазову који јунаци драме упућују грађанској умности утонулој у рутину и недуховитост, у чему виде пресликану метафизичку беду. Уносећи у њих „неурозу времена“, Црњански је створио значајно и оригинално драмско дело, које својим истовременим патосом и цинизмом, опијеношћу и маниром, естетски надахнутом гледаоцу може изгледати као клупко неспојивих екстрема. Откако се после једног века опет расправља о овој драми, поново је оживела и пометеност коју изазива његов дискурс чији се елементи не могу свести на једну стилску формулу – понајмање његови јунаци што се механички, попут марионета, лутака на концу, сјајно уклапају само у једну заједничку слику: у критичку слику једног аутоматизованог друштва, у слику која није схваћена само социјално и политички, него и као видовито раскринкавање људског отуђивања од самога себе. Уништавање карневалске лутке на крају комада, у смутним временима, ипак није ништа друго до спаљивање илузија.

⁴⁰¹ Џон Фиск, *Популарна култура*, Слио, Београд 2001, стр. 99.

Јунаци прелазних облика
(У мраку и Као вихор С. Ћоровића)

У оквиру модела грађанске драме спадају и неколики текстови Светозара Ћоровића, углавном писани у последњој фази његовог стваралаштва: *У мраку* (1909), *Низбрдица* (1910), *Сусрет* (1911), *Повратак* (1912), *Као вихор* (1918). Овај плодан и разноврстан писац изразито је осећао потребе свога времена и у свом драмском развоју се испољио у прелазу од једне до друге крајности, од комедије до грађанске драме. Тај прелаз није означен као оштар рез, већ је извршен врло суптилно и, поводом настанка текстова које сврставамо у грађанску драму, тек у наговештају, јер је писац остао доследан менталитету који је најбоље познавао, па и оријенталној чулности и севдалисању, дакле, свим оним структурним елементима заступљеним у ранијим драмама. Стога његове драме и нису типичне грађанске драме. Најпре, место радње у овим драмама се не везује за градску средину већ за мања места у Херцеговини, или како истиче Јосип Леших у предговору *Драми на почетку XX века*: радња у драми *Као вихор* одиграва се у Мостару. Експлицитних одређења ове врсте нема у тексту, али неке назнаке ипак указују на то да је реч или о приградском насељу, или о мањој средини, сличној оној у којој се одвија радња драме *У мраку* („Дешава се у једном селу херцеговачком“) ⁴⁰². Ћоровићеве грађанске драме бисмо могли узети као прелаз, као мену у развоју драма ове врсте, када нас у томе не би спутавало време њиховог настанка. Све ове драме се појављују у последњој етапи епохе српске модерне, када је грађанска драма као врста већ била афирмисана и заступљена на нашој књижевној сцени у текстовима многобројних аутора. Међутим, када је реч о овоме писцу, опредељеност за овакве текстове указује на његово осећање за нове облике којима је српска драма тог периода стремилa, и колико год његов подухват био неизразит у манифестацијама грађанског духа и живота, само настојање да се подухват реализује показује нам свестраног ствараоца разнострaног у свом стварању.

⁴⁰² Одредница се у овом облику налази у рукопису, међутим, у штампаном одломку ове драме у *Српском књижевном гласнику* пише: „Дешава се у једном селу, у Горњој Херцеговини“ (СКГ, књ. 23, бр. 1, Београд, 1. јул 1909, стр. 15).

Да би се показао концепт Светозара Ћоровића као писца грађанске драме, довољно је издвојити два текста: *У мраку* и *Као вихор*. Иако према локалитету, атмосфери и осећајности одступају од облика грађанске драме, у теми, мотивима и начину њихове обраде, те проблемима којима се баве и слици друштва, ове су драме врло блиске и подударне са другим грађанским драмама наше књижевности.

Његове драме као да су увод у нову драму о психологији жене, начин обликовања женских ликова умногоме подсећа на изградњу скоро „ларпурлартистичког култа у поезији Ибзенове трагичне јунакиње“⁴⁰³. Права драма се у Ћоровићевим комадима одвија у женама. Заводљивост, као главна црта његових јунакиња, много је хуманија од оне манипулаторске снаге коју су задобиле јунакиње грађанске драме. Ћоровићеве јунакиње су још део старог патријархалног друштва, додуше, друштва у изумирању – у овоме видимо још један разлог због којег се ови текстови могу третирати као драме на прекретници. „Реч је о самосвесним женама које разарају људе и уносе немир у њихове домове (као што је то случај са Татом, која је у томе претходница Андрићевој Аники). Но, њихова разорна моћ не произлази из неких перверзних нагона и потиснутих жеља (што се понекад деси Ибзеновој јунакињи), већ из једног моралистичког мотива који одговара патријархалном Ћоровићевом схватању.“⁴⁰⁴

Жена о којој Ћоровић пише је увек жена изванредне лепоте („Недалеко од њих стоји Тата, стасита, кршна жена, у снази. Познаје се да је некада била необично лијепа“),⁴⁰⁵ али су сва осећања према њој дата у форми чежње која разара – Хаци Хасан опева Татину лепоту: „Моћна, поносна!... (*Као у заносу*.) царица једна [...] А око ње робови, смјерни робови, гамижу, пужу, моле се... Газде, бегови, ситни и немоћни пред њом, преклонили се, скрушили... Понизно расипљу благо по путу њезином, калдрму сребром прекривају... Оружје, токе, накити, све се баца!... И сви су сретни што је само гледати могу!... Сретни, к’о што је сирјак сретан кад га божје сунце огрије!... [...] И криво ми, љутим се кад видим како сад послује овуда, наређује, заповиједа, брине се о свему... Криво ми!

⁴⁰³ Радован Вучковић, *нав. дело*.

⁴⁰⁴ *Исто*, стр. 408.

⁴⁰⁵ Светозар Ћоровић, „Као вихор“, *Драма на почетку XX века*, прир. Јосип Лешић, Нолит, Београд 1987. Сва навођења су извршена према овом издању.

Зар она за посла, за бриге, за рада?... Јок, бре!... [...] За севдах је њу Алах и створио. Само за севдах..."(359). И оно што нам се чини важнијим, таква жена трајно заноси душу, постаје симбол свих људских немира, поред ње не постоји ниједна друга жена, она је жена уопште, појам жене: „Говорио си о жени... А ја знам само за њу, једну једину жену... Никакву више!“ (359). Таква жена, која постоји на другачији начин од свог окружења, постаје жртва, независно од удела своје објективне кривице у сопственој судбини (најбољи показатељ је драма *У мраку*, где јунакињине кривице нема) и према њој се најчешће осећа непријатељство као према страном и непознатом.

Издвојивши жену у први план, писац је потиснуо мушке ликове и од њих створио реквизит за изградњу доминантне женске фигуре. Може се отуд закључити да су носиоци семантичког нивоа жене, а функционалног мушкарци. Док се у домену главних јунакиње комада испољавају спољашња и унутрашња детерминанта, које су, у драми *Као вихор*, испреплетене са мотивима греха, кривице и казне. Грех се везује за период „виртуелне претприповести“, која ће се директно испољити као кулминациона тачка драме када Стана оптужује Тату пред њеном кћери како је, кад је као млада остала удовица, била свачија наложница, толике домове разорила и животе мушкараца уништила, не марећи ни за шта и не доживевши ништа као светињу, а кћер послала сестри у други град како би се слободно могла препуштати разврату. Следећи ступањ је стање примирености, узорног понашања и испосништва на физичком плану, а на духовном, стање утрнулости и потиснутости претходног начина живљења. Период борбе са кривицом, приказаном кроз порицање и прихватање, свакако је најкраћи и он се догађа непосредно после Станиног и Миличиног разговора са Татином кћери Олгом, а онда следи период казне пренесен на потомство. Ако узмемо у обзир простор који је Ђоровић дао мотиву греха, могло би се закључити да је управо грех најдоминатнији мотив и што је важније: он се не може посматрати независно од владајућег концепта морала.

Пребацивање греха или кривице у свесно стање код јунакиње драме *Као вихор* манифестује се кроз обрнути механизам његовог поновног потискивања у домен непризнавања, а непостојање реалне кривице код јунакиње из драме *У мраку*, доводи саму јунакињу у позицију поистовећивања са обманом која је

заслепила већину, што је нагони на убиство којим ће оповргнути сумње, и кривицом доказати њено непостојање. И у једном и у другом случају притисак јавног мњења одиграће пресудну улогу.

Обе јунакиње су, међутим, и незаштићене жене, што указује на постојање једног нужног механизма да се управо њихова снага и самосвест преобраћају у њихову слабост: „Лахко је данас мене сатрат’, лахко... Ја мушке главе немам, обране немам, никога немам да устане за ме“, ⁴⁰⁶ каже Јела из драме *У мраку*. Међутим, она не прекорачује праг греха чак и онда када је смисао њеног поштења доведен у питање.

Једна од главних линија у драми *Као вихор* је питање наследног греха, што је још Иво Андрић уочио приликом њеног првог извођења у загребачком позоришту, написавши да се проблем ове драме може сав сажети у стару изјаву да су „очеве грожђе јели, а деци зуби утрнули“; међутим, Андрић је скренуо пажњу и на склоност Ћоровића да драму пише као приповедач, па је отуд радња развучена: сувише је рашчлањених детаља, описа средине и типова, што је све допринело да главни проблем „двају нараштаја у трагедији крви и страсти“ остане недовољно издиференциран. ⁴⁰⁷ За разумевање проблема наследне кривице значајан је разговор између Владе и његове мајке. Сада је љубав/страст која је некада постојала између Тате и Стевана, пренета на њихову децу (Олгу и Владу). Влада говори мајци да се сећа најранијег детињства кад их је отац остављао и никаквог гласа од њега није било по неколико дана кад би Тати одлазио на конак. Он хоће да се ослободи очевих стега и брани Олгу говорећи да је он сâм грешан колико и она, јер је и његов отац грешник колико и њена мајка.

Владина мајка Милица слепа је за кривицу свога мужа и то је њен механизам одбране. Не само да га не види као кривца иако зна све о његовој прошлости са Татом, она га чак представља као узорног мужа и брани га. Не може се другачије објаснити мотивација оваквог поступања сем као прихватање подређене улоге жене, „слепа и неме“ за све што се догађа у патријархалном апарату. Она ће, међутим, осећати неодољиво презрење према Тати, која јој је

⁴⁰⁶ Светозар Ћоровић, *У мраку*, прир. Душан Ч. Јовановић, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1997, стр. 64. Наводи из овог драмског текста дати су према овом издању.

⁴⁰⁷ Иво Андрић, „Светозар Ћоровић: *Као вихор*“, *Уметник и његово дело*, Свјетлост, Сарајево 1977, стр. 247–250.

дијаметрална супротност и која очито није имала много слуха за намете патријархалног система. Ипак, Милица ће скупити храбрости да оде у Татину механу да замоли Олгу да јој „врати“ сина. Обраћа јој се са „душо“ и каже да ће њих двоје бити несрећни кад се отрезне. Сцена у којој се Милица мајчински опходи према Олги, стишавајући разјарену Стану, иако осећа презир према Тати, једна је од најдирљивијих и најпотреснијих сцена у драми!

Тата није замишљена само као преступница која крши забрану, она је поистовећена са њом, јер кад Милица објашњава своме сину зашто не би могла да прихвати Олгу као снаху, она каже: „Некада ми се чинило да бих се опоганила кад бих јој и погледала на матер“ (380). Ове речи јасно потврђују да је Тата изједначена са самим злом, нечисто-нечастивим, те је и њена кћи, већ тиме што је њена крв, обележена и пребачена у сферу табуа. С овим стоје у вези сви многобројни искази ликова који се везују за извесно поседовање, припадање и губитак. Најпре, страх од губитка се појављује увек у спрези са љубављу. Тако Тата, вођена својим искуством са Стеваном, страхује хоће ли Олга моћи да поднесе губитак Владе, нарочито „ако рекнеш: волим?“ (384), на шта Олга одговара: „Мени да *отме*? [...] Само ако хоћу и *задржаћу* га... *Ја* све могу!“ (384; подв. М. С.). Госпава говори да се прича како је Тата срећна јер је *отела* Стевану сина да му се освети што је *оставио*, а Стеван каже како га је *одбацио*. Говори се још да је Стеван давао Тати новац да би му га *вратила*. После поразног сазнања Олга разговара са Петријом и одлучује да га *врати* оцу и матери. На сличан начин се објашњава и однос губитка и самоће, Стеван ће рећи: „Ни њега немам, ни тебе немам, јер си уз њега... Никога немам [...] А могу без вас... *Ја* могу [...] Сам... Сам... Сам...“ (379).

Поред пресудних и преломних момената у драмској радњи (један од њих је сигурно Олино откривање истине о прошлости њене мајке), постоји још један важан моменат који радњом драме није обухваћен, а подједнако је важан за два главна женска лика – Тату и њену кћер Олгу. То је моменат Олиног повратка кући. Повратак се може означити као иницијација: то је прилика и за једну и за другу јунакињу за сусрет са самом собом, са странцем у себи, могућност за изградњу новог идентитета, после чега ће уследити болно сазнање и судар са стварношћу.

Када је реч о Тати, преображај који она доживљава условљен је улогом коју хоће да оствари. У њеној свести се стално надмећу две улоге које помиње и Нортроп Фрај када говори о двема скупинама женских фигура у *Библији*: фигуре мајки и фигуре невеста.⁴⁰⁸

И док је Тата распета између улоге мајке и жене: „Немајка! Немајка зар? [...] Зар су друге мајке боље? Зар сам само мајка? Нијесам ли и жена?“ (393); Јела из драме *У мраку* је првенствено жена дужности, брижна мајка, узорна снаха и честита жена. Оно што их обе повезује јесте управо та необична лепота захваљујући којој ће обе постати жртве. Кобност лепоте показује се њеном амбивалнетношћу, што ће вербализовати Тата: „Гријех!... Гријех!... Зар гријех што ми Бог дао лепоту? Што ме створио таку да мамим да освајам?... Зар и он грешан, и Бог? [...] Он ме наградио! Он ме и покарао! [...] Боже, Боже мој!“ (393). Овим се отвара још један дискурс – однос општег добра и појединачне несреће, као и асоцијација на питање постављено још у Лајбницовој „теодицеји“ о немогућности божанске кривице у најбољем од свих могућих светова.

Средином у којој егзистира индивидуа потенцира се ригидност норми мале, зато и строже, заједнице у чији се етички кодекс не уклапа могућност праштања и искупљења. Ћоровићев концепт јунакиња, међутим, не лежи у домену њиховог моралног пада, већ се, више него са Лајбниковим формулацијама морала и виђењем филозофског Бога, повезује са Абеларовим становиштем према којем сладострашће само по себи није грех, а грех пребива у чину, наша жеља није грех, али је грех пристанак на жељу. Уколико говоримо о природи која прихвата искушење и подилази својој жељи, онда сексуалност можемо доживети као сврху, а не као средство, што битно диференцира Ћоровићеву грађанску драму од најчешћих облика сексуалности заступљених у другим драмама ове врсте.

Доминантна одлика драме *Као вихор* је блудна природа женске сексуалности, праћена, међутим, и једним стереотипом о жени светици која се жртвује за друге. Тако се преклапају два кода – романтичарско-сентиментални и декадентно-перверзни, и пресликавају на једно шире поље социјалне симболике. Поставља се питање да ли је казна одређена универзалним мерилима добра и зла,

⁴⁰⁸ Нортроп Фрај, *Велики код(екс)*, Београд 1985, стр. 178.

или је условљена деловањем малограђанских вредности, одвајкада спремних да угуше сексуалност. Сексуално биће не може опстати у оквиру моралних норми друштва.

Тата, не желећи да наруши представу коју је о њој имала Олга, испрва моли хаџи Хасана да јој ни он више не долази, а онда, прво побуњено, а у коначном прихватајући и признајући кривицу, каже: „Зар да помисле како сам се препала? Остани хаџија! Не иди! Гони ме као нечиста савест моја!“ (399).

Иако се грех телесности може искупити једино смрћу, Олга се неће убити, јер смрт све прекраћује, а тешке грехове треба окајати, откулучити. На њој је да поднесе терет казне, да откаје све, ако ништа друго, срећу што је Влада волео, и она одлучује да напусти све и отпутује у неки други свет са Живком Американцем, карикатуром и гастарбајтером, за кога је жена посао као и сваки други (Хаџи Хасан „*Љутило прекида Живка*): За посла?... Хм?... (*Презриво.*) Ако ћеш за посла, бре, а ти тражи кобилу, краву... Немој жену!... [...] (*Мјери га једним погледом, пуним сажалења.*) Зар ти знаш шта је жена!“ (358)).⁴⁰⁹

Хаџи Хасановим речима се и завршава драма: „Голема ће некаква несрећа Тату да задеси. Кроз ову кућу бјесни махнити севдах. (некакав као вихор планински... Све чупа, ломи, кида, крши.) Ех, јадна ти мене! Нити ме хтједе раскинути, ни прекрхати овако... Остави ме проклета да сагнијем к’о сув, увео лист у блату... Ех...“ (404). Ликови ће у том необузданом и махнитом вихору страсти сагорети кроз севдах и жељу, који остају као непролазна обележја душевног света, независно од свих покушаја друштвене заједнице да их искорене: „Јер севдах не пролази... Он се подмлађује и вајвијек подмлађен прелази с кољена на кољено... Ено твога севдах у Олги!... Пламти од њега!... Гледај!...“ (400).

Вихор који је донело ново време витла, ломи и сатире ликове ове драме, гушећи људску аутентичност, као и у другој Ђоровићевој драми *У мраку* у којој анархију односа дефинише управо немогућност јасног сагледавања.

Како један од ликова драме – Бошко – каже: „Родио [сам] се у јаду, у мраку, у зулумима големим“ (22) – што ће постати лајтмотив драме. Однос појединца и заједнице је у овим драмама обележен кривицом и њеним

⁴⁰⁹ Ђоровићева слика друштва је представљена на начин других српских реалиста, преузета из приповедне прозе – чиновнички свет у настајању подсећа на комедије Милована Глишића, а слика света на Матавуљев *Нови свијет у старом Розопеку*.

непостојањем, односно сразмерном заступљености кривице у појединцу и заједници. Када су појединци немоћни да се боре са већином, њихов револт се испољава или као чекање на успостављање космичког реда, па Јела из драме *У мраку* пита: „А бојите ли се Бога?... Бојите ли се суда страшнога и клетве небеске?...“ (64), која ће ипак на крају правду узети у своје руке; или, вођени идејом о наслеђеном греху, сматрају да се карма налази у њима самима, какав је случај са Олгом у драми *Као вихор*.

Модерна грађанска драма представља најизразитију промену парадигме у дотадашњем концепту јунака. Све вредности у њој преобраћају се у своју супротност. Зато је и јунак грађанске драме најчешће антијунак. Владимир Краљ на сличан начин пориче трагичност у савременој егзистенцијалистичкој драматици, иако не пориче трагичне ситуације, али сматра да су јунаци насликани у виду гротеске.⁴¹⁰

Грађанска драма је сва у парадоксу којем доприносе ликови приказани по правилу на рубу. Природно прераста у абнормално, трагање за душом их доводи до њеног губитка, процес социјализације у алијенацију, а позорница постаје „инструмент којим се пресуђује души“. Стога су нуспроизводи грађанског друштва отуђење, исквареност и перфидија.

Најчешћи изданак ове драмске врсте у погледу јунака свакако је јунак који „није за доба у коме у живи“, и по правилу насупрот њему стоји антагонист, оспособљен једино за маневрисање у доба у којем живи. Док се први тип не сналази у колапсу насталом услед убрзаног начина живљења, јурњаве да се ухвати корак са модерним животом, другом типу управо одговара то замешатељство, означено као време изградње система.

Ту где треба изградити нове вредности налази се руина свега дотадашњег: „Овде су рушевине свега онога што је чисто, узвишено и добро. – Овде се

⁴¹⁰ Вид.: Криштоф Јацек Козак, *Привлачна фаталност: субјект и трагедија*, Службени гласник, Београд 2010, стр. 21.

оговара, лаже, поткрада, свађа и шурује и најзад овде ја не могу даље остати,⁴¹¹ или како је то изразио још један лик Лазаревићеве драме: „Видиш да је све без осећаја, без срца – у вас су изумрли осећаји ка лепом, идеалном, узвишеном, уопште према ономе што се назива именом љубав. – У вас су само рушевине свега тога“ (23). Уколико ликови нису спремни да прихвате ново време, најчешће бирају излаз из живота чином самоубиства.

То ново време, прелаз из старог у ново, догодио се нагло и захтевало је и наглу промену свести. Они који су били прилагодљивији наметнули су основну вредност – новац – која је даље одређивала све друге облике живота. Махнито су сви започињали праву трку за новцем у којој се губило достојанство, у којој су се сатирале породице, експлоатисала деца, ишчезавао човек: „Данас је новац љубав, поштење, све“ (22) – рећи ће Јелка у драми *Кроз шибу*. А у истој драми ће још један лик подвући у готово поетичком трактату шта је донело ново време о којем су наши писци принуђени да проговоре, па ће сходно обради проблема стварати и ликове у складу са тим: „Сваки капитал је нагомилани труд радника! Његова неисплаћена зарада! Капитал? Па видиш ли ове девојке овде? То је све жртва капитала. Капитал је тај који крши брачну љубав, морал и девојачку невиност! – Он преобраћа милијарде радних људи у робове и надничаре. Он газии правду, слободу, истину и поштење! – Али коме ја говорим – имаш право ја сам овде као сејач који баца семе у неплодну земљу“ (20).

Оно што ће писци грађанске драме истицати, од Манојла Ђорђевића Призренца, преко Војислава М. Јовановића, до Милутина Бојића јесте да је време у којем егзистирају њихови јунаци заправо време у којем је вештина живети а не трпети неправду. Чак и кад су склони да донесу одлуку о одузимању сопственог живота, они и даље чезну за њим. У њима нема оне животне раздраганости, ни покретачког (мотивишућег) одушевљења. Њихово је одушевљење чежња за оним здравим и веселим животом, за њих обично неостварљивим. Они животаре као

⁴¹¹ Жарко Лазаревић, *Кроз шибу*, прир. Душан Ч. Јовановић, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1996, стр. 47. Сва навођења ове драме дата су према овом издању. Помињући ову драму Жарка Лазаревића из 1912, дужни смо да укажемо на један модеран поступак у њеном обликовању, нарочито у обликовању првог чина, где се у механи (заправо некој врсти бордела) кроз „драмске снимке“, како је то нагласио писац, постиже документарност, фотографски запис његовог времена, као да око камере бележи људе и њихове разговоре крећући се од стола до стола.

људи који су страћили живот (што није условљено старосним добом ликова) и који су имали ту несрећну околност да у игри случаја постану играчке несреће.

Некадашњи врлинама обдарени херој трагедије и историјске драме има свог супарника у антихероју грађанске драме. То више није узвишени јунак, готов на борбу са људима и судбином, већ човек са друштвене маргине, незадовољан, немоћан, без снаге за борбу са животом. Такав јунак изневерава и оставља нас у запитаности о нама самима и о очитом процесу разградње човека, о процесу деструкције и аутодеструкције и тиме нас можда и уводи у нови облик – театар апсурда – који ће постати доминантан од средине 20. века, у којем ће се испољити апсолутно редуковање радње, што би у неким будућим театарским експериментима могло довести до једног новог постулата у оваквом процесу деконструкције – до стварања могућности за драму без ликова.

НУШИЋЕВ ДРАМСКИ ЈУНАК

Као човек позоришта Бранислав Нушић је свој допринос развоју театра пружио двоструко: најпре као један од најплоднијих драмских писаца у нас, а потом и непосредним радом у позоришту – и као управник и као оснивач (у једном периоду, од 1900. до 1902, био је управник Народног позоришта у Београду, 1904–1905. управник Српског народног позоришта у Новом Саду, 1913. године је одиграо важну улогу у оснивању српског позоришта у Скопљу, 1925–1928. радио је као управник Народног позоришта у Сарајеву)⁴¹². У свом књижевном стваралаштву начинио је велики захват у жанровском смислу, где је, може се навести мишљење готово свих досадашњих проучавалаца његовог дела, био најубедљивији и најуспешнији у комедији, међутим, у разноврсности његовог драмског проседеа можемо наћи и уметнички врло успеле драмске текстове друге врсте. У тим својим текстовима Нушић је испољио не само позоришни таленат и осећај за сцену, већ и изванредно познавање психологије и нарави и то је истанчано уградио у своје књижевне ликове. Нушић је велики драматург не само по броју и разноврсности својих драмских текстова него и „због галерије пажљиво и до танчина суптилно профилисаних ликова, од којих се многи уздижу до карактеристичних и веома упечатљивих типова, који не оличују само ове или оне нарави, већ представљају читав један менталитет“⁴¹³. И то не само у комедијама чија је вредност неспорна, већ и у озбиљним драмама, можда и неправедно потцењеним и запостављеним, међу којима има свакако и оних првога реда које могу стајати раме уз раме са његовим комедијама, и којима се мора признати још једна вредност – да су утирале пут свим предстојећим облицима драмске књижевности код нас, чак и онда када нису биле првенци у нашој књижевности, многе од њих су биле далеко изнад дотадашњих спорадичних појава и по свом квалитету и по томе што су доносиле нов и свеж дух и другачији поглед на дотадашња остварења, те би се овом писцу могла признати и заслуга за

⁴¹² Вид. предговор Рашка В. Јовановића у: Бранислав Ђ. Нушић, *Изабране комедије и драме I*, прир. Рашко В. Јовановић, Нолит, Београд 1987, стр. 6.

⁴¹³ Исто.

иновативност и утемељење драмских врста које су обележиле нашу позорницу у првим деценијама 20. века.

У драмску књижевност је Нушић преточио стварност онога доба, и то ону стварност која се на међи векова готово преламала и смењивала. У стварности свог времена – друштвеној, политичкој, моралној, економској – црпео је писац своју инспирацију и показивао како су сви ови аспекти живота тесно повезани и међусобно условљени: „Ја живим у времену раздобља, у доба преображаја, доба када се периоди и епохе кинографском брзином смењују; кад догађаји стрмоглаво претрпавају догађаје; кад прошлост за ноћ ишчезне да би је заменила садашњост. Ја сам гледао како се руше цамије да би се на њиховим местима подигле модерне палате; ја сам гледао како се откидају ћепенци да би се место њих поставили модерни излози; ја сам сагледао оце са антеријама и синове са цилиндрима; мајке са фесовима; ћерке са кринолинама и унуке са кокотским сукњама; ја сам затекао мајке које су сматрале за срамоту да кину у друштву и видео ћерке које се у свинхознама купају заједно са мушким; ја сам гледао играчке наших мајака где је женско коло играло засебно од мушког, у другој соби и видео њихове кћери где сенсуалним покретима тела играју апашки ван-степ дозвољавајући да им играч уноси међу ноге своју ногу. И све то није се формално развијало једно из другога, ни једно се доба није преливало у друго по ономе великоме закону прогреса коме се и друштво као и човек мора потчинити – већ се кинематографски мењало за ноћ, тако да је ноћ која раздваја два дана изгледала који пут као размак од педесет година. Дан који је ишчезавао из календара изгледао је гдекада као завршена једна епоха, као књига која је дочитана и која се неће више отварати. Континуитет је сасвим напуштен, крај који везује доба за доба искидан, а логика ствари остала је сува фраза забележена негде и некад у неким књигама.“⁴¹⁴

У тој својој потреби да нотира појаву, Нушић је показао и своју склоност ка књижевним минијатурама, ка малим драмским формама као што су драмолети, једночинке, фрагменти и слике, које су попут цртица у прози сликале тренутак, али не само као временску одредницу, успевао је он да у томе тренутку уочи

⁴¹⁴ Исто, стр. 7–8.

психологију човека, анатомију друштва и све проблеме на релацији човек–друштво.

Стога у Нушићевој драми, нарочито грађанској чија је то одлика, али и у историјској, нису присутне узвишене теме, већ живот у својој свепојавности, обични људи и познати проблеми: „То вече ми се указало откровење: да је живот, обичан живот, позориште“⁴¹⁵.

Рашко Јовановић сматра да су код Нушића комедија и драма два неодвојива дела једне целине, јер док су многи истицали да његовим комедијама недостаје експлицитан морални став, Јовановић сматра да тај став постоји и да се врло јасно уочава управо у друштвеним драмама. Оно што је Јосип Кулунџић приметио приликом анализе Нушићевих комичних ликова у неку руку се може пренети и на ликове његове друштвене драме: Нушић својим драмским остварењима даје тумачење *морала порока*⁴¹⁶ и то првенствено приказујући читав низ ликова припадника аморалних група.

Једна од најуочљивијих одлика стила у његовој друштвеној драми су мелодрамски обрти који повремено омогућавају склизнуће у патетичан тон. Са друге стране, када је реч о ликовима, у друштвеној драми доминира *обичан човек*, то није човек са маргине, заступљен у грађанским драмама Ненадића, Марамбоа, Предића, итд., нити је узвишена личност чешће виђана у ранијим периодима, већ је то човек са потенцијалом да буде маргинализован, много ближи паду на друштвено дно, него могућности успињања на друштвеној лествици. Такав човек је на ивици да посрне и у моралном и у сваком другом смислу. Зато је Бранислав Нушић са изузетним даром уочавања проналазио окидаче који таквог рањивог и недефинисаног човека гурају у провалију. Финансијски нејак да би могао да одговори и на све друге захтеве које друштво вртоглаво поставља пред њега, трагични јунак свакодневице у јурњави разграђује до тада саграђено и зато је Нушић у својој грађанској драми дао управо – разорене личности и њихове срушене животе. Као писац историјске драме, Нушић је уочио сав потенцијал историјске тематике, али се за њега није интересовао на начин писаца који су се

⁴¹⁵ Б. Ђ. Нушић, „У славу Косте Трифковића (Наш славни комедиограф о свом претходнику)“, *Позориште*, II, 1932–33, бр. 22, стр. 539.

⁴¹⁶ Јосип Кулунџић, „Бранислав Нушић“, у: *Српска књижевност у књижевној критици*, прир. Рашко Јовановић, Нолит, Београд 1973, стр. 263.

том темом већ бавили пишући историјске или патриотске драме, већ је у први план поставио човека као део народа и на фону његове судбине показао преломне историјске промене.

И сам Бранислав Нушић се, ако изузмемо комедију, у драмској књижевности јавља у преломном тренутку – 1900. године, када објављује три значајне драме из којих ће се даље развити три основна облика његовог драмског опредељења: *Тако је морало бити* (грађанска драма), *Кнез од Семберије* (историјско-патриотска драма) и *Љиљан и Оморика*⁴¹⁷ (драмска бајка или чаробна игра). Разуме се ово не чини целину његовог драмског стваралаштва, уз поменути комедију, он је писао и трагедије и пригодне драме, као и текстове особеног типа у оквиру театра за децу, али три поменуте линије ће дати посебан печат

⁴¹⁷ Са музиком Станислава Биничког, ово је дело први пут представљено на сцени Народног позоришта у Београду 21. новембра 1900. Многи су је сматрали свадбеним даром последњем Обреновићу. С обзиром да је ова Нушићева сценска бајка изгубљена (сачувано је свега неколико страница) и да данашњем читаоцу није доступан целовит текст, детаљнију анализу ликова нисмо могли да спроведемо на основу реконструкције коју је извршио Јосип Лешић, тим пре што у сачуваном делу текста нема свих ликова наведених у афиши. Ипак, покушаћемо да укратко представимо овај текст на основу доступних података, јер нам се чини да је значајан због своје припадности једном особеном типу драме који је редак код нас (драмске бајке писали су, као што смо већ помињали, Драгутин Илић и Алекса Шантић), у којем су садржани елементи фолклора и мистике, елементи словенске митологије, али припада и типу мистично-моралних драма: „Користећи се пасторалним елементима и амбијентом (слично Гундулићевој *Дубравци*), Нушић је радњу бајке смјетио у *доба негдашње и давно*, за вријеме цара Трајана и цара Дукљанина, који су стално међусобно ратовали. А кад су се једног дана уморили, цар Трајан је предложио мир под условом да његову кћерку узме лијепи Љиљан – син цара Дукљанина. Међутим, без обзира на државне разлоге, царевећ Љиљан неће краљеву кћерку за жену јер он силно љуби лијепу Оморику, дјевојку из народа. И сада настаје заплет, умијешају се виле и вјештице (Чемерика и кћерка јој Злодушица) и чудотворне воде, настаје ‘хипнотисање и окамењивање’, силне препреке и замке, ‘радња се тако бескрајно заплиће и саплиће кроз пет чинова да се најзад заврши без поенте и логичног исхода’. И читаво то замешатељство зачињено је обилном музиком [...]. На крају, наравно, побијећује љубав Љиљана – царевића и Оморике – дјевојке из народа, стари цар је умро, а на престоље је дошао млади цар. Напоменимо да је Љиљан – Александар Обреновић, а његова прелијепа Оморика – Драга Машин, дијете из народа, а стари краљ – Милан Обреновић (који је абдицирао) и да је бајка алегоријска апотеоза њиховој љубави, која је својом постојаношћу одољела свим интригама и насртајима“ (Јосип Лешић, *нав. дело*, стр. 101). Сличну потврду даје и Радован Вучковић: „Реч је о двојници царева (Дукљанину и Трајану) који су ратовали међусобно и треба да потврде мир пријатељском удајом и женидбом сина и кћери. Међутим, син Дукљанинов Љиљан загледао се у просту а лепу девојку, дете шума и питомих поља, Оморику. Вила Зрачица заволела је Љиљана и омађијала је Оморику, претворивши је у камен Љиљанов отац тражи животворну воду да га спасе из зачараности неземаљског бића. Но, Љиљан ју је бацио у поноре. Наивни и верни пастир Зоран љуби, међутим, камен-Оморику. Животворну воду нађе стари отац Оморикин Девесиље у стану вештице Чемерике и успева заједно са бабом Селеном да превари вештичину кћерку Злодушицу и измами јој воду. Љиљанов отац Дукљан иде у потрагу за сином и налази га. Али се он, сломљен, одриче круне и препушта је другоме, Зорану, и одлази у земљу мира“ (Радован Вучковић, *Модерна драма*, Веселин Маслеша, Сарајево 1982, стр. 414–415).

Нушићевом драмском опусу, нарочито оном његовом делу који се везује за почетак века.

Школован на француским узорима, али под снажним утицајем актуелних друштвено-политичких превирања доба у којем живи и ствара, Нушић је „први од наших писаца који се бавио овим пустошењем емотивности и индивидуалности, први који је схватио да рат, ако не доноси сваком смрт, сваком мора донети искуство таквог пустошења“⁴¹⁸.

Јунак Нушићеве грађанске драме

*(Тако је морало бити, Пучина, Под старост, Грех за грех, Под облацима,
Свет, Јесења киша, Иза божјих леђа)*

Уметничка артикулација љубави и њено стављање на пиједестал егзистенцијалног смисла је управо основна интересна сфера Бранислава Нушића у грађанској драми. Насупрот затварању у себе типичном за Станковићеве ликове (о чему сведочи честа употреба речи *кућа* коју помиње Новица Петковић у својој студији *Софкин силазак*⁴¹⁹), стоје Нушићеви ликови у својој отворености, у окренутости ка *свету* и потреби за припадањем том свету, што води извесном *терору света*. Доминантан спољни сукоб човек–свет, пресликава се на унутрашњи план ликова, где појединци или зазиру од света или своје одлуке доносе увек у складу са општеприхваћеним захтевом „шта ће свет рећи“. Свет тако постаје нека врста више силе, те готово поприма функцију античких богова сведених на реалне, па тиме и прихватљиве, оквире, способних да управљају судбинама људи и да усмеравају њихове поступке.

Грађанско друштво ставља жену у први план. Пренаглашена телесност у таквим оквирима може имати две последице: манипулаторство или жртву. Такво придавање значаја личности жене, води у опадање важности фигуре оца

⁴¹⁸ Светлана Велмар Јанковић, „О Нушићу који се не смеје“, поговор у књизи Бранислава Нушића, *Стари Београд (Из полупрошлости)*, Београд 1984, стр. 190.

⁴¹⁹ О неколиким типовима просторне отворености и затворености и њеног транспонованја на унутрашњи свет ликова говори и приказ написан поводом објављивања последњег и коначног издања монографије *Софкин силазак* Н. Петковића: Маја Д. Стојковић, „Дихотомија светова“, у: *Зборник Матице српске за књижевност и уметност* (ур. Јован Делић), књ. 58, св. 2, Матица српска, Нови Сад 2011, стр. 436–440.

породице, а свако физичко насиље над женом је само једини преостали начин да се мушакарац одржи на трону важности. Као верни сликар друштва, Нушић је свакако морао опазити да долази до слабљења патријархалног облика друштвеног деловања – колико је он имао претензија да их глорификује или изрази носталгију за тим облицима друштвеног понашања, како су критичари често наглашавали, то је сасвим друго питање. Нушић оштрим оком, непристрасног посматрача, запажа да се у то ново време образују мушкарци слабе воље. Међутим, проблем је знатно сложенији јер у суштини долази до напуштања традиционалних родних улога (мушкарца као главе породице и узорне, честите жене), што даље доводи до кризе брака и породице.

„Увек кад изостане одређено друштвено кодификовано понашање, јави се лик као метонимија света, који покушава да врати појединца у одређен оквир делања и друштвену равнотежу, а заправо га избацује из ње, чиме се открива драмска напетост ситуационог положаја и трагички импулс радње.“⁴²⁰

Иако су многобројни критичари истицали да је Бранислав Нушић у бити водвиљист по вокацији, чини се да Рашко В. Јовановић има право када поводом *Света* каже да је неповољна оцена овога дела произашла из очекивања публике и критике да у њему препознају хумористичку слику света. Чињеница је да је писац и у своје драмске текстове уносио понешто од свог хумора, да је обликовање заплета повремено подредио комедиографској техници, да је чак понешто комедијско задржао и у образовању типова, међутим, хумор у његовим друштвеним драмама није нипошто доминантно драмско средство, а његови текстови су њиме само обогаћени и добили на ведрини иначе реткој у суровој свакодневици грађанског живота, те он представља неку врсту баланса. Хумор је за Нушића неизоставни део стварности, коју он сагледава и бележи фотографски, те тиме његова визија постаје реалнија, објективнија и свеобухватнија.

У низу комедиографских елемената свакако посебно место заузимају преношење вести и оговарања, које имају увек исту функцију, то се, можда најбоље, види у драмама *Пучина* и *Свет* – да се јединка доведе у зависан положај. Посредством ликова преносилаца вести долази се до природног укључивања

⁴²⁰ Александар Пејчић, „Улога у 'свету', 'свет' у улози (Грађанске драме Бранислава Нушића)“, у: *Philologia Mediana*, г. VII, бр. 7, Филозофски факултет Универзитета у Нишу, Ниш 2015, у припреми за штампу.

приватних ствари у јавне токове, па породичне ствари доспевају у штампу (*Пучина*). Ови ликови су готово увек виновници несрећа појединаца, јер задирањем у њихов приватни живот, они из њега узимају само пикантерије, само оне ствари које би могле изазвати најјачи утисак јавног мњења, које су у почетку најчешће засноване на претпоставкама, нагађањима и преувеличавањима, док се и њима самима изненадно не покажу као тачне.

*

Прву своју грађанску драму *Тако је морало бити* Нушић је представио на сцени Народног позоришта у Београду 18. октобра 1900. године.⁴²¹ У предговору за ову драму Бранислав Нушић истиче да је текст писан за конкурс који је 1899. расписало Народно позориште у Београду, а оцена комисије гласи:

За награду коју је Управа Народног позоришта у Београду расписала конкурс 9. марта прошле године конкурисало је тринаест дела. По прегледу тих дела Управа је нашла да ни једно не може бити награђено. Осталих дванаест немају тражене књижевне вредности, а драма *Тако је морало бити*, иако у том погледу заслужује награду, није награђена једино зато што не даје једну целу вечерњу представу од два и по до три сахата, као што је у стечају нарочито условљено. Ну и за лирску драму *Љиљан и Оморика* и комедију *Обичан човек* Управа је нашла да због релативно добре обраде могу бити представљене, па је зато и одлучила да понуди писцима ових дела, као и писцу драме *Тако је морало бити*, да им се та дела представљају под обичним условима за оригинале. Као што се касније утврдило, сва ова три комада написао је Бранислав Ђ. Нушић.⁴²²

⁴²¹ Прва верзија драме чува се у рукописном препису у библиотеци Народног позоришта у Београду (Б. Ђ. Нушић, „Тако је морало бити. Драма у 4 чина“, Драмска библиотека Народног позоришта у Београду, инв. бр. 834).

⁴²² Бранислав Нушић, „Предговор“ за драму *Тако је морало бити*, у: *Дела Бранислава Нушића*, књ. 9, Просвета, Београд 1989, стр. 99. Даља навођења драме *Тако је морало бити*, *Пучина* и *Кнез од Семберије* ће бити извршена према овом издању.

Комад је преведен на чешки језик и штампан у Прагу 1902, потом и на немачки и штампан у Лајпцигу као засебна књига 1904. Код нас се први пут појавио у *Делу* 1902, али је те исте године штампан и као посебна књига. Измене које су извршене за коришћено издање тичу се редиговања текста, па је текст који је првобитно имао четири чина сведен на три и с обзиром да је дело написано тридесетак година пре ове ауторове редакције, Нушић наглашава да је дело ослободио сувишних монолога као застареле технике објашњавања онога што писац није умео другачије да објасни. Нушић га 1931. прерађује. То је последња верзија коју је писац ауторизовао.

Како се јавила на прекретници векова и како је носила нову тематику и другачија обележја, та драма је имала „и за Нушићев рад и за нашу драму епохално значење“⁴²³. У тематском погледу, она се везује за питање брака, верности, опстанка породице, што ће бити типичне теме које ће Нушић у овој врсти са више или мање успеха варирати. „Он је, као Београђанин, у обичајима и наравима свог родног града, на прелому два века, видео да брак, основа друштва и друштвеног морала, почиње да добија нове видове. Патријархални односи су се брзо губили. Често и непоколебљиво пријатељство међу грађанским породицама повлачило се пред сувим и хладним рачуницама. У налету бракова из рачуна, као и у свим другим трговачким пословима, превара се није сматрала недопуштеном, ако је вешто изведена.“⁴²⁴

Пластично представљена слика друштва које силовито стреми новим вредностима проналазила је свој израз у урушавању постојећих, те отуд Нушић у својим драмама не покушава у толикој мери да стави нагаласак на могућност изградње тих нових вредности, него да покаже последице рушења до тада владајућих друштвених начела.

Његови ликови често нису у довољној мери индивидуализовани, јер писца није толико занимао њихов психолошки профил колико сама тема коју обрађује, а ликови имају једну функцију – да предмет обраде представе на најверодостојнији начин. „Споредне личности не одвлаче нам пажњу са главних. На позорници су готово једнако Јела, Ђорђе и Несторовић, и нема ниједног разговора између њих

⁴²³ Каменко Суботић, „Тако је морало бити“, *Ново време*, XII, бр. 86, 1900, стр. 1–2.

⁴²⁴ Милан Ђоковић, *Бранислав Нушић*, Нолит, Београд 1964, стр. 252.

који не додаје нешто нашем познавању њихових карактера.⁴²⁵ Понекад се узрок њихове извештачености налазио у спољним манифестацијама њиховог духа, врло често у њиховом говору: „Нушићеви јунаци у њој, особито Јела, говоре некако књишки, рекло би се чак и без икакве везе са говорним језиком београдске средине онога времена. Такав начин говора, наравно, доприноси психолошкој неуверљивости ликова.“⁴²⁶

Сама драма *Тако је морало бити* у центар збивања ставља два актера – Јелу и Ђорђа, чији међусобни однос преузима примат тек од другог чина. Остали ликови су присутни да изблиза осветле њих, али и да разјасне све оно што ће произвести основни драмски сукоб. Вишеструки рукавци споредних токова сливају се у један главни драмски ток.

Сам „наслов драме садржи нешто фаталистичко и меланхолично,⁴²⁷ унапред одређено. То, међутим, није борба трагичног јунака са судбом, него борба модерног човека са свакидашњицом. Разгранаване заплета чији ипак основни тон боје тада актуелна питања грађанског друштва – побуде за склапање брака и његова одрживост услед недостатка новца, која даље за собом повлаче читав низ питања и односа: раскорак између сиромашних интелектуалаца и угледних породица, питање љубави, морала, питање прељубе, али у свим тим односима главно је питање егоизма. Док је Јела у почетку донекле само марионета својих родитеља и безлична и безвољна супруга, након сазнања да је Ђорђе проневерио државну касу, а заправо након спознаје њега као личности са ставом, након Ђорђевог превазилажења дотадашње улоге *човека слабе воље*, долази до Јелиног надрастања улоге која јој је додељена и она постаје активни учесник у даљим драмским догађањима. Она је пре брака са Ђорђем била верена за другог и чини се да се са тим прекидом још није измирила. У тренутку несреће, ликови напуштају дотадашњу линију развоја и одједном се пред читаоцима отвара њихова нова димензија, а радња даље добија неочекивани ток. И Ђорђе који је до тада био спреман на компромисе, после разговора са стрицем Обрадом, долази до спознаје властите погрешке и заблуде у којој је до тада живео. Кад постане

⁴²⁵ Слободан Јовановић, „Три Нушићева комада“, *Зора*, V, бр. 11, 1900, стр. 377–381.

⁴²⁶ Рашко В. Јовановић, *Бранислав Ђ. Нушић – живот и дело*, Службени гласник, Београд 2014, стр. 186.

⁴²⁷ Велибор Глигорић, „Драме Бранислава Нушића“, у: *Српска књижевност у књижевној критици*, прир. Рашко Јовановић, нав. издање, стр. 263.

спреман да је призна себи, он ће је врло самоуверено представити и Јели. Та његова сигурност и спознаја неправедног одбацивања које је према њему Јела заједно са својим родитељима чинила, пробудиће у њој емоције према човеку којег тек сада упознаје и та новооткривена спремност на љубав ће је нагнати да учини све да га спасе.

Све Нушићеве јунакиње су врло нијансирано обликоване, и све су потпуно стварне, чак и оне чије је поступке критика карактерисала као немотивисане и неуверљиве јер су, чинило им се, у ставрном животу били немогућни. За савременог читаоца Нушићевих драма они су врло оправдани, разумљиви и могући, ликови су универзални, а његова дела увек актуелна. Ликови се на сцени обликују и добијају пуноћу и животност. У свакој наредној сцени, у сваком наредном разговору бива осветљена још по једна димензија њиховог карактера. То све сведочи о читавој лепези могућих релација важних за развој драмске радње.

Почетак драме је прилично статичан. Припрема прославе Јелиног рођендана испоставља се врло брзо као поза која ће омогућити писцу да нас упозна са актерима драме. У тим уводним сценама се још увек не могу наслутити даљи ток и крајњи исход, али је врло очигледно да у односу Јеле и Ђорђа нема истинске нежности и наклоности која би се очекивала од супружника, нарочито онда када би је требало показати ако ни због чега другог, онда као израз захвалности за труд око приређивања изненађења који Ђорђе испољава. Насупрот нашим очекивањима, Јела показује видну равнодушност која ће потрајати до преломног момента када открива све чега је била поштеђена.

Први чин нам је важан и због још два лика која ће се овде јавити. Најпре, то је Јелин отац, господин Недељковић, „(старији господин, чист, избријан; чини утисак отменог, али лакомисленог вивера)“ (105), касније ће се показати као неодговоран отац, шарлатан, кратковид, самохвалисав и можда склон флерту (што се очитва из сусрета и алузивних разговора са служавком Софијом, која му не придаје пажњу). С обзиром да је остао без новца, картао се и добио да би могао да купи поклон за Јелу, а и да извесну суму да осталима из куће који су на тај новац рачунали. Према зету се понаша без поштовања, изненађен је што Јели није купио поклон, па чак ни прослава коју је Ђорђе приредио није довољна. Недељковић јој

проналази замерке и недостатке, незадовољан је Ђорђевићевим превидом важности рођенданског поклона и тражи од њега да позајми новац да би поклон могао купити: „Упамти: лакомислени граде срећу, а мудри је разграђују. И ако верујеш да је женина наклоност срећа – онда знај да се та срећа стиче лакомисленошћу“ (108).

Други значајан лик, који неће узети активније учешће у радњи, али ће бити кључна фигура за крајње консеквенце је Несторовић, некадашњи Јелин вереник, који им по позиву њеног садашњег мужа долази у посету и то је први њихов сусрет након пет година. Временска удаљеност коју писац потенцира важна је да би се показала снага осећања ових ликова. Он жели да јој се оправда што су се разишли и говори да то није било због мираза јер је он сам имућан, већ због њеног оца: „[...] али ви и сами морате признати да он спада у онај ред људи који имају добро срце, пуно љубави и према своме и према туђину, но људи који не умеју увек да воде рачуна о приликама у животу; људи који верују да је живот само једна пријатна шетња по утапканим парковским стазама, и људи који невоље лако преброђавају само зато што мисле да им је све дозвољено“ (126). Због њега је та прошевина прекинута јер је он стално од Несторовића тражио услуге, понашајући се према његовом имању као према свом и налазећи да може да троши колико му треба. Несторовић је пристао на мираз само на папиру, пристао на све само да се ожени Јелом, али је у неком моменту морао поставити границу њеном оцу навикнутом да расипа његово имање, тада је отац послао писмо да раскида веридбу.

У првом чину се појављује и Јанковић чији је син запресио Станку, Јелину сестру. Он жели да се свадба што пре организује и тражи да се мираз исплати одмах по прстеновању (за три дана). Пошто су Јела и Недељковић на све пристали, Јанковић говори Јели, чиме се истиче једна црта њеног карактера која до тада није уочљива, а која ће омогућити да се јунакиња развије у лик у који ће до краја драме израсти: „Зато сам ја и волео да разговарам у вашем присуству, јер знам да сте *одлучни* и знам да вашу реч цене и пријатељ и стара прија“ (115; подв. М. С.). И тиме је темељ драмској радњи већ постављен; како ће се она даље одвијати сада зависи једино од карактера ликова, које писац неће обликовати

залазећи дубоко у психологију, већ ће психолошком допустити да се испољи кроз поступке ликова.

Ђорђе је да би удовољио свим њиховим захтевима направио мањак у државној каси од 20.000 динара – то је сума коју је требало да Јела донесе у мираз. Пошто Јела не дозвољава да од њеног оца узму тај новац јер би тако стала на пут срећи своје сестре, једино решење које Ђорђе проналази је позајмица од Несторовића, међутим, она га моли да ураде било шта само да од њега не зајми новац.

Колико год Нушић не покушавао да уђе у психолошко нијансирање својих ликова, не можемо пренебрегнути чињеницу да се њихов психолошки профил јасно разазнаје из њихових поступака и читава у њиховим одлукама, те се стога не може рећи да писац није имао смисла ни слуха за вештије портретисање ликова. Његов поступак је суптилнији и неексплицитан, али недвосмислен и јасан. Исто тако је писац био заинтересован за питање опстанка породице и брака: „Нушића је занимала породица и њена судбина у условима дефинитивног формирања грађанског друштва у Београду и Србији.“⁴²⁸

У процесу разградње личности, отуђења човека и опште дехуманизације, писац подвлачи узроке таквог једног друштвеног колебања и нестабилности увођењем још једног лика, који ће у низу савета свом братанцу Ђорђу то најпотпуније изразити. Обрада, здраворазумског, али простог човека из народа, скромног и одговорног према својој породици, Ђорђе никада није хтео саслушати и никада његов савет није хтео да прими зато што је бежећи од свог простог порекла увек поступао супротно од онога како је научен не би ли се тиме додворио псеудоотменом понашању Јелине породице, и сада је он крив јер нема смелости да схвати у чему је та његова кривица.

Обрад казује у лице синовцу једну од највећих истина и тиме даје тачну слику ондашњег друштва: „Сви ви, ви који ничете из сиротињских учерица, налазите да вам диплома није довољна, да вам школа није довољна и тражите друге путеве и друге ослонце за напредак. Још док по прчварницама једете слојањена јела, ваш је сан брак из угледне породице. То је ваш сан, то идеал, то циљ живота. А тим угледним породицама су управо добро дошли такви зетови. У

⁴²⁸ Рашко В. Јовановић, *нав. дело*, стр. 182.

њих има увек девојака које треба пошто-пото удати; девојака које су већ од седамнаесте године у промету и које се до двадесете године излижу као стара пара. За пет година, оне проживе један дуг живот, пун бура, догађаја, сукоба и свега што троши свежину младости. Оне за то време лете из руке у руку, пишу читаву архиву љубавних писама, проливају читаве потоке очајних суза и постају сталне декорације свих забава, свих шеталишта, свих манифестација, те постају свакодневне, обичне, а понекад и сувишне. Дотле већ пристижу нове и млађе, а оне се, као изношена хаљина, као излизана пара, повлаче из саобраћаја, и постају терет и брига својих родитеља. Они који су за њима уздисали, и за којима су оне уздисале, они који су им писали и којима су оне писале, они који су им заказивали састанке и којима су оне заказивале састанке – сматрају све то као пријатну прошлост и окрећу се новима, које пристижу. А тада, долазите ви, ви који сте никли из учерица, да би се једнога дана могли стидети својих оцева, који су последњи залогај одвајали да вас школују; ви, којима за живот није довољна школска диплома, долазите ви и узимате девојке из угледних кућа, узимате те од промета изгужване банкноте, и добијате као мираз обећања и девојачку прошлост“ (142–143). Тиме је дата потпуна слика младих сиромашних интелектуалаца и девојака из угледних кућа, али и слика њиховог брака. Млади интелектуалци су свесни свога порекла којег се стиде, а желе да добију наклоност виших друштвених кругова и љубав властитих жена које их презиру и само морају да их подносе, њихова плата није довољна за све прохтеве жена навиклих на висок стандард и то њихове мужеве одводи у дугове.

Савет који му даје стриц јесте да одлежи робију, тако ће се тек моћи вратити у живот. Неће моћи више никада да добије државну службу, али ће га то излечити сујете да гради каријеру, жена и њена породица ће га презрети, и то ће га излечити сујете брака из угледне породице, мучиће се, али ће му сваки залогај хлеба бити слadak и свака ноћ мирно проспавана. Још му говори да има уштеђевину, која представља само четвртину Ђорђевог дуга, коју је пару по пару издвајао за своју децу, зна да је то премало, али њему је то све, да има бар још један дан, јурио би на све стране да му набави још новца и тиме га спасе срамоте, овако му нуди ту помоћ и говори му да ће бити код куће ако му затреба: „Па – буди храбар, невоља слабе обара!“ (145).

Овакав разговор са стрицем на Ђорђа делује отрежњујуће и погледавши истини у лице, он први пут трезвено говори Јели о реалном стању ствари: „Твоји родитељи нису ти обезбедили мираз, али су ти обезбедили васпитање коме је брак робија, а дужност насиље. Твоји захтеви нису увек биле само потребе, твоје жеље нису увек биле у складу са могућностима“ (149). И даље: „Моје здравље, моја снага, моја спрема, моја чиновничка ревност и савесност – нису за вас биле никакве врлине. Новац у вашим очима узноси човека; ја сам морао имати новца ако сам хтео пред вама да се узнесем. А ја, нико и ништа, незнан именом и бедан пореклом, син чувара општинскога гробља, све што сам изнео из беде, из уцерице у којој сам се родио, из васпитања које ми је сиротиња пружила – то је осећање части. И, ето, то, то сам ја теби жртвовао! Жртвовао сам ти, јер ми се требало у твојим очима узнети, требало ми је среће, среће ми је требало... Жедан сам био среће!“ (150).

Ланчано, међутим, једно отрежњење повлачи и друго, па и Јела признаје да несрећа васпитава човека, али невољу јој он никада није предочио, а чинио је више но што је она икад захтевала. То нам показује супружнике као странце чија сва несрећа израста из непознавања и отуђености: „Дозволи ми да сама себе оптужим: нисам те познавала; нисам се чак ни трудила познати те, јер да сам то... ја бих те волела“ (153). Она најзад проналази у Ђорђу оно што због омаловажавања које су њени родитељи показивали према њему није успевала да спозна. Увиђа да је једина његова кривица – љубав према њој.

Несторовић пристаје да позајми толику своту новца Јели, али само њој, не њеном мужу и то не као прост зајмодавац, него као израз пријатељства и наклоности. Несторовић је лик који само повремено фигурира, неиздиференциран – ни сувише крив, ни сувише невин. Не може се проценити да ли је уцењује у часу кад јој је тешко или је још искрено воли и само тражи да му се одговори на љубав. Након што му је Јела рекла да је нечастан човек и да га она презире, он одговара: „Лепо, госпођо, ја се уклањам, али бар чујте и ви моју последњу реч: ја вас волим, ја вас одиста волим и сад, у овом часу, више но икада. Збогом госпођо!“ (191).

Новац који недостаје Ђорђу је исти онај новац који је њему обећан као Јелин мираз, а који никада није добио. Уз то, то је сума коју сада прибавља Недељковић као мираз за другу кћер, не толико да не би обмануо и другог зета,

колико због нарушеног угледа у чаршији због неизмирења дуга према првом зету, којег је заварао лажним обећањима. А Јела је ту распета између двеју одлука – једне која се односи на њену срећу и очување њеног брака и друге која се односи на срећу њене сестре и могућност склапања њеног брака из љубави. У таквој једној душевној распоућености Јела пристаје на Несторовићеву позајмицу под тешким условима.

Симболична је отуд сцена у којој Станка и Милан, који су Јели дошли у посету, хоће из Станкиног букета да поклоне Јели један јоргован који она толико воли, а она одговара да би само желела да га помирише и врати Станки јер би код ње ионако свенуо брзо.

Јела у потпуној опхрваности душевном боли признаје Ђорђу све, јер се част мужа не откупљује нечасношћу жене – уосталом оба ова лика сада постају изједначена у оваквом губитку (Ђорђе је жртвовао част да би измолио Јелину љубав, а она је изгубила част да би ту љубав доказала): „Част је старија од свих обзира, бешчашће теже од свих невоља“ (196). И то је једна од оних кључних сцена, за писца много важнија и од самог чина прељубе – он замахне да је удари, али она тражи већу казну, или опроштај: „О, зар да ме удариш! То је мало, то је врло мало. Ја сам ти више згрешила и стала сам пред твој суд да ме другачом, да ме тежом казном казниш. Ја је очекујем, ја те молим за њу!...“ (194). Као да Јелу може да привуче само бескомпромисност Ђорђевог карактера: „И из тог целог сплета удара, сукоба, и из тога сплета недаћа, узносиш се уједанпут ти пред мојим очима, ти у коме сам навикла гледати човека без воље и без поноса; уздижеш се мужаствен и храбар и поносан пред тамничким вратима и израсташ у мојој зеници и развејаваш копрену испред мојих очију и проламаш лед који ми се на души нахватао, и ја у том часу сагледавам у теби мужа коме дугујем љубав“ (195). Она у њему то тражи јер је управо то и пробудило њену љубав. Ђорђе, пак, поступа сасвим очекивано, у складу са природом човека слабог и неодређеног кад пружа љубав и јаког и незахвалног кад је добија. Он тражи од Софије да позове Јелине родитеље. Чини се као да можда и несвесно Ђорђе овај тренутак осећа као дугоочекивани тренутак – када ће са онима који су га понижавали и потцењивали најзад моћи да поравна рачун, да им покаже како им је кћи нечасна, и како је он ипак достојан њиховог угледа, те Јела на то каже: „Хоћеш да ме изложиш порузи,

порузи родитеља, порузи света? Ох, како је бедан твој гнев!“ (198). Одлази да се пресвуче, вади већ спремљен револвер и убија се.

О моралу Нушићеве јунакиње се може говорити без његовог довођења у питање јер је њу на нечастан поступак нагнао стицај околности, случај, више него свесна одлука и удео воље, зато су можда претеране неке оцене Нушићевих грађанских драма у којима се истиче да су оне увек комади с тезом, који нису лишени моралне поуке у којој неморал увек бива кажњен.

Један од првих критичара ове драме Слободан Јовановић изнео је свој суд на следећи начин: „На своју срећу, г. Нушић је написао *Тако је морало бити*. Ту више нема конвенционалних љубавника, а нема више ни оних комичних личности у којима је био усредсређен сав интерес његових ранијих комада. Ту више нема никаквог неспоразума. То је права комедија, комедија, ако се тако може рећи, озбиљна, са заплетом природним, и са личностима које нису карикатуре. Така комедија залуд ће се тражити код Нушићевих претходника.“⁴²⁹

Када је пак реч о самом заплету и непосредним узроцима сукоба, о прељуби или новцу (мањак у каси је, на пример, окосница заплета у готово свим комадима), онда пластичност приказивања и продорност Нушићевих увида у кризу епохе, додуше, не изостају ни у привидној једноставности драмског говора јунака, који укључује различите елементе, од наоко једноставних конвенција „свакодневне бројанице“, патетично-лирских исказа који су одавно обесмишљени и одвећ конвенционално-сентенциозни, до сложене семантике, двостепено кодиране: миметички и симболички. Па ипак, у јунацима бесмислом провејаних Нушићевих драма много је тога типског, у њима ишчезава готово све што је још остало од обичних представа о дужности и поштењу, о обавези која се преузима на себе.

*

Ако се иједна драма из грађанског живота може назвати трагедијом, онда се та одредница с правом може приписати Нушићевој *Пучини*, изведеној 1901, а

⁴²⁹ Слободан Јовановић, „Три Нушићева комада“, *Зора*, V, бр. 11, 1900, стр. 377–381.

објављеној наредне године. Ликови ове драме покушавају оно што није било могућно ни јунаку трагедије – они прекорачују своје границе, а за казну губе упориште. Та трагика садржана је управо у њиховом карактеру, у нестрпљењу с којим очекују свој зенит, али се и поред тога не би могла развити да срж људскога живота није дубоко уздрмана, те кроз међуљудске односе потреса друштво у целини. Отуд се и намеће питање – шта је то труло у овим односима?

Ликови Нушићевог дела нису најсиромашнији, већ припадници средњег слоја у нестајању. Њих до ниских побуда и неморала не доводи чак ни немаштина као таква, колико раслојавање друштва које постаје непремостиво и где појединци по сваку цену покушавају да пређу на жељену страну док тај јаз не постане непремостив.

Ови ликови „припадају редовима младог београдског грађанства, у чије поре још није ушла извитопереност због искључивог гледања на властите интересе, извитопереност морала која води отуђености. Због тога има у односима међу људима и наивне непосредности, лишеног подозрења. Неке од личности изгледају чак и симпатично. Такав је случај са јунакињом драме, Јованком, што је с правом уочила чешка критика: 'Јованка је скроз симпатично оцртана. Познајемо милу госпођу, нежну жену, брижну мајку. Како да се испореди тако чист створ с тако нечистим односом? Загледаћемо у природу, разабрати мотиве! Гледалац није муж да пада из крајности у крајност, из љубави у мржњу. Он хоће да праведно расуђује. Треба му пружити могућност. Али те овде нема' „⁴³⁰

„Да се министар заводник целу вечер налази за кулисама, то је згодна позоришна махинација. Али би тим јаснија светлост имала падати на јунакињу. А Владимир, убоги слаби представник реда и закона, који прима каријеру из руке срамоте, који се одлучује на тако јадну, жртву, поставља комичне лажи. [...] Где је ту разрешење моралног спора? [...] Тако остаје прави чвор игре драматски неразрешен. Гледалац одлази поништен, потресен, али необасјан никаквим знаком више светлости' „⁴³¹

Као вешт драматург Нушић је у првом чину успео да представи неколико важних момената који ће одредити драмски ток. Најпре нас упознаје са

⁴³⁰ Предговор Р. В. Јовановића, у: Бранислав Нушић, *нав. дело*, стр. 68.

⁴³¹ Наведени сегмент је из критике објављене у прашким новинама *Народни лист*, 18. IX 1904, према наводу из: Р. В. Јовановић, *Бранислав Ђ. Нушић – живот и дело*, нав. издање, стр. 211–212.

породицом Владимира Недељковића, у којој владају у великој мери хармонични односи. Ништа се неубичајено не догађа између супружника, нити пак у њиховом односу према детету што би нам могло засметати или нас навести на помишљање да у тим односима нешто не штима. Све до доласка Марка Урошевића, архивара у министарству, који има троје деце и малу плату, а већ седам година не успева да буде унапређен. У министарству се прича да министар слуша Јованкину реч и да јој ништа не може одбити, па је дошао да је замоли да му она измоли унапређење: „Ја сам чуо да сте ви врло добри, па зато сам се и усудио да дођем до вас“ (14). Њена реакција, показује осећање нелагодности, али још увек ништа није експлицитније назначено, а имајући у виду уводну сцену породичне идиле, тешко нам је да наслутимо да би могло бити речи о постојању ма каквог дубљег раздора између Владимира и Јованке.

После вести да је Владимир добио још једно унапређење, писац уводи још једну околност – долазак његовог брата и снахе, Јована и Марије, да честитају и уједно покажу заинтересованост за реакцију Јованкине фамилије која би морала бити изненађена, јер су били против тога брака зато што су мислили да, иако је Владимир честит и поштен, неће правити каријеру и да се Јованки на њему допала само његова лепота.

Они су за вест сазнали из самог министарства – од г. Станковића који врло радо разноси вести. Необично је што је „око и ухо града“ – мушкарац Станковић, иако би улога више приличила жени, како је запазио Р. В. Јовановић. Феминизираност овог лика се донекле препознаје и можда је Нушић у тој његовој особини пронашао потпору за додељивање улоге мушкарцу. С друге стране, прихватљиво је и разумевање Рашка Јовановића да је Нушић поверавајући ову улогу мушкарцу, имао за циљ да направи равнотежу са двома женама Живковићком и Николићком, чија је драмска функција слична по много чему са Станковићевом, али је исто тако могуће да је писац имао за циљ да покаже инверзију традиционалних мушко-женских улога, што ће касније у драми бити потврђено улогом коју на себе преузима Јованка како би се изборила за бољи статус породице. О самом Станковићу говоре и други ликови у драми, чиме се посредно врши његова карактеризација: „Па онда треба узети у обзир и то да господин Станковић, јављајући нама женама новости, није нимало пакостан“; чак

је и вест о Владимировом унапређењу испричао гдегод је стигао. Повремено и Станковић говори о себи: „Ја на тај начин учествујем некако у радости; то је, знате, мој начин на који ја учествујем у радости“ (25).

Експозиционо место припада и Владимировој и Јованкиној кћери, према којој Јован и Марија показују неизмерну љубав. Разлоге писац вешто тек назначавача да би их касније детаљније показао: Олгица је једино дете у породици и имала је неку озбиљнију упалу, те Јованка испољава велику забринутост за њено већ нарушено здравље, али је то одличан начин да се уведе у радњу породични лекар Ружић, који ће се касније показати као једини прави и одани пријатељ породице у сваком смислу. Статус породице одређен је већ увођењем овога лика, јер су виђеније породице ондашњег Београда по правилу имале породичне лекаре који су им долазили у кућне посете.

Посебно треба нагласити да све што је наведено у овом првом чину представља одличну матрицу из које ће произаћи сви предстојећи догађаји као апсолутно мотивисани, или ће се забуне које се овде јављају врло брзо разрешити. Читалац сазнаје да је Владимир угледан човек, али и то да није министар, па збуњујуће делује долазак Марка Урошевића који тражи да се Јованка код министра заузме за његово унапређење. Детаљ који се односи на чињеницу да је Олгица једино дете у породици делује редундантно у први мах, међутим, очито је да је писац већ овде покушао да стави до знања да Владимир и Јован не могу имати деце, што се с једне стране и само делимично открива на крају драме, а с друге стране, умногоме може послужити за мотивисање и оправдање Јованкиних поступака, а што је још значајније критика овај детаљ зачудо није имала у виду или није посебно истицала. Није претерано рећи да готово нема драме у нашој књижевности овог периода, или су тако складно обликоване драме права реткост, где је сваки детаљ складан и функционалан, без икаквог сувишка, где све има своју сврху, те је драма у погледу структурног ткива одлично компонована – по принципу „добро скројених комада“.

Већ се у другом чину у Владимиру буди црв сумње у част његове жене. Једну од неуверљивости комада запазио је и Рашко В. Јовановић – зашто Јованакa непрестано носи министрово писмо у недрима и дању и ноћу. Кад се појави Јованка, Владимир постаје насилан, проналази јој у недрима писмо: „Ти си, дакле,

та која си мени класе давала, и која си те класе зарађивала? Ово што сам, од тебе је дакле? Ту нема моје заслуге, ту нема моје зараде! [...] ја сам штићеник једне блуднице!“ (44).

Јованка одједном постаје свесна да се лаж не може више крити и да мора преузети кривицу на себе: „Ти ми не верујеш више, па ипак ја те молим, ја те преклињем, веруј ми једно: да сам те волела и да те волим и сад. Ти знаш врло добро да сам из љубави пошла за те, пошто сам савладала све препреке и противљење моје родбине. И родбина и пријатељице моје тврдиле су пакосно да ја полазим за те само са лепоте твоје, али да сам неразмишљена, јер ти ниси човек који ће правити каријеру. И ја сам била убеђена у то, али сам ја и презрела и каријеру и све боље изгледе и пошла за те, јер сам идеалисала, јер ми је једина жеља била да ти будеш мој и ја твоја. Доцније, у браку, лепота ми твоја није била довољна или – постала ми је обичана [...] Оне – пријатељице моје – удате за људе који начинише каријере, постадоше госпође првога реда, а ја... ја остадох... [...] Ако смо одлазили у друштва, моје су пријатељице заузимале почасна места, а ја сам морала седети у последњим редовима; мени се срце болом цепало кад сам видела тебе како пред њиховим мужевима стојиш понизно, као млађи пред старијим, а оне се ласкаво смешкају на мене, указујући ми тиме милост. Па уз то и моја породица, која се ни после толиког времена никад није хтела измирити са већ свршеним фактом, већ ми увек пребацивала... Тада, тада видиш, Владимире, зачала се код мене амбиција, амбиција која је с дана на дан расла, расла све силније и бујније и, најзад, почела да ме гуши, да ме гони... Она се ухватила у коштац са љубављу према теби и – постала је од ње моћнија и силнија“ (45–46). Дакле, у брак Јованка није ушла са одређеним интересом, те у том контексту брак као институција није унапред доведен у питање, он бива оштећен касније када су се умешали економски и статусни чиниоци, и појединац који у свом карактеру поседује црту амбициозности да те класне вредности достигне. Насупрот другим грађанским драмама у којима јунаци испољавају извесну одбојност према браку и доводе у питање потребу за склапањем брака, Нушић проблему приступа на један другачији начин и за њега је упитна само могућност одржања брака у условима грађанског живота.

Сазнање о супружном неверству у Владимиру распирује мржњу и већ ту његова ригидна свест, једнострана одлука и несагледавање околности показују један висок степен неразумевања, непостојања самилости, чак доводе у питање и постојање осећања: „Не, ти ћеш остати овде; ја ћу те мрзети, ја ћу те презирати, али ћу од света крити твоје неваљалство; крићу га да сачувам будућност овога детета. То си дужна и то мораш и ти да чиниш. [...] Ми смо досад били муж и жена, а одсад ћемо бити отац и мајка“ (48–49).

У трећем чину је Нушић покренуо једну тему која ће се често јављати у другим драмским текстовима, а којој ће посебну пажњу посветити у драми *Свет*. Тај свет и његов однос према појединцу ће доктор Ружић најбоље представити: „Па ипак, свет је свет, пријатељу. [...] Хоће рачуна, он тражи да му се о свему положи рачун и, видиш, свет је таква рачунска контрола која нема права на то што тражи, али ти ипак мораш да му положиш рачуне; мораш ако хоћеш са тим светом да живиш и догод имаш ма што што те са тим светом везује“ (50). Доктор му касније и саопштава да новине пишу о његовом неверству, јер се наше новине тако радо баве породичним стварима. Позадину свих Нушићевих друштвених драма чини једна сила моћнија од сваког појединца која утиче на све односе и обликује те појединце, која поприма скоро мистичне и необјашњиве размере, као колективни јунак из сенке – свет, чију ће важност приметити писац и зато чак један свој комад насловити према њему.

Владимир се поверава доктору, а он износи своје мишљење: најпре да дете од пет година није смео одвојити од мајке и послати у пансионат (доктор остаје у том уверењу чак и сада кад поуздано зна да је Јованка била нечасна), али тиме што је желео да сачува будућност своје кћери оставивши мајку у кући, ипак је застао на пола пута. Никакви зидови не чувају тајне у кући и сви знају за њихов рђав живот. Он, дакле, мора својој жени опростити, а онда заборавити и тако ће они моћи да наставе да живе леп и миран живот, а свет ће разуверити да је ма шта од онога што се прича уопште постојало. Међутим, Владимир одлучује да се пред светом он покаже као неверан муж иако га сви знају, рећи ће „ко би рекао!“, јер „девојка сме имати рђавог оца, али не рђаву мајку“ (55), чиме се исказује један специфичан и нетолерантан однос према жени.

Како би најуспешније извршио ту театарску варку, Владимир Станковићу поверава своје неверство и тобоже објашњава да је клевета неправедно упрта у његову супругу. Од Јованке тражи да га и она оптужи јер има писмо које је он наводно писао својој љубавници – Јованка: „Ти тражиш сувише. Зар хоћеш да новим, гнусним грехом, лажном оптужбом испаштам свој грех?“ – Владимир на ове речи одговара: „Уосталом, то неће бити тако тешка ствар. Једна обична театрална сцена, у којој свако од нас има своју улогу, коју мора да одигра и – свршена ствар“ (69).

Управо оваквим отклоном Јованкине кривице писац ће дати најтачнију слику лицемерног друштва, јер госпође које су једва прихватиле да позову и Јованку у одбор за прикупљање хуманитарног прилога за поплављене, сад се према Јованки опходе крајње љубазно и сажаливо, а према Владимиру благо презриво.

У последњем чину се очекује од писца да разреши све тезе које је поставио на почетку, тако нас Нушић враћа мотиву болесног детета које је једина спона у одржању Владимировог и Јованкиног брака. Владимир схвата да бол који је проузроковало Јованкино неверство није ништа у поређењу са могућношћу губитка детета.

Доктор говори Јовану који је сада у новој заблуди – да је кривица Владимирова: „Е, мој добри господин-Јоване, она му одиста не може опростити“ (87) – ово се може схватити и као алудирање на то што је починио велику неправду према детету и према Јованки одвојивши их.

Схвативши да су мале наде да се дете избави Владимир говори доктору: „[...] да ли знаш ти, шта је мени ово дете! Да, ти знаш; ти појмиш, дакле, над каквим сам ја амбисом; ти појмиш какав ће слом настати ако то дете изгубим; ти знаш да је љубав према том детету једини мој услов за живот; да је то једина веза која ме везује за овај свет; да је то дете темељ овој кући... [...] већ ја сам на широком, узбурканом мору које нема обала, ја сам на пучини са које се догледа обала; свуд пусто, хоризонт далеко, а вали ми дробе и разарају чамац, крхају ми весла и одузимају ми наду да ћу ма када моћи узвикнути: ’Земља!’“ (90).

Па ипак, он прашта Јованки у нади да ће заједно лакше поднети страشان губитак. То даје нову снагу Јованки која одмах одлази Олгици, а Владимир остаје

сам. Момак доноси писмо, Владимир га отвара мислећи да можда неко даје савет за неки лек, међутим, писмо шаље министар: „Драга госпођо. Не извештавате ме никако о стању здравља Олгичиног. Ви знате да мене њено здравље толико исто брине колико и вас; ви знате колико је мени драго то дете, једина залога наше некадашње љубави...” (94). Олгица умире. Јованка видевши писмо пада на колена обгрливши Владимирове ноге.

Тако долази до откривања оне на почетку поменуте трулости у односима између ликова, који су тада само начети, али онда почињући да нагризају себе одводе ликове у безизлаз. Однос између Владимира и Јованке остаје неразрешен јер бројне противречности спречавају јасноћу сагледавања. После Владимировог сазнања о Јованкиној прељуби, њена је позиција угрожена, али буни нас то што нема њене иницијативе да јој се опрости. Она објашњава свој поступак, али се не правда. Исто тако, на крају изостаје њено признање о очинству. Имамо ли на уму да је Нушић на почетку узгред пружио податак да је Олгица једино дете у породици, можемо претпоставити да је чак и сама жеља за мајчинством била повод да превару изврши. С друге стране, ако се присетимо разлога које наводи Јованка као мотив, као и то што министар тако великодушно унапређује Владимира – све то може указивати и на околност да је сам министар у заблуди коју му је Јованка подметнула – може се претпоставити да дете није његово, али да је пласирањем те информације Јованка успела да обезбеди напредовање своме мужу.

Нејасноће које у вези са тим постоје биле би сигурно решивије да је писац и министра извео на сцену као равноправног учесника у догађањима. Министар се, међутим, не појављује ни у једној сцени, а лик је који управља дрмаским током све време.

У једној, пак, малој сцени Катица најављује министрову посету, усред Владимировог разговора са доктором Ружићем, где Владимир каже како би било природно да онемо тамо који га чека, мислећи на министра, разбије нос, а он мора да буде понизан и захвалан због положаја који му је обезбедио. Заиста би било природно да он као увређени, љубоморни муж, као неко ко је дубоко повређен, реагује овако како је навео, чак није природно ни то што он хоће да заштити Јованку тиме што ће неверност приписати себи. Овим поступцима многе ствари

постају јасније: прво, Владимир се донекле показује као себичан човек, а ту црту скрива истурајући дете у први план, јер како год стекао репутацију, он је се ни у једном тренутку не одриче, а потом, он не жели да се представи као повређен мушкарац, његова сујета је толико снажна, да он у тренутку када је најуждрманија, жели да измести тежиште и да Јованку представи свету као жртву, јер је то једини начин да сачува понос пред друштвом које прашта грех мушкараца, али не и улогу превареног мужа коју прихвата с подсмехом. Уколико се ова теза не би показала тачном, он би изгледао као неуверљив лик, нетипичан мушкарац са ових простора, идеалан и нестваран. Тако су могућа два суда – ако је намера писца била да Владимира представи на први начин, онда је то на штету узвишених карактерних својаста јунака, ако је, пак, концепт јунака постављен на други начин, онда је то на штету писца – пропуст који умањује уверљивост комада. Један од критичара је поводом извођења ове драме у Осијеку истакао да се мишљење критике о овоме лику некада исказивало као дивљење и поштовање, а касније као сажаљење,⁴³² данас би се, међутим, критици могао поставити један важнији захтев који би изискивао мало више непристрасности, а мање емпатичности у оцењивању.

Ударац задат Владимиру на крају комада је убитачан, онај који погађа било постојања и потреса читаво биће и све оно што човек јесте или је мислио да јесте. Два су таква удараца од којих је први поднео, чак и превазишао, и други који руши све. Ова Нушићева драма је можда најбољи показатељ да је трагедија могућа и у грађанском друштву, у модерном осећању света и живота. Мора се, међутим, признати да је Нушић у својим грађанским драмама показао извесну емпатију према женским ликовима, у комаду *Тако је морало бити* можда и највише. У *Пучини* је пак његова јунакиња све време у контакту са светом баш онаквим какав он јесте, она је изложена грубостима тог света да би нејаког мушкараца заштитила, чак и уздигла, у том смислу је њен трагички потенцијал несумњиво већи, а жртва недвосмислена. Владимиров први контакт са реалним светом је ударац, односно исход борбе коју је Јованка већ дуго водила. Нушић је кроз трагику својих јунакиња најдрастичније поставио питање шта је злочин, не да би га оправдао него да кроз однос света и појединца дочара оно спољно што јединку

⁴³² Вид.: Аноним, фелетон „Поводом Нушићеве ’Пучине’“, *Стража*, III, бр. 133, 1921, стр. 2.

детерминише и нагони да поступа противно моралу и у томе дао слику жене на начин Боре Станковића, али кроз осавремењену слику грађанског друштва. Ако се злочин нужно доводи у везу са питањем морала, онда се на исти начин може поставити и питање о праведности моралног убеђења, јер моралност неретко постаје подршка неправди. Наравно да слика о исправности жена није непомућена, али то и није ни био пишчев циљ, који се пре може сагледати кроз релативизовање вредности или превредновање постојећих. Нушићева драма је најпре потресна слика човечанства на странпутици.

Вођени дубоким и перманентним унутрашњим колебањем, Нушићевим ликови испољавају девијантно понашање, али у његовим драмама нема прокламације чулности као узвишене естетске категорије. Тешко је, додуше, испричати све оне облике изопачавања које може да замисли машта драмског писца приказујући лицемерје које окива човека, па ипак, може се рећи да Нушићеве драме, носе у себи један нови поглед на свет из већ коришћене женске визуре. Она обећава свом сапутнику лаж, али у тој лажи је и смелост, сила која пружа заборав, успављује савест и обезбеђује корист. То свакако није последњи увид који би могао да поткрепи мишљење да међу Нушићевим грађанским драмама има и оних које представљају комаде с тезом у којима се, на тенденциозан начин, преноси основна порука комада.

*

У цртици у једном чину из 1903. године је све сведено: један проблем и три лика (Ђорђе, Марија, Иван – њихов син), од којих се последњи појављује на самом крају; спроведено је одсуство радње и постигнуто јединство места и времена. Накнадно откривена прељуба постаје повод да се разиђу двоје људи после три и по деценије брачног живота.

Они су 36 година у браку. Евоцирају успомене: Ђорђе је тражио од Марије да прода или поклони његове старе хаљине, а онда почињу да навиру сећања – када је њихов син добио прва два зубића док је Ђорђе био на путу у Пешти. Дошао је у неком шареном оделу и капуту, а њој је донео свилу и брош да је

награди за два Иванова зуба. Она се сећа како је из унутрашњег џепа извукао брош и стављајући руку тамо, вади једно писмо. Ђорђе је на то прилично равнодушан док она не постане ужаснута. Она чак у први мах по читању гужва писмо. Марија под старост долази до болног сазнања да је муж варао са неком Ленчицом. У низу правих водвиљских ефеката, Ђорђе покушава да то оповргне, па је његова неспретност у заташкавању истине проткана хумором. Схвативши да се не сналази у лажи, Ђорђе решава да буде потпуно искрен и да Марији повери све: „Дакле, Ленчица је била тако повисока а имала је лепу црну косу и мала уста а велике очи као филцани... једном речи да око не одвојиш од ње...“⁴³³ Марија жели да га напусти, али јој он не дозвољава да оде из куће, већ узима капут и шешир и оставља кућу њој: „Жена која је кадра толику прошлост да баци за љубав једне младалачке лудорије, није више моја жена, са њом ја не могу више јести хлеб и со“ (24).

Шта је то што те људе ипак на крају зближава и тера их да опросте једно другом?

На вратима се појављује Иван са вешћу да је добио сина, а они унука. Ђорђе и Марија схватају апсурдност свог поступка и грлећи се полазе заједно да виде унука.

У својим кратким комадима Нушић поентира и износи само један проблем. „Г. Нушић је водвиљист. То није тешко опазити ни у његовој најозбиљнијој друштвеној драми; у комедији, он се као такав показује у свакој сцени. Г. Нушић претпоставља занимљив заплет простом току догађаја, претпоставља карикатуру и комичан детаљ доследно изведеним личностима; једну смешну реч читавом развијеном дијалогу. Све то, разуме се, није предвиђено у плану комада.“⁴³⁴

Инспирацију је Нушић могао пронаћи у *Љубавном писму* Косте Трифковића. Мали комади су по природи ствари најпогоднији да се један проблем и један кључни заплет, органски везан за живот одређене средине, учине занимљивим. Живот стављен на коцку због *једног писма*, због једне речи или геста коме је средина, већ према околностима или само хиру, дала смешан или

⁴³³ Бранислав Ђ. Нушић, *Под старост*, Штампарско-умјетнички завод Пахера и Кисића, Мостар 1903, стр. 20. Сва навођења ове драме извршена су према овом издању.

⁴³⁴ Милан Грол, „*Под старост* – цртица у једном чину“, у: *Позоришне критике и есеји*, прир. Зоран Т. Јовановић, Народно позориште у Београду, Београд 2007, стр. 44.

презрив смисао – то је тема „малих комада“ која је од првих дана освојила Нушићеву машту и омогућила му да са свих страна осветли нецелисходност површног живота његових јунака. Случај, власт неочекиваног – та страшна знамења настају управо овде, у малој средини, у којој „мали људи“ у „малом комаду“ додатно уситњавају свој живот робујући случајностима.

*

Ако су Нушићеви европски савременици приказали натчулни свет, онако како су га замишљали тадашњи филозофски настројени драмски писци, онда је наш писац, приказујући проблем греха, кривице, казне и савести, у својој драми *Грех за грех* (1903) откривао ону средину и оне укусе који су оживотворили те представе. Упадљиво непосредни, морализаторски глас ауторов о којем се толико говорило у критици, ако је игде заступљен, то је онда у овој драми.

Као и у претходној драми и овде је број ликова редукован; радња се, према тада важећем драмском обрасцу, одвија у само једном сату – дешава се код Јована између 10 и 11 сати пре подне. Мајсторство пишчево да ухвати тренутак, преломни моменат у којем се животи руше, личности сламају, а сви обзири и начела постају пољуљани, нарочито долази до изражаја у овој једночинки. У сликовитом замаху своје већ развијене драмске вештине, Нушић је вешто пресликао начин живота и његове навике и пренео га у своју драмску творевину; он је у драми постао историчар свакодневнице у којој наслућује и слика плаховити одраз прелома епохе.

Катарина, једна од јунакиња драмолета, констатује да је Никола у последње време нешто расејан и невесео, Јован је демантује: „Он је увек једнак, он се не мења; није он од ових младих људи који су сваки час друкчији. Ето према Нини, какав је био првог дана, добар и пажљив, такав је и данас [...] Па према теби, према мени и... у опште, озбиљан“⁴³⁵; Катарина: „И ипак нежан“ (8). Две године раније, када су се Нина и Никола венчали, Катарина је била против тога брака јер му је замерала што је он мало старији од ње. Њој је било деветнаест, а

⁴³⁵ Бранислав Ђ. Нушић, *Грех за грех*, Штампарско-умјетнички завод Пахера и Кисића, Мостар 1905, стр. 8. Сва навођења ове драме извршена су према овом издању.

њему четрдесет година. Катарина је тада била наклоњенија неком другом јер јој се Нина поверила да га воли и да ће једино за њега поћи. За Јована, пак, то су све детињарије које не дају јемства за брачну срећу.

Или сцена друга: на сцену излази Нина, уплахирена, моли родитеље да потврде да је дан раније цело слепоподне провела код њих, јер ће доћи Никола да их то пита. Нина их очајнички моли да својом лажи потврде њену лаж: „Тако вам родитељске љубави, тако вам Бога... не одбацујте ме, не унесрећавајте ме... реците!“ (15). Јован „(Узбуђен, поражен, обхрвао га ужасан бол, хода по соби, па на један мах стане пред Нином и шчепа је за руку.): Несрећнице говори... говори!...“ (15), а Катарина „(Немо, не говорећи ништа, узима је око паса и одводи у десну собу, затвори за њом врата и враћа се.)“ (15). Катарина, бојећи се да не увреди Јована, ипак говори како је Нина њихово дете, јединче. Јован, ломећи се како да одговори Николи, ипак потврђује да је Нина претходног дана била код њих. Писац притом, у дидаскалијама, наглашава тежак Јованов положај „(И даље у лажној улози која га тешко тишти.)“ (18). Никола им почне љубити руке од среће и усхићења и прекорева себе због неосноване сумњичавости. По његовом одласку Јован каже: „Ми смо је изгубили!“ (20). Јунаци проживљавају нешто слично ономе што проживљавају ликови старца када споља посматрају срећну породицу у кући, породицу која још не зна тајну за коју је он знао, зато Јован каже: „Зар једна реч, једна лажна реч чини срећу човекову?“; на шта даље закључују – Катарина: „Он је воли, зашто његову срећу рушити?!“; Јован: „А нисмо ли је сад тек разрушили када смо му помогли да је на лажи заснује. О Боже!“ (21).

Као што су његови ликови свесни да само једна реч може срушити нечију срећу, тако и Нушић врло добро зна да један моменат може срушити цео нечији живот. Стављајући акценат на то, писац ипак није мимоишао и нека друга питања која се у оквиру анализе драме могу поставити: питање дужности која садржи унутрашњи сукоб између своје моралне природе и родитељске љубави, али и питање части и истинољубља због којих долази до кидања веза између деце и родитеља. Не би притом требало занемарити ни проблем који готово спада у општа места када је реч о патријархалној средини у којој жена нема право на избор, већ јој је чак и брак наметнут. Имајући у виду већину Нушићвих драмских

текстова са темом грађанскога друштва, овај последњи проблем нипошто није занемарљив, штавише, њему је посвећена велика пажња јер је готово увек јунакиња изведена у први план, или, ако то није, онда се проблем посматра из женске визуре или као однос према жени. То умногоме говори о времену у којем је писац стварао. Почетком 20. века жена постаје еманципованија, самосвеснија и постаје равноправни члан грађанског друштва, што постаје последица тежње ка индивидуализму који полако овладава јер се „слободоумност поставља као главни принцип“⁴³⁶. И управо је то доба у снажном превирању јер су у супротности облици друштвеног понашања који су владали и они нови који надлазе, те отуд и жена прихвата норме које јој се намећу под притиском владајућих правила, али у својој освешћености, она осећа потребу да им се супротстави и не обазире се на моралне обзире и скрупуле, она допушта себи поступке у складу са њеним унутрашњим хтећима.

Управо зато се ту јављају два облика греха – један који представља намет и притисак родитеља, у овом случају само оца, и други који жена чини супротстављајући се томе накнадно. Стога ће Јован рећи: „Да искупим, да уништим грех на који ме је несрећница навела својим грехом! Моја савест... моје седе власи... зар ја... зар ја да лажем... зар ја да искажем тако гнусну лаж... зар ја да носим њен грех?“; Катарина: „Ти, јесте ти! Носи га, то је твој грех? [...] Да, твој, твој! Није она извесно згрешила зато што је пала, већ зато што је волела. [...] Извесно не онога кога смо јој ми казали да га мора волети зато што јој је то дужност волети га“ (22).

Основна одлика ове драме је непосредно обраћање публици, њеном активном учешћу, чему одговара напетост радње и језика. Катарина даље наставља: „Мораш, јер си био саучесник у њеној злој судбини која је довде довела. Мораш; ти то знаш врло добро, ти си то осетио и у ономе часу, када си мало пре слагао зета да спасеш ћер. [...] Ја не дам теби да јој будеш судија. Нека носи сама свој грех на души; њена савест нека је казни. Нашто да јој казну отежаваш када си јој већ отежао судбину; зашто да јој рушиш кров под којим ће можда кајањем искупити себи мир. [...] да трпиш и ти као што ће и она трпети“

⁴³⁶ Перо Слијепчевић, „Жена у најновијој књижевности“, *Критика и публицистика*, Свјетлост, Сарајево 1980, стр. 209. Потребно је истаћи да овај есеј П. Слијепчевића датира из 1911. године.

(24). Након оваквих отрежњујућих и прекорних речи, Јован доноси одлуку: „Добро... нека буде срећна... ја ћу понети грех, али... ја немам више ћери“ (25).

Ако Нушић овде није хтео само да узбуди публику, већ и да је издигне до чистијег поимања трагичности самог расплета, онда је томе у највећој мери помогла околност да се до краја све одиграва кроз говор тела. А то значи – у дидаскалијама, без речи, кроз гестикулацију: Катарина „(Видећи његову одлучност, узима Нину, диже је и води ка задњим вратима, немо упућујући је да иде. [...]) Пошто ју је испратила, наслони чело на врата и остаје у том положају.“; Јован „(Кад осети да је Нина отишла, окрене се вратима, па кад се увери да је нема, горко заплаче и стропошта се на столицу.)“ (26).

Нушић је писац своје средине. Понашање његових драмских ликова показује да је проучио све нијансе и трептаје душе њених представника. Они инстинктивно прате сваку промену на лицу саговорника, који опет инстинктивно напреже све своје снаге да сакрије оно што незадрживом снагом избија на видело. Иако различита од драме *Адем-бег* Светозара Ћоровића, двојицу писаца ипак спаја једна слична нит, а то је околност у којој се родитељи одричу своје деце. Као што је Адем-бег одбацио Мејру, тако и Јован одбацује Нину, обојица из сличних разлога – јер су им се својим поступком супротставиле, показале како су њихови „адети“ и њихова уверења погрешни.

*

Као што се показало у два претходним једночинкама, које су се појавиле готово у исто време, 1903. године, Нушић се и у последњој, *Под облацима* из 1904, бави шире схваћеном темом љубави и мотивом греха. Драмолети *Под старост* и *Под облацима* разматрају љубав супружника и питање подношења жртве из љубави, док је мотив греха нарочито подвучен у драми *Грех за грех* у којој долази до релативизовања родитељске љубави.

Пред гледаоцима се појављује Иван, који је престрашен, нервозан, покуњен, као кривац који не може да поднесе своју кривицу, а ни евентуалну казну. Саопштава Олги да је писао три писма: својим родитељима, свом

претпостављеном и њој. Добио је налог од министра да дневним возом отпутује на границу, требало је да пет хиљада динара у злату преда извесној поверљивој личности, али је тај новац прокартао. То, међутим, није сав његов грех према Олги: пре него што је пре шест-седам месеци испросио, пре него што је дакле заволео, он је волео једну другу жену, Зорку, која њега и данас воли. Овде се, одмах, поставља и једно питање пре свих питања: пре начелног питања у чему се то састоји грех ако се воли једна особа пре упознавања друге, постоји и оно практично које ће се показати као судбоносно: зашто је, уопште, открио Олги ту тајну?

Иван свој нагон објашњава на следећи начин: „У осталом, та је жена, као и све сличне њој, нашла већ мени заменика, нашла је себи новог љубавника. Али тај господин, којег ја иначе мало познајем, стално верује да је неки победилац, прибојавајући се ипак мога ривалства. Да ми је кадгод пришао да се објаснимо, ја бих га умирио, али место тога, он ме стално изазива, исмева и дражи, и ако је већ опазио можда, да сам ја стално равнодушан према томе.. [...] Па и синоћ, када сам послон изашао у кафану по вечери, затекао сам тога господина где игра карте на велике суме. Ишла му је добро карта и био је расположен те – ма да сам ја седео за другим столом – почео је да ми добацује изазивања. Хтео сам у једном моменту да направим скандал, али би тај скандал изгледао ружан, тумачио би се можда да сам га као ривал, као љубоморан ривал напао! Ћутао сам, трпео, али... кад његова изазивања почеше да прелазе у увреде, паде ми на памет несрећна мисао, да приступим игри изазовем свађу и скандал...“⁴³⁷ Убрзо по оваквом објашњавању мотива, када ми сазнајемо да Иван није приступио картању као порочан човек, него као онај ко је хтео да одбрани своју част, он наставља да описује пробуђене психолошке механизме који су га нагнали да даље срља у пропаст: „Изгубио сам [...] Мене подузе нека ватра, а господин се на то стаде још и задовољно смејати и... мене подиђе неки плам, неки бес, нека пакост и страст, те оставим кафану, дојурим као луд кући...“ (40, 41) и у тој страсти узме и државни новац: „Сад је већ осам и по, а воз полази у десет. Али кад би полазио у дванаест, и вечерас па и сутра, ко ће ми толику суму дати? Немогуће“ (43). У том стиже Зоркино писмо. Она је од свог хвалисавог љубавника Здравковића искамчила тај новац, знајући да

⁴³⁷ Бранислав Ђ. Нушић, *Под облацима*, Штампарско-умјетнички завод Пахера и Кисића, Мостар 1905, стр. 40–41. Сва навођења ове драме извршена су према овом издању.

је Иван сиромах и да је толику своту могао једино посудити, те је сада вероватно врло несрећан. Она га позива да дође њој где га чека тај новац и њен топли загрљај. Остаје Олга која се бори са солмонским решењем: „Сви, сви хоће да ми те отму, сви, сви... и смрт, и суд и... она, она!“ (50).

Олга се двоуми жели ли њега живог и туђег или само свог а мртвог. Одлучује се за његов живот, свесно га гурајући у туђи загрљај. Већ у следећем часу се покајала, али: „Доцкан је!... Отишао је! А како сам га волела!... (Покуша још једном да прибере снагу, но то је сломије и пада код врата.)“ (54). Рекло би се се да је за Бранислава Нушића љубав могућа само ако је чиста, безинтересна и искрена. Таква љубав мора бити подељена, све друго није љубав. Отуд и свака превара има своју цену, која за Олгу има само једно значење: изгубити другог, али „сачувати“ себе.

Па ипак: Ко је у праву од ова два бића која подједнако воле коцкара који то заправо и није? Цео живот је коцка. Сваки тренутак, свака реч и сваки корак доносе не само најразличитије комбинације и логичне конструкције, већ и мноштво нових тумачења и оцена о невидљивим истинама. Нушић напушта своје јунаке пошто их је на позорници довео до оштроумног парадокса из којег се тешко може наћи неки безболан излаз, из ситуације када на пречац морају да размисле о питањима која постављају неочекиване дилеме: када се живи или умире због једног писма.

*

Нушићев комад *Свет* из 1906. године је често сврставан у комедију, међутим, овде није реч о комедији у правом значењу тога појма. Иако је начин вођења заплета комедиографски, иако су преврати итог типа, нема много хумора у драми, или се, ако је и присутан, осећа његова јеткост, зато би се пре могло говорити о драми с тезом или о друштвеној сатири, него о комедији. Писац је

једноставно назива комадом, а да је имао смелости, како сам каже, назвао би је сатиром.⁴³⁸

Не могавши да се окрене хоризонту будућности, литература је узвишене идеје и позитиван људски идеал тражила у историји и митологији, међутим, у времену прогреса, на еволутивном путу човечанства литература обавља своју критичку функцију непосредно. Таква ангажованост изискује захват који остаје на површини, али истовремено његово дејство треба да продре дубоко у све друштвене поре и тако искорени појаву и излечи колектив. Свака је сатира према томе у својој основи друштвена. То је најједноставније речено критика друштва која је сама себи сврха. Сатира подразумева исмевање, а не смејање некој појави. Оптужити је основни задатак сатире. Она захтева обрнути принцип у односу на дотадашњу литературу окренуту идеалима, јер је негативни пример ефикаснији и делотворнији у разобличењу друштвених аномалија. Основни проблем који из оваквог схватања критике друштва произлази јесте онај који се везује за појам типичног. Наиме, типично би требало да се везује за већинско, али критика не мора нужно да буде заснована на већинском или учесталом, јер задатак писца је да оштро осуди неку појаву, макар била и спорадична, зато што би у супротном она могла извршити негативно дејство на друштво у целини.

Нушићеве личности нису само негативне, он разликује разноврстан друштвени спектар. Сликајући најочигледније примере, сатира се „не бави карактерима који су увек појединачни, већ типовима који су по правилу општи; не анализира и не продубљује, већ сажима и уопштава; не испитује, као остали родови литературе, да би стекла утисак и дала објективну слику, и не оставља читаоцима слободу да сами стичу своја уверења и убеђења.“⁴³⁹ Може се закључити да су све замерке писцу управо произлазиле из овог неразумевања, од захтева књижевне врсте да се окрене општем, па су и „личности у *Свету*, или необележене и апстрактне, или живе на махове – у тренуцима и ситуацијама; у целини нису ни потпуне ни доследне.“⁴⁴⁰

⁴³⁸ Вид.: Јевта Угричић, „Позориште“, „Мој интервју с писцем“, *Политика*, III, бр. 995, Београд 1906, стр. 2–3.

⁴³⁹ Ерих Кош, *Сатира и сатиричари*, Просвета, Београд 1985, стр. 23–24.

⁴⁴⁰ Милан Грол, „Свет – комад у четири чина“, у: *Позоришне критике и есеји*, нав. издање, стр. 48.

У тренутку када је драма изведена, огласила се једна група критичара окупљених око *Српског књижевног гласника*, која је изричући негативан суд, одредила даљу судбину комада: „Нушићев *Свет* има само три мане, а оне су: да почиње досадно, да се развија неприродно, и да се свршава апсурдно“.⁴⁴¹

Средишње питање је и овде питање јунака. У драми се јавља још један горостасни јунак, са моћима које превазилазе рационалне оквире, али за разлику од патриотске драме његова снага није уједињујућа и стваралачка, већ напротив, рушилачка, и њено поље дејства није усмерено на колектив већ на појединца, на задирање у његову интимност и довођење до уништења – реч је о Свету.

Тома и Стана живе мирним и повученим животом. Имају две кћери и служавку Кају која је код њих у служби већ 15 година. Њихов пријатељ Сима, самац, их већ двадесет година свакодневно у исто време посећује. Живот ове породице је устаљен, склоњен од очију јавности, као такав можда и неинтересантан свету, јер се пажња света активира тек у интеракцији – када свет сазна да се до његовог мишљења држи и кад се појединац, или породица у овом случају, обзнани свету. Присећајући се важних датума и светковина, досете се да ће Нада ускоро напунити 18 година и да ваља размишљати о њеној удаји. Међутим, они су се толико удаљили од света да нико и не зна да имају девојку за удају, зато Стана предлаже: „[...] да отворимо мало кућу, па да нам свет дође и да му одемо...“⁴⁴² и Тома даје пристанак: „Треба, знам ја; него сам научио на овај мир, и као најзгодније ми овако, кад ни ми о свету нити свет о нама води рачуна“ (105).

Управо овакво кретање појединца одвија се према моделу који је, примера ради, запазио и Ерих Фром и изложио га у многобројним својим делима до средине 20. века (*Човек за себе*, *Здраво друштво*, *Бекство од слободе*), што значи да су облици друштвеног понашања видљиви већ на почетку века, обележили један неупоредиво дужи временски период. Човеково *бекство од слободе* се према Фромовом мишљењу одиграва управо према овој схеми: јединка после првих година проведених у заштити родитеља, постаје самостална, и као таква – слободна, међутим, убрзо се јавља страх од самоће и природна потреба за

⁴⁴¹ Исто, стр. 46.

⁴⁴² Бранислав Ђ. Нушић, „Свет“, *Дела Бранислава Нушића*, књ. 5, прир. Војислав Ђурић, Просвета, Београд 1989, стр. 105. Даља навођења ове драме су према овом издању извршена.

припадањем, тада се она окреће другима и трајно губи слободу. Нада вест о отварању ка свету прима радосно. Стана говори Томи да је учинио велику радост детету јер „жељно је света“ (109), Тома, пак, попустљиво говори: „Па ето – нека му буде“ (109).

Свет као *персона*, која се приказује час као нека збирна личност која управља духом и материјалним животом средине, час као оличење и сама суштина социјалне структуре која лежи у основи живота, може повремено да изгледа као место прогонства и као обећање будуће среће. Тамо је једина граница слободи сам човек, па је и сам свет једина граница разноликости његових жеља. На Кајино питање куда су отишле, Тома који се још није измирио с будућношћу одговара: „У свет, Кајо, у свет!“ (111). Опет је свет једина мера свих ствари, он је непроменљив и немерљив, што се најбоље осећа у речима г-ђе Живановићке: „свет је свет“ (121). Она им даје савет да отпусте Кају која је код њих тако дуго, па свет говори да им она и није служавка, него сиромашна рођака.

Тома са повременим увиђањем сулудости ситуације резонује: „Господе боже... Па докле ће нас то одвести? Ако свет почне да ми намешта собе, да ми купује шешире, да ми натура учитеље музике, да ми истерује служавке из службе!...“ (128). С обзиром да свет прича како њихов пријатељ Сима даје мираз за Наду, Тома одлучује да прекине пријатељство. Тако видимо да свет не само да има општа правила по којима се појединац мора владати, него се бави сваким појединцем понаособ исправљајући га и намећући му нова правила. Као да унутар тог јединственог тела одлучивања постоје два антипода од којих један увек тражи од појединца супротно оном захтеву који му је већ наметнут, испитујући тако његове границе попустљивости.

Свет је од Томе тражио да узме учитеља музике за млађу кћер, како би се показала као отмена, тај исти свет је тражио да се Јелкици обуче дуга хаљина јер су већ узела маха говоркања да јој облаче кратку хаљину само да би Нада, која је наводно много старија, изгледала млађе, потом се сам свет чудео шта су учинили са дететом облачећи јој дугу сукњу, а да је Нада незадовољна својом веридбом јер се обећала професору музике. Захтевано је од њих да отпусте служавку која је деценију и по провела у њиховој служби, зато што се увелико причало да им је то сиромашна рођака, што им је кварило репутацију, а Нади смањивало шансе на

добру удају, а онда је, када су променили послугу, Стани стигло анонимно писмо о томе како не би требало да у кући држи младу и лепу служавку, јер њен муж није тако стар, па ће јој ако боље обрати пажњу бити јасно и шта о томе свет већ зна. Тома, кад ствари толико измакну контроли да се више не може ни ухватити нит, са очајањем закључује: „[...] шта је ово, каква је ово олуја по мојој кући?“ (171). У том моменту се појављује једини искрен породични пријатељ – Сима.

Тома: Док свет није ушао у моју кућу, ми смо красно живели, сви смо се волели, сви смо се поштовали (178).

Сима: Свет је зао пријатељ. У света, видите, има речи, ама нема срца. Милост светска тежа је но душманска рука; свет ником није назидео кућу, а разорио јесте (181).

Тома тражи од Стане слику на чијој полеђени бележи све важне датуме. Сада хоће да запише у библијском тону:

Тома: [...] тог и тог љета господњег наиђоше на ову земљу Агарјани...

Сима: А јест... Агарјани и многи варвари...

Тома: ...И опустише све и разорише... (183);

Сима: ...И оста народ у беди и сиротињи...

Тома: [...] '...И нанесе на кућу зло и невољу и срам'. Тако... Нека стоји ово записано, нека се упамти (184).

Тома навлачи завесе и закључава се, тражи потпуну изолацију и отуђење његове породице од света обезбеђујући тиме мир, али му Сима говори да се родио у свету, и хтео или не, мора живети са њим, он ипак има женску децу и мора водити рачуна да се не говори да је потпуно полудео. Тома, пак, увиђајући да излаза нема симболички отвара прозоре, уклања засторе и омогућава тој моћној сили да вршља по његовој интими: „Ходи, ходи, свете... Уђи, уђи у скровиште моје среће; уђи, управљај, наређуј, чепркај, разривај! [...] Уђи, свете, уђи!“ (186).

Један од ликова овога комада је госпођа Живановићка, чији је задатак да преноси вести на релацији свет–појединац. Њен утицај је толико изражен у драми

да се не доводи у питање, јер сви други ликови поступају управо онако како она, *односно свет*, захтева од њих и то без цензуре, без вагања, једноставно, уз беспоговорно прихватање. Зато се и поставља питање Живановићкиног толиког утицаја без тешкоћа, који делује готово немотивисано, и може се закључити да кључ лежи управо у дотадашњој изолованости Томине породице, у ненавикнутости на контакт са светом и несналажењу у том свету. „Остали женски ликови дати су прилично индивидуалисано,⁴⁴³ али и они заправо служе само као декор у општој трагикомедији живота.

Да ли је Нушић остао само добронамерни хумориста или сатиричар који узима опште, најочљивије, најкарактеристичније и представља га у свом карикатуралном маниру? „Јер, као што је већ речено, сатира се не бави појединостима и индивидуалним случајевима, које је можда теже насликати, већ општим појавама које је теже уочити и са којима је сигурно опасније борити се.“⁴⁴⁴ Али, на Нушићевог индивидуалисту новог доба социјални механизми оставили су дубоке трагове. Он театарно настоји да побегне из друштва, он буквално навлачи завесе пред једним Светом у коме се аутентичне друштвене представе о дужности и циљевима живота свде на прихватање неких спољних навика и обичаја.

*

За драму *Јесења киша*, која је први пут изведена 1909. године, Бранислав Нушић је добио прву награду на конкурс Народног позоришта у Београду две године раније. Међутим, текст ове драме аутор није уврстио у издање сабраних дела објављених у два наврата у међуратном периоду, већ је целовит текст први пут објављен 1964. године, на основу преписа Милосава Љ. Марковића сачуваног у Архиву и Музеју Хрватског народног казалишта у Загребу, мада су поједини нецеловити делови били објављени у *Босанској вили* 1910. године.⁴⁴⁵

⁴⁴³ „Остали женски ликови дати су прилично индивидуалисано“, сматра Јовановић. „То се поглавито односи на Стану Мелентијевић и ћерке – Наду и Јелкицу“ (Вид. о томе: Рашко В. Јовановић, *нав. дело*, стр. 228).

⁴⁴⁴ Ерих Кош, *нав. дело*, стр. 25.

⁴⁴⁵ Више о овоме вид.: Рашко В. Јовановић, *нав. дело*, стр. 237–247.

Обично се тврди да Нушићев поступак стоји у знаку симболизма и ибзеновске концепција јунакиње. Мотиви греха, кривице и жртве – то је и за Нушића била истина о човековој егзистенцији. С друге стране, одјек из руске књижевности – „испаштање греха, самобичевањем“ – био је једногласан закључак критике с краја века, што наводи Р. Вучковић. Другим речима, драма *Јесења киша* представљала би комбинацију утицаја ибзеновско-стриндберговског театра и руске књижевности, посебно када се има у виду Толстој и његов мотив судских извештаја. Од њих је несумњиво примио најповољније претпоставке за стварање. Узимање жене за главну јунакињу је општа тенденција онога доба. Постоји, међутим, и мишљење да се у овој драми такође „без већих тешкоћа уочавају елементи натуралистичког трилера, с местимичним траговима патоса“.⁴⁴⁶ За Рашка Јовановића, опет, „свет као ограничавајући фактор представља пре ’групни портрет’ средине, а са становишта драмске радње оквир који се поставља као непремостива баријера жељама и жудњама главне јунакиње Катарине Ранковић. У исти мах, то је јасна драмска фиксација дволичности грађанског морала, коју имамо и у претходним Нушићевим драмама.“⁴⁴⁷ Целокупно друштво као колективни лик ове Нушићеве драме није ништа друго до „хор малограђана“⁴⁴⁸. Развивши технику аналитичке драме, Нушић је осветлио проблематику грађанског морала и насупрот свим неистинитим уопштавањима прокламовао неку врсту културног песимизма. Његове јункиње живе у складу с општим поретком лажног живота.

Доведите оптужену – захтев је председника суда. Катарина се појављује на сцени сва у црнини, са црним велом преко лица. Из оптужбе коју чита државни тужилац сазнајемо податке о оптуженој: жена покојнога Петра Ранковића, стара 24 године, без деце, оптужује се за извршење убиства. Иако је њен муж имао прописану терапију, она му није дала лек када је требало и тиме га лишила живота. Катарина остаје при исказу да је добро живела са својим мужем, да га је волела и поштовала, да је била упозната са природом његове болести, да је он

⁴⁴⁶ Предраг Палавестра, *Историја модерне српске књижевности (Златно доба 1892–1918)*, СКЗ, Београд 1995, стр. 460.

⁴⁴⁷ Рашко В. Јовановић, *нав. дело*, стр. 245.

⁴⁴⁸ Вид.: Јосип Лешић, *Бранислав Нушић. Живот и дјело*, Нови Сад 1989, стр. 139.

стално био слаб и болешљив, па је сваки срчани напад тешко подносио, у таквим случајевима му је она давала лек који му је отклањао тегобе.

У низу ликова који се у својству сведока појављују на сцени и износе најпротивречнија мишљења о Катарини, неки су ту из искрених побуда, неки забаве ради, неки да би добили накнаду за сведочење на суду. У њиховим исказима има наклоности, описивања покојника за којег кажу да је био поштен и добар, затим има и оних који тврде да су супружници лоше живели. Уз сваког од њих писац у дидаскалијама даје и број година, или оквиран податак о годинама, а онда сами ликови, представљајући се, наводе тачан број година у исказу, што доприноси објективности у писаном тексту, коју својом дистанцираношћу писац покушава да подвуче.

Међу онима који су позвани да сведоче, има и оних који су давали другачије изјаве, али их сада оповргавају: „Е, па, друго је оно што што разговарамо тако при визитама и журовима, а друго је ово, на суду, где се мора заклет⁴⁴⁹“. Познајући менталитет друштва које ужива у оптужбама, које се у својој беспослици само оптуживањем и бави, адвокат Петровић ће рећи: „[...] али ја хоћу да одбраним госпођу и пред јавношћу, пред оном јавношћу која ни судском пресудом неће бити задовољна, већ ће на улици доносити другу и другачу пресуду“ (244).

Тек пошто су сазнали да је имање покојника припало удовици, дакле, месец дана по смрти покојника, приватни тужиоци се одлучују да покрену тужбу и тек су тада установили да је било речи о неприродној смрти. Ипак, на крају првог чина Катарина бива ослобођена свих оптужби.

Слика друштва се провлачи кроз целу драму. У првом чину су то сведоци у судници, у другом је неколико карактеристичних појава код Катарине у салону: примера ради, Ракић и Ракићка, он је човек педесетих година, она старија од њега, утегнута и обучена као жена која се упиње да се представи као светска жена. Он донекле и одаје утисак искреног човека, али је свака њена реч извештачена. Ракић је покојнику био потписник неке менице, па тражи накнаду, а још један непознати

⁴⁴⁹ Бранислав Ђ. Нушић, „Јесења киша“, *Сабрана дела Бранислава Ђ. Нушића*, прир. Рашко В. Јовановић, Просвета, Београд 2007, стр. 240. Сва навођења ове драме биће извршена према овом издању.

господин – др Милан Рајковић, са псеудонимом Јустус – моли да га госпођа прими и захвали му се лично, јер је у новинама написао похвалан текст о њој, под насловом „Слава суду“. Појављује се и сведок Лазар који каже да му је занимање „грађанин“ и признаје да није познавао покојника, него сиротиња човека на свашта нагони, па је тако и био спреман да дâ изјаву како је познавао покојника и како му се он поверавао да је са својом женом врло лепо живео. Он очекује од ње и посебну захвалност за узвик „Слава суду“ који се сутрадан нашао као наслов новинског текста и који је он изговорио у најдраматичнијем моменту – када је донета пресуда, чиме је појачао утисак.

Долази јој Дана (Даница Стојковић), девојка од 18 година којој се Катарина искрено обрадује и каже да је њена појава у суду била право освежење. Она признаје да је на суђењу била и због себе јер је заљубљена у господина Петровића и осетила је олакшање када је показао да Катарина и он нису у вези. Катарина долази до неочекиваног и вишезначног закључка: „Изгледа ми као да сам већ сита слободе!“ (265).

Први пут се Катарина отворено исповеда пред Петровићем у другом чину: „Он ме је, узео, јер сам била млада; ја сам пошла јер сам била сирота. Имао је право на моје поштовање и ја му га нисам никад одрицала; имао је права на моју благодарност и ја сам му је исказивала својом оданошћу и верношћу... Ето, то је био наш живот... [...] Ја пред вама нећу крити – његова би смрт имала да буде мој живот. Ја сам жељна живота, моја сва прошлост је сиротиња и ропство у браку, ја сам жељна... нисам живела“ (266). Није, разуме се, једини проблем био у томе што је Катаринин муж био „стар, мрзовољан, себичан“ (267). Најтеже је то што средина жену болесника осуђеног на смрт држи „везану за болесничку постељу, као умрлу варвари удовицу за ломачу“ (267). Попут Ибзенове Норе, Катарина оставља на цедилу недостојног мужа, одбивши да буде носилац принципа женске покорности, али њена жеља се не састоји у томе да буде поборница еманципације и равноправности жена, као што су то у Норином случају тумачили неки Ибзенови критичари, већ у томе – да буде жена, да воли и буде вољена од неког ко је достојан њене наклоности: „Душане... научите ме да живим, научите ме да волим, треба ми љубави...“ (268).

Нигде свест о женским осећањима и улози жене није код Нушића осветљена тако дубоко као у сцени великог признања. Као изненада пробуђена, као да се пренула из дубоке замишљености, Катарина узвикује: „Истина је, све је оно истина, и све – тебе ради! [...] Све оно што си ти јуче на суду говорио није истина; све оно чиме су ме оптуживали – истина је! [...] У мојој је руци његов живот, у мојој је руци моја слобода, која ми је могла твоју љубав донети“ (269). Тако Катарина признаје своју кривицу која се огледа у томе што је задоцнила са давањем лека.

Петровић који је био страсно загрлио и спреман да буде са њом, чувши ове речи, изговара: „Ја не могу бити ваш, ни муж, ни љубавник, ни пријатељ, јер то би значило бити саучесник вашег злочина! Ја то не могу бити ни према дужности која ме везује за мој позив у животу, ни према дужности која ме захвалношћу и пријатељством везује за вашег покојног мужа. [...] Идите, госпођо, на гроб свога мужа путем којим се ја и ви нећемо срести!“ (270).

Трећи чин се одиграва на забави коју Ракићи организују, где писац опет изводи на сцену различите ликове или учвршћује портрет оних који су се већ појављивали. Типизација ликова нема ни овде свој узрок у неспособности писца да индивидуализује ликове. Напротив. Галерија суштински неиздиференцираних ликова треба да послужи само као жива илустрација лажног и притворног света. То су „пристојни људи“ или комични ликови, са својим намештеним манирима, презиром према „грешницима“, придикама о владању и моралу, који гледаоца уверавају да пристојно друштво постоји ради непристојне настројености. Најизразитија фигура на балу је Цветковић који подилазећи том лажном друштву успева да га раскринка. Отворено признаје да му се допада Катарина, говори о њеној белој руци која није кадра да изврши злочин, чак и њој каже да није стигао да је поздрави јер је морао да чује све поверљиве трачеве о њеној тоалети и успео је да сазна само да је у боји коју ОН воли... Суштина се можда крије у вешто наглашеним симболичним кодовима – у ритуалном „скидању црнине“ и наглашавању те знаковности. Промена боје овде свакако значи више од указивања на тривијалну безбојност живота.

Драмске ликове Нушић приказује као чланове опште грандиозне манипулантске организације, чија је заштита појединца и друштвеног интереса

само привидна, чији је стварни циљ да појединца убијају у сложеним мрежама вешто саткане паучине. Убијајући полако уз сладострасно осећање садизма далеко грубље него обичан преступник и преварант, они остају не само некажњени већ уживају и опште поштовање. Међу њима се издваја лик др Рајковића, писца оног новинског текста о Катарини. И док други на забави код Ракића мисле да је то била изјава љубави, др Рајковић изјављује: „Та за њу би се у страном свету казало да је то жена будућности“ (272).

Овде се уједно огледа сва Нушићева умешност да овлада суштином грађанске драме. Та суштина се крије у вођењу *конверзације*. Нијансирана психолошка аналитика личности служи уједно као основна полуга драмске радње. Наоко необавезна конверзација о хаљинама и бојама, у драми *Јесења киша* неизбежно добија облик разоткривања скривеног механизма тривијалних мотивација и намера.

Катарина: Кажите ми право је ли то само моја хаљина којом се даме тако радо забављају, оговарајући ме?

Цветковић: А, не! Ви сте толико интересантна госпа, да би вас – што каже онај господин 'слава суду' – и у страном свету радо оговарали! (280).

Таквом узвисивању парира реакција других ликова у драми: „[...] не заборавите да има још један суд, који је строжи од онога, пред којим сте ви били. То је суд друштва!“ (285). Петровић је у међувремену донео одлуку да се ожени како би разуверио тај чаршијски суд да је Катаринин саучесник, али да она не би била понижена тим гестом, он од ње тражи да му нађе девојку и да посредује, јер ће се на тај начин једино узвисити. Катарина на ту жртву присатаје уколико би је она уздигла у његовим очима: „[...] хоћете ли веровати тада да вас одиста волим и то оном чистом, оном узвишеном љубављу матере, која поклања немајци дете, да би само остало у животу“ (287) – у чему се лако може препознати слично уобличење као у једночинки *Под облацима*.

Цветковић остаје крај Катарине, диви се снази коју је показала проводацишући и говори јој пријатељски да ће је радо отпратити, али да не треба да иде кући; мора остати још један минут и то онај најтежи, кад треба да им честита.

У четвртом чину се Дана поверава Катарини. Међутим, наједанпут она схвата да Катарина воли Петровића и разоткрива је. Катарина је, међутим, свесна неповољности своје позиције, али не тренутне у којој је разоткривена, већ оне судбинске: „Умирите се, дете моје! Та моја љубав не може никад бити сметња вашој срећи. Умирите се и саслушајте ме! Ја у вашим годинама нисам знала шта је то срећа и, како је онда нисам сазнала, тако ни доцније, никад у животу. Хтела сам да је нађем, трудила сам се да је стечем, борила сам се да је отмам, али... то нису путеви којима се до среће долази. [...] Ја сам несрећна... и испод те судбе, која је свом тежином легла на мене, ја се не могу извући. Ја сам несрећна. И оно суђење, које је моје пријатеље забринуло, и сама пресуда, да је другача била, да ме је осудила, не би била у ствари моја несрећа. Моја несрећа је моја слобода, мој живот, или управо – моја жеља за животом!“ (294–295).

У истом маниру она даље закључује све што читалац треба да зна како би најзад могао саосећати са њом: „Могла сам ја и волети вашег мужа, могу га и сад волети, али је моја зла судбина старија и од вашег страха и од моје љубави. Она је најјачи ваш савезник; она је најчвршћи бранилац ваше среће; она је најпоузданији заштитник вашег мира...“ (295).

Необична слика, пример ибзеновског симболизма је она у којој Катарина признаје да воли јесен, а Дана пролеће. Данина душа је према Катарининим речима чиста и свежа, а она у јесени налази да је голо дрвеће низ костура, које се са својим грањем ухватило у мртвачко коло: „И кад год небо овако замрачи, а јесења киша се пролије, ја је осетим на својој души, шишти... палаца... и онда се, видите, разбукти мојим телом грозница... силна грозница... Гледајте!“ (297). Киша је подсећа на смрт која куца и тражи да јој се отворе врата.

Пошто их је киша све сабрала у Данином и Петровићевом дому, они одлучују да играју карте, међутим, с обзиром да је Петровић рекао Катарини да њој може да захвали за срећу и након што је признао да воли Дану, она постаје расејана, прилази Цветковићу и он јој показује неку стару фотографију у албуму на којој је њен покојни муж као млад, каквог га она није упознала.

Остали само привидно игарју карте, а заправо су сконцентрисани на оно што Катарина говори Цветковићу. Он покушава да је прекине, да се не би проказала, али она као у бунилу наставља обраћајући се свима јер види њихову знатижељу:

„Ви је тражите, је л’ те, ви је хоћете; вашу жеђ није могла задовољити пресуда моја, па ваљда ће моја исповест...” (308).

Катарина заправо жели још једно праведно суђење: „Хоћу пресуду, праведну и строгу, пресуду за злочин који ћу признати; пресуду која ће ме *одвојити од света*, која ће ми дати живот на који сам навикла“ (309; подв. М. С.). Стојковић, међутим, закључује да је њој пресуда већ изречена и она неће бити кажњена ни са признањем, она је својом исповешћу себи изрекла пресуду, јер злочине које је испустио закон кажњава друштво, али Катарина зна какава јој казна следи и каква би казна била довољна и праведна: „Па ипак, има још један судија, пречи, неумитнији и од друштва и од ваших закона који говоре у име друштва. Господине Рајковићу, ваша ми помоћ ипак треба! Водите ме на гроб мојега мужа, водите ме путем на коме се ни са ким нећу срести!...” – она понавља оне речи које у другом чину изговара Петровић, кад јој даје савет да иде на гробље путем којим се њих двоје неће срести.

Међу свим установама друштва, међу свим моралним и материјалним вредностима његовим Нушић не налази ништа на шта би се могло ослонити, у чему би се могао наћи залог за такозвану светлу будућност или основа за обликовање новог разумног света и непатвореног живота. Његов протест је позив на ослобођење личности, на признање индивидуалног права: Нушић је саборац тих јунака, мада ни он, као ни они, ни у једној друштвеној сили није видео оне елементе са којима би се могао удржити напор за ослобођење личности. На томе се и исцрпљује сва сличност јунака његовог драмског универзума. Они се подударaju у песимистичком делу свог погледа на свет, у неприхватању друштвеног света, света који се простира ван нашег „ја“ – разликују се само у конкретним путевима ослобођења на које их, упорно колико и безуспешно, вуку таква настојања.

*

О комаду у четири чина, који је сам писац у *Позоришном годишњаку* за 1904. годину назвао „Палилулска трагедија“, донео је свој ауторитативни суд

Милан Грол: „Први чин је слика једне београдске 'авлије', испуњене вулгарним животом вулгарних типова. Оговара се, препири, свађа и туче, али све без тежине мотива и последица, у безбрижном и доста фриволном тону водвиља. Ни из чега у њему не виде се ни претензије психолога ни тенденције социолога.“⁴⁵⁰ Посматрано, међутим, из угла драмске технике, могло би се, посебно издвојити својеврсно измештање фокализације: укључивање више тачака гледишта, посматрање околине и спорадична интроспекција, самопосматрање: „Субјекат радње посматрања и процењивања лако постаје објекат посматрања и манипулације.“⁴⁵¹

Сходно поджанровским одредницама, овде, по природи ствари нема јаких личности, изразитих индивидуалности, онако како их је, на пример, Ибзен пронашао међу гордим егоистима, а Оскар Вајлд међу естетима и заљубљенима. У шароликим збивањима у тону водвиља све врви од приземних ликова као што је Фрау-Ленчи – која подсећа на Сремчеву фрау Габријелу из *Поп Ћуре и поп Спуре*. У чији све веш није завирила јер јој је такав занат – коментар је других ликова о њој! Њеном колоритном окружењу смета бука коју прави Бандист, али сем Симе нико нема утицај на њега. Ни власт таквим типовима не може ништа, стога Практикант закључујући описује место ван свих друштвених токова – предграђе живота људи са маргине: „Та идите, молим вас, каква власт, овде... иза божјих леђа“⁴⁵². То је имажинрни квартал у Београду, који почиње тамо где се завршава калдрма и ту станују људи са друштвене маргине. Патролцика, Практикант, Бандистовица... – ретки су они ликови који су именовани. Бурни, приземни догађаји којих је пун живот владају овим светом. Сима је преотео Јови жену. Фрау-Ленчи и Патролцика, забринуте за јавни ред, жале Симу што је као момак узео удату жену. Оне, међутим, верују да се та веза може растурити јер је он више волео Јулу док је била туђа жена, него кад му се уселила у кућу. Стога хоће да проводацишу и да му ставе у изглед 50 дуката које рабација даје уз своју кћер, која би се радо удала за њега. Колико је морал тих људи који брину о реду у

⁴⁵⁰ Милан Грол, „Иза Божјих леђа – комад у четири чина“, у: *Позоришне критике и есеји*, нав. издање, стр. 53.

⁴⁵¹ А. Пејчић, нав. текст.

⁴⁵² Бранислав Ђ. Нушић, *Иза божјих леђа*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1964, стр. 14. Сва навођења ове драме дата су према овом издању.

туђој кући под знаком питања, најбоље показује чињеница да самој Патролцики долази Практикант док јој је муж на дежурству.

Између драмских ликова и порока постоји нека тајанствена привлачност, исто као што постоји између исквареног друштва и његовог критичара Нушића. Сви су они магично привучени вревом улице и сокака: привукли су их мириси и боје, кафана и разврат, живот на рубу. Јулин још увек званични муж не престаје да се опија, занат је потпуно напустио. Не само што му је разорен породични дом, њему је и живот потпуно разривен и он је и као човек обезвређен, унижен и одбачен. Свакодневно пијан долази у њихов кварт и са Циганима пева песме: „Јеси л’ чуо да сам испрошена? / Испрошена и прстенована“ (23), после чега трпи батине од Симе. У тој његовој тузи има нешто Сатнковићевог мазохизма и потребе да се у другом изазове емоција: „Свирај... нешто онако за плакање, да сви плачу, сви ови овде што их видиш, да плачу. [...] Ко има срце нека плаче! [...] Ако... нек’ ме туче... то је моја судбина. Није мене тукао он, него моја судбина!“ (24); и даље: „Добро. Има и сутра дана. Ја ћу доћи опет и сутра и прекосутра и целога свога века долазићу на ову капију“ (26).

Уведена у драмску перипетију као нека врста колоритног коментатора збивања, али и човекове судбине и живота уопште, Бандистовица у картама види да Јули прети опасност од неке црномањасте жене, али је теши да картама не треба веровати: „Море, и карте су пролагале. (Меће их у џеп) Лаже човек, а има Бога над собом, те неће карта која нема ни Бога нити може поцрвенети. Не веруј им“ (27). Бандистовица, међутим, не открива само туђе тајне и судбине, она открива другима и сопствени усуд. Она се поверава како је први муж тукао јер је био изгубио главу за неком женом, па је она променила и веру и мужа. Овог сада она туче, јер „такав је закон и од самог Бога: ко је јачи, тај има право да удари [...] Ваљда има нека вера у свету у којој и жена има право“ (29, 30). Као неуморни посматрач околине и помни тумач људских судбина, Бандистовица посвећује неколико језгровитих реченица и фрау-Ленчи: „Ех, тако она... ако може коме зло да учини. А оно знаш, и њој су зло учинили људи... остала тако целог живота девојка. [...] Ето је, видиш каква је, вуче се од капије до капије као глува кучка, па само гледа на ког да лане, а кога да уједе“ (30). Нигде се, међутим, у тексту детаљније не помиње на који је начин и сама фрау-Ленчи страдала од људи.

Приземни, користољубиви мотиви одређују понашање и других ликова: Сима позива Јову да му врати натраг жену, јер је већ донео одлуку да се ожени рабацијином кћери због мираза. Објашњава му да није хтео да га повреди, а Јова, и даље слаб на Јулу, брине што је Сима ударио. Силу јачега пола Сима једино види у физичкој снази, јер „човек је човек док је сам, а кад се сретне са женом, онда је жена човек“ (41). О истој неодређености ће Сима и Јова даље говорити:

Јова: А то је оно... жена јача од читаве војске, да те убије... Жена слаба... да јој опростиш. Е па шта је жена, је л' слаба, је л' јака... а?

Сима: Па не знам како да ти кажем: жена је, видиш, јака и не боји се док не учини зло, али је слаба кад га трпи.

Јова: А човек (испија) мора да подноси и грех, и невољу и бригу... све... све (42).

Важну кулминациону тачку означава сцена у којој Јула долази са полицијом јер је пријавила Симу због насиља, али жандарм, чувши Симину причу о томе да је она напустила мужа и да је он претукао јер је хтео да је уразуми да се врати мужу, предаје је Јови и занемарује то што је сва крвава и још се чуди како је тако неморална жена имала смелости да зове полицију. Потпуно верно стилу приказивања, у понешто разводњеном жаргону приградског необразованог света, све се даље одвија према логици вулгарног оговарања, лажних изненађења и лукаве безобзирности, али и према очекиваним мерилима вредновања. Друштво се мери својим властитим мерилима; изречена непосредно, у афекту или без њега, та мерила представљају одређен, штавише: непогрешив суд и о онима који их доносе. Патролцика долази Јули у посету и прави се невешта због свих сплетки које је исковала са фрау-Ленчи. Говори Јули како је Сима добар према својој жени и како је баш искрено воли. Јула се жали на тежак живот и на Јову који кад је пијан донесе по који комад меса кући, али и да је несносан кад је трезан. Патролцика је обавештава да јој то месо Сима шаље из своје новоотворене радње, а да Јова прихвати кад је пијан, а буде га стид кад је трезан. Управо се из ове сцене изродила Јулина жеља за осветом. Свету којем припада Патролцика није довољно разарање нечијег живота, већ његово потпуно уништење. Јула свој слом доживљава при сазнању да Сима воли своју жену и да мирно и сложено живе, иако ће испољавање тога слома бити одложено.

Многи критичари су истицали немотивисаност епизоде са Куропаткином. Наиме, она можда само делимично осветљава тежак живот Јуле и Јове, јер Јова пристаје да се ода крађи како би могао зарадити за Јулу. Куропаткин оличава, рекло би се, позив на грех, на још једно, судбоносно искушење: лик лопова коме се Јова обратио за помоћ око посла јер му је жао да због његове неспособности Јула оскудева. Све време током разговора с њим, Јула осећа страх који само расте. Он јој даје последња два динара јер зна да она нема ни динар у кући, али убрзо враћа тај исти новац у џеп са оправдањем да не сме да иде у пљачку празних џепова да га не бије малер. То сујеверје помешано са непрезањам ни од каквих закона делује врло необично на читаоце. Није сасвим јасна функција овог лика који није окарактерисан као позитиван, али је занимљива његова непосредност и искреност. Лопов не говори фразе, већ гледа право у очи животу, објашњавајући особености свога заната.

Нису ретка места у тексту која подсећају на тематско-мотивски *deja vu*. Акценти се, међутим, померају. Јула и Јова воде разговор као и ликови у Нушићевој драми *Тако је морало бити*, али за разлику од ове драме где жена прихвата жртву да би спасила мужа невоље у коју га је сама отерала, овде жена тражи још већи грех од свога мужа. Њу су на силу дали за њега. Нису се волели, али су лепо живели. И некада су се могли и завоleti, али сада је за то прекасно јер му она, баш зато што јој је опростио, не може погледати у очи, мада, показате се, ту више нема љубави јер и поред мржње коју осећа према Сими, Јула и даље осећа и љубав. Сада су, управо због Симе, и она и он – последњи људи. Јула изговара нешто неочекивано: „Хајдемо заједно на робију! Тамо... тамо иза казаматских зидова волећу те. Тамо ћу смети да кажем, да сам твоја жена... тамо нема ко да пружи прст за мном... тамо ћу те волети. Хајдемо заједно на робију!“ (59). Сви женски ликови жуде за мушкарцима јаке воље, за одлучнима, спремним да физичком снагом бране своју част. Ниједна жена у Нушићевим грађанским драмама нема нежна осећања за мушкарца који је испао из своје традиционалне мушке улоге. Њима су увек дражи и прихватљивији мушкарци насилници, него слабићи.

Јула му обећава да ће га волети као што никад није – не ако оду да краду туђе, него само ако оду да поврате оно што је њима отето. Њихову срећу. И то на

символичном месту: управо у оној кући где су њега на смрт пребијали као последњег човека и на њу прстом показивали. Она тражи да убију Симу. Тада први пут почињу страсно да се воле у *мраку*, јер злочин треба да их споји.

Трагове сличне технике изневеравања очекиваног и предвидивог Нушић је осмислио и на другим примерима који стварају чулнију, конкретнију слику и неку врсту двоструког одражавања која гледаоце пуни неповерењем у сваку постојаност. Сима, наиме, вређа и Живку којом се оженио због мираза. Говори јој да је не би ни узео да је знао да ће му њен отац подвалити и дати само половину обећане суме. Слушајући из прикрајка њихову свађу као и то да Сима тера Живку од себе, Јула се предомислила, али Јова тада схвата да је изигран: „Ја ништа нисам мислио, ја ништа нисам хтео... ја сам ћутао... Одвели су ми жену, ја сам трпео... тукли су ме, ја сам трпео... куповали су твоје бело месо парчетом смрдљивог касапског меса, и ја сам ћутао... Мислио сам, последњи сам човек... немам права, не смем. (Гласније): Па што си ме дирала? Ти си ме пробудила, ти си ми навукла крв на очи и утиснула нож у руке, ти си ми казала да ја треба скупо да платим све што је са мном рађено; па сад?“ (76). Њихова расправа буди остале. Сима излази, а Јула притрчава да га заштити. Јова тако пробада њу и мирно чека да га ухапсе. Сима окреће леђа да не гледа њене болове. Након што је издахнула, прилази, љуби је и спушта на земљу. Она га грчевито, док је борба за живот трајала, стезала да је не испушта из руку. Тако ових неколико последњих тренутака показују извесну склоност као мелодрамском обрту.

Сви су ликови у овој драми у грчевитој трци за променљивом срећом, и сви они, поред све динамичности, имају сличну судбину; заједно граде један живи трагично-гротескни „групни портрет“ иза којег опет гледаочева машта замишља читав низ сличних егзистенција похлепних на краткотрајну срећу и приземна животна уживања, поред чега непостојаност личности и њихових индивидуалних судбина изгледа релативно безначајна. Нема никакве сумње да се Нушић, упркос бруталности грађе, трудио да превазиђе пуки натурализам. Полазећи од безнадежности људске беде, он је душевно и друштвено посрнулим, у своме најдубљем бићу патничким ликовима жртвованим грубој свакидашњици, доделио улогу социјалног упозорења, опомене која нема фукцију политичко-социјалне агитације, али која својим етосом потресености настоји да узнемири, узбуди и, у

својим најсрећнијим, уметнички најуспелијим деловима, стекне нову изражајну снагу.

Несумњиво су Нушића у грађанској драми интересавале теме које је досадашња критика издвајала: брак, породица, верност и један делатни фактор – свет. Међутим, из данашње перспективе, имајући у виду све његове грађанске драме наведене у овом поглављу, несумњиво је, међутим, само једно – да је уза све те поменуте теме суштинска била она која се тиче љубави, њених крајњих домета и могућности, њеног деловања на јединку и степена спремности појединца на највеће жртве, најнечаснија дела, најтежи грех – управо из љубави. Почевши од драме *Тако је морало бити*, преко једночинки *Грех за грех* и *Под облацима*, до *Јесење кише* и *Иза божјих леђа*, Нушић варира једну и данас актуелну тему, која се уклапа у целовит емоционални дискурс аутора и отвара читав спектар могућих схватања љубави.

Нушић као писац озбиљних драма, остао је у сенци Нушића комедиографа, чини се, неоправдано, а разлози су неколики и углавном парадоксални. Велика већина ондашњих, па и данашњих критичара тражила је у његовим драмама комедиографску лакоћу: када је налазила, третирала је овог писца као водвиљисту, када није у томе успевала, замерала му је што није био инвентивнији; замерано му је што у његовој драми има много интернационалног, пре свега у *Тако је морало бити*, а онда када је у својим потоњим остварењима дао јасније издиференцирану локалну боју, и пластичније представио београдску средину коју је и сликао, замерали су му што нема много стварног живота у њој. То све у знатно већој мери говори о реципијентима, него о самоме писцу. Нашем гледаоцу, независно од тога да ли се ради о критичару или публици, тешко полази за руком да прихвати новину, а Нушић је свакако био зачетник грађанске драме у европском смислу те речи код нас, а потом тај исти гледалац није прихватао да гледа себе изопаченог, што му је управо понудио Нушић као извнредан сликар стварности, друштва и људских нарави. Он није залазио дубоко у људску психологију, и само је повремено био на трагу Ибзеновог симболизма, а знатно

чешће у маниру Горког и руских натуралиста, али неспорно је дао широк спектар типова који су зацело преузети из стварности која се гледаоцима могла и није морала допадати. Ако су од те исте стварности бежали у позориште, онда Нушић с разлогом није могао бити прихваћен. Међутим, овоме писцу треба нужно одати признање да је зачетник и утемељивач многих драмских форми, да је у својој грађанској драми приказао аномалије друштва и извео, можда не тако дубок, али засигурно широк захват у приказивању нарави и типова онога доба, дајући тачну слику менталитета. Све друге замерке, могу бити само замерке нашем грађанском друштву, доведеном до дехуманизације, изопаченом и изгубљеном у потрази за остварењем новог идентитета. „Видели смо да је драма била и дидактична и с тезом. Била је једно од оружја идеолошке борбе грађанске класе која је водила битку, која се пробијала и снажно успињала; средство којим је одушевљавала, храбрила, опомињала, нападала и учила. А позориште пак – без било каквог фалсификата у изразу – било је пука забава.“⁴⁵³ Нешто другачије, „своје“ виђење „наше драме“ дао је Милутин Бојић у *Зори* 1911. године: „Нушићева грађанска драма је синтеза српске комедије и трагедије, а није створена имитацијом.“⁴⁵⁴ Управо је овакво виђење Бранислава Нушића не само најкомпромисније, већ и најобјективније и за самога писца оно које не пориче вредност његових драма, него га као и свака синтеза чини комплетним и надрастајућим у односу на сва дотадашња сужавања и свођења.

Оно што је нас у Нушићевим грађанским драмама највише интересовало јесте позиција јунака, сукоб његових хтења и могућности, психолошки и социолошки контекст, условљеност карактера и поступака, итд. Главни закључак у вези са овим је да о судбини јунака одлучује случај, или је он доведен пред свршен чин, што нас наводи на закључак да јунак не одлучује него се затиче.

⁴⁵³ Ђерђ Лукач, *Историја развоја модерне драме*, прев. Саво Бабић, Нолит, Београд 1978, стр. 59.

⁴⁵⁴ Милутин Бојић, „Наша драма“, у: *Сабрана дела*, Проза I, Народна књига, Београд 1978, стр. 134.

Јунак Нушићеве историјско-патриотске драме
(*Кнез од Семберије, Растко Немањић, Данак у крви, Хаџи Лоја*)

Путем којим је кренуо у стварању грађанске драме Нушић није продужио у својим историјско-баладеским остварењима, у која су уткани бројни митски елементи и мноштво симбола из старих легенди. Као експонирани носиоци драмског развоја, његови јунаци озарују новом светлошћу особине јаке личности које су их уздигле на степен култа. Преузимајући историјску улогу кроз личну жртву, они излазе из реалности и преузимају идеалну егзистенцију. Данас изгледа да успеху Нушићевих историјско-патриотских драма допринело је расположење тога времена, које се уморило од сликања натуралистичке беде. Настојањима неких европских театара Нушић се придружио при обради мотива из националне историје и с патриотском маштом приклонио повремено патетичним и заносно-визионарским расположењима националне „неоромантике“. У исти мах се, управо у Нушићевом случају, може говорити о утилитарном поимању театра као шилеровски замишљеној „моралној инстанци“. Мишљења о уметничкој успелости ових драма још увек су подељена, али се нама чини меродаван суд Рашка Јовановића: „Најпре, немогућно је не истаћи да је и на овом подручју Нушић испољио знатно мајсторство како у вођењу радње, тако и у профилисању ликова.“⁴⁵⁵ Кренувши с неуморном потребом за преображавањем ка новим облицима, Нушић се окренуо историјско-патриотској драми; изабрао је облик постромантичне трагедије, у којој је, упркос прокламованој одбојности према узвишеном стилу и „родољубивој патетици“, кроз патос слављења српске историје указивао на психолошко наличје збивања.

*

Нушићев историјски фрагмент *Кнез од Семберије* из 1900. године заснован је на народној песми коју је испевао Филип Вишњић, а забележио Вук Караџић и

⁴⁵⁵ Р. В. Јовановић, *нав. дело*, стр. 284.

уврстио у четврту књигу *Српских народних пјесама*,⁴⁵⁶ али треба рећи да је ова личност била инспирација и неколиким писцима пре Бранислава Нушића.⁴⁵⁷ Писац овог драмског фрагмента се више од свих удубио у опсежне студије, атмосферу и језик народне поезије, па ће и врхунац Нушићевог бављења историјском тематиком означити трагедија *Наход* настала у трећој (последњој) фази његовог књижевног стварања. Чврсто је притом веровао да је управо у историјској драми „[...] учинио корак један унапред. После једнога давнашњег и срећнога покушаја Лазе Костића (*Максим Црнојевић*) наша је историјска драма опет зашла на старе стазе (Шапчанин, Цветић, итд.) патетичних фраза које изазивају родољубиве манифестације. Ја сам се одвојио од историје и донео на позорницу трагедију човека и његове душе под историјском одором.“⁴⁵⁸

У драми о Ивану Кнежевићу доследно је спроведена идеја о трима јединствима, па се у критици, већ и због тога, могу наћи прави панегирици посвећени успелости Нушићеве драмске уметности: „И у остваривању сва та три јединства потпуно је успео, те се за драмски фрагмент посвећен Ивану Кнежевићу може рећи да је савршен у језгровитости излагања, драмској напетости и потресности свеукупне слике, као и у поступности развоја радње која је све драматичнија што се више ближи финалу.“⁴⁵⁹ Немачки слависта и фолклориста Герхард Геземан, аутор *Најлепших песама о царевима, краљевима и јунацима*, сматрао је, опет, да је наше народно стваралаштво не само у естетском смислу бриљантно, већ и врло морално. „Ако су Карађорђе и његови људи кроз Вишњићеву Музу постали херојима, Иван Кнежевић је кроз њу постао свецем“⁴⁶⁰.

Профилисање драмског јунака извршено је и у овој драми кроз укључивање више тачака гледишта. Тако Други кмет каже за свог омиљеног кнеза Иву: „Видиш ли га, болан, каки је мудар и саглам, у нас ево бијела су брчишта, а

⁴⁵⁶ Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме*, књ. IV, Штампарија Краљевине Србије, Београд 1896, стр. 178–186.

⁴⁵⁷ Личност Ивана Кнежевића опевао је Сима Милутиновић Сарајлија у свом *Тројебратству* (1844), а Милан Ђ. Милићевић му је дао простора у *Поменику знаменитих људи српскога народа новијег доба (1888–1901)*. Такође је на основу ове Нушићеве драме Исидор Бајић компоновао оперу под називом *Кнез Иво од Семберије*, која је премијерно приказана на позорници Српског народног позоришта у Новом Саду, 29. јануара 1911. године.

⁴⁵⁸ Бранислав Ђ. Нушић, Писмо кћери, Београд, 1. марта 1924. Навод према предговору Рашка В. Јовановића у књизи *Изабране комедије и драме I*, Нолит, Београд 1987, стр. 5–6.

⁴⁵⁹ Рашко В. Јовановић, *нав. дело*, стр. 340.

⁴⁶⁰ Герхард Геземан, „Једном мртвом певачу“, *Зборник у славу Филипа Вишњића*, Београд 1936, стр. 66.

он нас све надмудрио“ (304). Колико је Нушићу било стало до тога да увећа сјај његове појаве потврђује околност да је поменута дефиниција кнежевих својстава додатно оснажена његовим физичким портретом: „(На кнезу плаветне чохане чакшире, ђечерме све златом окићене, у злату сијају два сребрна пиштоља и нож, о бедрима богата сабља, на ногама црвене чизме. Врх свега огрнут ћурком)“ (305).

Индивидуалне особине и психичка својства јунака историјско-патриотске драме поражавају својом узвишеношћу која свој други пол обично налази у ватреном протесту историјског јунака против окова што су притисли народ, када се све у њему отима да крене у јуриш и победи освајача. Узмимо било коју Нушићеву историјску драму и свуда ћемо наићи на исте основне мотиве, исту идеју о непомирљивости тежњи појединих личности и неизбежности борбе, о високом значају снажног морала и непоколебљивости вере и воље као највиших мерила вредности личности. И ликови жена су у овом историјском свету другачији. Овде господаре оне које могу да потхрањују игру душевних снага, да подстакну мотиве за акцију и доношење пресудних одлука.

Треба рећи и то да величанствена историјска епизода добија на ефектности управо захваљујући сажетости и згуснутости коју је писац спровео, па се чини да је форма скраћене трагедије морала била прихватљивија модерном читаоцу од разуђене трагедије у пет чинова. Историјско-легендарни предложак ставља у средиште драмског фрагмента лик насловног јунака, кнеза од Семберије. Његовом земљом треба да прође Кулин капетан са робљем за које тражи откуп од 3000 рушпија. Кметови се устежу да дају јер су сиротиња и ослобађањем једног робља створиће ново робље. На крају дају оно што имају – 24 рушпије и неколико гроша. Сам Иво хоће да положи све што има. Све што је сакупљено мало је за Кулина, јер води одабрано робље које би за велики новац могао продати. Чак пита Ива да ли жели да погледа какво робље има за продају, на то кнез Иво одговара: „Не, нећу; ја га не купујем, већ га откупљујем“ (314). За све благо које је Иво положио, Кулин му даје 302 роба, а последњу робињу Станку задржава. Иво даје њиве, даје конак, распасује сабљу и даје му и своје оружје и одело. Кад је и то премало, износи из куће кандило и икону опточену сребром. Његову мајку у том моменту савладава бол јер је за њу то једнако одрицању од крсног имена и свега што је вернику светиња. Боја, његова мајка, пада крај иконе и умире.

То полагање свега што појединац има на жртвеник слободе спроведено је градацијски и кулминацију доживљава у смрти мајке, односно у животу који је положен за откуп, или шире схваћено – за слободу. И сам Кулин капетан је потресен овим призором: „Алах рахмет ејлен! Доста је, Иво, доста, доста... (Окреће главу да не гледа.) Твоје је робље, откупио си га! (Одлази нагло.)“ (317).

Како је један од утисака који је писац несумњиво између осталих желео произвести било и активирање свести о слободи и родољубљу, није случајно што се ова драма нашла и на репертоару војничког позоришта на Солунском фронту.⁴⁶¹ Нушић се, као што је већ речено, ограђивао од таквих интенција, али је и лаику јасно да је напосто немогуће не произвести ганутост пред потресном сликом патничког народа чија је спремност на жртву – материјалну и сваку другу – у стању да гане и постиди непријатеља. Смрт мајке, узвишена сликом светиња и пратећих симбола, доживљава се на крају као нека врста катарзе и потенцира поента буђењем родољубља. Песме давних векова одзвањају у души, речи које умеју да делују на свест и машту гледаоца, које умеју да запосле срце. Попут других родољубиво-историјских драма, загледаност у прошлост нашег народа, најбоље је предсказање будућности. У чему се онда састоји најдубљи смисао овог историјског драмског фрагмента?

Потресни одјек ове трагичне слике јасно назначава да се живот откупљује животом, да слобода изискује жртве, а да бекство од ропства подразумева страдање. Данашње очи то ипак виде другачије: приметан је, отуд, раскорак у критикама изреченим у Нушићево време и оним доцнијим које, додуше, признају извесно отискивање од романтичарске традиције и објективније приказивање личности из прошлости, али не одустају од става да овај Нушићев „историјски фрагмент“ није издржао пробу времена. Иако је Милан Грол према *Кнезу Иву од Семберије* био врло благонаклон, данас се већ тешко прихвата његов суд „да је *Кнез од Семберије* једна од наших најбољих драма, и у истини дело од трајне вредности у српском позоришту“⁴⁶².

⁴⁶¹ Уп.: Р. В. Јовановић, *нав. дело*, стр. 350.

⁴⁶² Милан Грол, „*Кнез од Семберије* и *Данак у крви* – два драмска фрагмента“, *Позоришне критике и есеји*, Народно позориште у Београду, Београд 2007, стр. 49.

Нушићева историјска драма о Растку Немањићу (1901) писана је потпуно у духу предања. Она ефектно представља најзанимљивије делове из Теодосијевог дела *Живот оца нашега Саве, првог архиепископа српског*. Растко је нова варијација историјског лика мисаоне природе и религиозне жудње која гледаоца води у хришћанску оностраност, у симболичким језиком описани свет.

Његов славом овенчани отац, Стефан Немања, говори о великој и уједињеној земљи, а потом помиње манастире и захвалност Богу. Растко му, међутим, говори како га је мајка Ана учила молитви и она му је омилила. Стеван и Вукан су отишли у лов, а Растко је измолио оца да остане са монасима и да води разговор о светим обитељима светогорским. Већ тако постављена слика говори много о духовном опредељењу младога Растка, о његовом унутрашњем свету који ће следити.

Монаси приповедају о Светој Гори, а Растко тоне у сан. Буди се из најлепших снова, тужан што нису јавна и уједно доноси закључак да би их могао преточити у стварност: „Па, могу, могу и хоћу, да, хоћу!“⁴⁶³ Он се опрашта од свега дотадашњег живота пошто је донео одлуку да оде на Свету Гору: „Збогом, кућо моја, збогом, доме мој, збогом, оче и мајко, збогом, браћо моја; збогом детињство моје! Збогом, бриго очина и милошто мајчина, која си ме досад хранила и бранила! Збогом, збогом!“ (95). У доба све упадљивије моралне лабавости и духовне пометње која је одликовала праскозорја српског православља, из све већег неспокојства у овом свету у коме се тако ретко тражи духовна храна, уздиже се позив на спасење у молитви, „мајци свих врлина“, са којом се стиче виђење рајских добара. Фантазија и верска утопија – то су постали предели у којима екстатична религиозна чежња сањалице и мислиоца Растка Немањића дочарава у сновима један преображен свет. То је стање у којем се божанско осећа у себи.

Растко остаје да ноћи испред манастирске капије која се затвара са заласком сунца и не отвара се ноћу. Похађају га анђели, па му Арханђел казује: „Растко Немањићу! Не бој се, ходи смело путем који си изабрао. Твој народ је

⁴⁶³ Бранислав Нушић, „Растко Немањић“, у: *Мали комади*, Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон, Београд 1938, стр. 94. Даља навођења ове драме су извршена према овом издању.

храбар, он ће себи сам извојевати славу, али њему треба и другим путем поћи својој будућности. Тим путем повешћеш га ти; на теби је благослов неба“ (98). Када је стигао пред капију манастира, пред „камено предворје вечног живота“, Христифор га у први мах одбија, јер је Растко стигао у глуво доба ноћи када се не отварају манастирска врата, али чувши Расткове речи – говори: „Такве душе, каква је твоја, прима ова обитељ увек“ (100).

Следећа сцена приказује Немањине емисаре Мрвоја, Мирослава и Срлана. То су средњовековни *missi dominici* који су пошли у потрагу за Растком. Пастир им говори: „[...] такав, каквога ви тражите, он је тамо“, и одмах падају у очи заменице, иако се опис јунака не даје директно. Питају се хоће ли им монаси отворити врата по заласку сунца и закључују да су Растку отворили вероватно зато што се представио као син великог жупана Немање. Христифор је, међутим, отворио јер је он дошао да Богу служи.

А када Мрвоје каже: „Замисли да нас Немања шаље, а њему си пре отворио врата но нама“, Христифор му даје необичан колико и значајан одговор: „Вас Немања шаље, а њега је Бог послао“ (103). Цела драма врви од формула које су обликоване (и изговорене) у високом, старозаветном, химничком стилу и дуктусу – као да се неки други, невидљиви коментатор збивања обраћа публици са предикаонице.

Христифор говори другој братији шта се збило претходне ноћи. Он је хтео да остане при уставу манастирском и не отвори врата, али је видевши скромно дете осетио да му неки унутрашњи глас говори: „Отвори, отвори му; прихвати то дете, њега Господ шаље!“ (105). Нушић овде, разуме се, на више начина варира древни библијски мотив: Закуцај и отвориће ти се!⁴⁶⁴ Срж драме је, у суштини, садржан у овој моћној симболици – у отварања врата, у иницијацији, у преласку преко прага, преко црте што невидљиво раздваја светове. Чује се хор у цркви *Исаије ликуј*, а после *Буди Имја*.

Растко се на крају драме обраћа Немањиним изасланицима: „Реци му: твој син Растко, сада Сава, изабрао је други пут за живот. Ти, Немања, имаш синова који ће оружјем управљати, а твој син Сава, он ће се за тебе и твој народ Богу

⁴⁶⁴ „Иштите, и даће вам се; тражите, и наћи ћете; куцајте и отвориће ваам се“ (Матеј 21:22, Мт, Мк. 11:24, Лк. 11:9, Лк. 18:1, Јн. 14:13, Јн. 16:23); „Јер сваки који иште, прима; и који тражи, налази; и који куца, отвориће му се“ (Приче 8:17, Јона 2:3, Лк. 23:42, Дела 9:11).

молити, јер за велика дела, која српскоме народу у будућности предстоје, треба и других путева, треба и другача оружја. Бој не бије само мач, већ и вера у Бога; вера и правда држи градове, а мач их руши. Доћи ће дан када ће Сава одужити дуг и своме дому и своме народу. [...] А сад, ено ме тамо позивају, пођите ви својим путем, а ја ћу својим“ (111).

Озбиљно забављен спасом своје душе и чврсто уверен да ће као Сава „одужити дуг и своме дому и своме народу“, Растко Немањић, сада Сава, носи уједно, у сценској појавности Нушићеве историјске драме, која је у своју структуру уплела и извештајан број ефектних слика и формула, све епитете који се као литерарни лик ове врсте подразумевају: кроткост, визију и потпуну преданост мисији која подразумева предавање овоземаљском колико и оностраном, пролазном колико и вечном, загробном. Могло би се с добрим разлозима рећи да и Нушићева драма представља службу тој преданости. Његов текст је пун цитата из литературе, али се најмање уверљивим могу сматрати делови драме који су најмање животно истинити, у којима писац настоји да религиозност поистовети са световном етиком.

*

Драмски фрагмент у једном чину *Данак у крви* (1907) приказује један драматични догађај из прве половине 16. века, у Дубравама крај Стоца у Херцеговини. Ни овај Нушићев играказ није побрао ловорике у реакцијама критичара пишчевих савременика. Поново је у томе предњачио утицајни Милан Грол: „Затегнута жица тугаљивих ефеката која је већ у *Кнезу од Семберије* дала свој највиши тон, истеже се дакле даље. У *Кнезу од Семберије* она је почела болећивошћу, а завршила језовитошћу; у *Данку у крви* она почиње грозотом а завршава апсурдношћу.“⁴⁶⁵ Оваква поражавајућа мишљења ипак нису сметала да драма *Данак у крви* буде награђена трећом наградом на конкурс Народног позоришта у Београду.

⁴⁶⁵ Милан Грол, „*Кнез од Семберије* и *Данак у крви* – два драмска фрагмента“, нав издање, стр. 50.

Текст драме почиње описом цркве – иза цркве „по стени и камену“ расуто је херцеговачко село. Жене држе своју децу и моле се. Осећа се мирис тамјана и чује се свештеничка песма: „Тјело Христово...!“⁴⁶⁶ Кнез Симо их пита зашто нису у цркви, а потом констатује да не смеју због греха, јер су осакатиле децу да би их сачувале. У том ужасном чину крије се кулминациона тачка овог кратког комада: „Је ли боље ја да му ишчупам око, но туђа вјера душу? [...] Бешчедник си, кнеже, без порода си; не знаш ти шта је то ишчупати са мајчина срца дијете и одвести га у неврат. Не знаш, кнеже, а да знаш, не би нам зар стајао на муку; не би нам зар бол гријехом називао“ (9).

Мајке последњи пут причешћују децу јер долазе јаничари и не зна се које ће дете остати у вери, а које ће одвести. Кнез Симо обећава мајкама које су осакатиле своју децу да ће рећи да су као богаљи рођена.

Смркнут и неумољив, Турчин Ибиш наступа суверено и непријатељски, зна да молитва није адет уочи поласка на далеки пут, него народ хоће да остави децу у вери, међутим, одједном му почну навирати сећања и пита колико је стара сеоска црква. Сазнаје да поток извире од Ристовића куће, где је некада живела велика породица која је била на гласу, а од које је сада остала само једна удовица са нејаким дететом. Сцена се прекида и светло пада на лик оца Серафима: „Оца Серафима је попала седина а испржило сунце. Висок је, суве руке а светла ока, над којим се наднеле беле веће. Он збори тихо, лаганом речју, али оком каже више но говором“ (20): „Пухнуће вјетар и почупати младице из коријена, из душа ваших; удариће град и покосити плод вашијех срдаца. Али... трпљет’ се мора! Трпљели су они прије нас, трпимо ми, трпљеће и они што ће доћ’ за нама. Велики гријеси не откупљују се малијем жртвама, а на нама лежи тежак гријех наших старијех. Трпљет’ се мора! Стегните, мајке, срца; нека вам усахну очи; нека се придуши јаук и болове своје искажите у молитви Господу Богу својему!... ..“ (21).

Испољавање вере као основне потпоре у тешким временима борбе за слободу је учестало и у нашој историјској и у патриотској драми. Нема никакве сумње да је, по пишчевој замисли, овај супротни замах моралног клатна оличен у појави оца Серафима, поштоване старине чија памтљива реч додуше одзвања без икаквог ефекта, премда препознатљива и присна по оној реткој и повремено загубљеној потреби

⁴⁶⁶ Бранислав Ђ. Нушић, *Данак у крви*, Штампарско-умјетнички завод Пахера и Кисића, Мостар 1909, стр. 5. Сва навођења ове драме извршена су према овом издању.

мислећих људи да из дремљивих дубина сећања дозивају на површину пропламсаје „грешне прошлости предака“ и религијске запитаности пред судбином људске душе и људског духа на земљи, том трајном боравишту свих пролазних и коначних ствари и бића. Све ипак бледи пред родитељским трагизмом, пред очајем мајки лишених спремности да осете значај других мотива, па и да осете разлоге за трпљење и верску скрушеност. Њихова је искључива брига да избаве своју децу.

Прва жена: А ко би своје дијете унаказио?

Даут-ага: Ти, ти, пуста жено! Знам ја вас, тврђа су вам срца од камена!

Прва жена: Нијесу, ага, камо да су! (25).

Жене чију децу прогласе за „оштећену“, срећне су као да су их поново родиле, или пронашле нешто што су већ давно изгубиле, а оне пак којима отимају здраву децу, посрћу готово онесвешћене. Иста она атмосфера дубоког трагизма од које су већ живели сви Нушићеви ликови обавија сада и ликове родитеља; они беспомоћно падају као жртве невиђене окрутности. Мајка Јока дарује свог сина јабуком. Ни она ни њен муж Стојан се не одвајају од детета и надгледају га и даље иако су га већ регрутовали јаничари. Роса из Ристовића куће довела је преостало дете и са њим јој се затире пород.

Нушићеви ретки покушаји психолошког нијансирања приметни су у грађењу Ибишевог лика: „(За све време мука Росиних и њега тешко боли. У њему се пробудила осећања крвне везе, те му се сад први пут види: колико је тежак грех очупати дете са мајчина недра. Што Роса више пишти и јадује и њему се више мршти чело.)“ (42). Роса наизменично преклиње и прети: „Клећу вас и небом и земљом и уклећу вас. Проклећу вас материнском клетвом, тежом од помора, љућом од жеге. (Окреће се народу те вапије.) Гдје сте, гдје сте, браћо, гдје сте, очеви, гдје сте, људи?! Отеће ми га, ено отеће ми га! Има л’ ко да помогне; има л’ игдје мушке руке? (Загуши је суза и бол.)“ (42).

Ибиш тешко сломљен њеним болом, са пробуђеним осећањем крвне везе, вади пиштољ и пуца детету у чело, она зацвили, па се као рањена вучица устреми на убицу. Ибиш, међутим, (Мирно, спокојно.): „Прекратих“ (43). Сцена је брутална јер се Молоху полаже на жртвеник недужно чедо, а смрти дарује невин живот. Роса „(Гледајући му и даље дубоко у очи, поче га разумевати. Она полако

пушта руке, којима га је хтела удавити. На лицу јој се и у погледу почиње враћати мир, те не одвајајући погледа од њега, прошапће му.): Хвала ти!“ (44). Колико год била неуверљива, ова потресна сцена приказује херојски чин једне српске мајке. Али, снага ове сцене је само у њеном иманентном трагизму. Она одређује једно стање душе за које не постоје ни скокови ни противречности, за коју постоји само очигледно сазнање о неминовности катастрофе. Грозничави покушаји да се спасе драго биће, које је немогуће спасти, преплићу се с молитвама упућеним страшној окрутној сили, сливају се у тужну јадиковку у којој звучи час тужбалица побеђене, племените немоћи, час проклетство које позива на освету.

Зато Роса пркосно узвикује: „Сад је мој! Чујте ви, вуци, сад је само мој! *Гроб* ми не можете узети. Сад је мој“ (44), на шта се надовезује отац Серафим: „Твој и божји, несрећна мајко!“ (45). У основу његових речи стављена је идеја хришћанског Бога заједно са идејом историјског фатума, коју појачава симболика инсценације: „(Понесе га у наручју цркви, корачајући корак по корак. Народ се расклања те јој отвара пут и сами јањичари не ремете мир и тугу. Чим је кренула, на цркви је ударило било, те мукло бије, све док она не уђе у цркву. За њом се црквена врата затварају.)“ (45).

У једном битном погледу Грол је свакако у праву: „Као композиција овај драмат спада у слабе Нушићеве радове. Ни ликови нису могли да буду изразити, јер се у свему осећа некакав несклад између страхоте мотива и његове натуралистичке мотивације која као да је невољно изишла из Нушићевог пера.“⁴⁶⁷ За уметничку обраду једне родољубиве теме и за поспешење естетског утиска свакако би било корисно да се у овој драми нашло и нешто више симболичких ефеката за које је и те како било места, међутим, то би донекле ослабило „родољубни ефекат“ који је ово дело требало да изазове код публике поводом аустроугарске окупације Босне и Херцеговине. Нушићеви ликови су патничка створења, у њиховој црно-белој карактеризацији највише се примећује одсуство интроспекције, па самим тим и могућност верног портрета; када говоре, ликови готово увек говоре против других. Чак и онда када њихова исповест настаје услед менталне неснађености или у тренуцима повишених осећања. Зато оно што читамо, или као гледаоци посматрамо када присуствујемо таквом играказу, није

⁴⁶⁷ Милан Ђоковић, *нав. дело*, стр. 268.

слика „стварности“ већ за нас смишљена порука. Као писац историјских драма, Нушић се разоткрива у својој интенцији не само оним што ликови говоре него и оним што – свеједно да ли, кријући своје свезнање, хотимично или невољно – прећуткују, а што се иначе да наслутити из казаног, порекнутог, али и из драматуршког поступка, из композиције, што, поред сижејне, има и психолошку функцију.

*

Драмом Хаци Лоја (1908) завршава се босанско-херцеговачки триптих, како је то означио Р. В. Јовановић, мада је према неким наводима Нушић имао намеру да напише тетралогију из босанско-херцеговачког живота под називом *Раја*.⁴⁶⁸ Ово дело је Нушић одредио као „реч у своје време у једном чину“, а представљало је израз пишчевог и општеномодног негодовања због аустроугарске анексије Босне и Херцеговине. Реч је о псеудоисторијској конструкцији једног фрагмента из трагедије српског народа. У средишту радње која се одиграва у Сарајеву налази се Хаци-Хафиз Лоја. Усред молитве и клањања у џамији улази управо Нушићев главни јунак: „Устајте, не сагибајте се више, вријеме је да се исправимо!“⁴⁶⁹ У неочекиваним речима овог чудног проповедника оличена је трагедија поносног и одлучног индивидуалисте и масовика, његов успон и суноврат.

Да је и ова Нушићева драма доживела најоштрију критику у новијој историји, за то је свакако међу најзаслужнијима сарајевски критичар и драматург Јурислав Коренић: „Највећи промашај му је била историјска произвољност Хаци Лоје, гдје је он у драми од једног затуцаног вјерског фанатика, демагога, друмског уцјењивача, а у исти мах повјерљивог лица аустријског конзулата у Сарајеву, направио у својој драми првоборца који са групом својих голаћа и побуњених

⁴⁶⁸ Пера С. Талетов, „Књижевна хроника“ „Под маглом“, ’Данак у крви“, *Босанска вила*, 1908, XXIII, бр. 1, стр. 11–13, бр. 2, стр. 29–30.

⁴⁶⁹ Бранислав Ђ. Нушић, *Хаци Лоја*, Штампарија „Бранко Радичевић“, Београд 1908, стр. 7. Сва навођења ове драме извршена су према овом издању.

Срба гине у дворишту Хусреф-бегове џамије.⁴⁷⁰ Трагедију једног контроверзног духа нису хтели да схвате у њеној литерарној слободи, као драмску фикцију, ни неки други, умнији и смотренији духови: „Био је одвећ смео потез од једне тако контроверзне личности, без обзира на то што се она заиста жестоко замерила аустроугарском режиму у Босни и Херцеговини, начинити симболом националног окупљања и прогласити га предводником читавог Сарајева.“⁴⁷¹

Контроверзан је, разуме се, Хаџи Лоја и као драмски лик. Њега је са задовољством убрајала у своје редове о једна и друга група, и једна и друга политичка снага када је устајао против њених непријатеља, али је та иста група остајала запањена када је своје оружје окретао против ње саме, и хватала га у недоследности и издајству. Трпеливости и дефетизму Смаил-аге Таслицака („Загазио је Швабо дубоко у нашу земљу и наквасио је већ нашем крвљу. Ето... то је све!“ (9)) супроставила се, већ на почетку драме, Хаџи-Лојина одлучност: „[...] погинућу на овом топраку земље, бранећи своје. Па ако ништа друго а оно нека се бар знаде и проповједа; био је некад неки Хаџи-Лоја, који је знао волети ову земљу, па и погинути за њу!“ (10).

А на смислено питање с ким се то уопште охрабрио да крене у битку против моћних унутрашњих и спољашњих сила, Хаџи-Лоја одговара: „То ви питате с ким; ви који сте подијелили један народ у три вјере па одвојили га једног од другог, тер се сад свако за се пита: с ким ће?“ (11). Над свим тим односима очигледно не лебди неки апстрактни револуционарни ехо босанских хриди које зову на борбу и буну или на непрестано стварање нових вредности и рушење старих. Очигледна је била Нушићева намера да у духу јужнословенског јединства прикаже Хаџи Лојин лик као неостварено испуњење властите политичке мисије, а то значи, као снажну личност, окрутну према околини и у исто време осетљиву на идеју заједништва, као личност, дакле, која се бори за остварење „вековног сна“ о уједињењу Јужних Словена.

Једино се тако може разумети и (историјски недокументовани) поступак Нушићев да као место за ковање завере одреди – џамију. У џамију први пут улази шокац Грга Шишић, а потом и Ристо Бујак. Сима Соколовић чита депешу где се

⁴⁷⁰ Јурислав Коренић, „Нушић у Сарајеву“, *Зборник Бранислав Нушић 1864–1964*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1965, стр. 280.

⁴⁷¹ Р. В. Јовановић, *нав. дело*, стр. 364.

цинично говори како је аустроугарски цар „с тугом“ примио вест о тешком положају суседног народа и долази у мир. Карактеристичне су пророчанске речи Грге Шишића; налазећи да вера може делити пред олтаром црквеним, али не и пред олтаром отаџбине, он је у својој машти повео догађаје путем којим још нису били кренули: „За те гријехе и сустиже нас казна. Нашу лијепу домовину, прегазила је ево туђа сила а из наше крви – понићи ће тешко ропство, под којијем ће поколења цвиљети“ (14). Истим тоном говори и сам Хаџи Лоја, изговарајући речи које ће цитирати генерације: „Неће он нас питати, којијем језиком ми знамо и умијемо зборити: неће он нас чути што су наши стари тијем језиком од вајкада зборили, но ће рећи; у мене је шидет, мој је језик господар! И настануће најгоре вријеме,... живи ће завидјети мртвима а гробови ће бити куће среће. [...] Настануће пошљедње вријеме [...]“ (25).

Стиче се, међутим, утисак да дословно *све* реплике у овој драми имају само на уму публику, да писац настоји да у свакој речи делује на њу, па се често служи говором уверавања који то остаје чак и у случајевима када је исповест драмског лика истрага над самим собом. „А што бисмо рекли?“ каже Хаџи-Абдија Халачевић, „Ја велим: лако је изгинути, тешко је невољу жив дочекати и погледати јој у очи. Нијесам међу последњима да дадем и живот за добро ове земље, али, хоће ли јој бар хаснити мој живот? Хоћу бар, умирућ’ да знам, е сам дао главу за добро својега народа“ (22).⁴⁷²

Готово заборављена Нушићева драма о Хаџи Лоји може се данас читати и као нека врста гротескног прелудија у догађаје који ће се овде одвијати крајем двадесетог века, јер све оно што, на пример, у драми изговара Шаћир-Ефендија Бисеровић, све то потврђује да смо већи дужници прошлости него што су генерације и саме слутиле и желеле да признају: „До јуче смо се клали међу собом, три вјере, а сад се миримо. Зар не бијаше боље да смо се мирили заједно да живимо, но што се миримо заједно да изгинемо?“ (26).

⁴⁷² Смаил-бег Таслићак: „Ја вељу, Хаџија, гинут се мора; јали сад јуначки, јали после, кад уљегне швабо и веже нам гајтан око врата те нас стијеже годину и две и три, док нам душу не ишћера. Знај да од наше смрти неће бити фајде народу, ал нека наша смрт бар рече Јевропи, да смо ми народ, те да нијесмо њен кусур, који ће она поклањати коме стигне! И нека јој каже: да је Аустрија уљегла у ове земље само преко нас мртвијех, јер њојзи другога пута у ове крајеве нејма“ (22).

Са лако препознатљивом „реториком заједништва“ Нушић нуди драмску форму као облик васпитавања политичке свести. Позориште постаје говорнички подијум. Хаци Лоја декламује, прориче и прокламује: „Причај ономе добу, које ће с тобом настати“, каже своме унуку Асану, „и реци му: да је читав један народ пропао за то – што се вјерама завео а да ће васкрснути и мора васкрснути за то – што се на самрти сјетио: да је брат мио, па ма које вјере био!“ (34).

Са страсно политичко-социјалним осећањем за заједницу везана је и свест о утицању на обликовање колективног живота, али се још већа снага Нушићеве антиципације политичке судбине ових простора показује у сцени која приказује херојски-сентименталну спремност на смрт, када се на самом крају драме помене Европа као политички симбол и парадигма, као мит величине и коби, уз речи капетана Седлаца: „У име Европе, предајте се!...“; Хаци-Лоја одговара: „У име Европе ми смо изгинули!..“ (38).

Пред нама је нека врста пригодне драме, истина на другачији начин него што су то били *Ратко Немањић* и *У српској кући*, од којих је последња написана поводом 70-годишњице Јована Јовановића Змаја. Шта им је онда заједничко? Нушићеве историјске драме прожете су чежњом за снажном личношћу која није сама себи довољна – односи између масе и идола убрајају се у најатрактивније загонетке историје и живота. То су драме апсолутиста које, другим речима, не темеље своју ствар на самима себи. Нушић свуда у историји тражи те ретке изабранике и свуда, у свим ситуацијама, изводи пред гледаоце тај јединствени идеал својих историјских драма. Чак и онда када их не налази, када приказује само безутешну тугу и очај беспомоћног народа, увек се у позадини наслућује невидљиво присуство снажне личности. Око тога да у том смислу може такође бити реч о идејним драмама, при чему су ликови остали недовољно психолошки осветљени, критика је углавном сагласна. „Био је то“, каже Рашко Јовановић, „ангажован став писца родољуба, који је, макар и фрагментарним делима, желео да буде у току с општим друштвеним збивањима и да оствари театарски акорд са духом свог времена.“⁴⁷³ Посматрано из тог угла, Нушићеве историјске драме деле судбину и неких других историјских, или прецизније псеудоисторијских драма са патриотским патосом, које су биле употребљене као средство у политикантске

⁴⁷³ Рашко В. Јовановић, *нав. дело*, стр. 359.

сврхе. Са очигледним и наглашеним идејно-идеолошким ставом писца, бројним неуметничким елементима оне су удаљавале овај књижевни род од сфере естетике. Касније, у 20. веку, оне ће се претопити у разне облике персифлажа и травестија.

ЗАКЉУЧАК

„За данас још наша драма није ни имитација дубоке, тајанствене и магловите северне душе; у њој нема социологије и проблема једног Ибзена, идеологије Бјернсона, оштрине и симболизма Стриндберга, Хамсуна, елганције Вајлда, страсти Пшибишевског – и боље што нема, јер ове духове ми смемо волети, можемо разумети, морамо приказивати, али не смемо имитовати; с друге стране, наша драма бежи од лакоће и уметности савремених Француза; најзад, не узима на себе улогу тумача чаробне психологије Руса. Сва та три правца која данас (реч је увек о данашњици) у Европи господаре нису одсудно утицали на нашу драму.“⁴⁷⁴

Иако би се историја српске драме могла објективније сагледати са наше столетне дистанце, сумирање њене слике с почетка минулог века ипак почињемо мишљењем њеног савременика, Милутина Бојића, чији непосредни увид показује колико је и наше време прекривено лугом историјском сенком. Његово разматрање, изнесено у *Зори* 1911, заправо разлистава нашу драму, њену оригиналност и обавештеност, испуњава белине на мапама давнашњег књижевног живота, призивајући у наше памћење прошлост која се круни. Бојић потврђује да су ондашњи ствараоци били упознати с актуелним токовима европске драмске мисли, али наглашава и то да су подстицаје за своју особену визију света нашли у сопственој стварности, другачијој од стварности њихових савременика у Европи. У којој мери је таква стварност била подобна као драмска грађа, комплексно је и сасвим ново питање.

Слика српске драме је стога веома издиференцирана, веома удаљена од стилске униформности, а то је околност која јој се понекад пребацује. Једна од специфичности се несумњиво крила у новом поимању форме: поједини писци су били чврсто уверени како је драмска структура важнија од тока радње. Јединствени ток догађаја, до којег би, на пример, једна успешна мотивска трансформација историјске стварности у драми требало да доведе, зацело је

⁴⁷⁴ Милутин Бојић, „Наша драма“, у: *Сабрана дела*, Проза I, Народна књга, Београд 1978, стр. 144–145.

нудила најсигурнију основу повезивања дела у кохерентну целину, али је истовремено била узрок схематизму и скученим семантичким границама. Уверени да је структура дела важнија од његовога тока, поједини аутори (Б. Нушић, В. М. Јовановић, М. Бојић, М. Црњански) свесно су жртвовали овакво јединство, уздајући се у унутрашњу мотивациону повезаност, у неку врсту идејне окоснице, на којој су се низали мотиви драме. Оваквим поступком су разрешавали скучену структуру традиционалног драмског поступка: чинећи је покретљивом у свим правцима, проблематизовали су структуру драмског дискурса уопште, будући да се ослобођена мисаона енергија драме, са својом „страшћу убеђивања“, почела акумулирати у ретким „есејистичким“ партијама монолога (*Тако рече Заратустра*, *Завјет*, *Самртна клетва*), у расправама о „животном смислу“ и рационалном коментарисању најизразитијих духовних проблема времена.

Опасност таквих решења нигде није тако уочљива као, на пример, у првом чину Марамбоове драме *Тако рече Заратустра* – где се најављује ауторов начин мишљења и пре него што је гледалац имао прилике да боље упозна саме ликове, те се писац одлучује за огољени ауторски трактат – или као у *Нашим очевима*, где у дидаскалијама доминира пишчева сугестивност дата готово кроз директно обраћање читаоцу, у форми приповедног текста свезнајућег наратора заступљеног у романима и приповеткама. На сличан начин се могу посматрати и историјско-родољубиви текстови у којима је повремено знало бити нескривене ангажованости, па су такве драме често остајале на нивоу пропагандних трактата. Ако би без оваквог општег коментара ауторова слика стварности можда остала непотпуна и проблемски неубедљива, с њим, у овако концентрисаном облику, целом драмском подухвату је такође претила озбиљна опасност да просценијум претвори у трибину, да играказ претвори у конгломерат афоризама о стварности који, невидљиво али чујно, попут кулиса окружује позорницу – или да се чак извитопери у неку врсту нежељене и свакако превазиђене Шилерове идеје о „позорници као морално-педагошкој институцији“.

Али сâм проблем „разрачунавања с епохом“ тиме је само делимично решен. Излаз се по правилу тражи на другој страни. Доводећи, наиме, свога јунака до властитог становишта и убеђења која произлазе постепено из драмског заплета, писац успешно спречава појаву „драмског есејизма“, јер је мисаоност драме

потискује за један слој дубље у структуру саме драме и интегрише је не више онако како би то учинио филозоф, већ као конститутивни „део“ једнога лика. То на убедљив начин полази за руком оним ауторима који своје јунаке не приказују у функцији објекта у коме сазрева или коме се „улива“ и „дошаптава“ сазнање, већ у улози субјекта који доживљава, пати, на посебан начин осећа и жели. Све ауторове ставове лик треба да испољи кроз своје дејство, чиме се свеукупност његовог дотадашњег живота манифестује кроз његове садашње поступке и иницира предстојеће догађаје. Дакле, спољна манифестација унутрашњег света ликова приказује нам се у виду поступака који производе догађаје, а само унутрашња сфера ликова остаје интегришућа снага у којој је садржана апсолутна истина. У том смислу се намеће и питање одрживости унутрашње објективности: „Да ли је могуће разобјективизовати простор субјекта? [...] Субјект је *саткан* од истине, постоји од истине у ограниченим фрагментима. Субјект је онај кроз којег путује нека истина, или, она коначна тачка, кроз коју, у својој коначној бити, путује сама истина. Тај прелазак искључује сваки унутрашњи моменат. [...] Кад је, међутим, у наше време немогуће идентификовати 'истину' са статусом когнитивних изјава, немогуће је закључити да се зарад наведеног можемо помаћи с оне стране онога што је модерна мисао (постгалилејевска или посткартезијанска) код употребе термина 'субјект' означила као свој сопствени локус.“⁴⁷⁵

То нас упућује на могући ближи однос између аутора и јунака (*Тако рече Заратустра, Ланци, Пред новим животом, Завјет, Голгота*), донекле и на врсту и степен духовног сродства. Јунакова размишљања у драми често су дословне варијације ауторових идеја, разрађених већ раније, у дневницима и есејима, од којих се, опет, аутор у драми, повинујући се захтевима уметности, дистанцира само принудно и привидно; само као уметник, не и као мислилац. Зато је он тим јаче везивао своје јунаке за њих. Они пак не варирају само ауторове идеје, већ опробавају њихову животну применљивост. Утолико је њихов фиктивни живот нужно друкчијег квалитета него што је то био или је могао бити живот њиховог творца. Стварајући њих, аутор, дакле, није драматизовао своју аутобиографију, већ биографије својих идеја. Понекад их је повезивало заједничко духовно

⁴⁷⁵ Alen Badiou, „On a Finally Objectless Subject“, *Who Comes After the Subject?*, Ed. Eduardo Cadava, Peter Connor, Jean-Luc Nancy. New York: Routledge, 1991, p. 25.

усмерење, али не и потпуна истоветност животних путева. Сличност је најочљивија код оних јунака чије акције произлазе из опозиције према времену или актуелном поретку у коме, цинично речено, сушта супротност духу има највише изгледа на успех у животу.

Основни проблеми, додуше, увек произлазе из самих изабраних ситуација и перспективе осветљавања њихових односа, који се највећма разоткривају као парадокси. Ти парадокси по правилу леже у духу времена, у стварности; њих јунаци огољују, те једновременно разоткривају и саму стварност и свој начин размишљања. Због једновремености осветљавања, међутим, постаје све изразитији раздор између јунака и времена у коме он живи; логички: јер јунак, откривајући његове противречности, доказује неодрживост постојеће стварности и оправданост својих захтева за њеном променом; и психолошки: јер се гледалац отуђује од противречнога света и приступа идејном програму који јунак заступа.

Мада се функцији парадокса може посветити посебна пажња, и мада је лако наћи велики број примера оваквог начина мишљења, изражавања и – што је за овакво посматрање свакако занимљивије, а за анализу захвалније – нарочитог сценског приказивања, тај се угао посматрања ипак није смео учинити доминантним, будући да у типолошкој анализи драмског јунака такво посматрање доводи у неравноправан однос појмове стварносног и духовно типичног.

Да се у овом раздобљу може наћи много различитих и блиских типова, могу лако показати неки симптоматични примери, али формализована представа о парадоксу као двогубој значењској творевини чији се делови односе у себи као позитиван и негативан пол значења, отпочетка би спречавала да се уоче и неке друге, а не само квантитативне разлике међу драмским парадоксима. Утолико пре што са српском модерном драмом наступа једна нова уметност која са својом упоредном меланхолијом и анархизмом данашњем гледаоцу и тумачу изгледа неспојиво.

На естетичком плану драме, ово унутрашње противречје такође је добило своју функцију, јер се брисањем суштинских разлика међу типовима релативно мали број јунака за гледаоце или читаоце психолошки умногостручава до неразазнајне гомиле, чиме стварност позорнице бива изнутра „первертирана“ у онај облик шире, друштвене стварности који је писац хтео да разоткрије: у врзино

коло акција, ликова и идеја изнад пустиње савремене непокретности, обезличености и безидејности.

Нема сумње да је то, између осталог, доказ њихове теореме о некој општој људској неодлучности, пасивности и егзистенцијалном нихилизму, који налази свој израз у бројним репликама првенствено у жанру грађанске драме, почев од Марамбоове јунакиње Јелене („У томе мртвилу гледам га, осећам, чезнем, умирем“, *Тако рече Заратустра*), преко Предићеве јунакиње Олге чији „поглед на бескрајно мучење које се погоршава из минута у минут тера човека да радосно потрчи у сусрет смрти“ (*Голгота*), све до сетно-горког исказа „пуковника Остоје“: „Нема у Србији три човека, жено, који знају како им се звао чукундед; и тој тројици синови циркус воде“ (*Наши синови*). Жестоких противречја друге врсте, међутим, нису биле лишене ни остале драмске подврсте.

Интимно у новој драми је истовремено јавно, јер ликови нису индивидуе већ само представници друштва, и то најчешће најнижег слоја, нарочито када је реч о облицима грађанске драме, они су само *човек уопште*, они су „свако“: традиционални позоришни *everyman* чији је исечак из живота представљен на позорници; његов је циљ да својом актуелношћу и уверљивошћу буди осећања гледалаца, и што су та осећања нелагоднија и готова да произведу грч – то је драма животнија. У њој нема моралисања и поуке, катарза није могућа јер нас паралисаност коју драма производи ставља у позицију безизлаза у којој се уосталом налазе и њени јунаци. Уколико се и поткраде понеки морализаторски тон или поучност, онда су дати површније, иначе би претили да *денунцирају тенденциозност* слабих писаца и њихових неуверљивих сцена. Заправо је основно питање које се постављало било да ли је морал модерног човека проблематичан и у којој је мери детерминисан. То је нужно увек морал друштва, јер се индивидуализам намеће као животни проблем: може ли се јединка ослободити миљеа? И на крају, у грађанској драми често и не постоји јунак око којег се све окреће, већ се сви окрећу око своје осе, а потом, у вртоглавици, сударају. Отуд је постала важна визура из које се ток догађаја посматра, мада је исход готово увек исти.

Стварање драмских типова значило је пре свега уклапање типичног начина мишљења, типичних ставова, идеја и учења њиховог времена у одговарајуће

психофизичке конституције јунака. Будући да су овакви ставови и учења били садржани у уметничким делима која су ту епоху идејно припремала, дајући јој своје специфично обележје, писци српских драма су их углавном одавде и преузимали, мада су их, у поступку уклапања у психофизички калуп јунака, свесно деформисали према захтевима фиктивно-психолошке ситуације у којој се лик налази и, разумљиво, према оквирима његове свести и интелекта. Преламајући исте типичне идеје кроз свест већине јунака, српски драматичари су ретко могли доћи до пресудних разлика у ставовима јунака, они су у тој разноврсности откривали такорећи само нијансе деформација идеја или проблема. Свесни да у Србији „нема више људи, постоје само звања“ (Црњански), драмски писци су, рекло би се, у свој фиктивни свет свесно и плански унели раскол: у њему су се, наиме, одделили на једној страни људско Ја лишено *јаства*, *сопства* и *својства*, на другој мисли, осећања, идеје и догађаји као свет састављен од „својстава без човека“.

Овај поступак, међутим, износи на видело једну особеност српске драме која је од посебног естетичког значења. Та се особеност кристалише око фундаменталног питања: зашто српска драма на прелазу векова не показује већи број изразитих, самосвојних карактера? Одговор би се могао наћи у следећем. Преламајући исте типичне идеје кроз свест већине драмских ликова, писци на овај начин нису могли доћи ни до каквих пресудних разлика у ставовима њихових типова, иако се такве разлике код типова већ по дефиницији могу очекивати, него су откривали, како је већ истакнуто, само нијансе деформације. Они су стварали неку врсту „еклектичних душа“, а између два еклектицизма, чак и кад видимо да нису исти, свеједно је тешко наћи суштинску разлику. Разлике постају тако незнатне да их гледалац или читалац више и не може препознавати по мислима, већ их раздваја само по језичким гестовима или сличним, „несуштинским“ одликама.

Дубљи смисао оваквог стања ствари ипак налази своје логичко образложење. Тачно је, с једне стране, да су драмски типови овим доведени до једног наизглед несхватљивог противречја: иако замишљени као представници духа и идеја, они се у овом, за себе битном, погледу не разликују много један од другог, већ се те разлике установљују само по животним „успутностима“, везаним

за људски небитна „животна“ својства. (Пр.: Да X игра улогу посланика, Y улогу министра или трговца, а Z младога интелектуалца који тражи себе, то је оно што их донекле одваја једног од другог, јер унутрашње, индивидуалне разлике међу њима нема.)

Драмски писци су свесно и плански довели јунаке до оваквог дискурса противречности, јер та противречност управо и јесте доказ става о савременој „безобличности“, која је на идејном плану драме нашла различите изразе и облике (тако је, на пример, типично да ликови буду обезличени тиме што њихова имена нису доминантна, већ се они приказују посредством занимања, титула и звања – књиговођа, доктор, адвокат, краљ, министар, генералица, глумица...). Отуд и централна теза модерне драме гласи да је индивидуум у одумирању и да су људска својства померена са битног на небитно, и не само то – овакав поступак је свакако могао послужити као предлог за изградњу типова, што је само некима и само донекле пошло за руком.

О поступку којем су аутори прибегавали при стварању већине својих типова, много казују белешке, коментари или преписка (М. Бојић, М. Црњански, Б. Нушић, итд.). У једну групу спадају покушаји да се ликови склапају на основу типова које непосредно налазе у животу, док другу чине отеловљења такозваних „цитата епохе“. Ови други типови нису толико психофизички животни, колико су идејни и духовни. Као да су у потпуности састављени од често неспојивих делова и реминисценција, у којима се додуше такође препознају или слуте извори из стварности, али се према уобичајеном стваралачком поступку стапања – „међусобно не познају“. Тако се и овде, као у већини драма ове врсте у европским књижевностима, јавља својеврсна „оптичка варка“ мултипликације ликова кроз њихово раслојавање.

Оно што се притом добија као мисаони слој лика, отприлике одговара фактичкој деформацији једне изворне мисли, која се заобилазним путем – свеједно да ли кроз приземне, учене, високе и салонске разговоре, или кроз делове историјски познатих изјава и говора – укључује у друштвени живот, да би, тек деформисана, постала чинилац стварности једног позоришног комада. Утолико су аутори баш кроз овакву, највећма ироничну или пародистичку монтажу погађали у нерв духовне стварности свога доба.

Да су аутори најзнаменитијих драма водили рачуна управо о проблему типичног и о строгим схемама традиционалне драме, сведоче тезе Милоша Црњанског о начину извођења, које у писмима постају сасвим препознатљиве, те добијају снагу доказног матријала за сваки став интерпретације његовог драмског поступка (писмо Радету Марковићу).⁴⁷⁶

Када је реч о главном јунаку, онда се, типолошки гледано, обично јављају две алтернативне могућности. Једна је: убедљиво илустровати његову младост, која би разјаснила *особеност* његовог друкчијег начина мишљења, док се друга придржава принципа: држати стално главног јунака помало опозиторно, стварати сцене из којих би постало очигледно његово неслагање с начином постављања моралних питања. И лако се може запазити да се већина аутора одлучила за овај други пут, покушавајући да га претвори у ширу основу за друштвену, хуманистичку и етичку критику своје епохе, будући да прво решење нема за то ни одговарајуће фактичке тежине, ни одговарајуће формалне сабирне снаге.

С обзиром је начин изградње већине ликова сагласан са жанром у оквиру којег се његово обликовање врши, те су ти ликови неодвојиви од карактеристика жанра, јавила се и потреба да се анализа драмског јунака сагледа у контексту жанровске класификације. Међутим, треба поменути и постојање тзв. универзалних ликова, чија одрживост није условљена правилима жанра. То су они ликови који се лако уклапају у различите драмске концепте и подврсте уз благе или никакве трансформације.

Како су се драмске форме трансформисале од трагедије и историјске драме до грађанске драме, тако су се и њихови јунаци преобликовали: од хероја према којима се осећа дивљење, чак чуђење, до оних који читаоцу или гледаоцу постају нека врста огледала. Синтагма која се односила на јунака трагедије – „живи мртац“⁴⁷⁷ – пренела се на саму трагедију. Са данашњег становишта узрок проналазимо у извесној плиткости у међуљудским односима, али и у доживљају света. Иако је драма, како је то запазио Лукач, „најфилозофскији књижевни род у

⁴⁷⁶ Иако се наведено писмо односи на извођење драме *Конак*, пример само показује ауторову свест о важности начина постављања на позорници. Многи други примери такође су сведочанство да је Црњански велику важност придавао сцени.

⁴⁷⁷ Детаљно објашњење овога појма даје Ејдријан Пул (вид.: Е. Пул, *Трагедија: сасвим кратак увод*, прев. Небојша Марић, Службени гласник, Београд 2011).

понајмање филозофској форми⁴⁷⁸, оно што је требало најпластичније представити и разумети, бивало је *антисценско*, чак *антидрамско*: „Драма и позорница су се одвојиле једна од друге и истинско ново позориште постоји само као идеал [...] ту заправо и није толико реч о одвајању колико о немогућности да срасу.“⁴⁷⁹ Иако писана са тенденцијом да буде изведена, драма је постала род са свим својствима књижевног дела за читање.

У том контексту треба разумети и став савремених проучавалаца драмске књижевности да ће будућност наше историјске драме зависити од *контекстуалне актуелизације*,⁴⁸⁰ јер се њен развојни пут кретао у правцу демистификације, демитизације и иронизације. За разлику од дотадашњих драмских облика произашлих и заснованих на мистичним и религиозним осећањима, која су касније писци разграђивали, модерна драма се кретала у обрнутом смеру – она није садржала такве елементе у својим почецима, али ће током свог каснијег развоја постати до одређеног степена религиозна.⁴⁸¹

Драмски ликови историјске драме извајани су према изворним узорима, у складу са иницијалним моделом, односно прототипом. И њихова уметничка егзистенција је најчешће условљена историјским фактима. Насупрот овим ликовима, али такође као узвишени такмаци, стоје трагички јунаци, засновани на концепту међузависности субјекта и истине.

Јунак модерне српске драме је у својим хтењима и ограниченостима, у својим психолошким и интелектуалним настојањима најчешће до те мере уопштен да је постао универзалан. Оваквом захвату допринели су многобројни разлози међу којима у првом реду ваља навести историјске законитости по којима се транспоновање прошлости на садашњост јавља увек у закономерној репетитивности, као и у потреби писаца да у таквој садашњости сагледају човека у свој његовој неспремности да одговори на стихију промена у стварности, где се из мноштва издваја само оно типско и препознатљиво, док је све индивидуално и спорадично потиснуто у други план. Колико год се развој људске мисли кретао у обрнутом смеру – од општег лишеног појединачног, преко појединачног у

⁴⁷⁸ Вид.: Ђерђ Лукач, *Историја развоја модерне драме*, прев Сава Бабић, Нолит, Београд 1978, стр. 62.

⁴⁷⁹ Исто, стр. 59.

⁴⁸⁰ Вид.: Бранко Брђанин, *Свјетска драма и домаћа позорница*, Art Print, Бања Лука 2010, стр. 124.

⁴⁸¹ Уп.: Ђ. Лукач, *нав. дело*, стр. 57.

општем, до појединца изузетог из општости било какве врсте – српска драма на прекретници векова показује потребу за сагледавањем човека притиснутог разним конвенцијама, немирима, променама, поривима и немогућности испољавања као слободног бића упркос свим настојањима за стварањем либералних односа, и стога се и показује заинтересованост писаца за представљање управо таквог репрезентативног човека. „Универзализација човека је универзализација историје (или цивилизације). На тај начин човек постаје субјект историје, а не *личност*. Личност је подређена историји. Човек је универзалан, а личност није. Личност се поистовећује са универзалним које се зове 'човек' само онда кад постане субјект историје или се потпуно одрекне историје. [...] Одступање (од историје) на првом ступњу значи солидарност малих заједница, или избор личних односа, или повлачење у симболичну (мада не увек симболичну) оскудицу *chambres de mansad*. На другом ступњу оно је једнако аутентичности Бића-ка-смрти. На крају, на један или други начин, у садашњости или конструисаној будућности, универзални Човек (човек историје) постаје Натчовек, док појединац остаје створење (које је историја створила као 'природу'".⁴⁸² Историја је приповедање, садашњица приказивање – прва комуницира са слушаоцима, друга са гледаоцима, прва би требало да буде доказана, друга доказива.

Смештена у ово време, на прекретници векова, драма је морала сагледати све кризе које су владале на друштвеном плану, које су се, што је за драмског јунака још значајније, транспоновале и на индивидуални план. Знање о самом себи је пољуљано, самоспознаја онемогућена, идентитет урушен, па је отуд и онтологија западала у кризу. Зато се формулација Мартина Хајдегера – једног од најзначајнијих проучавалаца Ничеовог дела, филозофа који је, пак, најнепосредније утицао на писце с почетка века – „бачености-у-бивство“, у 20. веку односила на метафизичко бивство: једино могуће за уметничко обликовање човека и естетски доживљај света. Тако се релативизовао однос субјективне и апсолутне истине, приватног и јавног бића, односно унутрашњег и спољног света, јер је и само „људско биће саздано из два дела. Један је онај суштински, а други је спољашњи, стечен, који се обликује у животу кроз сусрете, кроз живљење и везан је за појам 'персоне' који се по свом првобитном значењу везује за значење речи

⁴⁸² Агнес Хелер, *Теорија историје*, прев. Зора Миндеровић, Рад, Београд 1984, стр. 52–53.

маска, маска глумца. Он се као израз физичког дела бића јавља као супротност појму 'лице' који би отуда одговарао оној другој половини људског бића одређеној као суштина, односно унутрашњи пол.⁴⁸³

На том плану долази до сталног прожимања драмског лика и улоге, чију смо најексплицитнију потврду видели на примеру *парадоксне драме*, где се појављује нека врста двоструког огледала, једно је оно које постоји између гледаоца и сценског приказивања, а друго препознајемо у губитку граничности између основног текста и „комада у комаду“. Носиоци овог прекорачења су управо драмски ликови. Њихово уживљавање у улогу доводи до формирања уверљиве квазистварности: „Огледало заробљава један закулисни свет који нарцису измиче, у којем себе види али не може да се ухвати и који је од њега одвојен лажном раздаљином коју он може да смањи, али не и да прекорачи.“⁴⁸⁴ То све незадрживо води једном облику перманентне иронизације појавности и стоји као антипод дотадашњем разумевању „божанског хероизма“: „Средишња позиција високомиметске трагедије у пет трагичких модуса, која балансира на пола пута између божанског хероизма и сувише људске ироније, изражава се традиционалним појмом катарзе.“⁴⁸⁵ Катарза, пак, у доба модерне није била ни могућа ни нужна, јер је драма огољено приказивала сву изопаченост друштва и стварности која је у посматрачу будила нелагодност и пораженост у спознаји истине.

Уза све побројане типове јунака стоји и једна група књижевних ликова које карактерише одсуство. Видели смо да су се таквим јунацима највећма служили Милутин Бојић и Светозар Ћоровић, у мањој мери и Борисав Станковић и Драгутин Илић. Док је код појединих писаца овакав јунак најчешће покретач свих догађаја у драмском тексту, чак му припада и место главног јунака (*Краљева јесен* М. Бојића, *Он* С. Ћоровића) или се њиме објашњавају односи између ликова (Бојићева *Госпођа Олга*), дотле је у *Ајиши* Светозара Ћоровића и у *Ташани* Борисава Станковића реч о преплитању присуства и одсутности кроз повратак мртвих у свет живих, чиме се најпластичније приказују друштвене норме,

⁴⁸³ Јулијус Евола, *Метафизика секса I*, прев. Дубравка Рајх, Градац 1990, стр. 47.

⁴⁸⁴ Гастон Башлар, *Вода и снови. Оглед о имажинацији материје*, прев. Мира Вуковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци / Нови Сад 1998, стр. 33.

⁴⁸⁵ Нортроп Фрај, *Анатомија критике*, прев. Горана Раичевић, Orpheus / Нолит, Нови Сад / Београд 2007.

ограничења и преступи и формира општа слика менталитета и средине из које су ликови потекли. Често се повратак мртвих може сагледати и у контексту немирне савести, какав је случај, уз бројне друге мање експлициране примере, присутан у *Саулу Драгутина Илића* или у *Самртној клетви* Жарка Лазаревића. Донекле се такав пример проналази и у Нушићевој *Јесењој киши*, где фигура мртвака није доминантна, али је цео први чин посвећен откривању узрока његове смрти и управо је њиме обележна судбина главне јунакиње кроз немогућност остварења среће и слободе.

Иако ови ликови свакако нису оригиналне творевине наших уметника, нити продукт њиховог доба (многобројни су такви примери које срећемо знатно раније у књижевности – већ је Шекспиров краљ Лир изговорио: „Зло чините што ме вадите из гроба“⁴⁸⁶), разноликост функција оваквих ликова заслужује да се посебно истакну. Живети са мртвима је значило образовање својеврсног наднаправног света, који би се пак могао тумачити и на начин који нам је понудио Фројд, натеравши нас да одемо даље и да авети прошлости видимо као *враћање потиснутог*.

Натприродно најчешће није материјализовано, те тако имамо један етеричан лик. „Дух онеспокојава (у најмању руку) због тога што изгледа живо, као особа коју смо некада познавали. Он се враћа са међе с које ниједан путник не би требало да се врати. Прешао је границу која би требало да буде непрелазна. То је готово једнако рђаво као инцест. Дух збуњује зато што ставља под сумњу разлику између живих и мртвих. Он може да учини да жива особа осети да је мртва или да изгледа тако.“⁴⁸⁷

Као део једног фантазмагоричног света имали смо прилике да видимо, нарочито у облицима драмске бајке, читаву плејаду бића са натприродним својствима – свет вила, вештица, митских јунака, или историјских личности које су попримиле митска својства. Међу овим ликовима налазе се и они из усмене традиције који су попут предложака послужили драмским ствараоцима за уметничку обраду.

⁴⁸⁶ Виљем Шекспир, „Краљ Лир“, *Целокупна дела*, Бигз / Народна књига / Нолит / Рад, Београд 1978.

⁴⁸⁷ Ејдријан Пул, *Трагедија: сасвим кратак увод*, прев. Небојша Марић, Службени гласник, Београд 2011, стр. 44.

У оквиру проблема присутности и њене супротности – одсутности – неки писци (А. Шантић, М. Црњански), поставили су темеље за једну комплекснију тему о расељености људске душе и великих миграција народа у историјском кључу, које су током свог даљег стваралаштва још потпуније развили. Овакав концепт истоветан је са идејом коју је у 20. веку запазио и Гастон Башлар: „Отпутовати значи помало умрети“.⁴⁸⁸

Насупрот оријенталном декору локалне средине у коју су смештени Ћоровићеви ликови, кроз које је оваплоћен читав систем знакова везаних за емоционални дискурс, и где све врви од страсти, љубави, ишчекивања и тихе патње, Борисав Станковић нам је понудио један за нијансу другачији свет, обележен локалном бојом, чак и сетом за минулим временом, али дат у маниру неправедности и неумољивости патријархалног система који угњетава индивидуалност сваке врсте. Зато су Станковићеви јунаци стално на граници трагичног. Оно што их спречава да превагну на ту страну јесте њихова свест о морању да се живи и подноси патња, те они испољавају неку врсту мучеништва у сталном напору да овладају животом коме се на крају увек просто препуштају. Особену симболику и печат њиховој судбини дају ликови убогих, просјака и, у психолошком смислу, располућених ликова, у својој суштини дубоко несрећних, који чине један паранормалан свет Станковићевог уметничког стварања. Преузети из његове приповедачке прозе, ови ликови у драмској књижевности задобијају посебну симболичку, понекад метонимијску, функцију.

Како су се писци везивали за одређене теме које су уносили на различите начине и у различитом статусу у разнородна своја дела, тако су ликови типични за те теме чинили саставни део већине њихових дела. Такав је случај са Браниславом Нушићем чија је стална тема како у комедијама, тако и у грађанским драмама, била везана за оговарање и преношење вести у малограђанској средини, па су и поједини његови ликови који су вршили ову функцију, и кад би се нашли као саставни део дела других аутора, доживљавани као типично нушићевски ликови.

Суштина модерне драме је, чини се, оличена у јунаку и његовој судбини, у субјекту, носиоцу свих пишчевих тежњи и реализатору идеја. Његова судбина на почетку 20. века била је потресна, а он је постао носилац свих несрећа –

⁴⁸⁸ Гастон Башлар, *нав. дело*, стр. 100.

друштвених, историјских, политичких промена и свог дубоког и удвојеног несагласја: оног унутар себе (са самим собом и својим хтењима) и оног спољног насталог у контакту са светом (којем више не припада и којем, уза све напоре, тешко може опет припадати). Могло би се стога закључити да је на почетку 20. века дошло до једног другачијег погледа на трагичност и трагедију уопште и до њиховог преобликовања. Субјекат је престао да буде интегративни део друштва и изгубио свест о могућности било каквог укључења у колектив, међутим, искорачење из колективне сфере је постало немогуће јер плуралност искључује јединку. У складу са тим треба проматрати и недоумице које у вези са одређеним жанровима постоје, јер се криза једнога жанра управо огледа у начину на који неко друштво разуме себе.

Овакве друштвено-стварносне поставке доводиле су до дезинтеграције, алијенације и распада сваке врсте, али и могућности да се на темељима руине изгради нови лик, који бисмо, са ове временске удаљености и имајући у виду темеље на којима је израстао, могли парадоксално означити *архетипом модерног човека*. Такав драмски јунак је истоветан с ондашњим модерним човеком: „колебљив, двострук, или тачније многострук, с много могућих лица, од којих ниједно није потпуно. Неко ко живи обавијен, притиснут амбивалентним категоријама усред пометње: жртва и глумац, прогонитељ и прогоњени, заљубљен и нарцис“⁴⁸⁹ – као што се и сама његова потрага за суштином показивала као многострука, узалудна, или чак ништавна.

У великом броју драмских текстова обухваћених овим истраживањем – поред оних на којима је извршена подробнија анализа јер су се отпочетка наметали као релевантни за сам статус драмског јунака – морамо истаћи да има и дела неких мање познатих аутора, која смо само дотакли у оном сегменту у коме су се истицала као значајна за аспект нашег проучавања – дела која се издвајају по драматуршким и књижевноуметничким квалитетима, и још увек чекају на своје тумаче. Међу њима су драме Манојла Ђорђевића Призренца, Милутина Чекића, Жарка Лазаревића и других.

Ако би се овој врсти приступа могли упутити приговори са становишта тумачења целине појединих дела и судбине њихових аутора, или пак изостанка

⁴⁸⁹ Марија Самбрано, *Визија и искуство*, прев. Александра Манчић, Службени гласник, Београд 2011, стр. 53.

ширих анализа одређених аспеката у појединачним интерпретацијама, треба имати у виду да је реч о првој обухватној систематизацији ове врсте у нас и да је овај рад очигледно ишао ка исцрпности у формирању типологија драмских јунака и опису њихових врста, али да истовремено није занемаривао најзначајније прилоге ранијих тумачења свих одабраних писаца и њихових остварења.

Сумирајући резултате истраживања, могло би се рећи да су се полазне хипотезе показале као тачне, а резултати релевантни и подстицајни за разумевање и афирмисање једног, у великој мери, маргинализованог жанра. Извесно је такође да се аналитичко-синтетички приступ показао као користан и драгоцен у оквиру истраживања која су од почетка тежила ка типолошком разврставању бројних и разноврсних облика појављивања јунака у драмској књижевности на прелому столећа. Мада је увек тешко вршити класификацију, потребно је нагласити да цео овај период има много тога заједничког, а то су управо она преплитања у драмама која су отежавала класификовање. Неколико доминантних струја чиниле су да се овај период историје књижевности доживи као хетероген, али ипак целовит и релевантан за књижевно-историјска разматрања. У хаосу стварности писци су успевали да направе систем који њихова драмска дела међусобно повезује, али исто тако и одржава у корелацији са другим књижевним родовима овога периода посредством тематско-мотивске опредељености, што се у првом реду односи на проблем слободе, кризу идентитета, патријархат, еротизам, сукоб генерација, немирење са пролазношћу, однос младост–старост, проблематизовање институције брака, духовну и материјалну беду итд. Сва та питања се у даљим књижевно-историјским и теоријским анализама могу на различите начине сагледавати. Овде су увођена у анализу онда када су осветљавала позицију јунака у идејној стварности уметничког света и када су нам омогућавала сагледавање његове свеукупне мисаоне и делатне детерминисаности.

ИЗВОРИ

1. Бојић, Милутин, „Госпођа Олга“, *Изабране драме*, прир. Јован Христић, Нолит, Београд 1987.
2. Бојић, Милутин, „Краљева јесен“, *Изабране драме*, прир. Јован Христић, Нолит, Београд 1987.
3. Бојић, Милутин, *Деспотова круна* („Пакао“, „Слепи деспот“, „Дванаести час“), у: *Сабрана дела Милутина Бојића*, прир. Гаврило Ковијанић, књ. 2, Дrame, Народна књига, Београд 1978.
4. Бојић, Милутин, „Ланци“, *Сабрана дела*, прир. Гаврило Ковијанић, књ. 2, Дrame, Народна књига, Београд 1978.
5. Бојић, Милутин, „Урошева женидба“, *Избор из дела*, прир. Иван В. Лалић, Народна књига, Београд 1974.
6. Веселиновић, Јанко, Драгомир Брзак, „Ћидо“, *Комедије и народни комади XIX века*, прир. Петар Марјановић, Нолит, Београд 1987.
7. Димитријевић, Мита, *Оливера*, прир. Олга Марковић, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1998.
8. Димовић, Ђуро, *Ђурађ Смедеревац*, прир. Олга Марковић, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1999.
9. Ђорђевић Призренац, Манојло, *Љубав и сујета (Отровница)*, прир. Марта Фрајнд, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2000.
10. Илијћ, Драгутин Ј., „Незнани гост“, *Бранково коло*, ур. Милан Будисављевић, бр. 12–26/27, Сремски Карловци 1907.
11. Илијћ, Драгутин Ј., *За веру и слободу*, Штампарија Народне радикалне странке, Београд 1890.
12. Илић, Драгутин, *Женидба Милошева*, прерадио Петар Коњовић, Француско-српска књижара А. М. Поповића, Београд 1941.
13. Илијћ, Драгутин Ј., „Женик слободе“, *Босанска вила*, ур. Никола Т. Кашиковић, бр. 1–8, Прва српска штампарија Ристе Ј. Савића, Сарајево 1904.

14. Илић, Драгутин, „После милијун година“, *Изабране драме*, прир. Марта Фрајнд, Нолит, Београд 1987.
15. Илић, Драгутин, *После милијон година*, прир. Сава Дамјанов, Народна библиотека Србије, Београд 1988 (фототипско издање).
16. Илић, Драгутин, „Саул“, *Изабране драме*, прир. Марта Фрајнд, Нолит, Београд 1987.
17. Јовановић, Војислав М., *Каријера*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд 1914.
18. Јовановић, Војислав М., „Наш зет“, *Изабране драме*, прир. Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд 1987.
19. Јовановић, Војислав М., „Наши очеви“, *Изабране драме*, прир. Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд 1987.
20. Јовановић, Војислав М., „Наши синови“, *Изабране драме*, прир. Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд 1987.
21. Јовановић, Војислав М., *Тако рече Заратустра*, прир. Васо Милинчевић, Београд 1974.
22. Лазаревић, Жарко, *Кроз шибу*, прир. Душан Ч. Јовановић, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1996.
23. Лазаревић, Жарко, *Самртна клетва*, прир. Душан Ч. Јовановић, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1996.
24. Лазаревић, Жарко, *Угашено огњиште*, прир. Душан Ч. Јовановић, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1996.
25. Љубинко [Љубомир Петровић], *Суђаје (Суђенице)*, прир. Олга Марковић, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2000.
26. Љубинко [Љубомир Петровић], *Девојачка клетва*, прир. Олга Марковић, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2000.
27. Матавуљ, Симо, „Завјет“, *Драма на почетку XX века*, прир. Јосип Лешић, Нолит, Београд 1987.
28. Ненадић, Драгослав, *Под жрвњем* („Весели дом“, „На прелому“, „Пред новим животом“), *Драма на почетку XX века*, прир. Јосип Лешић, Нолит, Београд 1987.

29. Нушић, Бранислав Ђ., *Грех за грех*, Штампарско-умјетнички завод Пахера и Кисића, Мостар 1905.
30. Нушић, Бранислав Ђ., *Данак у крви*, Штампарско-умјетнички завод Пахера и Кисића, Мостар 1909.
31. Нушић, Бранислав Ђ., *Иза божјих леђа*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1964.
32. Нушић, Бранислав Ђ., „Јесења киша“, *Сабрана дела Бранислава Ђ. Нушића*, прир. Рашко В. Јовановић, Просвета, Београд 2007.
33. Нушић, Бранислав Ђ., „Кнез Иво од Семберије“, у: *Дела Бранислава Нушића*, књ. 9, Просвета, Београд 1989.
34. Нушић, Бранислав Ђ., *Љиљан и Оморица*, Штампарија „Милош Велики“, Београд 1900.
35. Нушић, Бранислав Ђ., *Под облацима*, Штампарско-умјетнички завод Пахера и Кисића, Мостар 1905.
36. Нушић, Бранислав Ђ., *Под старост*, Штампарско-умјетнички завод Пахера и Кисића, Мостар 1903.
37. Нушић, Бранислав Ђ., „Пучина“, у: *Дела Бранислава Нушића*, књ. 9, Просвета, Београд 1989.
38. Нушић, Бранислав, „Растко Немањић“, у: *Мали комади*, Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон, Београд 1938.
39. Нушић, Бранислав Ђ., „Свет“, *Дела Бранислава Нушића*, књ. 5, прир. Војислав Ђурић, Просвета, Београд 1989.
40. Нушић, Бранислав Ђ., „Тако је морало бити“, у: *Дела Бранислава Нушића*, књ. 9, Просвета, Београд 1989.
41. Нушић, Бранислав Ђ., *Хаџи Лоја*, Штампарија „Бранко Радичевић“, Београд 1908.
42. Петровић, Милорад М., *Чучук Стана*, прир. Олга Марковић, Музеј позоришне уметности, Београд 2001.
43. Поповић Шапчанин, Милорад, *Душан Силни*, прир. Олга Марковић, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1995.
44. Поповић Шапчанин, Милорад, *Трнова круна*, прир. Олга Марковић, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1995.

45. Предић, Миливој Ст., „Голгота“, у: *Драма на почетку XX века*, прир. Јосип Лешић, Нолит, Београд 1987.
46. Станковић, Борисав, „Коштана“, *Драме*, прир. Предраг Бајчетић, Нолит, Београд 1987.
47. Станковић, Борисав, *Коштана*, Нова електрична штампарија Петра Јоцковића, Београд 1902.
48. Станковић, Борисав, *Коштана*, Просвета, Београд 1924.
49. Станковић, Борисав, „Ташана“, *Драме*, прир. Предраг Бајчетић, Нолит, Београд 1987.
50. Ћоровић, Светозар, „Адем-бег“, *Сабрана дела*, прир. Бранко Милановић, књ. IX, Свјетлост, Сарајево 1967.
51. Ћоровић, Светозар, „Ајиша“, *Целокупна дела*, прир. Стеван Јелача, књ. VII, Народна просвета, Београд, б. г.
52. Ћоровић, Светозар, „Зулумћар“, у: *Драма на почетку XX века*, прир. Јосип Лешић, Нолит, Београд 1987.
53. Ћоровић, Светозар, „Као вихор“, *Драма на почетку XX века*, прир. Јосип Лешић, Нолит, Београд 1987.
54. Ћоровић, Светозар, „Крвни мир“, *Сабрана дела*, прир. Бранко Милановић, књ. IX, Свјетлост, Сарајево 1965.
55. Ћоровић, Светозар, „Наше позориште“, *Целокупна дела*, прир. Стеван Јелача, књ. VII, Народна просвета, Београд б. г.
56. Ћоровић, Светозар, „Он“, *Сабрана дела*, прир. Бранко Милановић, књ. IX, Свјетлост, Сарајево 1967.
57. Ћоровић, Светозар, „Птице у кафезу“, *Сабрана дела*, прир. Бранко Милановић, књ. IX, Свјетлост, Сарајево 1967.
58. Ћоровић, Светозар, „Стана Ранковићева“, *Сабрана дела*, прир. Бранко Милановић, Свјетлост, Сарајево 1967.
59. Ћоровић, Светозар, *У мраку*, прир. Душан Ч. Јовановић, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1997.
60. Цветић, Милош, *Браћа*, прир. Душан Ч. Јовановић, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1977.

61. Цветић, Милош, *Кара-Ђорђе*, Издање Задужбине И. М. Коларца, Београд 1907.
62. Цветић, Милош, *Милош Велики*, Штампано у Државној штампарији Краљевине Србије, Београд 1901.
63. Цветић, Милош, „Немања“, *Историјска драма XIX века II*, прир. Марта Фрајнд, Нолит, Београд 1987.
64. Цветић, Милош, *Тодор од Сталаћа*, Српска књижевна задруга, Београд 1896.
65. Црњански, Милош, „Маска“, *Драма између два рата*, прир. Мирјана Миочиновић, Нолит, Београд 1987.
66. Црњански, Милош, „Маска“, *Драме*, прир. Зорица Несторовић, књ. VII, Задужбина Милоша Црњанског, Београд 2008.
67. Чекић, Милутин, *У своме дому*, прир. Олга Марковић, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2000.
68. Шантић, Алекса, „Анђелија“, *Драме*, Књижара Пахер и Кисић, Мостар 1927.
69. Шантић, Алекса, „Немања“, *Драме*, Књижара Пахер и Кисић, Мостар 1927.
70. Шантић, Алекса, „Под маглом“, *Драме*, Књижара Пахер и Кисић, Мостар 1927.
71. Шантић, Алекса, „Хасанагиница“, *Драме*, Књижара Пахер и Кисић, Мостар 1927.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ален, *О срећи*, прев. Иван Радосављевић, Службени гласник, Београд 2011.
2. Андрејев, Леонид, *Јуда Искаротски*, БИГЗ, Београд 1975.
3. Андрејић, Живојин, „Митологизација и прамитологизација Карађорђа“, *Карађорђе. Завичај мита и историје, 1704–1804–2004*, Центар за митолошке студије, Рача 2004.
4. Андрић, Иво, „Светозар Ћоровић: Као вихор“, *Уметник и његово дело*, Свјетлост, Сарајево 1977, стр. 247–250.
5. Аноним, фељтон „Поводом Нушићеве ’Пучине’“, *Стража*, III, бр. 133, 1921.
6. Архиепископ Данило II, *Животи краљева и архиепископа српских*, СКЗ, Београд, 1935.
7. Badiou, Alen, „On a Finally Objectless Subject“, *Who Comes After the Subject?*, Ed. Eduardo Cadava, Peter Connor, Jean-Luc Nancy. New York: Routledge, 1991.
8. Бајчетић, Предраг, „Драмска прича“, предговор у: Борисав Станковић, *Драме*, прир. П. Бајчетић, Нолит, Београд 1987, стр. 5–68.
9. Барт, Ролан, *Лекција*, Карпос, Лозница 2010.
10. Батај, Жорж, *Еротизам*, прев. Иван Чоловић, Службени гласник, Београд 2009.
11. Батај, Жорж, *Књижевност и зло*, прев. Иван Чоловић, БИГЗ, Београд 1977.
12. Бахтин, Михаил, *Ка философији поступка*, прев. др Душан Радуновић, Службени гласник, Београд 2010.
13. Бахтин, Михаил, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Нолит, Београд 1978.
14. Башлар, Гастон, *Вода и снови. Оглед о имажинацији материје*, прев. Мира Вуковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци / Нови Сад 1998.
15. Башлар, Гастон, *Земља и сањарије воље*, прев. Мира Вуковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци / Нови Сад 2004.

16. Бењамин, Валтер, „Трагедија и жалосна игра“, прев. Сретен Марић, у: *Теорија трагедије*, прир. Зоран Стојановић, Нолит, Београд 1984.
17. Библија, „Стари завјет“ и „Нови завјет“, прев. Ђуро Даничић и Вук Стефановић Карацић, Издање Библијског друштва, Београд 1996.
18. Богдановић, Милан, „Ташана“, Борисав Станковић, *Коштана. Ташана*, прир. Живорад Стојковић, Дела БС, књ. 8, Београд 1983, стр. 318–321.
19. Богдановић, Милан, „Шантићеве драме“, *Српска књижевност у књижевној критици*, прир. Рашко В. Јовановић, Нолит, Београд 1973, стр. 301–306.
20. Бојић, Милутин, „Педесета представа *Коштана*“, *Пијемонт*, бр. 161, Београд, 14. јуна 1914.
21. Бојић, Милутин, *Сабрана дела*, прир. Гаврило Ковијанић, књ. 3, Проза I, Народна књига, Београд 1978.
22. Бојић, Милутин, *Сабрана дела*, прир. Гаврило Ковијанић, књ. 4, Проза II, Народна књига, Београд 1978.
23. Бојић, Милутин, „Тако је говорио Заратустра (написао Ф. Ниче, превео др Милан Ђурчин)“, *Дневни лист*, бр. 278, Београд, 9. октобар 1911.
24. Брђанин, Бранко, *Свјетска драма и домаћа позорница*, Art Print, Бања Лука 2010.
25. Вајсштајн, Урлих, *Облици историјске драме*, Трећи програм Радио Београда, Београд 1982, бр. 52, стр. 298–310.
26. Valéry, Paul, *Oeuvres*, Tome II, Gallimard, Paris, 1960.
27. Вебер, Алфред, *Трагично и историја*, прев. Олга Кострешевећ, Дневник, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1987.
28. Велмар Јанковић, Светлана, „О Нушићу који се не смеје“, поговор у: Бранислав Нушић, *Стари Београд (Из полупрошлости)*, Београд 1984.
29. Верват, Стејн, „Између хрватства, српства и панисламизма: књижевна периодика и изградња националног идентитета босанских муслимана уочи Првог светског рата“, *Свеске Задужбине Иво Андрић*, ур. Предраг Палавестра, Чигоја штампа, Београд, јул 2010, стр. 52–75.

30. Вернан, Жан Пјер; Видал Наке, Пјер, *Мит и трагедија у античкој Грчкој*, I, прев. Живојин Живојновић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци / Нови Сад 1993.
31. Вернан, Жан Пјер; Видал Наке, Пјер, *Мит и трагедија у античкој Грчкој*, II, прев. Јован Попов, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци / Нови Сад 1995.
32. Влатковић, Драгољуб, „Нушићев покушај ибзеновско-стриндберговске драме“, *Сцена*, 1980, XVI, 3.
33. Влатковић, Драгољуб, *Сто година „Народног посланика“ у Народном позоришту*, Космос, Београд 1986.
34. Волк, Петар, *Писци националног театра*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1995.
35. Врбанић, Милан, „Игњат Борштник“, *Савременик*, г. XVII, бр. 2, Загреб 1923.
36. Вукићевић, Драгана; Милосављевић Милић, Снежана, *Огледавања – Лаза Лазаревић и Симо Матавуљ*, Филозофски факултет у Нишу, Ниш 2014.
37. Вучковић, Радован, *Модерна драма*, Веселин Маслеша, Сарајево 1982.
38. Вучковић, Радован, *Модерна српска проза*, Просвета, Београд 1990.
39. Garden, Nanon; Olorenšo, Rober i sar. Larousse, *Mali rečnik simbola*, Laguna, Beograd 2006.
40. Геземан, Герхард, „Једном мртвом певачу“, *Зборник у славу Филипа Вишињића*, Београд 1936.
41. Гете, Јохан Волфганг, *Фауст*, прев. Илија Мамузић, Народна књига, Београд 1958.
42. Глигорић, Велибор, „Борисав Станковић“, *Српски реалисти*, Београд 1965.
43. Глигорић, Велибор, „Бранислав Нушић“, зборник *Бранислав Нушић*, Завод за издавање уџбеника РС, Београд 1965, стр. 173–279.
44. Глигорић, Велибор, „Драме Бранислава Нушића“, *Српска књижевност у књижевној критици*, прир. Рашко В. Јовановић, Нолит, Београд 1973, стр. 262–268.
45. Глигорић, Велибор, *Сенке и снови*, Београд 1970.

46. Глишић, Бора, „Нушић – антидрама“, *Српска књижевност у књижевној критици*, прир. Рашко В. Јовановић, Нолит, Београд 1973, стр. 269–280.
47. Глишић, Бора, *Нушић њим самим*, Београд, 1966.
48. Глушчевић, Зоран, „Моћ Ероса“, *Политика* (Београд), 2. VII 2011 (додатак Култура, уметност, наука: LV/12), 05.
49. Гостушки, Драгутин, *Време уметности*, Просвета, Београд 1968.
50. Грол, Милан, „Јубилеј Б. Станковића“, *О Борисаву Станковићу*, прир. Живорад Стојковић, Дела БС, књ. 8, Београд 1983.
51. Грол, Милан, *Кроз књиге и догађаје*, прир. Зоран Т. Јовановић, Народно позориште у Београду, Београд 2010.
52. Грол, Милан, *Позоришне критике и есеји*, прир. Зоран Т. Јовановић, Народно позориште / Музеј позоришне уметности / Алтера, Београд 2007.
53. Грубачић, Слободан, „Књижевност и психоанализа“, *Дух и разумевање*, прир. Слободан Грубачић и Јован Делић, Филолошки факултет, Београд 2008, стр. 339–394.
54. Грубачић, Слободан, *Меморија текста*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци / Нови Сад 2015.
55. Дамјанов, Сава, „Драгутин Илић, писац фантастике“, у: Драгутин Илић, *После милијон година и Секунд вечности*, Жива прошлост, Београд 1988, стр. I–XXI.
56. Делић, Јован, *Иво Андрић – мост и жртва*, Православна реч / Музеј града Београда, Нови Сад / Београд, 2011.
57. Деретић, Јован, *Историја српске књижевности*, Просвета, Београд 2002.
58. Диркем, Емил, *Самоубиство*, прев. Борислав Р. Радовић, БИГЗ, Београд 1997.
59. Дучић, Јован, „Борисав Станковић“, предговор *Сабраним делима Борисава Станковића*, I, Просвета, Београд 1970.
60. Дучић, Јован, „Један нов драмски писац (Војислав М. Јовановић, *Нашти синови*, комад у четири чина, 1907)“, *Српска књижевност у књижевној критици*, прир. Рашко В. Јовановић, Нолит, Београд 1973, стр. 322–325.
61. Ђоковић, Милан, *Бранислав Нушић*, Нолит, Београд 1964.
62. Евола, Јулијус, *Метафизика секса I*, прев. Дубравка Рајх, Градац 1990.

63. Единцер, Едвард Ф., *Хришћански архетип*, прев. Велимир Б. Поповић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2005.
64. *Енциклопедија књижевних јунака* (прир. С. В. Стахорски), Невен, Београд 2013.
65. Епштејн, Михаил, *Филозофија тела*, прев. Радмила Мечанин, Геопоетика, Београд 2009.
66. Жижек, Славој, *Испитивање реалног*, Академска књига, Нови Сад 2008.
67. Иванић, Душан, „Сербијанка: питање кохерентности“, *Сима Милутиновић Сарајлија: књижевно дело и културноисторијска улога*, ур. Марта Фрајнд, Београд 1993, стр. 115–125.
68. Илић, Влатко, *Увод у нову теорију позоришта*, Нолит / Алтера, Београд 2011.
69. *Историја лепоте*, прир. Умберто Еко, Плато, Београд 2004.
70. *Историја ружноће*, прир. Умберто Еко, Плато, Београд 2007.
71. Јанковић Пивљанин, Станка, „Промена парадигме: од обреда до спектакла – карневал“, *Знање и корист*, Филозофски факултет у Нишу, Ниш 2013, стр. 168–180.
72. Јасперс, Карл, „Трагично знање“, *Теорија трагедије*, прир. Зоран Стојановић, Нолит, Београд 1984, стр. 232–248.
73. Јеротић, Вледета, „Еротско у делу Боре Станковића“, *Борисав Станковић у „Врањском гласнику“*, прир. Сунчица Денић, Књижевна заједница Борисав Станковић, Врање 2010, стр. 180–188.
74. Јованов, Светислав, *Јунак и судбина (поетика немачке романтичарске трагедије)*, Стеријино позорје, Нови Сад 2011.
75. Јовановић, Ђорђе, „Нушић кроз педесет година србијанског друштва“, *Српска књижевност у књижевној критици*, прир. Рашко В. Јовановић, Нолит, Београд 1973, стр. 251–261.
76. Јовановић, Рашко В., *Бранислав Ђ. Нушић – живот и дело*, Службени гласник, Београд 2014.
77. Јовановић, Рашко В., „Бранислав Ђ. Нушић“, *Изабране комедије и драме I*, Нолит, Београд 1987, стр. 5–84.

78. Јовановић, Слободан, „Три Нушићева комада“, *Зора*, V, бр. 11, 1900, стр. 377–381.
79. Јунг, Карл Густав, *Mysterium Coniunctions* (прев. Бранимир Живојиновић), Атос, Београд 1999.
80. Јунг, Карл Густав, *Психологија и алхемија*, Народна књига / Алфа, Београд 1998.
81. Ками, Албер, *Мит о Сизифу*, прев. Весна Ињац, Паидеиа, Београд 2008.
82. Кјеркегор, Серен, „Одраз античке трагике у модерној трагици“, *Теорија трагедије*, прир. Зоран Стојановић, Нолит, Београд 1984, стр. 93–113.
83. Кјеркегор, Серен, *Човек и дух*, прев. Димитрије Најдановић, Партеон, Београд 2009.
84. Клеут, Марија, „Херкул у националним културним обрасцима (мађарском, немачком, српском)“, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, Чигоја штампа, Београд 2009, стр. 71–76.
85. Клоц, Фолкер, *Затворена и отворена форма у драми*, прев. Дринка Гојковић, Лапис, Београд 1995.
86. Ковијанић, Гаврило, *Живот и рад Милутина Бојића*, Научна књига, Београд 1969.
87. Козак, Криштоф Јацек, *Привлачна фаталност: субјект и трагедија*, прев. Роксанда Његуш, Службени гласник, Београд 2010.
88. Коренић, Јурислав, „Нушић у Сарајеву“, *Зборник Бранислав Нушић 1864–1964*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1965.
89. Кот, Јан, „Девојка-дечак или пролог“, у: *Сцена*, бр. 4, Стеријино позорје, Нови Сад 1965, стр. 129–146.
90. Кош, Ерих, *Сатира и сатиричари*, Просвета, Београд 1985.
91. Кулунџић, Јосип, „Бранислав Нушић“, *Српска књижевност у књижевној критици*, прир. Рашко В. Јовановић, Нолит, Београд 1973, стр. 281–300.
92. Кулунџић, Јосип, *Фрагменти о театру*, Нови Сад, 1965, стр. 189–216.
93. Лазаревић, Бранко, „Светозар Ћоровић (Повратак, комад у једном чину, *Зулумћар*, комад у три чина“, *Српска књижевност у књижевној критици*, прир. Рашко В. Јовановић, Нолит, Београд 1973, стр. 307–311.
94. Лакан, Жак, *Списи*, Просвета, Београд 1983.

95. Лалић, Иван В., „Милутин Бојић“, *Изабрана дела*, Народна књига, Београд 1974.
96. *Лексикон драме и позоришта*, прир. Рашко В. Јовановић и Дејан Аћимовић, Просвета, Београд 2013.
97. *Лексикон савремене културе – Теме и теорије, облици и институције, од 1945. до данас* (прир. Ралф Шнел, група преводаца), Плато, Београд 2008.
98. Леовац, Славко, *Портрети српских писаца XIX века*, Београд 1978.
99. Лески, Албин, *Грчка трагедија*, прев. Томислав Бекић, Светови, Нови Сад 1995.
100. Лешић, Јосип, *Бранислав Нушић. Живот и дјело*, Нови Сад 1989.
101. Лешић, Јосип, *Град опсједнут позориштем*, Сарајево 1969.
102. Лешић, Јосип, *Нушићев смијех*, Београд, 1981.
103. Лешић, Јосип, „Предговор“, у: *Драма на почетку XX века*, Нолит, Београд 1987, стр. 5–52.
104. Лукач, Ђерђ, *Душа и облици*, прев. Вера Стојић, Нолит, Београд 1973.
105. Лукач, Ђерђ, *Историја развоја модерне драме*, прев. Сава Бабић, Нолит, Београд 1978.
106. Љубинковић, Ненад, „Обред – особени вид народне драме у Срба, обред – припрема рецепцијекомада с певањем у Срба“, *Научни састанак слависта у Вукове дане (Драма у српској књижевности)*, МСЦ, бр. 25/1, Београд 1996.
107. Максимовић, Горан, „Дело, судбина и доба Боре Станковића“, *Годишњак за српски језик и књижевност*, Филозофски факултет у Нишу, Ниш 2009.
108. Максимовић, Горан, *Казивање града и други огледи*, Филозофски факултет у Нишу, Ниш 2014.
109. Маринковић, Радмила, *Светородна господа српска. Истраживање српске књижевности средњег века*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд 1998.
110. Марјановић, Петар, *Драмски писци XX столећа*, друго допуњено издање, Факултет драмских уметности, Београд 2000.
111. Марковић, Олга, *Милош Цветић (1845–1905) – Глумац, редитељ, писац*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1996.

112. Матицки, Миодраг, „Мелодрамско у књижевном делу Јанка Веселиновића“, *Јанко Веселиновић 1862–2012*, зборник радова САНУ, књ. 25, Београд 2013.
113. Матош, Антун Густав, „Београдско позориште“, *Хрватска*, I, бр. 133, 10, октобар 1906.
114. Матош, Антун Г., *Сабрана дјела*, X, Либер, Загреб 1973.
115. Милинчевић, Васо, „Непозната драма Војислава М. Јовановића Марамбоа“, у: *Књижевна историја*, Београд 1974, стр. 745–755.
116. Милићевић, Живко, „Ташана г. Б. Станковића“, у: Борисав Станковић, *Коштанa. Ташана*, прир. Живорад Стојковић, Дела БС, књ. 8, Београд 1983, стр. 322–323.
117. Милошевић, Никола, *Негативан јунак*, Вук Караџић, Београд 1965.
118. Милутиновић, Зоран, *Метатеатралност (Иманентна поетика у драми XX века)*, Студентски издавачки центар, Београд 1994.
119. Миочиновић, Мирјана, „Маска Милоша Црњанског“, *Књига о Црњанском*, прир. Мило Ломпар, СКЗ, Београд 2005, стр. 225–253.
120. Миочиновић, Мирјана, „Предговор“, у: Војислав М. Јовановић, *Изабране драме*, Нолит, Београд 1987, стр. 5–33.
121. Мисаиловић, Миленко, „Поетика трагике Боре Станковића“, *Борисав Станковић у „Врањском гласнику“*, прир. Сунчица Денић, Књижевна заједница Борисав Станковић, Врање 2010, стр. 236–263.
122. Младеновић, Оливера, „Бора Станковић и орска традиција“, *Борисав Станковић у „Врањском гласнику“*, прир. Сунчица Денић, Књижевна заједница Борисав Станковић, Врање 2010, стр. 46–63.
123. Морус, *Хисторија сексуалности*, прев. Драгутин Перковић, Напријед, Загреб 1967.
124. Несторовић, Зорица, *Богови, цареви и људи*, Чигоја штампа, Београд 2007.
125. Несторовић, Зорица, „Милош Црњански, драмски писац“, *Театрон, часопис за позоришну уметност*, бр. 164/165, година XXXVII, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2013, стр. 63–73.

126. Николић, Андра, „Немања Милоша Цветића“, у: *Српска књижевност у књижевној критици*, прир. Рашко В. Јовановић, Нолит, Београд 1973, стр. 322–325.
127. Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, прев. Вера Стојић, Дерета, Београд 2012.
128. Нушић, Бранислав, „Предговор“ за драму *Тако је морало бити*, у: *Дела Бранислава Нушића*, књ. 9, Просвета, Београд 1989.
129. Нушић, Бранислав Ђ., „У славу Косте Трифковића (Наш славни комедиограф о свом претходнику)“, *Позориште*, II, бр. 22, 1932–33.
130. Павловић, Миодраг, „Милутин Бојић“, *Српска књижевност у књижевној критици*, прир. Рашко Јовановић, едиција Драма, Нолит, Београд 1973, стр. 356–358.
131. Падуано, Гвидо, *Античко позориште*, прев. Душан Поповић, Сlio, Београд 2011.
132. Палавестра, Предраг, *Историја модерне српске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд 1995.
133. Пејчић, Александар, „Улога у 'свету', 'свет' у улози (Грађанске драме Бранислава Нушића)“, у: *Philologia Mediana*, г. VII, бр. 7, Филозофски факултет Универзитета у Нишу, Ниш 2015 (у припреми за штампу).
134. Пејчић, Јован, *Профил и длан*, Алтера, Београд 2010.
135. Петковић, Новица, *Софкин силазак* (Нечиста крв Борисава Станковића), ур. Јован Пејчић, Николај Тимченко / Алтера, Лесковац / Београд 2009.
136. Петронијевић, Бранислав, *Фридрих Ниче – живот и филозофија*, Панпублик, Београд 1989.
137. Пешикан Љуштановић, Љиљана, *Кад је била кнежева вечера (Усмена књижевност и традиционална култура у српској драми 20. века)*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2009.
138. Пирандело, Луиђи, *Шест лица тражи писца*, Просвета, Београд 1962.
139. Поповић, Велимир Б., „Психологија индивидуације“, у: Едвард Ф. Единцер, *Хришћански архетип*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2005, стр. 7–12.

140. Поповић, Јован Стерија, „Карактеристика Стефана краља Дечанског“, *Критике, полемике, писма*, КОВ, Вршац 2001.
141. Поповић, Миодраг, *Видовдан и часни крст*, Београд 1976.
142. Поповић, Радован, *Живот Милоша Црњанског*, Просвета, Београд 1980.
143. Поповић, Реља, „Драгутин Ј. Илић, живот и рад“, *Братство*, XXV/1931, Београд.
144. Проле, Драган, *Унутрашње иностранство*, Књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад 2013.
145. Протић, Предраг, „Драмска компонента у делу Борисава Станковића“, у: *Борисав Станковић у „Врањском гласнику“*, прир. Сунчица Денић, Књижевна заједница Борисав Станковић, Врање 2010, стр. 291–298.
146. Протић, Предраг, „Прилог психологији ликова Борисава Станковића“, у: *Борисав Станковић у „Врањском гласнику“*, прир. Сунчица Денић, Књижевна заједница Борисав Станковић, Врање 2010, стр. 169–179.
147. Пул, Ејдријан, *Трагедија: сасвим кратак увод*, прев. Небојша Марић, Службени гласник, Београд 2011.
148. Пфистер, Манфред, *Драма (Теорија и анализа)*, прев. Маријан Бобинац, Хрватски центар ИТИ, Загреб 1998.
149. Раденковић, Љубинко, *Симболика света у народној магији Јужних Словена*, Просвета Ниш / Балканолошки институт САНУ, Београд 1996.
150. Рапајић, Светозар, „Наши синови Војислава Јовановића структура натуралистичке драме“, *Научни скуп слависта у Вукове дане (Драма у српској књижевности)*, МСЦ, 25/1, Београд 1996.
151. Расел, Берtrand, *Освајање среће*, прев. Жељко Милошевић, ИП Књига / Невен, Београд 2004.
152. Рикер, Пол, *Сопство као други*, Јасен, Никшић / Београд 2004.
153. Ружмон, Дени де, *Љубав и запад*, прев. Милан Комненић, Службени гласник / Карпос, Београд 2011.
154. Ryan, Marie Laura, *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 2001.

155. Самбрано, Марија, *Визија и искуство*, прев. Александра Манчић, Службени гласник, Београд 2011.
156. Сартр, Жан Пол, „Егзистенцијализам је хуманизам“, *Филозофски списи*, прев. Вања Стулић, Београд 1981.
157. Секулић, Исидора, „Милутин Бојић“, *Изабрана дела*, прир. Иван В. Лалић, Народна књига, Београд 1974, стр. 225–231.
158. Селимовић, Меша, *Писци, мишљења и разговори*, Сабрана дјела у десет књига, књ. 8, Подгорица 2007.
159. Сиоран, Емил, *Кратак преглед распадања*, Матица српска, Нови Сад 1972.
160. Сиоран, Емил, *Сузе и свеци*, прев. Петру Крду, Едиција Браничево, Пожаревац 2011.
161. Скерлић, Јован, „О Коштани“, у: *Српска књижевност у књижевној критици*, прир. Рашко В. Јовановић, Нолит, Београд 1973, стр. 312–317.
162. Скерлић, Јован, *Писци и књиге*, Просвета, Београд 1955.
163. Слијепчевић, Перо, „Лирска драма“, *Критика и публицистика*, Свјетлост, Сарајево 1980, стр. 157–172.
164. Слијепчевић, Перо, „Жена у најновијој књижевности“, *Критика и публицистика*, Свјетлост, Сарајево 1980.
165. Сонди, Петер, *Студије о драми*, прев. Томислав Бекић, Orpheus, Нови Сад 2008.
166. Спремић, Момчило, *Деспот Ђурађ Бранковић и његово доба*, Београд 1994.
167. Стајен, Џ. Л., *Елементи драме*, Уметничка академија у Београду, Београд 1970.
168. Станковић, Борисав, *Нечиста крв*, фототипско издање (према издању из 19010), прир. Сунчица Денић, Учитељски факултет у Врању, Врање 2010.
169. Стефановић Караџић, Вук, *Српске народне пјесме*, књ. IV, Штампарија Краљевине Србије, Београд 1896.
170. Стојковић, Боривоје С., „Историја српског позоришта“, III део, *Театрон*, Београд 1978.
171. Стојковић, Боривоје С., *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба*, Музеј позоришне уметности, Београд 1979.

172. Стојковић, Маја Д., „Филозофија трпљења и филозофија младенаштва“, *Philologia Mediana*, II/2, Филозофски факултет Универзитета у Нишу, Ниш 2010, стр. 370–374.
173. Стојковић, Маја Д., „Дихотомија светова“, у: *Зборник Матице српске за књижевност и уметност* (ур. Јован Делић), књ. 58, св. 2, Матица српска, Нови Сад 2011, стр. 436–440.
174. Суботић, Каменко, „Тако је морало бити“, *Ново време*, XII, бр. 86, 1900, стр. 1–2.
175. Талетов, Пера С., „Књижевна хроника“, „Под маглом“, ’Данак у крви’, *Босанска вила*, 1908, XXIII, бр. 1.
176. *Теорија драме (XVII и XIX век)*, прир. Владимир Стаменковић, Универзитет уметности у Београду, Београд 1985.
177. Тодоров, Цветан, *Увод у фантастичну књижевност*, прев. Александра Манчић Милић, Рад, Београд 1987.
178. Толстој, Лав Николајевич, *Смрт Ивана Иљича и друге приповетке*, Просвета / Рад, Београд 1981.
179. Ћоровић, Владимир, *Историја српског народа*, Ars Libri, Београд 1997.
180. Ћоровић, Владимир, „Милутин Бојић“, *Изабрана дела*, Народна књига, Београд 1974, стр. 219–224.
181. Ћоровић, Владимир, „Предговор“ у: Милутин Бојић, *Песме и драме*, Српска књижевна задруга, Београд 1927, X–XI.
182. Ћосић, Бранимир, *Десет писаца – десет разговора*, прир. Јован Пејчић, Admiral Books, Београд 2010.
183. Угричић, Јевта, „Позориште“, „Мој интервју с писцем“, *Политика*, III, бр. 995, Београд 1906, стр. 2–3.
184. Удицки, Снежана, *Замена родног идентитета и мотив прерушавања у Шекспировим комедијама*, Алтера, Београд 2010.
185. Унамуно, Мигел де, *О трагичном осећању живота*, прев. Олга Кошутећ, Култура, Београд 1967.
186. Успенски, Пјотр Демјанович, *Четврти пут*, прев. Горан Бојић, Metaphysica, Београд 2007.
187. Фиск, Џон, *Популарна култура*, Clio, Београд 2001.

188. Фрај, Нортроп, *Анатомија критике*, прев. Горана Раичевић, Orpheus / Нолит, Нови Сад / Београд 2007.
189. Фрај, Нортроп, *Велики код(екс)*, Београд 1985.
190. Фрајнд, Марта, „Историјска драма – покушај дефинисања жанра“, у: *Историја у драми – драма у историји: огледи о српској историјској драми*, Прометеј, Стеријино позорје, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1996, стр. 5–72.
191. Фрајнд, Марта, „Драгутин Илић или драма између историје и фантастике“, предговор у: Драгутин Илић, *Изабране драме*, Нолит, Београд 1987, стр. 5–32.
192. Фрајнд, Марта, „Политика и легенда у српској историјској драми“, *Историјска драма XIX века*, Нолит, Београд 1987, стр. 5–41.
193. Frank, M., (ed.) *Ludwig Tieck: Schriften in zwölf Bänden*, Frankfurt a. M. 1985.
194. Фројд, Сигмунд, *Увод у психоанализу*, Матица српска, Нови Сад 1981.
195. Фром, Ерих, *Бекство од слободе*, Нолит, Београд 1978.
196. Фром, Ерих, *Здраво друштво*, Рад, Београд 1983.
197. Фром, Ерих, *Човек за себе*, Напријед, Загреб 1980.
198. Фуко, Мишел, *Историја сексуалности I*, прев. Јелена Стакић, Карпос, Лозница 2006.
199. Хелдерлин, Фридрих, *Нацрти из поетике*, прир. и прев. Јовица Аћин, Братство-јединство, Нови Сад 1990.
200. Хелдерлин, Фридрих, *Поетика*, прир. и прев. Јовица Аћин, Службени гласник, Београд 2009.
201. Хелер, Агнес, *Теорија историје*, прев. Зора Миндеровић, Рад, Београд 1984.
202. Христић, Јован, „Драме Милутина Бојића“, предговор у: Милутин Бојић, *Изабране драме*, Нолит, Београд 1987, стр. 5–29.
203. Христић, Јован, *Студије о драми*, Народна књига, Београд 1986.
204. Ценић, Вера, „Жена у књижевном делу Борисава Станковића“, *Борисав Станковић у „Врањском гласнику“*, прир. Сунчица Денић, Књижевна заједница Борисав Станковић, Врање 2010, стр. 78–102.
205. Црњански, Милош, *Есеји*, Нолит, Београд 1983.

206. Чајкановић, Веселин, *Сабрана дела из српске религије и митологије: студије из српске религије и фолклора 1925–1942*, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон, Београд 1994.
207. Чачан, Катарина, „Филозофска порука дела Борисава Станковића“, *Борисав Станковић у „Врањсом гласнику“*, стр. 103–120.
208. Чолак, Бојан, *Роман патријархалне културе*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2009.
209. Шекспир, Вилјем, „Краљ Лир“, *Целокупна дела*, Бигз / Народна књига / Нолит / Рад, Београд 1978.
210. Шлегел, Аугуст Вилхелм, „Суштина грчке трагедије“, прев. Милана Мразовић, *Теорија трагедије*, прир. Зоран Стојановић, Нолит, Београд 1984, стр. 79–80.
211. Шмаус, Алојз, „Из проблематике историјског развоја косовске традиције“, *Зборник Филозофског факултета*, књ. VII, Споменица М. Динића 2, Београд 1964.
212. Шопенхауер, Артур, *Метафизика лепог*, прев. Милан Вукајлија, Партенон, Београд 2011.
213. Шопенхауер, Артур, *Метафизика полне љубави / О женама*, прев. Тома Пајић, Невен, Београд 2003.
214. Шопенхауер, Артур, *О женама*, прев. Милан Вујаклија, Издање С. Б. Цвијановића, Београд 1913.
215. <http://www.politikin-zabavnik.rs/2007/2886/01.php>, прегледано 12.7.2014.
216. „Музичко стваралаштво и извођаштво Срба – Комад с певањем“, <http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=373.0>, преузето: 17.11.2014.

БИОГРАФИЈА

Маја (Драгољуб) Стојковић (рођ. Максимовић), рођена 16. маја 1983. године у Прокупљу. Основну школу завршила у Нишу, са просечном оценом 5.00 и дипломом „Вук Караџић“, Прву нишку гимназију „Стеван Сремац“ завршила 2002. године, са просечном оценом 4.80. Школске 2002/2003. године уписала студије књижевности (Департман за књижевност и српски језик) на Филозофском факултету Универзитета у Нишу, где је и дипломирала школске 2008/2009. године, са просечном оценом 9.15, и тиме стекла звање дипломирани филолог за књижевност и српски језик. Последњи семестар на основним академским студијама похађала у Грацу (Karl Franzens Universität). Новембра 2009. године уписала докторске академске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду (модул књижевност) и последњи испит положила у јануарско-фебруарском року 2012. – просечна оцена 10.00. Учествовала на неколиким научним скуповима и семинарима у земљи и иностранству (Ниш, Крагујевац, Подгорица, Марбах, Берлин) и објављивала радове у научним часописима: *Зборник Матице српске за књижевност и језик* (Нови Сад), *Летопис Матице српске* (Нови Сад), *Књижевна историја* (Београд), *Стил* (Београд), *Philologia Mediana* (Ниш), *Наше стварање* (Лесковац), *Филолог* (Бања Лука), итд. Ангажована је као сарадник на изради *Српске енциклопедије*. Током школске 2009/2010. године радила као професор српског језика и књижевности у специјалном филолошком одељењу у Првој нишкој гимназији „Стеван Сремац“. На Филозофском факултету у Нишу ради од 1. октобра 2011. године, као редактор и лектор; а као уредник библиотеке „Документ“, предвиђене за објављивње фототипских издања ретких књига, приредила је за штампу књигу *Куманово – пре и за време рата* Јанићија Поповића, поводом обележавања стогодишњице ослобођења Старе и Јужне Србије од Турака.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Маја (Зраисавуд) Стојковић
број уписа 081367

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„Зраиски јунак у књижевности српске модерне
(1890–1918)“

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 29. V 2015.

М. Стојковић

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Маја Стојковић
Број уписа 08136Д
Студијски програм КЊИЖЕВНОСТ
Наслов рада Златни јунак у књижевности српске поезије (1890-1918)"
Ментор проф. др Јован Делић
Потписани Маја Л. Стојковић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 29. V 2015.

М. Стојковић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Зрелиски јунак у књижевности српске модерне (1890–1918)“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
- ☒ 3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 29. V 2015.

М. Стојковић