

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Ливија Д. Екмечић

ДРАМСКО ДЕЛО ЉУБОМИРА СИМОВИЋА У  
КОНТЕКСТУ САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

докторска дисертација

Београд, 2017.

UNIVERSITÉ DE BELGRADE

FACULTÉ DES LETTRES

Livija D. Ekmecic

L'ŒUVRE DRAMATIQUE DE LJUBOMIR SIMOVIC DANS  
LE CONTEXTE DE LA LITTÉRATURE SERBE MODERNE

thèse de doctorat

Belgrade, 2017

UNIVERSITY OF BELGRADE  
FACULTY OF PHILOLOGY

Livija D. Ekmecic

LJUBOMIR SIMOVIĆ'S PLAYS IN THE CONTEXT OF  
CONTEMPORARY SERBIAN LITERATURE

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2017

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
УНИВЕРСИТЕТА В БЕЛГРАДЕ

Ливија Д. Екмечић

ДРАМАТИЧЕСКОЕ ДЕЛО ЛЮБОМИРА СИМОВИЧА В  
КОНТЕКСТЕ САВРЕМЕННОЙ СЕРБСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

докторская диссертация

Белград, 2017.

Ментор:

Проф. др Радивоје Микић, редовни професор Филолошког факултета  
Универзитета у Београду

Чланови комисије:

1.

2.

# ДРАМСКО ДЕЛО ЉУБОМИРА СИМОВИЋА У КОНТЕКСТУ САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

## Резиме

У овој докторској дисертацији настојали смо да осветлимо драме Љубомира Симовића и да детаљном анализом укажемо на особености све четири драме. У намери да пружимо што обухватнију анализу, анализу сваке драме смо започели тражећи одговор на питање: ком жанру припада драма. Симовић је у три од четири драме укључио елементе различитих драмских жанрова и на тај начин створио особени жанровски хибрид. Четврта Симовићева драма „Бој на Косову” може се сврстати у конкретан драмски жанр – историјску драму. Полазећи од жанровског одређења, која сматрамо кључем у анализи драмскога текста, без обзира на то што се у драмама друге половине двадесетого века тешко може говорити о конкретној припадности дела једном драмском жанру, настојали смо да анализирамо све драмске елементе који Симовићеву драматургију чине особеном. Том приликом смо дали и естетички суд о свакој појединачној Симовићевој драми.

Тежећи да драмско дело Љубомира Симовића осветлимо у контексту превасходно српске драмске књижевности резултате до којих смо дошли током анализа појединачних драма упоредили смо са истим или сличним елементима који се јављају у драмама других писаца. Када је реч о писцима са чијим смо делом самеравали Симовићев драмски рад, у анализу су укључене драме писаца који већ имају своје место у српској драмској књижевности друге половине двадесетого века и за које критика једногласно сматра да чине сам врх српске драмске књижевности.

Кључне речи: Љ. Симовић, драме, анализа, жанр, савремена српска драма, Б. Михајловић, Д. Михаиловић, А. Поповић и Д. Ковачевић.

Научна област: српска књижевност двадесетог века.

Ужа научна област: драмска књижевност.

УДК:

# L'ŒUVRE DRAMATIQUE DE LJUBOMIR SIMOVIC DANS LE CONTEXTE DE LA LITTÉRATURE SERBE MODERNE

## Résumé

Dans cette thèse de doctorat, nous avons essayé de mettre en évidence les drames de Ljubomir Simovic, et d'analyser en détail les caractéristiques des quatre drames. Afin de fournir une analyse aussi complète que possible, l'interprétation de chaque drame a débuté par la tentative de réponse à la question suivante : à quel genre appartient le drame dont il est question ? Dans trois de ses quatre drames Simovic a inclus des éléments appartenant à différents genres de drame créant ainsi un genre particulier, hybride. Le quatrième drame de Simovic « La bataille du Kosovo » peut être classé dans un genre dramatique spécifique – le drame historique. Partant de la définition du genre, que nous considérons comme essentielle dans l'analyse du texte dramatique, nous avons tenté de mettre en exergue tous les éléments dramatiques qui rendent la dramaturgie de Simovic unique ; et cela nonobstant le fait qu'il semble difficile de parler d'appartenance d'une œuvre à un genre dramatique particulier au regard des drames de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. À cette occasion, nous avons également tenté de fournir une approche esthétique quant à chaque drame de Simovic.

Nous avons avant tout essayé de mettre en lumière l'œuvre de Ljubomir Simovic dans le contexte de la littérature dramatique serbe, et les résultats auxquels nous avons abouti lors de l'analyse de chaque drame, ont été mis en parallèle avec des éléments identiques ou similaires qui se trouvent dans des drames d'autres écrivains. Concernant les auteurs dramatiques dont nous avons comparé l'œuvre à celle de Simovic, ces derniers ont marqué la littérature dramatique serbe de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et sont unanimement considérés par la critique comme faisant partie des meilleurs écrivains de la littérature dramatique serbe.

Mots clés : Lj. Simovic, drame, analyse, genre, drame serbe contemporain, B. Mihajlovic, D. Mihailovic, A. Popovic, D. Kovacevic

Domaine : littérature serbe contemporaine.

Spécialité : littérature dramatique

UDC:

# LJUBOMIR SIMOVIĆ'S PLAYS IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY SERBIAN LITERATURE

## Summary

This PhD thesis tries to shed light on Ljubomir Simović's plays by giving a detailed analysis of his four plays and pointing to their distinctive qualities. In an attempt to give a thorough analysis of each of his four plays, the effort is made to determine their genre. Simović included the elements of different dramatic genres in the three of his four plays and in that way he created a particular hybrid genre. His fourth play "The Battle of Kosovo" belongs to the genre of history play. Identifying the genre of plays is considered to be a key element in the analysis of a dramatic text. Although it is difficult to determine the exact genre of the plays of the second half of the 20<sup>th</sup> century, here, the effort is made to analyse all dramatic elements which make Simović's dramaturgy unique. At the same time, an aesthetic judgement is passed on every one of Simović's plays.

As this thesis tends to shed light on Ljubomir Simović's plays primarily in the context of Serbian drama, the results of the analysis of each and every one of his plays are compared with the same or similar elements found in the plays written by other playwrights. The selection of the playwrights to be compared with Simović is done in line with the following criteria: these are the playwrights who have already earned a place in Serbian drama of the second half of the 20<sup>th</sup> century and these are the playwrights whose work is held in high regard by critics.

Key words: Lj. Simović, plays, analysis, genre, contemporary Serbian drama, B. Mihajlović, D. Mihailović, A. Popović, D. Kovačević.

Scientific field: Serbian literature of the 20<sup>th</sup> century

Narrow scientific field: drama

UDC:



## САДРЖАЈ

УВОД	1
„ХАСАНАГИНИЦА” – ИГРА ЛАЖНИХ БОГОВА	13
<b>Увод</b>	13
<b>Драма и њен подтекст</b>	14
<b>Питање жанра</b>	31
<b>Драмско време и драмски простор</b>	40
<b>Ликови</b>	48
Хасанагиница – јунакиња слабе воље или жртва	49
Два негативна јунака: Хасанага и бег Пинторовић	62
Колективни лик – поље манипулације	84
Јусуф – саветник или манипулант	84
Две мајке: два модела	87
Ахмед: глас писца	91
<b>Драмска радња, прича и ситуација</b>	94
<b>Закључак</b>	96
„ЧУДО У ’ШАРГАНУ’” – ПИТАЊЕ ИДЕНТИТЕТА	98
<b>Увод</b>	98

<b>Питање жанра</b>	100
<b>Драмско време и драмски простор</b>	109
<b>Ликови</b>	117
Женски ликови	121
Иконија – централни лик	121
Госпава – јунакиња с карактером јунака егзистенцијалистичке драме	127
Цмиља и Јагода – удвојена фигура	132
Мушки ликови	137
Реални мушки ликови	137
Просјак	144
Мртви протагонисти	149
Иза кулиса	150
<b>Драмска радња, прича и ситуација</b>	152
<b>Закључак</b>	157
<b>„ПУТУЈУЋЕ ПОЗОРИШТЕ ШОПАЛОВИЋ” – ТРАГИКА ИЛИ АПСУРД</b>	159
<b>Увод</b>	159
<b>Питање жанра</b>	161
<b>Драмско време и драмски простор</b>	169
<b>Ликови</b>	176
Глумци путујућег позоришта	178
Становници Ужица	194

<b>Драмска радња, прича и ситуација</b>	203
<b>Закључак</b>	212
<b>„БОЈ НА КОСОВУ” – ХТЕЋЕ И/ИЛИ МОРАЊЕ</b>	214
<b>Увод</b>	214
<b>Две варијанте – два виђења српског питања?</b>	215
<b>Драма и њен подтекст</b>	226
<b>Питање жанра</b>	240
<b>Драмско време и драмски простор</b>	248
<b>Ликови</b>	261
Вук Бранковић – модерни политичар или каприциозна индивидуа	263
Лазар – страдалник или владар	273
Милош Обилић – јунак или витез	279
Богоје – пут од праведника до издајника	286
Остали ликови као део великог мозаика	289
Ликови у пару	295
<b>Драмска радња, прича и ситуација</b>	298
<b>Закључак</b>	301
<b>ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА</b>	304
<b>ЛИТЕРАТУРА</b>	335
<b>БИОГРАФИЈА</b>	348

## УВОД

Љубомир Симовић је један од најзначајнијих песника, драмских писаца и есејиста у српској књижевности двадесетог века. Рођен је 1935. године у Ужицу. У Београду је 1962. године дипломирао на Катедри за југословенску књижевност и српскохрватски језик на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Радио је као уредник емисија из књижевности на Радио Београду до пензионисања. За дописног члана Српске академије наука и уметности изабран је 1988. године, а за редовног 1994. Своје богато књижевно стваралаштво започиње песмом „Балада о обичном човеку” 1953. Његов опус жанровски је веома разноврсан јер у њега улазе збирке песама, четири драме, од којих је једна написана у две варијанте, проза, књиге есеја, књижевне критике, дневник снова, а приређивач је и издања изабраних песама (Ј. Ј. Змаја, Л. Костића, М. Настасијевића, Д. Васиљевића, М. Павловића, М. Данојлића и Б. Петровића), као и издања изабраних комедија (Ј. Стерије Поповића, Б. Нушића и Д. Ковачевића).

Његов опус чине збирке песама: „Словенске елегије” (1958), „Весели гробови” (1961), „Последња земља” (1964), „Шлемови” (1967), „Уочи трећих петлова” (1972), „Субота” (1976), „Видик на две воде” (1980), „Ум за морем” (1982), „Десет обраћања Богородици Тројеручици хиландарској” (1983), „Источнице” (1983), „Горњи град” (1990), „Игла и конац” (1992), „Љуска од јајета” (1998), „Тачка” (2004) и „Планета Дунав” (2008), као и књиге у којима се налазе избори песама. Драмска дела: „Хасанагиница” (1973), „Чудо у Шаргану” (1974), „Путујуће позориште Шопаловић” (1985) и „Бој на Косову” (1988 – прва варијанта и 2002 – друга варијанта); дневник снова „Сневник” (1998), затим роман-хроника „Ужице са вранама” (1996), књиге есеја: „Дупло дно” (прво изд. 1983, које је писац до издања, што је за сада последње из 2008. веома проширио), и „Читање слика” (2006). Посебну групу чини пет књига у којима је Љубомир Симовић сведок свог времена, и то као неко ко промишља уметничка дела, друштвено стање, политичке и ратне догађаје у земљи у којој живи: „Ковачница на чаковини” (разговори, писма есеји, 1981-1990; изд. 1990), „Галоп на пужевима” (1994), „Нови галоп на пужевима” (1999), „Гуске у магли” (2005), и „Обећана земља” (2007). Објавио је и путопис „Кина: читање спаљених књига”, као сепарат

часописа *Књижевност*, 3/2007. У својим песмама, као и у својим драмама и прози, Љубомир Симовић обликовао је особену поетику, а одлике те поетике чине оне тачке које чврсто повезују његова дела без обзира на то што је реч о разнородном опусу.

Књижевни опус Љубомира Симовића, како се то да наслутити већ из наслова и родова дела који тај опус чине, веома је комплексан „(сложен као опус наших највећих писаца из периода између два светска рата)”, иако се „чини да је ипак лирика нуклеус Симовићевог дела, она тачка из које све полази и у коју се све враћа” (Микић, 2015: 27). Од песме „Балада о обичном човеку” објављене 1953. године до збирке песама „Планета Дунав” дело писца о коме је реч постало је жанровски веома богато, а неретко се у оквиру једног конкретног дела јавља спој елемента лирског, епског и драмског. Прослављени песник, заправо је и веома значајан и признат драмски писац, чије су драме добијале најпрестижније награде, а сам Љубомир Симовић сврстан је међу најзначајније писце српске драмске књижевности. Међутим, како смо то настојали да покажемо приликом навођења његових дела, Симовић је и веома значајан есејиста, чије тумачење појединих књижевних дела иде у сам врх интерпретативног текста. Немали број есеја даје тумачење дела која се хронолошки гледано крећу од усмене књижевности ка савременој, а из оквира књижевности писац залази и у тумачење ликовних дела у књизи „Читање слика”. У свему што пише Љубомир Симовић је особен аутор, те и када пише текстове који су сведочанства времена у ком живи наступа из онеобичене позиције из које настоји да сагледа стварну природу онога о чему пише.

У Симовићевим делима стално се јављају два плана, два нивоа, два света, од којих је један окренут ка овом око нас, и подразумева приказивање свакодневног живота, а други показује потребу да се из оквира свакодневног живота искорачи у митско. И када се појављује свакодневно, као и оно што је у тој свакодневици маргинално, оно се јавља у таквом облику и из такве перспективе да представља космос за себе, те у том смислу маргинално није неважно. Стога, када се у његовим драмама као центар појављује свет обичног, то

не значи да такав свет не пружа слику читавог једног универзума, јер је управо та свакодневица чини свет за себе.

Стварност представља основну подлогу на којој настају Симовићеве и песме и драме, као и роман-хроника „Ужице с вранама”. Али та стварност никада није узета у дословном смислу и представља само полазну тачку, коју писац развија до облика у којима се као једна аутентична целина спајају елементи стварног, односно савременог света, елементи света што је одавно историја, фолклорно-митолошки елементи, као и свет уметничких дела. С обзиром на то да писац има потребу да све сагледа и прикаже на један посебан начин, он и стварност узима у несвакидашњим околностима, или, боље речено у оним околностима у којима свакодневица поприма нови облик. Реч је о томе да се у делу Љубомира Симовића као важна тема, али и као свеприсутни мотив јавља рат. Рат се јавља у појединачној песми или у целим збиркама „Шлемови”, „Видик на две воде”, поеми „Субота” итд. Без обзира на то што он може да се јави као доминантан мотив, односно као тема или као детаљ (што је случај у драми „Чудо у Шаргану”) рат је увек приказан из оне перспективе која истовремено указује на његову трагику, али га ставља и у иронијски контекст. Од ироније, трагике и апсурда, дакле од елемената који делују неспојиво саткана је читава збирка „Шлемови”. Ту трагику и апсурд илуструје и питање о победнику, односно о могућности постојања правде: „Ко ће у данашњем боју победити? // Победиће ко побије више! // Ако побеђује ко више побије, / може ли победник бити праведник? / А има ли победе ако нема правде? (Симовић, 2008в: 33).

Поред ратних тема, такође као константа, јављају се митолошки елементи, а по сведочењу самога писца, ратна збивања и митолошко-фолклорне слике представљају део његовог одрастања (в. *Ковачница на Чаковини*, 2008д: 14-16), те су се неминовно нашле и у његовом књижевном делу. Њихов спој управо представља особену стварност за коју смо већ сугерисали да је својеврсна подлога његовом уметничком делу. Особена стварност показује особине две готово неспојиве стране: једну која потиче из митологије и фолклора, што кроз веровања и обичаје покушава да одговори на најтананија питања о човеку и његовом постојању, као и о постојању света уопште, и друга што тај свет константно руши,

а она потиче из ратних околности. Међутим, чинећи своје дело веома сложеним, Симовић управо из фолклорно-митолошког света са посебном пажњом укључује потребу повезивања света живих и мртвих. Тај спој јавља се подједнако у песмама, од којих ћемо идвојити песму несунјиве естетске вредности *Учитељица из Таора*, као и у драми „Чудо у 'Шаргану'”. Посредством конкретних митолошких слика што се везују за свет мртвих, као и посредством тематике рата, која подразумева мртве, Симовић, заправо спаја своја два основна инспиративна извора – рат и митологију. Због тога не треба да нас чуди када мртви војник у песми из збирке „Шлемови” постваља питање „Ко је тај што ме стрела и коље” или када кроз драму „Чудо у 'Шаргану'” пролазе мртви војници у потрази за изгубљеном чашћу. Потреба да се стварни свет повезује са слојевима митолошке грађе, указује на склоност писца да одгонетне елементе присутне у свету и животу појединца.

Песма из збирке „Видик на две воде” *Учитељица из Таора*<sup>1</sup> представља парадигму начина на који Симовић спаја стварност, ратне околности, фолклорно-митолошке елементе и усмену књижевност, обликујући песничке слике посредством инверзије. Контекст песме је Други светски рат, а приказ који се преобликује у песничку слику је нешто карактеристично за рат, а реч је о доношењу тела убијене учитељице: „Донели је четворица / на вратима” (Симовић 2008в: 126). Иако се то не каже експлицитно у песми, сасвим је оправдано претпоставити да је реч о кућним вратима, а она представљају детаљ посредством којег се укључују елементи усмене књижевности. Наиме, као то уочава Мирјана Детелић у књизи „Митски простор и епика” врата на кући представљају гранични простор који дели унутрашњи простор куће (а он је сигуран простор) од спољашњег из којег вреба опасност. Истовремено врата представљају неку врсту бедема о који се свака опасност мора сломити. А то значи да су врата на којима је сада мртва учитељица виђена из једне онеобичене перспективе из које се указује на нову функцију, коју та врата сада имају: „Та врата на земљи, / јесу ли то сада врата у подземље?”. Увођењем мотива подземља у један ратни приказ укључују се и елементи митологије, али и онај ниво дела који открива стварну природу

---

<sup>1</sup> Тумачење ове песме на које се и ми у раду ослањамо, дао је Р. Микић у тексту „Инверзија и лирски опис” у: *Повеља* 1/1996.

околности у којима је учитељица убијена, а реч је о злу које у рату неминовно вреба. На тај начин врата постају центар песничке слике посредством чијег значења се указује и на опасност од оностраног, односно на опасност од нечистих сила. „Да ли то сад она / мртвим телом не да, / да ли то она / мртвим леђима брани / нечистим силама / да отворе, / да провале та врата” (Симовић, 2008в: 126). У песничку слику укључује се још један, за Симовићева дела, карактеристичан елемент, који се јавља у оквиру ратне тематике. Наиме, мртва учитељица, својим мртвим телом брани и непријатеља, јер њена одбрана укључује и ону четворицу, који су је на тим истим вратима донели. А одбрана је неопходна, јер постоји опасност да нечисте силе „у подземне казане одвуку / Житну пијацу, кишу, Срески суд/ и четворицу који пуше” (Симовић, 2008в: 126). Спајајући конкретан ратни приказ са фолклорно-митолошким елементима, Љубомир Симовић настоји да укаже на истине које су уткане дубоко у постојање, и што је можда још важније за савремени свет, оне су дубоко уткане у опстајање човека, односно човечанства. Мртва учитељица својим телом штити опстанак и оних који су је убили и оних из чијих је редова потекла. То је у сазнању о човеку веома важна истина.

У том настојању да сагледа човека и његово биће, Симовић гледа на обичне ствари из једне нарочите позиције. О томе је и сам песник говорио у најразличитијим приликама, а једна од њих је и интервју у *Књижевним новинама* (2. април 1988). „Покушао сам, у тој књизи, да из таквих, најтежих углова – рата, вешала, тамнице, смрти итд. – гледам обичне, сто пута виђене ствари: тањир пасуља, обарено јаје, пијацу, стручак мирођије који се суши на сунцу, колут сира, храст. Осећао сам да те ствари садрже, и у неким критичким тренуцима откривају, неки неочекиван ’видик’, који може да понесе далеко, и увис (Симовић, 2008д: 9). Посматрањем ствари из необичне перспективе, настоји да укаже на суштину посматраног. Због необичне перспективе из које се види како се ствари које имају једно својство претварају у нешто сасвим друго, настају песничке слике у чијој се основи налази поступак инверзије. У песми „Окупација Ужица” та перспектива омогућава да се сагледа преображај „Школа је постала касарна, / црквени звоник митраљеско гнездо, / штампарија коњушница, / биоскоп војни магазин” (Симовић, 2008в: 123). Та необична перспектива шири се на читаву збирку „Видик на две воде”, те у појединим песмама бива и сама тематизована. Тако у песми „Видик у



Аушвицу” лирски субјекат супротставља свом видику ону тачку гледишта која је уобичајена „Мој видик није више / планински венац, / ни морска пучина, / ни на пучини / постављен свадбени сто; // цео мој видик / сад је ово голо, / ољуштено, / јаје, / на које веје / со” (Симовић, 2008в: 135). Особена перспектива ће се јавити и код појединих драмских јунака, због чега је и могуће да, на пример, Хасанагиница, сазнавши за неправедни прогон и још гори братов поступак, пита: „Кад све то може, / што не би могло и сунце у цезву?” (Симовић, 2008: 42).

Љубомир Симовић припада оној групи писаца који имају вештину да из једног детаља развију читаво уметничко дело. Детаљ као полазна тачка из ког се развија читав један универзум налази се у многим Симовићевим песмама, али и драмским делима у којима се неретко из једног детаља развије веома сложена драмска ситуација. Колико су детаљи значајни у Симовићевом делу може се разумети и из пицевих речи у тексту „Прибелешка после једне представе”. Љубомир Симовић, замерајући једном редитељу изостављање детаља који су у драми били у виду различитих реквизита односно драмских компонената, открива незаобилазне елементе за тумачење свог дела. Наиме, реч је о томе да је редитељ Симовићеву драму лишио шајкаче, монолога о шајкачи и сличних важних елемената драмскога текста, а који нису захтевни, по својој природи, за редитеље. Том приликом, Симовић износи веома важан поетички став, а реч је о томе да универзално може да постоји једино кроз индивидуално и конкретно. „Он [мисли се на тог редитеља] је жртвовао сваку аутентичност и конкретност, сваки језички, географски, национални и психолошки податак, и сав евентуални колорит, да би освојио један виши квалитет: универзалност. Изостављајући, међутим, све ’конкретно’ и ’локално’, редитељ је, наравно, изгубио и оно ’универзално’, једноставно зато што то ’универзално’ једино и постоји у ’локалном’ и ’конкретном’” (Симовић 2008д: 30). Љубомир Симовић експлицитним поетичким ставом указује на једну од основних карактеристика свог књижевно-уметничког дела, а реч је о настојању да се посредством појединачног укаже на универзално.

Нарочиту особеност Симовићевог дела представља језик. У његовој поезији јавља се модерни језик, али и језик средине из које сам писац потиче, а тај језик је лексички веома богат. С друге стране, писац и у самом језику остварује

спој свакодневног и фолклорног, те се и у оквиру језика, као основног средства књижевно-уметничког дела, јављају елементарне компоненте Симовићеве поетике. Он у модерни и свакодневни говор урбане средине укључује најразличитије кратке говорне облике усмене књижевности, и тако остварује нарочит контакт са читаоцима, јер читаоцу „се мора чинити да је управо те *речи*, у таквом или сличном поретку слушао и изговарао, да то јесу звуци 'матерње мелодије'” (Самарџија 2011: 368). У основу свог језика он често укључује најразличитије обрте, затим буквализације метафора, поређења, изрека, пословица итд., чиме познатим језичким склоповима даје нови, надграђени смисао. Тако језик његовог дела постаје веома сложен укључујући у себе различите смислове. Језик који се јавља у Симовићевјој поезији присутан је и у његовим драмама. Симовић је за своје прве две драме рекао да их је написао у стиховима, али да је структура „стиха у драми једна, а у песми сасвим друга ствар”, као и да драмски језик не може да издржи густину, која је песничком језику неопходна. Ипак, како сам писац примећује границе између епског, драмског и лирског језика се стално померају, богатећи подједнако сваки књижевни род (в. *Ковачница на Чаковини*, 2008д: 11-12).

Настојали смо да укажемо на основне одлике Симовићеве поетике, на оне елементе који се налазе у основи и његове поезије и његових драма. Љубимир Симовић, како смо то већ навели, написао је четири драме од којих су две настале на подтексту из усмене књижевности, а „Бој на Косову” и на подтексту средњовековне књижевности, док су „Чудо у 'Шаргану'” и „Путујуће позориште Шопаловић” тематски веома блиске његовој поезији. Све четири драме укључују оне елементе на које смо указали као на основе Симовићеве поетике: стварни свет, фолклорно-митолошке компоненте, усмена традиција и савремено друштво. Међутим, док се у поезији јављају реминисценције на актуелну стварност, у драми је често присутан феномен политике. Од прве Симовићеве драме „Хасанагиница”, па до „Боја на Косову” у обе варијанте, политика као феномен присутна је на најразличитијим нивоима дела и у најразличитијим облицима, али се увек показује као оно што је непријатељско према индивидуи. У својим драмама Симовић настоји да укаже на однос политике и човека у савременом свету, а тај однос је, како ће нам све драме то посведочити, увек противан ономе

што човека чини човеком. Тако се у драми „Хасанагиница” јављају политички моћне фигуре, које своју политичку и друштвену моћ користе, како би задовољиле своје приватне потребе. Без обзира на то што се на сцени приказује патријархални свет, реч је, заправо, о модерном свету двадесетог века. У драми „Чудо у Шаргану” политика се јавља узгредно, односно на сцени се показује политичка фигура, такође, потпуно универзализована, у лику Вилотијевића. Поље његовог лика писац је искористио да осветли специфичну природу политичара, а она подразумева једно другачије виђење околности у којима се та фигура налази. У драми „Путујуће позориште Шопаловић” политика као феномен више је присутна у одјеку рата, док је у драми „Бој на Косову” политика на сцени у својим различитим варијантама. Она се јавља у ликовима кнеза Лазара и Вука Бранковића, који представљају сасвим различите политичке фигуре, али се јавља и као феномен, који може да угрози, како појединца (Богоја), тако и читав народ.

У све четири Симовићеве драме јавља се као заједничка тачка и рат. У драми „Хасанагиница” он је више формални елемент, разлог зашто је Хасанага ван свог дома, али и у овој драми наћи ће се неколико ратних призора, као и сурова стварност војника предочена иницијалном драмском ситуацијом у којој су војници лишени нормалног живота. У другој драми рат се појављује узгредно, посредством два мртва војника из Првог светског рата, који лутају сценом око кафане „Шарган”, покушавајући да врате нешто што им је давно одузето – част. Сасвим у складу са својом поетиком, Симовић их приказује из једне онеобичене перспективе, коју писац користи како би наново, чак и када то није главна тема дела, указао на апсурд рата и на то да је рат увек нешто негативно и да, како је то сугерисано у песми из збирке „Шлемови”, победника нема нити га може бити. Драма „Путујуће позориште Шопаловић” смештена је у време Другог светског рата и на сцени се појављују најразличитији призори из рата, али опет из сасвим особене перспективе. Наиме, реч је о необичном сусрету уметности и ратних околности, за који је од самога почетка драмске радње јасно да ће се одвијати на штету уметности. Драма „Бој на Косову” приказује специфичне околности пред пресудну битку за идентитет једног народа, односно она показује како су ту битку виделе и писана и усмена књижевност, и традиција, али и историја. Рат који се

јавља у последњој Симовићевој драми укључује, такође једну честу тему његовог дела, а нарочито драма, а реч је о идентитету.

Питање идентитета представља једно од најважнијих питања Симовићевих драма. Оно се у прве три драме јавља увек везано за појединца, да би се у последњој драми то питање јавило везано за колектив, односно за цео народ чији је опстанак доведен у питање – бар како то виде поједини протагонисти те драме. Симовић, у настојању да сагледа сва питања која се везују за човеков идентитет, укључује различите односе између драмских јунака, а у тим односима централно место има питање идентитета. У анализи односа између различитих драмских јунака, а у које се укључује питање идентитета, важна је позиција Хасанагинице, која анализира однос бега и аге према њој, и том приликом закључује да ага и бег њу не веди као некога ко има стварни идентитет: „Шта сам ја њима? [...] Хоћемо ли од тебе тестију, иловачо, / или ћемо ћасу, иловачо, или, саксију” (Симовић, 2008: 43). У истој драми и бег Пинторовић ће поставити питање о свом идентитету. Лик бега Пинторовића служи да се укаже на то да идентитет појединца може имати различите облике, односно да се стварни идентитет може сакрити иза маске. Сама маска понекад толико надраста стварни идентитет лика, те Пинторовић постаје збуњен пред питањем: „Је ли Пинторовић Пинторовићева маска?” (Симовић, 2008: 43). У драми „Чудо у Шаргану” питање идентитета добија централно место, те је и одговор на њега недвосмислен. Без рана се човек не може препознати, а да би стекао те ране, мора да направи изборе, који га чине оним што он и јесте. У драми „Путујуће позориште Шопаловић” питање идентитета наново се укључује у драму, и том питању, као и у првој драми додаје се контекст маске. Питање идентитета у последњој Симовићевој драми постаје веома сложено. Оно се кроз јунаке као што су Богоје, који постаје Мустафа, или као што је Милош Обилић, који у свим околностима и без обзира на новонасталу ситуацију, остаје то што јесте, јавља везано за појединца, али надрастајући лично, ово питање се јавља и као питање идентитета читавог народа. Међутим, сложеност тог питања налази се управо у настојању да се укаже на то у којој мери појединац утиче на идентитет народа, а колико колектив условљава идентитет појединца.

Симовић је у својим драмама изградио особену драматургију у којој дијалог има примат, а вербално се обликују и драмски простори и драмско време. Он таквом драматургијом настоји да укаже на један од основних проблема човека савременог света, а реч је о отуђености и тај проблем поставља на сцену кроз дијалоге. Наиме, уместо очекиваног монолога, готово константно је на сцени Симовићевих драма присутан дијалог. Дијалози су у драми „Хасанагиница” превасходно референцијални, али се у оквиру таквог дијалога често појављују поетске реплике. Фатички дијалози и конверзација присутни су у свим драмама, с тим што у драми „Чудо у Шаргану” тај тип дијалога заузима највише простора, а то је такође један од начина да се сугерише усамљеност бића, које протагонисти представљају на сцени. У драми „Путујуће позориште Шопаловић” појављују се најразличитији дијалози: од дијалога конфликта, преко прагаматичног и мисаоног дијалога до фатичког и референцијалног. С тим што се јавља и лудички дијалог, али који је увек подстакнут нарочитим Филиповим лудичким репликама, те саговорник веома често сасвим несвесно улази у лудички дијалог. Један од примера је Симкина реакција на Филипове реплике око хране и чистоће њене куће, када Филип, бар формално, говор упућује драмском јунаку из једне од драма које је играо мислећи да је на позорници, али Симка на те реплике одговара сматрајући да су и стварно њој упућене. У драми „Бој на Косову” смењују се дијалог конфликта, мисаони дијалог и референцијални дијалог. Међутим, у свим драмама, јављају се и поетске реплике, а оне читаоца/гледаоца и формално подсећају на то да је Љубомир Симовић по својој основној вокацији ипак песник. Такође, поетске реплике на један онеобичен начин замењују нешто што би могло бити монолог, јер на сцени откривају унутрашњи свет јунака.

Монолози су ретки у Симовићевим драмама, а нарочито су ретко издвојени. Готово јединствен случај правог драмског монолога представља монолог бега Пинторовића у првој Симовићевој драми. Монолог ће се још појавити и у драми „Путујуће позориште Шопаловић”, али у сасвим особеном облику – у стиху – а писац га обележава као у међуигру. Међутим, Симовић неретко на сцени укршта монологе у дијалог. Наиме, реч је о томе да на сцени, у формалном дијалогу, учествује двоје протагониста, али оно што они одговарају једни другима као реплике, није семантички и идејно повезано. На тај начин

Симовић успева да прикаже проблем усамљености човека у савременом свету, као и да читаоца/гледаоца суочи са суштинском истином о човеку, а реч је о томе да је човек у својој основи сам, а нарочито у оним ситуацијама које можемо назвати граничним. Такво виђење човека и његовог положаја у свету обележава егзистенцијални песимизам.

Настојаћемо најпре да пажљивом анализом Симовићевих драма укажемо на свет који се у тим драмама јавља, на типове јунака и њихове карактере, као и да с посебном пажњом анализирамо односе међу јунацима. Посредством анализе унутрашњих чинилаца и законитости текста, покушаћемо да осветлимо и Симовићеву драматургију, у којој, како је то већ наговештено дијалог има првенство над осталим драмским техникама. У Симовићевој драматургији дидаскалије, са изузетком драме „Путујуће позориште Шопаловић”, готово да изостају и појављују се у мери у којој су неопходне, а да назначе, углавном, место радње. Трећа Симовићева драма нам пружа на посебан начин пример дидаскалија, које, с једне стране, не остављају много простора редитељу, а, с друге стране, читалац стиче утисак да се у њих меша текст наративног карактера. Посредством нарочите употребе дијалога и минималне употребе монолога на нарочитим местима, односно код нарочито карактерисаних протагониста, и готово одсуством дидаскалија, Симовић је створио и особену драмску технику.

Пажљивом анализом настојаћемо да дођемо до оних елемената и законитости драмског текста које ће указати на место које припада драмама Љубомира Симовића у савременој српској књижевности. Стога ћемо након анализе, првенствено, естетских вредности дела, али и анализе самог текста настојати да укажемо на оне драмске писце с којима је драмско дело Љубомира Симовића веома блиско. Том приликом, а узевши, као меру драмске писце друге половине двадесетого века, чије дело има неоспорну вредност покушаћемо да укажемо на то да драмско дело Љубомир Симовић сасвим сигурно припада најзначајнијој линији у савременој српској драми. Чињеница да је реч о писцу који је превасходно лиричар, није у драмама Љубомира Симовића ништа нарушила, него је напротив те драме обогатила. Чак и на местима где је било

непоштовања драмске технике, Симовић их чини готово неприметним управо захваљујући лирској компоненти коју укључује у своја драмска дела.

## „ХАСАНАГИНИЦА” – ИГРА ЛАЖНИХ БОГОВА

### Увод

Драма Љубомира Симовића „Хасанагиница” написана је 1973. године на позив управника Народног позоришта, о чему сведочи сам писац. Љубомир Симовић је у то време био већ познати песник, а с обзиром на то да је постојала потреба да се драматизује народна балада снажног трагичког потенцијала, не изненађује што је такав позив добио писац чије се дело ослања на народну традицију. Симовићев дотадашњи уметнички рад, у чијој су поезији елементи фолклорно-митолошке традиције представљали важну компоненту, упућивао је на то да ће српска књижевност добити оригиналну обраду баладе. Симовићева драма подстакла је различите позоришне и књижевне тумаче на промишљање јер је писац успео да истовремено остане у оквиру радње баладе, али и да укључујући елементе савременог друштва као и елементе који чине модерног човека оним што он јесте створи сасвим оригинално уметничко дело. „Ideološki ’tvrđi’ kritičari smatrali su da je osuda politike širi kontekst u kojem nedužna Hasanaginica strada zbog političkih sukoba aga i begova u borbi za vlast, dok su analitičari kritičkije usmereni prema našem savremenom društvu smatrali da je van sumnje saznanje da je svet u kojem i od kojeg strada Hasanaginica u Simovićevoj drami vrlo sličan našem, i da je čovek u njemu samo prividno svemoćan” (Marjanović, 2000: 265).

У драми „Хасанагиница” приказана је судбина једне жене, која свој трагички потенцијал носи још из усмене баладе, а која у савременом политичком друштву страда. Симовић причу усмене баладе чини сложенијом уводећи нове мотиве и нове ликове, али не излази нарочито из оквира усмене баладе, посебно у судбини несрећне јунакиње. У нове елементе спада ситуација да је Хасанагиница зарад Пинторовићевог политичког оснажења удата за Хасанагу, ког заправо није волела, а да је кадија, који је био њен жељени младожења, и сам заљубљен у лепу беговицу, умро након неуспешне просидбе. Мотивација за агино протеривање жене сасвим необично се ставља у контекст стида Хасанаге, чиме Симовић прави необичан обрт, о чему је већ доста писано у литератури о овој драми. Ипак, као и у усменој балади и у Симовићевој драми, Хасанагиница страда, с тим што се у драми у њено страдање уплићу, с једне стране, друштвено-политички односи аге и бега, њихов јавни сукоб, а с друге стране, на њено страдање утичу и одлуке



мужа и брата, а те одлуке, неочекивано биће мотивисане из њихових приватних бића.

### Драма и њен подтекст

У савременој литератури, без обзира на то да ли је реч о поезији, прози или драми, честе су снажне интертекстуалне везе са усменом књижевношћу и народном традицијом. Интертекстуалност се јавља на разним нивоима и креће се од преузимања појединих симбола усмене традиције, преко књижевних поступака, мотива или ликова, до узимања целих дела за подтекст нових, модерних књижевних творевина. Комплексне везе усмене и савремене књижевности захтевају од проучавалаца да их увек имају у виду при тумачењу модерне литературе. Осветљавање веза о којима је реч изузетно је важно како за тумачење одређеног књижевног дела тако и за његово позиционирање у историји националне књижевности. Наравно, не мислимо да је анализа интертекстуалних веза усмене и савремене књижевности довољна да би тумачење модерног књижевног дела било комплетно и завршено, али је сматрамо неопходним, као и првим ступњем у самом тумачењу, које омогућава да се даља анализа одвија прецизније и свеобухватније.

Када је реч о књижевним делима која за подтекст имају конкретно дело усмене књижевности као што је то случај са Симићевом драмом „Хасанагиница”, важно је почети анализу најпре од жанра оног дела усмене књижевности које служи за подтекст као и сагледати значај конкретног одабраног жанра за књижевну врсту којој припада новонастало књижевно дело. У том светлу ваља промишљати елементе баладе који су блиски драми као и елементе који драмском писцу омогућавају да их преузима, не изневеравајући драму као књижевну врсту. Када је реч о балади, с обзиром на то да је она комплексна књижевна врста која садржи епске, лирске и драмске елементе, видећемо да се конкретни структурални и композициони елементи сасвим једноставно уклапају у природу драмског жанра. С тим је у вези истицање драмског карактера баладе и оних елемената као што су: „dijalog i monolog, koji neočekivano otkrivaju sukobe strasti i naravi junaka, redukcija elemenata sižea, sugestija umesto motivacije, skrivanje

umesto otkrivanja ('tamna mesta' u 'Hasanaginici'), slutnja umesto saznanja, odsustvo punih imena i spoljašnjeg opisa junaka i mesta zbivanja [...]” (*Rečnik književnih termina*, 2001: 72).

Све што се истиче у *Речнику књижевних термина* приликом дефинисања усмене баладе веома је важно за осветљавање формалних елемената који баладу чине блиском драмском делу. Међутим, када је реч о тумачењу дела, неопходно је поредити идејни план баладе са идејним, односно филозофским планом драмског текста. Управо на овом нивоу балада показује особине блиске онима које се везују за драмска дела. Наиме, реч је о томе да балада као и драма, а нарочито модерна драма, осветљава човекове особине и то оне које су му иманентне, односно особине универзалног карактера, за које није потребан изузетан појединац, него просечни представник. Дакле, „balada ne peva o junaku kao junačka pesma, već o čoveku, ne o heroju koji pobeđuje, već o onome koji gubi. Balade uče da je čovek najveća tajna koja u sebi nosi i raj i pakao” (Krnjević, 1980: 47).

Сагледавајући даљи развој односа ове две књижевне врсте, а на основу карактеристика баладе, истиче се чињеница да балада усмерава драмско дело ка озбиљној драми. Хатица Крњевић у својој чувеној анализи „Хасанагинице” у књизи *Живи палимпсести или о усменој поезији* најпре осветљава карактеристике баладе и том приликом посебно истиче идејни план ове комплексне књижевне врсте: „Balade su poezija stradanja, tragična vizija čovekovog života koja poznaje i iskazuje i takav paroksizam življenja kao što je osećanje i shvatanje smrti kao nečeg privremenog, kao prolazne žrtve u ime života budućnosti. Smrt je vid borbe protiv razaranja ljudskog u čoveku” (Krnjević, 1980: 49). Из овога може се закључити да се управо у балади јављају питања која се веома често постављају и у драмама у ужем смислу и у трагедијама. Којег ће конкретно драмског жанра бити дело настало на грађи одређене усмене баладе мало зависи од теме и мотива саме песме, колико од чиниоца који обликују драмски жанр и њихових међусобних односа. Ти чиниоци су спољашњи, дакле налазе се ван дела, али и унутрашњи проузроковани самом грађом конкретног дела. Спољашњи узрочници тичу се времена у којем дело настаје, али и друштвене ситуације, која је увек на неки начин присутна у драмском тексту, књижевне поетике којој писац припада и

погледа на свет који се јавља у самом делу, док се унутрашњи чиниоци тичу типа јунака, мотива и њихових комбинација, и др.

Да бисмо сагледали како балада „Хасанагиница” утиче, односно како све може да утиче на драмски текст и да бисмо видели које и какве могућности пружа драмским писцима за стварање нових дела, која за подтекст имају ову народну песму, потребно је најпре позабавити се конкретним елементима саме баладе. Односно, неопходно је осветлити песму најпре као самосталну уметничку творевину, а потом и као плодан материјал који у рукама вештих писаца постаје ново савремено и сверемено дело, као што је и сама чувена балада. Усмену баладу „Хасанагиница”, што је у литератури познато, први је записао Алберт Фортис 1774. године, а верзију коју и данас читамо, Вук је унео у треће издање збирке народних песама (Недић 1974: 299-305; Милошевић Ђорђевић 1974: 435-445). Једна од најлепших, ако не и најлепша песма наше усмене традиције својевремено је побудила пажњу књижевника, естетичара и филозофа широм Европе (в. *Укључивање наше народне књижевности и културе у токове светске књижевност*, зборник МСЦ-а, 1974, 4/1), за Хегела је била редак позитиван пример усмене поезије, док се Гете, за којег је наша усмена лирика била „образац најзвишеније поезије”, бавио овом баладом у више наврата (Деретић, 1974: 133-137). Имајући ово у виду, не треба да нас чуди што су балади „Хасанагиница” многи проучаваоци књижевности са наших простора посветили посебну пажњу. Из богатог истраживачког рада већег броја тумача проистекао је велики број студија и текстова посвећених песми о којој је реч. Проучаваоци у свом тумечењу нису увек и у свему били сложни. Сукоби су настали најпре око самог лика Хасанагинице и узрока њеног страдања. Тако на једној страни стоје они који сматрају да је у питању трагичка судбина несрећне мајке, а на другој, врло ретки, да је реч првенствено о судбини жене. Такође, када је у питању Хасанага, проучаваоци нису били једногласни; ипак, највећи сукоб проистекао је при интерпретацији стихова: „а малому у бешици синку, / њему шаље убошке хаљине” (Вук, III 1977а: 353).

Бавећи се баладом, више проучавалаца је скренуло пажњу на тајновита места „Хасанагинице”. (Нада Милошевић Ђорђевић назива је „двовековном

ниском загонетки”). У низу загонетки, две најважније појаве за покретање радње су љубин стид и мужевљева реакција на женин недолазак. У целој песми, а нарочито на овим местима психолошко је добило значајну улогу, што доприноси појави првих снажних контура два јунака чија заједничка судбина представља тему баладе „Хасанагиница”. Њихова судбина огледа се у страдању, које су сами проузроковали или које заправо нису могли да не проузрокују. Нада Милошевић Ђорђевић сасвим тачно закључује: „Кобна предодређеност јунака да страдају овде је заснована на њиховим урођеним особинама и наравима које они нити могу превазићи нити изменити” (Милошевић Ђорђевић, 1974: 436). Истовремено на овом месту уочавамо елемент важан за драмску обраду баладе јер предодређеност о којој говори Нада Милошевић Ђорђевић представља значајан драмски елемент, а драматичари га преузимају готово дословно. Реч је о суптилно укомпонованом психолошком елементу у балади. Психолошко у балади открива се посредним путем, више кроз наратију, него кроз поступке јунака. Међутим, конкретна делања јунака јављају се на пресудним местима радње и у себи сабирају све елементе који су се до тада наговештавали и низали наратијом. А колико је комплексна сама наратија у погледу психолошког, осветлила је Нада Милошевић Ђорђевић: „Наизглед објективни, незаинтересовани план наратије задире директно у саму психологију личности, раслојава се и прати унутрашњи и спољашњи ток радње, али са акцентом на унутрашњем” (Милошевић Ђорђевић, 1974: 436). У тексту „’Хасанагиница’ са становишта теорије баладе” ауторка ће осветлити да певач пажљиво бира епитете, придеве, глаголе али и глаголска времена како би показао психолошка стања актера чувене баладе. А да је заправо развијена психолошка компонента специфичност баладе „Хасанагиница”, закључиће Хатица Крњевић: „Psihološka struktura *Hasanaginice* jedinstvena je u toliko što se takav oblik spojenih elemenata i motiva ne nalazi više ni u jednoj pesmi, ma koliko joj bila slična” (Крњевић, 1980: 73).

Већ сам почетак песме снажно је обојен психолошким и личним, док друштвени елементи разбијају ниску слика личнога плана главних јунака чији се излазак на сцену лагано припрема. Словенска антитеза, као што је то више проучавалаца запазило, сугерише да је прошао дужи временски период откако је Хасанага рањен. Поред тога, Нада Милошевић Ђорђевић скреће пажњу на још

неке елементе иницијалних стихова који се надовезују на словенску антитезу, а који, такође, означавају дуг период агиног боловања, али имају још једно важно значење. Пажљиво анализирајући придев *љутијех* у синтагми *љутијех рана*, показује да је он сведок личног плана јунака и психолошког елемента баладе. „[...] синтаagma **љутијех рана** има временску, али и психолошку асоцијацију – временску, јер љуте ране, тешке ране, споро зарастају, али и пеку, као што пече болна опсесивна мисао” [наше подвлачење] (Милошевић Ђорђевић, 1974: 437). Синтаagma *љутијех рана* прво је место у балади на коме се појављује њен идејни слој. А самим тим што се налази у иницијалној позицији дела, има обезбеђено првенство у односу на остале чиниоце баладе. Како је реч о приватном Хасанагином бићу, видећемо да, иако постоји снажан друштвени, односно социјални елемент баладе, доминантно место, има заправо, приватно биће, најпре мужа, а потом и жене. Нада Милошевић Ђорђевић осветљава и предмет агине опсесивне мисли, који се чита у „чворним стиховима заплета”: „Обилази га мати и сестрица, / а љубовца од стида не могла” (Вук, 1977а: 351). На овом месту видљив је друштвени елемент на ком, заправо, почива неспоразум Хасанаге и Хасанагинеце.

Више научних студија имало је за предмет проучавање стида који је сматран узроком Хасанагиничине несреће, без обзира на то да ли су тумачи проблему приступали са становишта друштвено-обичајних образаца понашања или са становишта личног – приватног бића жене. Међутим, сагледавајући спој елемената приватног и друштвеног у балади „Хасанагинеца”, уочавамо да се на овом месту разбија психолошка компонента друштвеним елементом, и потпуно парадокасално, истовремено се зачиње психолошки портрет главне јунакиње. Да би спасила мужа од *љутијех рана* потребно је да закорачи у отворен простор, односно на јавну друштвену сцену и да на њој покаже своје приватно биће. Видећемо у даљем току радње да је то за Хасанагинецу било потпуно немогуће. С друге стране, Хасанагин унутрашњи бол кулминира и он шаље кобну поруку: „Не чекај ме у двору б’јелому, / ни у двору, ни у роду мому” (Вук, 1977а: 351). Иако се порука чини изненадном, она је заправо дубоко утемељена у агин бол с почетка баладе, а да је и мотивисана и да представља логичан исход агиних *љутијех рана* осветлила је Нада Милошевић Ђорђевић: „Речима неисказана, али

иманентно присутна мотивација о увређеном поносу, о изневереној љубави, оправдава поруку жени [...]” (Милошевић Ђорђевић, 1974: 437). Од овога тренутка унутрашњи унутрашњи сукоби мужа и жене, постају спољашњи и образују сукоб између њих самих(в. Милошевић Ђорђевић, 1974: 438; Крњевић 1980. и др.). Тиме сукоб у балади постаје онеобичен. Наиме, како је и запажено у литератури, о чему између осталих детаљно говори и Хатица Крњевић, сукоб је „подвостручен” јер колико је присутан између Хасанагинице и Хасанаге, толико је и у њима самима, а нарочито када је реч о Хасанаги.

Хасанагиничин унутрашњи сукоб након што добије кобну поруку и даље траје. За време Хасанагиног дугог боловања њено приватно биће попуштало је пред патријархалном обавезом жене јер, као што смо рекли, било је потребно да она јавно покаже приватно биће. Сада се приватна драма одвија у простору куће, а она је сигуран простор. У књизи *Митски простор и епика* Мирјана Детелић истиче да је функција дома у епици да покаже друштвени статус јунака, као и да су „куле и дворови пре свега бедеми о које се мора скршити свака агресија споља” (Детелић, 1992: 149). Док Гастон Башлар о кући пише да је она „наш кут у свету” и „наш први свемир”, а као најдрагоценију особину куће истиче то што „кућа пружа уточиште санјару, кућа štiti санјара, кућа нам дозвољава да мирно санјамо” (Bašlar, 1969: 29). Из ових драгоцених проучавања феномена простора из две различите сфере, можемо закључити да кућа – дом представља простор чији припадник може да поступа сасвим у складу са својим емоцијама без бојазни од злоупотребе. Због тога Хасанагиница сада може да да предност свом приватном, интимном бићу, односно током унутрашњег сукоба, налазећи се у природној околини, приватно биће и снажне емоције за тренутак односе победу. Женина неизмерна љубав ступа снажним гестом на сцену, а она иначе није непоменутица у песми, јер, не заборавимо, наратор Хасанагиницу до њеног појављивања на сцени, назива и љубовцом и вјерном љубом, што, иако представља топос усмене поезије, овде је, ипак, слика и љубави коју пружа и која јој је пружена. Кроз екстреман гест – покушај самоубиства, који је за тумаче баладе „Хасанагинца” постао незаобилазно место – на сцени се имплицитно појављују женина осећања. Већина проучаваоца, са мањим или већим варијацијама ишла је у смеру Хасанагиничиног страха од мужа, што је додатно поткрепљивано реакцијом деце, односно кћерки.

Хатица Крњевић сматра да јека, а не речи, изазива страх у Хасанагиници, јер она зна нешто што нама није познато, а то исто знају и деца. „Ono što govore deca jeste, u stvari, inverzivno objašnjenje straha” (Krnjević, 1980: 81). Сличног је мишљења и Нада Милошевић Ђорђевић, али додаје да је ово и уобичајена баладична сцена, као и то да управо појавом деце која спречавају њено самоубиство, наратор потврђује да Хасанагиница нема кривице. Међутим, на овом месту, ваља размислити и о још једној, по нама преовлађујућој компоненти, а то је женина љубав, пре свега према Хасанаги. Када је од јеке коња помислила да је Хасанага, „Тад побјеже Хасанагиница / да врат ломи куле низ пенцере;” [наше подвлачење] (Вук, III 1977а: 352). Дакле, она је спремна да изврши и самоубиство како се не би оглушила о одлуку вољеног човека, односно како би послушала његово наређење<sup>2</sup>. Томе у прилог говори и оно на шта је Хатица Крњевић указала, а то је да жена не полази да се убије када прочита поруку, него када чује коње, али и ново одређење које она добија од наратора, а које нам сугерише, не само промену њеног статуса, него и промену у њој самој. До сада љубовца и вјерна љуба, сада је *кадуна*, дакле девојка. Као девојка, она је већ изгубила статус удате жене, а пошто није „пуштеница”, него девојка, што ће бити и касније потврђено, Хасанагиница је условно речено „изгубила” и децу, а она су једино што јој је преостало из брака са вољеним човеком. Имајући ово у виду, сасвим сигурно можемо рећи да несрећна жена својим гестом, заправо доказује неизмерну љубав према мужу. Наше мишљење заснивамо и на чињеници да њено потенцијално самоубиство гледају деца, а у патријархалном друштву јављају се престроги закони и обичаји, по којима би та деца била заувек обележена. Уз то траума каква би настала уколико би били очевици мајчиног самоубиства била би засигурно велика и тешко савладива. Дакле, Хасанагиница овде сасвим пренебрегава и друштвено-социјалне и емотивне последице које би њен поступак оставио на децу и предност даје ономе што ће је на крају песме и убити, а то је љубав према Хасанаги.

У даљем току радње постепено долази до остварења њене судбине, а на том путу ће неизмерна љубав жене према мужу бити потврђена. Истовремено пред нас излази и лик бега Пинторовића, који је у балади представник обичаја

---

<sup>2</sup> У једном од наших разговора, С. Самарџија нам је скренула пажњу управо на ову чињеницу као важну за наше убеђење да је Хасанагиница умрла за својим мужем.

заједнице. Тиме се и кроз саме ликове још једном потврђује композиција баладе где су елементи патријархалног и елементи приватног и психолошког преплетени у јединствен укрштај који води ка трагедији два јунака – мужа и жене. С обзиром на то да о балади „Хасанагиница” постоји огроман научни апарат, тешко је издвојити неки елемент фабуле о којем већ није детаљно расправљано. Такав је случај и са Хасанагиничиним обраћањима брату. Три Хасанагиничина обраћања брату Хатица Крњевић види као три фазе Хасанагиничиног прихватања своје судбине. Први пут „сестра се баца брату око врата због срамоте коју јој муж наноси”. Ништа не моли, али му се обраћа за помоћ у тренутку пометње и панике, што показује њену беспомоћност, с једне стране, а бегову јачину, с друге стране, на шта скреће пажњу Нада Милошевић Ђорђевић. Други пут она га моли да је не удаје поново „u obliku relativizovane kletve uslovljene i tragične” (Krnjević, 1980: 99). Међутим, у другом обраћању, како га је осветлила Нада Милошевић Ђорђевић однос брата и сестре се компликује и приказује у развијенијој форми. „У стиху ’Кадуна се **брату свому моли**’, садржана је њена дубока подређеност, али и приврженост брату. Молба која је по интензитету равна молитви, изражена је формулацијама какве се обично упућују богу, свецима, моћној природи, са емотивном поентом, која је неуобичајена за обраћање некоме, за опраштање с неким – када је објект молбе увек у акузативу. У каснијем директном обраћању дијалогом ова молба прераста у преклињање, да би се повратком на нарацију нагло пресекала на објективном плану даљег догађања [...]” (Милошевић Ђорђевић, 1974: 439). Трећи пут моли за „dug duvak, a to je već sasvim nov kvalitet molbe. Tri molbe pokazuju tri različita trenutka neposredne radnje i tri stanja glavne junakinje. Od emfaze i uzbuđenja, od uzvika i straha žena dolazi u poslednjoj molbi do potpunog pomirenja” (Krnjević, 1980: 100). Хатица Крњевић три молбе поставља и у композициони контекст те закључује да се „Tri puta nesrećna Hasanaginica obraća bratu u sudbonosnim trenucima svoga života, i sve tri molbe, razvijene u krugovima radnje, izvrgavaju se u ono od čega plemenita kaduna najviše strepi. Tri molbe bratu iskazuju tri različita trenutka neposredne radnje i tri uzrujana i gradirana stanja glavne junakinje na fonu turobnog bratovog ćutanja” (Krnjević, 1980: 39).

Међутим, у сагледавању односа међу ликовима у балади, а најпре у осветљавању самих ликова, ова три сусрета су од кључне важности. Повод првог



сусрета је то што је жена отерана те по њу долази брат. Ситуација је јавна што је нарочито важно, јер у јавном – друштвеном наступу жена као што је Хасанагиница може да покаже једино своје друштвено биће. Дијалог брата и сестре том приликом готово је шифрован: „Да мој брате, велике срамоте – / гдје ме шаље од петоро дјецe! / Беже мучи, ништа не говори, / већ се маша у цeпе свионе, / и вади јој књигу опрошћења / да узимље потпуно вјенчање” (Вук, III 1977а: 351). Она се брату обраћа на друштвеној равни и он на тој равни уме да одговори – срамоте нема. Међутим, у друга два обраћања, која се одигравају у простору дома, што представља сигуран простор, бегу се обраћа Хасанагиничино приватно биће. Други сусрет, који је као што можемо видети из детаљних анализа Хатице Крњевић и Наде Милошевић Ђорђевић, представља најслојевитије Хасанагиничино обраћање брату. Иако му се обраћа у комплексној емотивној форми, као неком ко је за њу, како показује Нада Милошевић Ђорђевић и близак и моћан, Хасанагиница не наилази на разумевање, али ни на заштиту, коју на пољу друштвених прилика, ипак, мора да добије. Наиме, управо по патријархалној линији честити патријархални мушкарац није само онај који одлучује о судбини жене, него је првенствено онај који жену штити, а то овде изостаје. Отвара се питање какву муку има бег Пинторовић, који се оглушује о своју друштвену обавезу? Слично запажање изнела је и Хатица Крњевић, која бега види као човека који строго остаје у затворености увређеног бића. „Он postupa као човек који има неку своју мuku, одлучно i bez kolebanja” (Кrnjević, 1980: 101). Као да је он више погођен од Хасанагинице. Образлажући свој став, ауторка иде корак даље у тумачењу песме и показује суптилност и важност одабира одређене речи као што је то у стиховима „беже мучи, ништа не говори”, у којима је реч *мучи* главни информативни носилац, јер она има „drugačiju afektivnu i psihološku vrednost u kontekstu, nego što bi imala reč *šuti*. Reč *muči* je tačna oznaka unutarne tegobe i napregnutosti koja ne trpi odlaganje” (Кrnjević, 1980: 101).

Унутрашњи бегови разлози могу само да се слуте на основу детаља из наративе, али оно што можемо да закључимо када је у питању бег Пинторовић, то је да он у песми поступа као једнодимензионално биће са снажно израженом друштвеном компонентом. Међутим, на пољу друштвеног он се оглушује о своју обавезу. Бег Пинторовић има и право и обавезу да брине о сестри и да је колико је

то могуће заштити од патње, па је с тим у вези, по обичају удаје не би ли јој се тако пружила прилика за срећу у другом браку. Међутим, овде други брак не представља очекивану могућност за срећу и то би бег требало да зна јер „кадуна се брату свому моли”. При томе занимљив је и глагол употребљен у наравици за опис бегове реакције на молбу: „Али беже ништа *не хајаше*”. *Хајати*<sup>3</sup> значи најпре бринути се, дакле не само да се оглушује о молбу него она и не постаје предмет његове заштитничке пажње, која подразумева бригу, а она му је обавезна и условљена је његовим положајем у патријархалном друштву.

У трећем Хасанагиничином обраћању брату долази до једне специфичне ситуације а она у себе апсорбује све што је до тада изашло пред читаоца. С једне стране, имамо Хасанагиницу, која, како показује Хатица Крњевић, овде долази у фазу прихватања свог трагичког удеса, а с друге стране, бега који и не хаје и нема у свом бићу потребну нит да би разумео у потпуности новонасталу ситуацију, у којој је пред њим, заправо, условно речено, сестра већ мртва. Не разумевши значење Хасанагиничине поруке, преноси је кадији и тиме дефинитивно затвара круг неминовне судбине. Значење дугог покривача веома је сложено. Оно има и друштвено и психолошко значење као и симболично значење, али представља и место јунакињиног прелаза из овога света у свет мртвих. Друштвено значење пажљиво је описао Мехмед Беговић: „У босанско – херцеговачким муслиманским обичајима постојао је све до недавно утврђен ред приликом закључивања брака. Прво је долазило загледање девојке, па просидба, па прстеновање, па венчање, па превођење у младожењину кућу, па свадба. Превођење је у томе представљало преломни тренутак јер удавача је тада стварно прелазила из очинске у мужевљевоу власт. То се симболички обележавало покривањем младе покривачем који шаље муж по 'свата старешини', како то вели балада о Хасанагиници” (Беговић, 1974: 321). Како на то указује и М. Беговић, покривач је важан елемент приликом удаје, који има симболичну природу и строгу друштвено-обичајну одређеност. Тражењем покривача Хасанагиница, с једне стране, симболично се покорава братовљевој одлуци, али, с друге стране, она прихвата своју судбину. И у том прихватању она симболично наручује свој покров. Психолошко значење

---

<sup>3</sup> *Марити, обраћати пажњу, бринути се* (Речник српскохрватског књижевног језика, 1976, том VI: 705)

осветлила је Хатица Крњевић: „Duga koprena je simbol unutarnje nemoći i dirljive nade da će pod koprenom biti manje izložena patnji zbog dece” (Krnjević, 1980: 90). Хасанагиница овде долази у ону фазу када у трагедији јунак спозна своју судбину. Јунакиња зна да ће се њена коначна судбина одиграти у јавном простору и дуг покривач једина је њена шанса да, кад већ не може да сакрије, а оно бар да заклони своје приватно биће. И заиста, са које год стране да прилазимо Хасанагиничином захтеву за дугим покривачем, тај захтев представља најпотреснију сцену којом се пажљиво осветљава њено унутрашње биће. Истовремено, захтев још једном потврђује Хасанагиничино неизмерно достојанство, које она задржава у граничној ситуацији, а сама ситуација је драматично сложена свешћу јунакиње о сопственој смрти.

Када је реч о најспорнијем месту у балади, убошким хаљинама / хаљинама у бошчи, Хатица Крњевић нуди сасвим добро објашњење, не само зашто то морају бити хаљине у бошчи него и зашто не могу бити убошке хаљине. Ако би биле убошке хаљине, ауторка подсећа: „То би, пре свега, значило да се Hasanaginica свесно и смишљено, као што то гледа Lucerna, pripremala želeći da takvim poklonom posebno uputi prekor mužu” (Krnjević, 1980: 89). Такође, њено тражење да се покрије у овом контексту звучи бесмислено. „Zašto se pokrivala žena koja je nameralala da se sveti, makar ćutke i posredno” (Krnjević, 1980: 89). Идући корак даље у тумачењу лика јунакиње, ауторка истиче да би убошке хаљине биле противне и психолошкој структури и душевности жене. Х. Крњевић сасвим аргументовано указује на то да би побуна јунакиње на крају баладе значила изневеравање самог лика главне јунакиње. С друге стране, ауторка истиче да је полустих „u *bošči haljine* duboko povezan sa smislom balade u celini, posebno sa psihološkim tokom u osnovi radnje” (Krnjević, 1980: 93).

Тумачењу спорнога места доприноси и Бошко Сувајцић, условно речено, мирећи две опречне стране. У својој књизи „Орао се вијаше” Сувајцић спорној синтагми прилази са митолошког аспекта, а кроз лингвистичко-етимолошку анализу. Анализирајући значење речи *убог* у усменој књижевности и словенској митологији, закључује: „Можда би се у митолошком кључу могло декодирати и значење синтагме 'убошких хаљина' у 'Хасанагиници', које симболизују

дефинитивно одрицање од удела у 'доброј срећи'; то су 'худе', 'несрећне' хаљине, испуњене злом коби" (Сувајџић, 2014: 287). У већ помињаној анализи Наде Милошевић Ђорђевић осветљено је да је, с једне стране, психолошка компонента у наративи свеприсутна и представља својеврсну мотивацију, а с друге стране, нараторови коментари<sup>4</sup>, који су неуобичајени за баладу, чине важну компоненту „Хасанагинице". Имајући у виду психолошко, које се провлачи у наративи и коментаре у балади, а у контексту Сувајџићевог тумачења синтагме *убошке хаљине*, закључујемо да би се и на овом месту могло радити о нараторовом коментару, који је готово кодиран и сасвим у складу са главним током радње и судбином Хасанагинице, чија је судбина блиска трагичким јунацима. Дакле, склони смо сматрању да је реч о хаљинама у бошчи, али да их наратор у склопу судбине Хасанагинице види као несрећне хаљине, јер су оне последње, односно једино што ће најмлађе дете добити од мајке. Тиме наратив прелази на идејни план баладе, јер се сада говори и о несрећној судбини најмлаћег детета, а та судбина је проистекла из несрећног удеса његових родитеља. Хатица Крњевић сматра, а ми се са том констатацијом сасвим слажемо, да је Хасанагиничина трагедија, трагедија и њеног мужа.

Да је реч и о Хасанагином несрећном удесу осветлила је Хатица Крњевић, која овог протагонисту види као роба своје нарави у истој оној мери у којој је жена роб друштвених норми. И с тим у вези констатује да се у балади све одвија онако како је ага хтео, али не и како је желео. Када један књижевни јунак постане поље сукоба жеље и хтења, сасвим природно рађа се трагедија или јунак са трагичким потенцијалом. У више наврата се у литератури говорило и расправљало о једином сусрету неретких љубавника, и о мужевљевим речима, које су виђене као индиректан прекор жене, по једнима, односно као Хасанагин неспретан покушај да жену врати, по другима. Након необичног даривања<sup>5</sup> други пут у балади чује се Хасанагин глас, као и први пут снажно обележен афектом (Милошевић Ђорђевић, 1974: 435-444), који има страшне последице. Он за Хасанагиницу каже да је *срца каменог*, што подразумева да по Хасанаги жена

---

<sup>4</sup> На нараторове коментаре, такође нам је указала Снежана Самарџија, као на оне елементе који су у баладама заиста ретки и с обзиром на то да их овде има, потребно их је увек имати у виду.

<sup>5</sup> „*Mimo reda, nevesta ne daruje svatove i mladoženju, kako nalažu običaji, nego majka svoju decu*" (Крњевић, 1980: 27).

није имала емоција за свога мужа. Без обзира на то што се Хасанага обраћа деци и што алудира на то да њихова мајка нема емоција за њих, он се заправо заклања за децу и Хасанагинуцу позива на показивање својих емоција, најпре према њему. С овим је у складу и сасвим оправдан закључак Наде Милошевић Ђорђевић о томе да „Хасанага (опет преко посредника) покушава да је [мисли се на Хасанагинуцу] врати” (Милошевић Ђорђевић, 1974: 442). Хасанагинуца не препознаје његов немоћни покушај, али свакако препознаје поруку, која доводи у питање њену љубав према мужу. Јер како би се Хасанагинуца у безизлазној ситуацији у којој по друштвеним обичајима деца припадају оцу, а она најпре својој породици Пинторовић, а сада већ и кадији, могла смиловати деци? Али Хасанага опет очекује од ње оно што је за Хасанагинуцу немогуће и управо оно због чега је и првобитно дошло до кобног неспоразума између мужа и жене. Од јунакиње која своје приватно биће показује искључиво у сигурном – затвореном простору куће, опет је захтевано да на јавном простору, у који се у међувремену за Хасанагинуцу преобратила Хасанагина кућа, покаже своје приватно биће. Притом, од ње се очекује да то учини пред сватовима, који су и учинили некадашњи сигуран простор сада јавним – отвореним простором – а у таквом простору она може бити једино она жена која „од стида не могла”. Управо та љубав у овој безизлазној ситуацији учинили је да Хасанагинуца, у поновном сусрету са снажним друштвеним обичајима, којима се безусловно покоравала, с једне стране, и с друге стране, са Хасанагиним речима, за које смо видели у сцени покушаја самоубиства колико су јој свете, страда. То је судар две подједнако снажне силе, у којем јунак неминовно страда. А да Хасанагинуца умире најпре за својим мужем, потврђује и последњи нараторов коментар: „Кад то чула Хасанагинуца, / б’јелим лицем у земљу удрила; / упут се је с душом раставила / од жалости гледајућ сироте” [наше подвлачење] (Вук, III 1977а: 354). Дакле, она умире када чује Хасанагине речи, као што је пошла да се убије када је чула јеку коња, за које је помислила да су мужевљеви. Међутим, у том контексту и употреба епитета *сиротице*, који је до сада употребљаван искључиво у овом облику, у женском роду и за женску и за мушку децу (Милошевић Ђорђевић, 1974: 435-444), сад се употребљава у облику *сироте*, чиме се суптилно сугерише да је тим епитетом обухваћен нови члан, а то је Хасанага. У тренутку своје смрти, Хасанагинуца долази и до још једне спознаје,

а реч је о спознаји кобног неспоразума између двоје људи, који се очито неизмерно воле. Цео овај склоп, што у средишту има љубав жене према мужу, убио је несрећну жену, којој је смрт била једини могући излаз из ситуације у којој се нашао.

Приликом анализе елементе баладе који су били важни за настанак Симовићеве драме „Хасанагиница”, не треба пренебрегнути ни друштвену компоненту баладе, иако је не сматрамо важном у осветљавању судбина Хасанаге и Хасанагинице из усмене баладе. Међутим, за драмску радњу наведена компонента има значајну улогу. Истичући друштвену компоненту баладе, Новак Килибарда осветљава да је друштвени положај сваког јунака назначен у употреби имена. На један децидирани начин осликана је друштвена разлика међу ликовима. Наиме, показано је да се при употреби имена подразумева и друштвени статус јунака. Тако се Хасанаги не помиње презиме „зато што он свој значај и углед не наслања на углед своје лозе и свога сталежа. Он је ратник Хасанага чији се углед и афирмација ограничава у оквирима његовог личног деловања” (Килибарда, 1974: 423). Насупрот Хасанаги, код бега познајемо само његово презиме, што ће рећи да се тиме бегова моћ, статус и углед трајно везују за његово порекло, односно за његове претке, док се, када је реч о кадији, како то примећује Н. Килибарда, ради о величини и значају његове функције за целокупну друштвену заједницу. С тим је у вези и чињеница да се кадији не помињу ни име ни презиме, јер „његова висока функција и друштвени ранг потиру значај његовог имена и презимена” (Килибарда, 1974: 423). Из Килибардиног тумачења употребе имена у чувеној балади, можемо закључити да је реч о књижевно-уметничком поступку који певач користи како би нам скренуо пажњу на то колико је свет баладе „Хасанагиница” оптерећен социјалним статусом и друштвеним положајем свих учесника радње. Исте елементе налазимо и у свету Симовићеве драме, због чега је било важно указати на њих и у балади, јер они, заправо, имају својеврстан подтекст у самој балади. Али, као и остале елементе, писац и друштвене елементе надграђује и на нов начин уткива у дело. Симовић преузима систем именовања јунака и њиме вешто поткрепљује политичко-социјалну компоненту драме „Хасанагиница”.

На претходним страницама настојали смо да осветлимо анализу саме баладе „Хасанагиница” јер сматрамо да је неопходно имати све поједине чиниоце песме у виду, када се говори о Симовићевој драми, зато што је у питању једно сложено књижевно дело у које су уткани готово сви важни елементи баладе. Симовић непосредно преузима сиже, ликове и односе међу ликовима, идејни план баладе, психолошко-друштвене елементе, драмски неспоразум, сукобе унутар јунака и међу њима (спољашње и унутрашње сукобе), поједине књижевне поступке итд. Готово да бисмо могли рећи да преузима све осим једног али можда најважнијег елемента за судбину јунакиње, а то је женина љубав према мужу, која је кључна за јунакињу баладе. Ипак, у самој балади, на њеном идејном плану, постоји још неколико важних чиниоца, које сматрамо да је потребно посебно издвојити.

За настанак како Симовићеве, тако и других драматизација<sup>6</sup> чувене баладе, важан је до сада више пута помињан, снажан драмски потенцијал „Хасанагинице”, који проистиче, пре свега из тога што је она саграђен око трагичког јунака – Хасанагинице, због чега народна песма садржи и трагичку радњу и трагички расплет (в. Riker у: *Teorija tragedije*, 1984: 329). Наведена три

---

<sup>6</sup> Да би комплексни интертекстуални однос усмене баладе и драме био подробније сагледан, потребно је направити кратак осврт на друге драматизације „Хасанагинице”, јер се у том контексту најјасније издвајају они елементи баладе који су од круцијалне важности за њене драматизације. Драматизације усмене баладе „Хасанагиница” појављују се у различитим књижевним периодима и у складу с тим имају различита жанровска обележја. Међутим, посматрањем појединих обрада баладе лако се уочава да се све драматизације заснивају на истим полазним елементима, који су, заправо, део усмене баладе „Хасанагиница”, што наново сведочи о снажном драмском потенцијалу саме песме. Поред Симовићеве драме „Хасанагиница” у виду имамо и драме Милана Огризовића (1909), Алексе Шантиће (1910), Владислава Тмуше (1929) и др.

Три кључна момента преузета из баладе да би се око њих, уз помоћ варијација различитих мотива и ликова, изградиле различите драмске радње су: 1) Хасанагина порука да га жена не чека код куће 2) удаја Хасанагинице и 3) смрт над колевком. Око ових момената изграђена је драмска радња која уместо три компоненте, како их Златко Грушановић именује: постојећа ситуација, покушај да се она промени и новонастала ситуација, има само прву и трећу компоненту. На почетку свих драматизација пред нама је ситуација у којој је Хасанагиница отерана са Хасанагиног двора, а у другом делу видимо последицу те ситуације, односно Хасанагиничину преудају. Међутим, видећемо да је код других аутора овако поједностављена структура код Љубомира Симовића постала комплекснија јер његово дело садржи и другу компоненту, која се огледа у томе да јунакиња тражи да види децу пре него што умре. Дакле ако је постојећа ситуација да је Хасанагиница отерана, а новонастала ситуација да је удају за кадију, она, иако немоћна да спречи реализацију новонастале ситуације, пут до ње мења. Тачно је да се она не буни онако као би се бунио један јунак који је активан од почетка драме, него се буни, у домену у којем њен лик то може, а та побуна огледа се у промени пута од родитељске куће до кадијине куће.

елемента основе су на којима се граде драматизације „Хасанагинице”, због чега и саме драматизације имају елементе трагичног. Међутим, то не значи да се за драматизације баладе може рећи да су у дословном смислу трагедије. Дефинишући трагички сукоб, Хегел указује на то да „оно изворно трагично састоји се, дакле, у томе што су у границама таквог сукоба обе противничке стране, узете за себе, у праву, док су са друге стране, ипак, у стању да праву позитивну садржину своје сврхе и свог карактера издејствују као негацију оне друге, равноправне снаге, те због тога у својој моралности и услед ње западају у грех...” (Сонди, 2008: 191). Противничке стране, о којима Хегел пише, у нашој балади су љубав и морал (патријархални принцип), а обе стране представљају изузетне вредности узете за себи.

Као полазну тачку драматизација видимо трагички сукоб два добра која се у балади везују за јунакињу, односно припадају њеном унутрашњем свету. Реч је о сукобу патријархалног морала (понашање наметнуто друштвеним правилима) и љубави. Тмуша, Огризовић и Шантић доследно преузимају овај сукоб и задржавају га у унутрашњем свету лика, док Симовић помера и тачку сукоба и поље на коме се сукоб одиграва, изводећи га из јунакиње у простор драме, везујући га за друштвене и политичке околности, чиме се истовремено удаљава од самог трагичког сукоба. Ако сукоб о коме је реч третирамо као иницијалну и истовремено кључну тачку што везује баладу и њене драматизације, уочићемо да је већ овде Љубомир Симовић дао предност драмском елементу у односу на трагички потенцијал баладе.

Друга важна компонента баладе је драмска ситуација. Шелер у разматрању трагедије трагичну ситуацију посматра као њен важан елемент: „U svom izvornom smislu 'tragično' stoga uvek predstavlja izvesno dejstvo, kako u činu, tako i u trpljenju. Čak je i karakter tragičan samo zato što je u njemu sklonost ka tragičnom delanju i trpljenju. Na isti način su tragične i neke 'situacije', ili neki 'odnosi' koji izazivaju spregu ili suprotstavljanje snaga, ili, pak, dela oprečna po dejstvu, i to samo zato što su istovremeno puna i bremenita takvim dejstvom” (Šeler, у: *Теорија трагедије*, 1984: 141). Ситуација у којој се јунакиња баладе нашла преноси се, како у Симовићеву, тако и у друге драматизације „Хасанагинице”. Та ситуација се може именовати



као ситуација изгнане жене, а она је без кривице. Огризовић, Шантић и Тмуша ситуацију главне јунакиње из баладе преносе у драматизације готово доследно, и зависно од жанровских карактеристика којима се одликују њихова драмска дела, писци компоњују односе међу ликовима. Међутим, Љубомир Симовић од ситуације о којој је реч прави поље за политичке игре бега Пинторовића, односно, поље за личну освету аги. Драмска ситуација задржава трагичност јер је и даље реч о жени изгнаној без кривице, али истовремено јој се укида трагичност јер жена постаје политички плен, што јунакињу Симовићеве драме ставља у парадоксалан положај, у коме ће се наћи јунаци са трагичким потенцијалом у свету што се наслућује у Симовићевој драми; трагички потенцијал не може се развити у трагедију и самим тим он нестаје са сцене. Комплексна ситуација са елементима трагедије уткана је у идејни план дела, чиме се дело универзализује и трајно отима од конкретних друштвених, историјских или политичких околности.

Јунакиња је централна тачка сусрета баладе и драматизација, пошто се њен положај осветљава у делима. Хасанагиница је увек издвојена из заједнице што је предуслов њеног, у основи, трагичког положаја. Она је, било да је у Хасанагиној кући, било да је у кући Пинторовића, увек у оваквој позицији<sup>7</sup>. Њена издвојеност из заједнице има општи значај па се стога може говорити о сукобу слободе и нужности на који је у есеју „О трагедији” указао Шелинг. По овоме филозофу „suštinsko u tragediji je, dakle, stvarni sukob slobode u objektu i nužnosti, koja je objektivna, sukob koji se ne okončava time što podleže sloboda ili nužnost, nego što se obe istovremeno pojavljuju kao pobednik i kao poraženi, u savršenoj izjednačenosti” (Šeling, у: *Теорија трагедије*, 1984: 27). Ипак, издвојеност, о којој је реч, не преузимају сви писци јер се код већине њих, изузев код Симовића, Хасанагиница разуме бар са неким од осталих протагониста, што јој обезбеђује саговорника и прилику да на сцену изнесе свој унутрашњи сукоб. Симовић ову издвојеност преузима дословно и тиме трагички положај јунакиње преноси на филозофски план дела, док ће сама издвојеност јунака бити уклопљена у феномен

---

<sup>7</sup> „Све трагедије које смо истражили садрже јунака, позиционираног у различите односе са групом, који увек пати, истина на различите начине и у различитом степену, и увек долази до финалне катастрофе као резултата нечега што је лоше кренуло негде да се развија” (Brereton, *Principles of Tragedy*, цитирано према З. Несторовић, *Богови, цареви и људи*, 2007, стр. 15).

карактеристичан за савремено друштво. Реч је о феномену отуђености, који је део великог броја драмских дела XX века.

### Питање жанра

Да бисмо могли приступити детаљном тумачењу Симовићеве „Хасанагинице”, потребно је да што прецизније жанровски одредимо драмско дело. Међутим, жанровско одређење драмских текстова насталих у другој половини XX века задаје озбиљне потешкоће тумачима. Наиме, реч је о томе да писци радо укрштају жанровске карактеристике више различитих драмских жанрова. То је последица, с једне стране, комплексности савременог света, а с друге стране, паралелног постојања различитих књижевних школа са подједнаким утицајем. Важност књижевне школе у одређивању жанра осветлио је Павао Павличић, који дефинишући жанр ставља у средиште књижевну школу, односно појединачни књижевни правац при формирању једног жанра. По њему „Žanr je manja skupina djela unutar vrste, koja sadrži sve osobine koje ima vrsta, ali i neke druge; u tome smislu, žanr predstavlja interpretaciju vrste svojevrsnu nekoj književnoj struji ili nekom razdoblju; upravo zato, on često nastoji da se predstavi kao jedina – ili kao jedina valjana – interpretacija vrste” (Pavličić, 1983: 101). У наведеној дефиницији жанра уочавамо да преплитање карактеристика, које обележавају различите драмске жанрове, представља нешто што је заправо дозвољено и иницирано самом природом жанра, с обзиром на то да је жанр специфичан представник врсте. Дакле, из саме природе жанра проистиче поље жанровског синкретизма, које поједини драмски писци у савременој српској књижевности обилато користе<sup>8</sup>.

Међутим, када је реч о драми, проблем жанровског одређења представља деликатно питање, које су многи теоретичари књижевности и драме покушали да реше. Једна група теоретичара поделила је драмска дела у пет великих скупина: реализам – натурализам, *rièse bien faite*, поетско-симболичка драма, филозофска драма и авангардна драма. Принцип којим су били вођени није хронолошки, па у одређену групу драме улазе по својим карактеристикама без обзира на то у ком су

---

<sup>8</sup> Поред Симовића, то су и Борислав Михаиловић – Михиз, Душан Ковачевић, Сениша Ковачевић и др.

периоду написане. Међутим, и при овој подели, која је сасвим тачна али не и прецизна, теоретичари упозоравају да поједина драмска дела могу имати одлике двеју или више скупина (в. Batušić, Švacov, у: Škreb, Stamać, 1983: 565-611). Дакле, проблем жанровског одређења појединачне драме и даље је присутан, нарочито, када су у питању дела друге половине XX века, што ћемо настојати да покажемо приликом анализе Симовићевих драма.

Драме друге половине XX века можемо именовати заједничким називом *модерна драма*, под којим би се подразумевале све оне драме које имају полемички однос према традицији и историји, које за јунака имају савременог човека, и које као један од елемената садрже и савремени свет, у коме се повлашћени јунак налази. Кажемо повлашћени, а не главни јунак, јер, такође, као значајну одлику модерне драме сматрамо и појаву да више не постоји главни јунак, него или група јунака или неколико издвојених јунака или, евентуално, повлашћени лик. Непостојање једног лика као главног јунака последица је филозофија које су снажно обележиле протекли век, а оне, без обзира на разлике унутар својих филозофских система јасно сугеришу да свако има право на постојање и да је у савременом свету судбина сваког појединца подједнако важна. При одређењу модерне драме водили смо се и дефиницијом модерне драме коју наводи Павао Павличић у *Књижевној генологији* и самим драмским делима у српској књижевности друге половине XX века. Павао Павличић пише да је модерна драма модерна „по својој структури, концепцији likova, tretmanu radnje, odnosu prema tradiciji i drugim obilježjima koja su kod većine tih djela slična” (Pavličić, 1983: 103).

Новија проучавања драмскога текста указала су на то да се у драмама XX века, а нарочито у његовој другој половини, јављају драмске форме у које су укључени елементи различитих жанрова. Тако смо у књизи Жан-Пјера Саразака *Поетика модерне драме* суочени с тим да драмска форма модерне драме има своје правилности и оне се огледају управо у томе што је модерна драма усмерена на то да покаже модерног човека и његове проблеме, а у настојању да то оствари она је постала деконструкција канонске драмске форме (в. Sarazak, 20015: 22). Ипак, и у оквиру те деконструкције, сматрамо да се ствара нова, оригинална

форма у којој је важно указати на елементе жанрова који се јављају у конкретној драми. Како на то указује још Павао Павличић, жанрове је потребно изнова и дефинисати: „Žanr se tako ukazuje kao razmjerno jasno ograničena, ali i prilično teško uhvatljiva kategorija, kao kategorija koju treba uvijek iznova definisati” (Pavličić, 1983: 103). Како светски проучаваоци драмских дела<sup>9</sup>, тако и они који припадају науци о српској књижевности, веома често у својим тумачењима текстова показују потребу да драму о којој говоре прикажу у контексту конкретног жанра.

Имајући у виду проблем жанровског одређења драма које припадају савременој књижевности, у овом раду настојаћемо да осветлимо све елементе оних жанрова који се појављују у драми о којој је реч, а у наредним поглављима посветићемо пажњу истом проблему који се везује и за остала Симовићева драмска остварења, са изузетком драме „Бој на Косову”. Историја проучавања Симовићевог драмског дела указује нам на то да су и други проучаваоци приметили проблем жанровског одређења, а неки од њих су покушали и да га реше. Тако Петар Марјановић у књизи *Српски драмски писци XX столећа* „Хасанагиницу” заједно са драмама „Чудом у Шаргану” и „Путујуће позориште Шопаловић” одређује као трагикомедију, да би у самом тексту скренуо пажњу на три сужејна тока у драми „Хасанагиница”: реалистички, сатирични и трећи у чијој се основи налази „ирационална игра око удаје Хасанагинице за већ седам година мртвог Имотског кадију” (Марјановић 1997: 250). Од овога става пошли су Златко Грушановић, који током тумачења на више места ову драму назива трагедијом, и Јасмина Врбавац, која, иако усваја одређење „Хасанагинице” као модерне поетске драме, наглашава и елементе различитих жанрова што су се сусрели у овом делу. „Више пута је запажено да је *Хасанагиница* модерна поетска драма која интервенцијама осавремењавања, кроз језик, мотивацију и психолошко нијансирање ликова, хумор са иронијским нијансама, алузијама на савремени дух епохе и другим литерарним захватима, мења и основни смисао. Од баладе која слика трагичну улогу жене и мајке и распад једне патријархалне породице, Симовић твори драму са израженим политичким и социјалним контекстом” (Врбавац, 2005: 30). Наведени закључак Јасмине Врбавац сумира досадашње

---

<sup>9</sup> О разним теоријама најразличитих жанрова, као и о именовању нових драмских жанрова видети у: S. Jovanović, *Teorija dramskih žanrova*.

закључке у вези са жанровским одређењем Симовићеве драме „Хасанагиница”.

С обзиром на то да је жанровски синкретизам Симовићеве „Хасанагинице” веома изражен, а у неким сегментима спојени су и елементи жанрова чије нам природе делују неспојиво (трагички јунак и савремена друштвена драма), најпре ћемо осветлити оне елементе драмскога текста који су изузетно значајни у жанровском одређењу. А преко тих елемената покушаћемо да најприближније жанровски одредимо драму о којој је реч. Да бисмо у томе били што прецизнији сматрамо важним сагледати два елемента драме, а то су: тип јунака и драмски поглед на свет, који се јавља у драмском делу. Док тип радње може бити важан, али он није пресудан за жанровско одређење јер се слични сижеи могу појавити у жанровски потпуно различитим драмским делима, а, како је на то указао Павао Павличић, један специфичан догађај нема исто значење у различитим жанровима (в. Pavličić, *Književna genologija*), јер значење прељубе у водвиљу није исто као у експресионистичкој драми, односно, када говоримо о Симовићевој „Хасанагиници”, протеривање жене без њене кривице, није исто у модерној и романтичарској драми или драми с тезом.

Важност драмског погледа на свет, његову функцију и сам формални настанак у драмском тексту осветлио је Ђерђ Лукач у књизи *Историја развоја модерне драме*. Он нам указује на то како је сама природа драме као књижевне врсте, с једне стране, и природа драме као позоришног комада, с друге стране, оно што условљава важност погледа на свет. „Zasnovanost na pogledu je formalna posledica kauzalne strukture drame” (Лукач, 1978: 33). Дијалектичка природа драмскога текста поставља конкретне услове у вези са елементима драмскога текста: јунаком, радњом, догађајем и погледом на свет, јер се од свих елемената захтева целовитост, у смислу завршености, заокружености и есенцијалности. Због целовитости догађај који се приказује мора у себи садржати све могућности, што је условљено универзалношћу и општошћу, а они проистичу из заокружености. „Potpuno promišljanje svih mogućnosti i doslovno provođenje te borbe može samo dati dramu zatvorenost koju zahteva forma. I jasno, to promišljanje, budući da je reč o borbi, o antinomijama, jedino se može zamisliti u apstraktnoj, dijalektičkoj formi. Tu dijalektičku celovitost može dati, isto kao i krajnje uzroke koje zahteva kauzalnost,

jedino pogled na svet. S ovoga gledišta pogled na svet isto je tako presudan, konstruktivan, formalan zahtev drame kao što je bio kod kauzalnosti. (...) Pogled na svet, koji čini osnovu drame, tako je sadržinski apstraktan i dijalektičan, dok se drama formom tome suprotstavlja; samo *a priori* drame ne može u njoj nigde dobiti neposrednu ulogu, pa ipak – imanentno – mora da se nalazi u svakom njenom najmanjem deliću” (Lukač, 1978: 35).

Теоријске анализе драмског текста које је Ђерђ Лукач дао у својој чувеној књизи *Историја развоја модерне драме*, указују на потребу да се најпре одговори на питање какав се поглед на свет јавља у Симовићевој драми „Хасанагиница” и као и форму којег драмског жанра условљава такав поглед. Имајући у виду да је Љубомир Симовић за подтекст своје драме имао усмену баладу „Хасанагиница”, али и да се усмена књижевност, митологија и мотиви фолклорне традиције јављају на више нивоа текста, као подтекст или бар као полазна тачка драмском мотиву или драмској ситуацији, намеће се закључак да се и у погледу на свет јављају они елементи који потичу управо из патријархалне традиције. С друге стране, у драми „Хасанагиница” налазе се савремено, политичко друштво и савремени драмски јунак, што ће рећи да је на обликовање драмскога погледа на свет пресудно утицало савремено друштво и филозофски системи, који то друштво снажно обележавају.

Дакле, у обликовању погледа на свет у драми „Хасанагиница” учествују и елементи патријархалног поимања света, али и сви они елементи који су поникли у модерном друштву. Тиме се већ на идејном плану дела ствара поље за богат жанровски синкретизам. При жанровском одређењу важну улогу имају унутрашњи текстовни чиниоци, а на првом месту их чине ликови и њихови међусобни односи, али и позиција одређеног лика у композицији драмскога дела, као и склоп мотива који се јавља у делу. Анализирајући ликове закључујемо да се формирају две, односно три различите линије важне за жанровско одређење. Драмски протагонисти јављају се као: 1. снажне индивидуе, 2. колективни лик и 3. група помагача. У групу индивидуа спадају Хасанагиница, Хасанага и бег Пинторовић, док се у помагаче убрајају саветник Јусуф и мајка Пинторовић, а колективни лик чине преостали протагонисти драме, заједно са Ахмедом, који се

истовремено из ове групе и издваја<sup>10</sup>. Иако је Ахмед у литератури тумачен као лик – резонер, његове коментаре писац обликује тако да они представљају посебан елемент модерне драме. Ахмедове реплике углавном су апарте, што је нарочито важно јер „као и сваки примарни текст драмског дела, апарте је исказ лика, али и писца који даје свој глас том лику [...]” (Анђелковић, 2012: 76).

Конкретан значај ликова за одређење драмскога жанра налазимо у томе што се елементи појединих драмских жанрова најснажније манифестују на плану ликова. На том пољу уочавамо преплитање карактеристика различитих драмских форми, које ће својим специфичним синкретизмом створити једно модерно драмско дело, по својим одликама слично драмама какве настају у другој половини двадесетого века. Драмски жанрови о којима је реч су политичка драма и друштвена драма, уз које се у драмски текст укључују и психолошки аспекти драме. Елементи политичке драме појављују се у мотиву удаје Хасанагинице за Хасанагу, што припада времену пре почетка драмске радње, затим у свести колективног лика и у коментарима и делањима Јусуфа, агиног саветника. Бег Пинторовић удао је своју сестру на силу за онога ко му је у том моменту на политичком плану био потребан за савезника, а о чему ће нас известити сама Хасанагиница: „Хтела за кадију... / А ти рачунао, рачунао, / па израчунао Хасанагу!” (Симовић, 2008: 67). Зашто је бег израчунао Хасанагу наговештава се током драме, где је ага представљен као чувар граница и као велики ратник, што ће рећи у свету какав се среће у драми „Хасанагиница” велика политичка потпора. Имајући у виду бегову одлуку када је сестру удао за агу и његове тадашње разлоге, Јусуф закључује о новом избору Хасанагиничиног мужа: „Ово може да има и политичке последице [...] Какав му је камен у темељу, / то ти још не знаш. / Знаћеш кад видиш ко ће јој бити муж. / Бег себи тражи зета / који ће, прво, теби да буде на утук, / и, друго, / који ће га пред санџакбегом подупрети. / Можда чак и пред везиром! / Не бој се, / он Хасанагиници неће бирати мужа / по лепоти, или по не знам чему, / него по томе / од какве ће му бити вајде” (Симовић, 2008: 55). Исто мишљење о беговом избору новог зета има и колективни лик, што ће се експлицитно потврдити на самом крају драме: „Муса: А ја све време / мислио да је нека политика...” (Симовић, 2008: 126).

---

<sup>10</sup> О томе видети у делу о ликовима.

Примери у којима се појављују мотиви политичке драме, указују на то да политичка драма заузима онеобичен положај. Реч је о томе да елементи политичке драме до реципијента долазе посредно, преломљени кроз свест или другог јунака или кроз сећање на догађај/догађаје који су се одиграли пре почетка драмске радње. Притом, политика се не појављује у облику конкретног, него на нивоу идејног. Политика се јавља као пратећи феномен модерног друштва и савременог човека, чија је моћ често велика, али у драми „Хасанагиница” политичко позориште нема стварног удела у обликовању драмске радње. Тако се политичка драма показује као драмски жанр који није примаран при одређивању жанра драме „Хасанагиница”. Значајна је само у оној мери у којој се показује колика моћ политике може да буде у савременом свету и како политика може да има погубан значај за појединца који је пред њом немоћан. Ипак, моћ политике као феномена који је присутан у савременом друштву углавном остаје на идејном нивоу дела, а приказује се кроз феномен антиципације.

Елементи још једног важног драмског жанра присутни у драми о којој је реч потичу од жанра – друштвене драме. Најпре уочавамо да друштвено уређење у Симовићевом драмском делу „Хасанагиница” омогућава и аги и бегу да доносе одлуке што утичу и на њихове судбине и на судбине других протагониста. Прва одлука, агина, да отера жену, покреће драмску радњу. Могућност да ага покрене драмску радњу налази се на плану друштвених прилика, а по тим приликама муж је могао да „отпусти” жену. Следећа одлука којом се драмска радња усмерава припада бегу и тиче се удаје Хасанагинице за кадију, против њене воље. Када кажемо да су друштвене околности аги и бегу омогућиле да покрену и усмере драмску радњу, не сматрамо да је у питању и мотивација настала из друштвених околности. Мотивација за њихове поступке у домену је њихових приватних бића и одлуке које доносе нису подстакнуте друштвеним чиниоцима нити друштвеним околностима, али сочиво кроз које се посматрају ага и бег друштвено је маркирано, па се, сходно томе, стварају конкретна очекивања која се везују за социјалне прилике. Тако, друштвена драма, поред тога што од ње зависи драмски ток радње и једним делом склоп мотива, формира део и беговог и агиног лика. Такође, друштвена правила одређују и начин понашања драмских ликова, а то се посебно види у њиховим јавним наступима. Бег се јавно понаша онако како се



очекује да се понаша мушки члан беговске фамилије. Исто је и са осталим ликовима, који имају свест о томе да њихово делање мора бити у оквиру њиховог друштвеног статуса. Друштвено уређење појављује се и на плану оних околности које спречавају Хасанагиницу, пре драмске радње да сама одабере мужа, а током драмске радње да одбије други брак. Тиме друштвена драма постаје значајан елемент у формирању драмскога заплета, што ће јој дати привилеговану позицију приликом жанровског одређења.

Психолошки аспекти драме густо су преплетени са елементима лирског и заузимају важно место у формирању особеног жанра драме „Хасанагиница”. Настојали смо да укажемо на то да друштвене околности допуштају аги и бегу да донесу одлуке које усмеравају драмску радњу. Међутим, мотивација за њихове одлуке, али и за одређена делања заправо је психолошка. Хасанагином истеривању жене претходи силовање Хасанагинице, а тај чин је изазван губитком стрпљења, с једне стране, и неприхватањем чињенице да постоји нешто/неко кога надалеко познати јунак не може (не уме) да освоји, с друге стране. Међутим, присутан је и подстицај који долази споља од колективног и друштвено-легитимног виђења породице: „Седам ме година питају шта је са децом... / Побеснео сам, напио се ко свиња, / запењен грунуо у њене одаје, / тако је до тога дошло... / Тако је мени колевка кућу напунила...” (Симовић, 2008: 125) [наше подвлачење]. Хасанагина исповест открива снажну унутрашњу борбу у овоме јунаку, која је била између немоћи и морања. Унутрашња борба резултирала је чином што има вишеструке последице. На нивоу композиције силовање Хасанагинице мотивише покретање драмске радње, а пре драмске радње учињено насиље над женом срушило је самог Хасанагу, док је Хасанагиници поништило наду да ће у ценету бити срећна са вољеним кадијом. Психолошки је мотивисана и бегова ирационална одлука да сестру уда за мрвог човека. Хасанага је Пинторовићу повредио беговски понос, отеравши његову сестру. Међутим, бегова нетрпељивост Хасанаге потиче, највероватније још из времена пре драмске радње, када је он удао сестру-беговицу за агу, чији је отац био ужар. Бег није одабрао природно у складу са својим пореклом и сестрином жељом, него је „израчунао Хасанагу”. Затим, у бегу постоји и љубомора на Хасанагин успех, јер, како Јусуф упозорава агу, „Ништа није опасно као успех. / Поготову тамо, где нико није

успео” (Симовић, 2008: 57). Ковитлац осећања љубоморе, презира и мржње мотивише бегову одлуку, која драмску радњу усмерава неповратно ка пропасти Хасанагинице.

Психолошко–лирска мотивација налази се и у свим Хасанагиничиним поступцима. Најпре њен неодлазак да види рањеног Хасанагу мотивисан је снажним страхом од мужевљеве патолошке љубоморе: „Није ми дао ни с братом да останем насамо. / Изађем у башту, / он бесни: ’Шта ћеш у башти?’ / А сад тражи да му дођем у планину, / међу војнике! / Од страха нисам смела, ефендијо! / Да сам му дошла, рекао би да сам похотљива / и не би ми призно да сам дошла због њега, / него да, куја, осетим војнички зној!” (Симовић, 2008: 31/32). Потом, Хасанагиничина реакција на илми-хабер осветљава психолошко стање јунакиње, а у њој су се измешали велики матерински бол, усамљеност, несхваћеност и немоћ над свим оним што јунакиња истанчаних чула слути да ће је стићи: „Покажи ми тај илми-хабер, Алаха ти! / Може ли он на рану да се привије? / Могу ли тај илми-хабер да подојим? / Мени дете од сисе отржу, / знаш ли то, / мој брате, мој Пинторовићу? / Хасанага ми ноћас узео дете, / а ти би данас да ме удајеш!” (Симовић, 2008: 42). И на крају, моменат када се Хасанагиница из лика трпника преображава у лик који дела је онда када захтева да види дете пре одласка у Имотски, а тај захтев пажљиво је спреман управо психолошко–лирском мотивацијом од тренутка када она напушта Хасанагину кућу. То се види највише посредством јунакињиних дијалога са мајком, у којима она, како би то чинио јунак у монологу, открива своје психолошко–емотивно стање, али и чиниоце који су га проузроковали.

Како показује наша анализа, у драми „Хасанагиница” политичка драма, друштвена драма и психолошки елементи драме испреплетани су и чине јединствену жанровску творевину. Начин на који писац преплиће ова три жанра и технике којима се том приликом користи заузимају значајно место у свим Симовићевим драмама. Једна од тих техника заправо је феномен манипулације, која се често јавља и као средство које ликови користе како би представили одређени догађај на начин који њима иде у прилог. Такво је Хасанагино представљање жениног недоласка. Међутим, манипулација као својеврсна

драмска техника, видљива је у томе што читалац/гледалац очекује да у основи беговог одабира кадије за зета стоји политичка, а не психолошка мотивација. Чинећи драмско дело још комплекснијим за тумачење и сам феномен манипулације почива на елементима психолошког јер Симовић тако комбинује мотиве и формира драмске ликове као фокализаторе одређеног догађаја, како би њиховим посредством постигао ефекат о коме је реч. На тај начин манипулација као феномен и као драмска техника представља специфичну копчу политичке драме, друштвене драме и психолошко-лирских елемената драме. Реч је о томе да техникама манипулације и антиципације Љубомир Симовић обликује елементе различитих драмских жанрова, уклапа их у једну компактну целину и ствара драму чији је жанровски синкретизам тако специфичан да ако бисмо одредили једним именом драму „Хасанагиница”, не бисмо погрешили али не бисмо ни били у праву. Као и остале драме Љубомира Симовића, као и сам писац на пољу драмског стваралаштва, драма „Хасанагиница” представља по свему засебну појаву у српској књижевности XX века.

#### Драмско време и драмски простор

У драми као књижевној врсти простор и време могу представљати веома комплексне елементе значајне како за разумевање драмске радње тако и за разумевање самих ликова драме. „Prostor i vrijeme, uz lik i njegove verbalne i neverbalne aktivnosti, predstavljaju konkretne temeljne kategorije dramskoga teksta” (Pfister, 1998: 351). Наведени појмови су вишезначни јер драма разликује неколико категорија времена (време драмске радње, време самог драмског дела – трајање на сцени, време у ком се одиграва драмска радња, историјско време итд.) и простора (простор драмске радње, простор на ком се одиграва дело – позорница, као и шири географски простори, подразумевани простор итд.)<sup>11</sup>. У драми „Хасанагиница” време драмске радње, као и простор на ком се драма одиграва не утичу битно на наш доживљај драме, али могу бити значајни за разумевање самих драмских ликова јер су време и простор у драми о којој је реч употребљени на онај начин како се употребљавају у модерној драми. У „Хасанагиници” нарочито простор и предмети, што се везују за простор, или појединог драмског јунака

---

<sup>11</sup> Златко Грушановић је у својој књизи *Три драме Љубомира Симовића* прецизно одредио време и простор драме „Хасанагиница”.

представљају драгоцено средство за разумевање комплексних односа међу ликовима и утичу на то да саме ликове сместимо у одређени контекст. Начин на који се употребљавају време и/или простор у драмском првенцу Љубомира Симовића значајни су чиниоци за поређење са техникама других драмских писаца, који стварају у другој половини двадесетог века. Простор Симовићеве „Хасанагинице” јасно је омеђен и заснива се на две опозиције. Прву опозицију обликује унутра – споља, међутим ова опозиција је неприметна за све ликове осим за бега Пинторовића, док другу опозицију конституише овде (у значењу овога света – стварног света драмских јунака) – тамо, односно, овоземаљски свет – ценет (имагинарни свет који се везује искључиво за Хасанагиницу). Другу опозицију још можемо означити као опозицију реалног и иреалног простора. У реални простор спадају куће аге и бега, као и баште које су саставни део тих кућа и војни логор<sup>12</sup>, што представља први простор с којим се срећемо, док у иреални простор поред ценета улази и сан.

Када је реч о затвореном простору, у драми се појављују два затворена простора: Хасанагина кућа и Пинторовићева кућа. Простори су у својој основи слични јер ниједан не представља ни за једног од три повлашћена драмска јунака сигуран простор са заштитничким својствима, каква се подразумевају код простора које називамо домом (в. Vašlar, 1969: 29-68). Тако ниједна кућа нема функцију дома, па самим тим оне постају непријатељски простори за Хасанагу, Хасанагиницу и бега Пинторовића, који у њима налазе формално свој дом. Разлика између ова два простора у односу на три лика, који се смештају у њих, је најпре формална. Реч је о томе да се ага не појављује у беговој кући док се и Хасанагиница и бег појављују у Хасанагиној кући, а разлика у позицији брата и сестре је у томе што је Хасанагина кућа за њих имала другачије функције. Хасанагина кућа за бега представља поље непријатељског простора, те формално, Хасанагина кућа за бега представља опозитни простор кући Пинторовића. За Хасанагиницу Хасанагина кућа је кућа која би требало да буде дом, односно исто оно што и Пинторовићева кућа, те два простора стоје на истој равни када се

---

<sup>12</sup> Златко Грушановић у простору драме „Хасанагиница” види две заострене опозиције: војни логор „simbolično predstavlja sliku pakla” који стоји насупрот „rajske bašte”. Детаљније о томе у: Grušanović, 2010: 21- 22.

посматрају преломљени кроз сочиво Хасанагиничиног лик. Дакле, док за бега Хасанагина кућа и Пинторовићева кућа стоје као опозиције, за Хасанагиницу оне имају исту функцију.

За Хасанагину кућу везује се мноштво негативних догађаја, те она постаје непријатељски простор и онима који у њој живе. Најпре, када говоримо о времену пре почетка радње, Хасанагина кућа је место на ком Хасанагиница непрестано трпи мужевљево лоше понашање и неразумевање, али кућа је и место где је Хасанага изгубио упориште свога постојања. Потом, за време драмске радње у њој је Хасанагиница дочекала и поруку да је ага протерује, а на крају Хасанагина кућа је и простор у ком Хасанагиница умире. Ова кућа и за бега представља простор пораза, јер у њу бег долази како би молио Хасанагу да дозволи Хасанагиници да се опрости са дететом, а сам тај поступак бега ставља у неповољан положај. Када је реч о политичкој компоненти драме, која се везује за агу и бега, Хасанагина кућа је простор у коме се објашњава политичка игра са својим суровим правилима. Кућа уместо своје традиционалне функције добија функцију простора у ком доминира принцип зла и принцип уништења, она је простора у ком је непријатељ највидљивији, а опет у ком се непријатељ, парадоксално, најтеже уочава. За простор Хасанагине куће експлицитно се везује само један предмет, а реч је о ножевима које бег доноси на поклон аги, мотивисан деликатном ситуацијом у којој од Хасанаге зависи његов сурови план освете. С обзиром на то да реквизит увек у драми има своју специфичну функцију, важна је и симболика поклона који бег доноси за агу. Нож је поливалентан симбол и када се поклања он се посматра као *средство за склапање савеза* (в. *Mali rečnik simbola*, 2011: 376), међутим нож истовремено симболизује и *необуздану мушку снагу и самим тим политичку моћ*, али, истовремено, нож је *мач човека из народа*. „Nož је malo oružje, pa ga је lako sakriti. Samim tim, njime mogu da se reše muške razmirice, ali ne očiglednim ispoljavanjem moći, već podmuklim udarcem (’udarac nožem u leđa’), pošto se neočekivano izvuče ispod odeće. Mačem se časno ubija, a nožem podmuklo kolje [...]” (*Mali rečnik simbola*, 2011: 376). Оправдано је поставити питање шта поручује бег аги оваквим поклоном? Бегова моћ је доведена у питање самим тим што је дошао у агин простор у ком тражи да му ага учини услугу, те бег, најпре поклоном као што су златни ножеви показује потребу

да потврди сопствену моћ. Међутим, због комплексне симболике ножа, бег истовремено потврђује и агину моћ, те не можемо рећи да му у том контексту овај поклон иде сасвим у прилог. Ипак, ножеви које бег поклања аги најављују сурову бегову освету, која се чита тек на идејном плану драме. Симбол код Љубомира Симовића има повлашћено место и често је употребљен у контексту карактеризације ликова или у контексту антиципације будућности драмске радње. Изузетак неће бити ни симбол ножа преко ког се, заправо антиципира финални драмски догађај, а реч је о смрти Хасанагинице и истовременом поразу и аге и бега.

Кућа Пинторовића припада истом типу простора као и агина кућа, јер је, као што смо рекли, подједнако непријатељска према протагонистима. За њу се везује само један догађај, а он је преломан и тиче се коначног одређења женине судбине. У кући Пинторовића бег режира сурову игру са мртвим просцем и тиме заокружује Хасанагиничину судбину на путу на ком је она увек била жртва или аге или бега. Међутим, када је реч о Хасанагиничиној судбини, кућа Пинторовића представља простор слома Хасанагиничиних побуна, како побуне која се одигра пре драмске радње, тако и побуне за време драмске радње. Родитељска кућа постаје поље пораза јунакиње, о чије се бедеме не разбија ни спољашње ни унутрашње зло (в. Детелић, 1992: 134-177), него се унутар те куће угрожава женин живот. Због тога Пинторовићева кућа за Хасанагинуцу представља опасније место од Хасанагине куће, на чију смо природу већ указали. Интересантно је и то да Хасанагиница уместо да у Пинторовићевој кући нађе очекиваног савезника, она савезнике налази у Хасанагиној кући. Два по вокацији иста простора, у доживљају читалаца/гледалаца а кроз призму лика Хасанагинице, имају различиту конотацију, па је кућа Пинторовића доживљена као место најгоре опасности за саму јунакињу. Због тога бегова кућа у перцепцији читаоца/гледаоца добија изузетно негативну конотацију управо јер је реч о родитељској кући, а она би требало да представља дом, као и сигуран простор за јунакињу. Насупрот традиционалним одликама куће, родитељска кућа за Хасанагинуцу представља веома опасан и непријатељски простор.

Јунакиња у обе куће ствара свој приватни простор смештен у сан. Простор

сна за Хасанагиницу је простор среће. Она о сну говори као о простору у ком се смирила док је боравила у агиној кући, али тек након што је почела да сања вољеног кадију, те је сан, заправо, постао простор жељене стварности. Сан као простор у коме се Хасанагиница креће у Пинторовићевој кући другачије је природе, премда има сличну функцију. Сан представља наду коју Хасанагиница и гласно изговара на сцени, а реч је о правди. Жена се нада да постоји и „нека друга правда”. Њеним сном, након што ју је брат обавестио да ће је удати за кадију, доминира метафорична слика у чијем су центру смештени симболи: снег и ковчег. Наиме, Хасанагиница сања нешто веома необично и тај сан се понавља: „И стално сањам сандуке пуне снега!” (Симовић, 2008: 105). Значење снега је комплексно, јер он означава *чистоту и краткотрајност*, као и *успаност*. „Снег преuzима симболичке атрибуте белог, нарочито чистоту и, проширењем значења, невиност и девићанство, spokojство и мир. Али он се такође повезује са успаваношћу леда. Двоstrуко краткотрајан, пошто се због своје беспрекорне белине лако прља и зато што се топип са доласком лепог времена, он носи у себи један skriveni svet, који се појављује када се он истопи” (*Mali rečnik simbola*, 2011: 513-514). Саднук, односно *ковчег представља божански закон* (в. у: Larousse, *Mali rečnik simbola*, 2011: 270). Видимо да у Хасанагиничином сну Симовић комбинује два симбола од чега поливалентност снега условљава могућност двоструког тумачења. Наиме, да ли Хасанагиница, у речима у којима се нада да постоји и *нека друга правда*, заправо исказује дирљиву наду да ће њена невиност наспрам аге задобити посредством божанске правде заштиту, коју жена толико жели на овоме свету, а која јој бива ускраћена? Или је реч о томе да Хасанагиница своју ситуацију види као егзистенцијално кризну у којој божија правда, па самим тим и правда у виду закона, али и основно људско право, изостају. Како ћемо протумачити симбол о коме је реч зависиће и наш доживљај Хасанагинице. Да ли је то жена која се и даље нада срећи у ценету или је то јунакиња чији је поглед на драмски свет, у ком се наша, обележен егзистенцијалним песимизмом?

Својеврсну опозицију затворених простора представљају баште, које припадају кућама, а које између себе, као и куће, представљају простор што „не зна за 'rečiti' преображај, остаје суштински исти током читаве драме” (Клос, 1995: 175). Заједничко баштама је и то што су оне често приказане кроз виђење појединог

јунака, и што њихово конституисање зависи од лика и његовог делања (Pfister, 1998: 379-380). Овде се уочава један парадокс а реч је о томе да се баште не мењају, док истовремено њихово конституисање зависи од перспективе лика кроз који се башта приказује. Наиме, баште су вербалне, а не оптичке кулисе (в. Pfister, 1998: 379-380). Оне се у драми „Хасанагиница” увек представљају кроз посредство неког од драмских протагониста, али колико год да су ликови различитог карактера (Јусуф, Хасанагиница и бег), они башту виде као простор рајског, који је заштитнички простор. Такво виђење најпре показује Јусуф, који Хасанагиницу саветује да, када оде у родитељску кућу, исцељење потражи у бажти: „седи у башту, узми нешто да везеш, / дуго гледај у неко дрво” (Симовић, 2008: 33). Бег Пинторовић башту доживљава као једино место слободе, с тим што је код њега кључно време мрака, у којем башта задобија посебне привилегије, односно постаје жељени простор слободе. Дању башта за Пинторовића нема ова својства, те можемо сматрати да тада представља простор за којим Пинторовић чезне. За Хасанагиницу башта у кући Пинторовића је место на коме ће јунакиња у потпуности открити своју патњу. Башта Хасанагине куће је приказана искључиво кроз Хасанагиничин доживљај те баште, а што је нарочито важно, у тренутку пред њену смрт. Хасанагиница види башту као простор бившег смираја уз дете. Међутим, она открива управо преко атрибута баште своју самоћу у којој јој је сенка чемпреса „била једини пријатељ”. Хасанагиничин опис баште препун је симбола што указују на Хасанагиничин стварни живот у Хасанагиној кући. Најпре се у њеном опису баште појављује дрво, а оно универзализује обе баште и сједињава погледе Јусуфа, Пинторовића и Хасанагине јер се код сва три лика при опису јавља управо овај симбол. „Drvo, slika u pravom smislu te reči, slika rasta, obnavljanja i veze između zemlje i neba, između boga i čoveka, oduvek je povezivano sa ritualima smene godišnjih doba” (*Mali rečnik simbola*, 2011: 126). Међутим, јунакиња ковори о конкретним врстама дрвећа: „Иза оног сам прозора спавала / са сенком чемпреса у постељи” (Симовић, 2008: 116). Чемпреси имају своје специфично значење: „Čempres je u antici simbolizovao prelazak iz života u smrt pa, samim tim, i boga podzemnog sveta Hada” (*Mali rečnik simbola*, 2011: 97). На идејном нивоу драме експлицитно се сугерише да је Хасанагиничин боравак у Хасанагиној кући прелазак из овога света на онај, те простор Хасанагине куће и



баште добија своја специфична значења на Хасанагиничином путу ка смрти. Вишезначан, као и већина симбола, а с обзиром на то да спада у групу зимзеленог дрвећа, „чемпрес симболизује дуговечност, па чак и бесмртност”. Његово амбивалентно значење сугерише трајност Хасанагиничине несреће, те се ова песничка слика идејно повезује са Хасанагиничином кључном репликом за разумевање њене судбине: „Значи – ни овде, ни у ценету. Нигде...”.

У наставку описа Хасанагиница представља једну специфичну, на први поглед идиличну свакодневицу, али након што је добила дете. Дакле, Хасанагиница описује, заправо своје последње дане у Хасанагиној кући: „А тамо је башта. Ено ораха, / прелази му крошња преко зида. / Под орахом седим и везем, / а ногом љуљам колевку... / Низводу цвеће... пун поток облака...” (Симовић, 2008: 117). Орах<sup>13</sup> је табуизирано дрво, за које се верује да се не сме садити близу куће, а када му сенка прекрије кућу, сматрало се да ће неминовно доћи до смрти у тој кући. Крошња демонског дрвета је већ прерасла Хасанагину кућу. Дакле, испуњење судбине је у кулминацији. У Хасанагиничиној реплици коју смо цитирали, посебно се издваја последња слика: *пун поток облака*. Облак има специфично место како у митологији, тако и у религији, јер је *посредник између неба и земље*, и садржи све тајновитости овога и онога света. „У Starom zavetu gusti, prozaični i neuhvatljivi oblak predstavlja naslućenu božansku misteriju, ono što je neizrecivo zbog svoje neuhvatljivosti. Oblak, koji je na pola puta između neba i zemlje, takođe izražava božansku transcendentalnost [...]. Povezan sa božanstvom i u Kuranu, oblak je jedan od dokaza o postojanju boga [...]. Isto tako, gust ili olujni oblak obično predstavlja božji gnev, kaznu ili nesreću” (*Mali rečnik simbola*, 2011: 380). Последња слика коју Хасанагиница везује за башту, заправо је слика о божанском, односно слика о смислу постојања. На идејном нивоу драме слика потока пуног облака може бити својеврстан одговор на женино питање с почетка њене несреће, које се сажима у једно: *зашто?* И овде се јавља техника антиципације и манипулације, која је често на различитим нивоима присутна у свим Симовићевим драмама. Облацима се антиципира божанска правда о којој причају и Хасанагиница и Ахмед, међутим, ми заправо не видимо облаке, него њихов одраз у води. Дакле,

---

<sup>13</sup> „У разним нашим крајевима верује се да је орах 'дрво вештица и злих духова', 'халовито' и несрећно дрво. Орах има хтонични карактер [...]” (Чајкановић, 1985: 186).

реч је о одразу, о лажном, о привиду, а не о божанском и о правди.

Када је реч о времену, подробну анализу разликовања примарног, секундарног и терцијалног времена (в. Pfister, 1998: 397-398), у драми „Хасанагиница”, као и у драмама „Чудо у Шаргану” и „Путујуће позориште Шопаловић” (в. Grušanović, 2010: 29-35), дао је Златко Грушановић, указујући на то да је време драмске радње у првој Симиновићевој драми око двадесет и један дан. Време у драми „Хасанагиница” има и своје значење на идејном нивоу драме као и значење у доживљају читалаца/гледалаца. На овим равнима кључну улогу игра бинарна опозиција светлост – мрак, и то преломљена кроз перцепцију јунака, али и време, у смислу годишњег доба (драмске радње), за које Грушановић закључује да је реч о касном лету, дакле о доласку јесени. Ово друго на идејном нивоу дела чини важну компоненту међу симболима за које смо видели да имају нарочит значај за разумевање Симиновићеве драме. Настанак јесени идејно и поетски повезан је са Хасанагиничиним описом Хасанагине баште у којој сваки симбол указује на смрт. Јесен је и весник смрти јер је то време када флора, изузев зимзелене, почиње полако да се суши, те је годишње доба драмске радње најтананијим везама повезано са *сандуцима снега*, које Хасанагиница сања. Посредством комплексних елемената времена и симбола сугерише се да у драми „Хасанагиница” умире/нестаје/вене нешто од круцијалне важности за човечанство, а што је метафорично представљено кроз лик Хасанагине. Сама јунакиња постаје метафора важних човекових вредности, односно врлине, а врлину је патријархално поимање света, односно хришћанство, поставило као меру човека и његовог бића, те са Хасанагиницом умире и високо постављена мера човека, што се огледа у врлини<sup>14</sup>.

Бинарна опозиција светло – тама, подређена је разлици два света: Хасанагиничиног и Пинторовићевог. Док Хасанагиница у мраку види опасност јер је мрак време када о човековој судбини одлучују други, а онај о чијој се судбини одлучује не учествује у тој одлуци, дотле бег у мраку налази слободу јер у њему не мора да буде ни бег, ни брат, ни јак. Суштински, доживљај света у виђењу брата и сестре обележава егзистенцијални песимизам. Хасанагиница своје

---

<sup>14</sup> Поједини тумачи „Хасанагине” запазили су да са нестанком јунакиње нестаје нешто важно за човечанство.

виђење света и догађаја у мраку исказује у форми песме, чиме се читаоцу сугерише да је реч о нечему важном за драмски текст, односно за разумевање Хасанагиничиног лика, али и света самог драмског дела. Хасанагиница у уводној строфи дочарава атмосферу потпуног мрака: „Не светли ништа ни у кући, / не светли ни на сокаку. / Неко с неким о твојој судбини / разговара / у мраку” (Симовић, 2008: 72). Даље се у строфама тематизује деперсонализација власти, која је остала без лица и имена, управо захваљујући мраку, док човек и његова судбина бивају опредмећени: „а то је твоја глава / међу њима / на столу”. Хиперболизацијом је огољена човекова немоћ. У савременом политичком свету човек не одлучује о себи и својој судбини, што постепено води ка обесмишљавању самог човековог живота: „Твоја глава, ил рука, шта је сад пало на вагу? / Не знаш, не видиш, не чујеш, / све се то ради / у мраку” (Симовић, 2008: 73). Хасанагиничина необична песма, која је и солилоквијум, налази се на формалном завршетку првог дела драме, а идејно на укидању сваке наде за Хасанагиницу.

### Ликови

У досадашњем осветљавању драме „Хасанагиница” настојали смо да укажемо на то да се *dramatis personae* могу поделити у три групе ликова: снажне индивидуе, колективни лик и група помагача. У индивидуе спадају Хасанагиница, Хасанага и бег Пинторовић, који покрећу радњу или је својим поступцима усмеравају. Они су скоро подједнако заступљени на сцени, с том разликом, што су у првом чину исти број пута појављују на сцени (свако по два пута), док се у другом чину бег Пинторовић појављује четири пута, што представља најчешће појављивање. Међутим, када се посматра квантитативна доминација сценом, он се ипак, не истиче у односу на Хасанагиницу или Хасанагу. С обзиром на то да „критерији prisutnosti na pozornici i udjela u tekstu predstavljaju važan parametar za središnju, odnosno perifernu poziciju nekog lika u dramatis personae jer on utiče na fokus i time djeluje na usmjeravanje perspektiva” (Pfister, 1998: 246), у „Хасанагиници” имамо три паралелне смернице за потенцијалну перспективу. Може се пратити само један лик и тако обликовати једна праволинијска перспектива, а могуће је и прихватити сложену перспективу, коју чине три

потпуно различите тачке посматрања. Проблем ове тродимензионалне перспективе најпре је у томе што су и Хасанагиница и ага и бег светови за себе, који се, и поред познавања<sup>15</sup>, мимоилазе.

#### Хасанагиница – јунакиња слабе воље или жртва

Насловна јунакиња, главна у усменој балади и посебно значајна у Симовићевој драми, иако се чини на први поглед далека свом усменом подтексту са њом дели најважније – реч је о изузетној јунакињи. Заједничка им је истрајност у подношењу сопствене судбине и истрајност у осећањима, која су искрена и снажна. Иако различито делају, свака у домену сопствених могућности, обе јунакиње се буне против друге удаје и обе, када увиде неминовност другог брака, имају особене захтеве за младожењу односно брата (дуг покривач; посета детету). Коначно, деле и крај – смрт над колевком, с тим што умиру из различитих разлога, а опет, парадоксално, из разлога који су по нечему блиски. Реч је о томе да смрт представља једини могући крај ових јунакиња, чије су судбине окончане још пре почетка радње и оне у балади и оне у драми; две јунакиње су блиске и по трагичком потенцијалу, о ком је већ било речи.

Развијајући своју јунакињу на предлошку из усмене баладе, Симовић је маестрално задржао суштину лика из усмене књижевности, али ју је надградњом, потпуно преобликовао у јунакињу која припада модерном драмском свету. Тиме што је драма насловљена по Хасанагиници, јунакињи је обезбеђено повлашћено место у драмском тексту. Међутим, у попису ликова, она је на другом месту, иза Хасанаге, док се конкретно у драми појављује најпре посредно, да би на сцену изашла у другој слици првога чина. Ситуацију да је насловни лик и у попису тек на другом месту, узимамо као формалну потврду да у овој драми не можемо одредити један конкретан лик као главни. Приликом пописа ликова писац није узимао у обзир ни обичаје патријархалног света, јер је бег тек на четвртом месту. У саму драмску радњу Хасанагиница је уведена на специфичан начин, већ познат у драмским делима, а реч је о посредном увођењу лика, па тако читалац/гледалац

---

<sup>15</sup> Када је реч о познавању међу ликовима, може се рећи да једино Хасанагиница познаје агу, док се брат и сестра обострано не познају, а самим тим и не разумеју.

најпре чује о њој, да би тек након тога видео и саму јунакињу. Посредним извођењем лика на сцену одгађа се појављивање насловне јунакиње, што суптилно наговештава величину протагонисте који ће ступити на сцену.

Хасанагиница се најпре помиње у разговору агиних војника, који о њој говоре успутно у контексту агине сексуалности, али, заправо, је реч о веома важном контексту. Агина пожуда показаће се као кобни окидач сплета несрећних околности, које су одвеле Хасанагиницу у смрт. Међутим, како је реч о кружној структури драме, овај окидач биће откривен тек на самом завршетку драмскога дела. Други пут она се посредно јавља у разговору између Хасанаге и Јусуфа, када је о њеној судбини већ одлучено. Са својим првим појављивањем на сцени, Хасанага покреће драмску радњу одлуком да жену отера. Тек након што имамо информације о њеном положају у свету који је окружује, пред нас излази и сама јунакиња. Она се на сцени појављује пет пута и сваки пут њено појављивање доноси или конкретна сазнања о предисторији драмске радње, а која даље утичу на перцепцију догађаја на сцени, или усмерава ток драмске радње својим поступцима. Први пут када се појави на сцени, у слици II, она је у односу на ситуацију у подређеној позицији, јер је новонастала ситуација, што покреће драмску радњу, а коју смо именовали као ситуацију у којој је жена отерана без кривице, наметнута без жениног учешћа. У специфичној позицији жена остаје до краја драмске радње. Саму позицију ћемо именовати као позицију без могућности избора, а та позиција у свету савремене драме слична је, по последицама на самога јунака, позицији у којој се налазио трагички јунак у класичној трагедији. Хасанагиница није могла да остане, након што ју је Хасанага отерао, нити је могла да се не уда за кадију, након што је бег Пинторовић о томе одлучио. Исто је било и пре почетка драмске радње, Хасанагиница је волела кадију, али ју је бег, ипак, удао за Хасанагу. Дакле, јунакиња улази из нежељене ситуације у нежељену ситуацију и пре почетка драмске радње, што ће се наставити и током ње.

Хасанагиница се све време драмске радње налазила у специфичном положају, а реч је о међусобном неразумевању јунакиње и средине у којој се обрела. Како ликови саме драме, тако и свет коме припада ова драма за Хасанагиницу представљају нешто туђе, далеко и неразумно. Доведена у

безизлазну ситуацију, она се пита: „Шта сада да радим?“ (Симовић, 2008: 31), и не видећи могућност за излаз из новонастале ситуације, окреће се тражењу узрока за агин поступак. Она се непосредно карактерише питањем о узроку агиног деловања јер се показује као протагониста који љубав узима за најузвишенију тачку на вредносној лествици. То потврђује и референцијална реплика у дијалогу са Јусуфом: „Да је рекао да ме не воли, / не бих ни питала“ (Симовић, 2008: 31). Поред ових елемената, у првом појављивању насловне јунакиње на сцени, отвара се велики спектар могућности које поседује њен лик, односно открива се ширина Хасанагиничиног лика „Širinu on [Beckermann] shvaća као 'raspon mogućnosti inherentan dramskom liku na početku predstave'" (Pfister, 1998: 262). Хасанагиница се карактерише и као неко ко тражи да разуме новонасталу ситуацију, јер је способна за спознају позиције коју заузима у свету у ком се нашла, али истовремено и као јунакиња која је слаба у појединим ситуацијама, као што је ситуација у којој њено дете не припада њој.

Уводна Хасанагиничина реплика позиционира јунакињу и према Хасанаги. Најпре видимо да жена не сумња у мужевљеву љубав, јер питање о томе поставља у негативном облику, чиме се истовремено са запитаношћу одбацује могућност да је ага престао да је воли: „А то није рекао? Није?“. Њен положај на пољу љубави је супериоран у односу на агу, што је супротна позиција од оне коју она заузима према свом мужу на пољу друштвених односа. Тражећи даље рационално објашњење за поступак свога мужа, она открива дубоко познавање Хасанаге, као и парадокс да управо зато што познаје Хасанагу, она не разуме његов поступак. У балади, између мужа и жене, стао је кобни неспоразум, настао из суштинског неразумевања два бића, док у драми, супротно томе, Хасанагиничино познавање Хасанаге изазива неразумевање његовог поступка. На овом месту јавља се сасвим оправдано питање, ако жена добро познаје мужа, како онда не разуме његов поступак? Међутим, реч је о томе да је ага, још пре почетка драмске радње, једним својим поступком изневерио сопствено биће, због чега сада поступа противно самом себи.

Преиспитујући разлог за агину одлуку, Хасанагиница, поред патолошке агине љубоморе, наводи као разлог и друштвене елементе, а они су супротни

агином захтеву. „Па зар се ја нисам само приклонила / обичајима ове земље и вере” (Симовић, 2008: 32) [наше подвлачење]. Поред тога што указује на стварне друштвене околности, те се карактерише као патријархална жена, која поштује обичаје друштва у ком живи, она се карактерише и посредством показне заменице. У подвученој синтагми заменица *ове* указује на унутрашње стање јунакиње. Реч је о томе да је Хасанагиница отуђен лик, те је најпре отуђена од друштва у коме живи, иако га поштује, а касније ће се показати да је она отуђена и од осталих протагониста. Други степен њеног отуђења, заправо је отуђење и од саме себе: „Држим руку у крилу, гледам је, / и као да је никад нисам видела” (Симовић, 2008: 32). Јунакињино стање које можемо именовати као самоотуђење, представља последицу раскола што је настао у њеној личности, али о томе реципијент сазнаје тек у другом чину, када јунакиња говори о сопственом доживљају будућности, у којој, након рађања детета, не може да нађе могућност за љубавну срећу. А љубав за Хасанагиницу представља највиши степен вредности.

Хасанагиничин и Хасанагин однос, како смо на то указали, веома је комплексан. Ту комплексност приказује и ситуација у којој јунакиња уз Хасанагино име ставља, сасвим неочекивано присвојну заменицу експресивне вредности „мој Хасанага”<sup>16</sup> [наше подвлачење]. С обзиром на то да је разлика између двоје јунака о којима је реч значајна и уочава се на различитим нивоима, присвојна заменица има важну улогу за разумевање положаја у ком се јунакиња наша. Она једино у овој ситуацији Хасанагу види као некога ко јој је близак: „Да је бар неки бог, / него мој Хасанага!” (Симовић, 2008: 32). Близак јој је по положају који заузима у суровом политичком свету Симовићеве драме „Хасанагиница”, а реч је о немоћи пред политички или друштвено јачим противником. Ипак, тај комплексни однос могуће је разумети тек ако се има у виду њен стварни емотивни однос према Хасанаги, а који све до њеног разговора са мајком, с краја првог чина, остаје непознат. На основу усменог подтекста, претпоставља се да је љубав обострана. Претпоставци насталој путем антиципације, коју код гледалаца има усмена балада, ништа што жена изговори

---

<sup>16</sup> Синтагма *мој Хасанага* стоји у супротности са синтагмом *ове земље*, али у складу са Хасанагиничиним несумњањем у мужевљево љубав.

при свом првом појављивању не противуречи. Једини танани моменат сумње, базиран на психолошком, буди Хасанагиничино несумњање у агину љубав, као и то што жена све време рационално покушава да одгонетне агин поступак. Хасанагиница се, дакле, не понаша као жена чија је љубав увређена, не пада у афекат, него остаје при трезвеном сагледавању новонастале ситуације и показује потребу да разуме узрок агиног поступка: „Не треба ми утеха; / мени треба да разумем! / Зашто? – то ми грми у глави, ефендијо!” (Симовић, 2008: 34). Инсистирање да разуме, може се схватити у кључу тражења решења. Једино ако познаје узрок новонастале ситуације, јунакиња може да покуша да нежељену ситуацију реши. С тим је у вези дирљив моменат када она од беговог коња помисли да је ага или његови гласници, који су ту да јаве да није истина: „Да није Хасанага? / Хасанагини гласници? / Да кажу да није истина?” (Симовић, 2008: 35). Њено надање потврђује претпоставку да Хасанагиница губи нешто од непроцењиве вредности, а о чему је реч сазнаћемо тек након доласка бега Пинторовића. Такође, јунакињин положај у драми бива све јаснији. Хасанагиница има подређен положај, али не онако како су жене имале подређен положај у односу на мушкарца у патријархалном друштву, него је реч о подређеном положају неутицајне индивидуе у односу на моћнике, политичке или било које друге врсте. Хасанагиница је свесна овако неповољне ситуације о чему сведочи репликом. „ЈУСУФ: [...] Ајде, сад ће и најгоре проћи... // ХАСАНАГИНИЦА: Како проћи, црној мени, / кад најгоре тек почиње!” (Симовић, 2008: 36). Иако, најпре откривају њен страх од онога што долази, ови стихови сугеришу и да Хасанагиница зна нешто што публика још увек не зна, а можда не знају ни остали учесници драме. С друге стране, истим стиховима код читаоца/гледаоца (са простора српских усмених творевина) сугерише се њена трагична судбина из баладе.

Хасанагиничина иницијална реплика, формално је део дијалога, и указује на комплексност положаја јунакиње у драми. Као изузетно усамљен лик, што је карактеристично јунаку модерне драме, који представља слику савременог човека, отуђена јунакиња тешко наилази на стварног саговорника. Њене реплике, иако, су део дијалога, сасвим оправдано се могу третирати као испрекидан монолог, јер су одговори на Хасанагиничине реплике углавном семантички, и



идејно неповезани с њима. Том неповезаношћу и неразумевањем, мотивише се нагли прелаз из рационалног стања, у ком она сасвим присебно сагледава ситуацију, у стање у ком јунакиња више не контролише своје емоције. Односно, њено понашање на сцени открива њено унутрашње стање, које је побуњеничке природе, што је изазвано снажним осећањем губитка јединог преосталог извора љубави – губитка детета, као и свест о немоћи да се нежељени губитак спречи. О својој немоћи јунакиња експлицитно говори у једној реплици, у коју се умеће и апарте, јер се јунакиња формално обраћа детету, али се, у ствари, у појединим деловима реплике обраћа публици: „Биће у реду! / Чујеш ли шта ми кажу – биће у реду! / Да те је кучка родила, па не би / без мајчиног млека остало... / Толико немоћна, / да се немоћи своје стидим... / у дете не смем да погледам од стида... / Зар да те живог мајка оплакује...” (Симовић, 2008: 44) [наше подвлачење, којим желимо да укажемо на апарте]. Подвучени апарте говор експлицитно указује на положај жене – лика без политичке моћи – у драми у којој је друштво снажно обележено политичким принципима.

И даље, како радња одмиче, Хасанагиничина немоћ, с једне стране, и усамљеност, с друге стране, бивају све већи и са све озбиљнијим последицама по саму јунакињу. Када је први пут сусретнемо у родитељској кући у разговору са мајком, Хасанагиница прича о сну и закључује: „Сан је мени овај разговор, / и ова кућа, а не оно што сам сањала” (Симовић, 2008: 62). Кроз реплику јунакиња је позиционирана и у новом простору. Њена усамљеност није постала мања са повратком у породицу из које потиче, него, напротив, усамљеност је још дубља а отуђеност већа, услед чега долази до кулминације трпљења наметнутог положаја. Као што је спознала сопствени положај, она разуме и природу оних који је окружују: „Говорим, говорим, / а реч по реч / све даље од онога што хоћу да кажем... // Боже, као да мртвима говорим!” (Симовић, 2008: 69). Њен осећај да се сваком речју удаљава од онога што жели да каже, сведочи и о томе да она тек сада у потпуности спознаје своју праву ситуацију. Све до сусрета са неминовношћу судбине, она је током драмске радње била лик трпник, да би се након саопштења у ком сазнаје да ће је бег удати за кадију, њена позиција у драми делимично променила.

Хасанагиница не припада јунаку трпника, иако, се формално чини да она управо има ову позицију, која је делимично и очекивана с обзиром на то да је јунакиња усмене баладе у сличном положају. Симовићева јунакиња је особен и оригиналан лик, који се буни. Разумевши свој положај, у ком је друштвено условљено да она као жена нема права на избор када је реч о њеној удаји, она се буни у домену својих могућности, које су ограничене драмском позицијом у којој се наша. Да бисмо разумели и њену побуну и оквире о којима је реч, потребно је имати у виду и побуну, која се одиграла у далекој прошлости пре драмске радње. Реч је о великој и бурној побуни, о којој сазнајемо посредством дијалога са бегом и мајком Пинторовића, а у драмској ситуацији пред нову побуну. Подстакнута сазнањем да долази кадија, ког је бег и чекао, да је за њега уда, а што наговештава понављање нежељене ситуације, односно нежељеног брака, она реагује. Посредством драматичне исповести о неуспелој, али снажној и искреној побуни, Хасанагиница се карактерише експлицитно као јунакиња способна за снажно делање, али истовремено се посредно карактерише и бег: „Хтела за кадију... / А ти рачунао, рачунао, / па израчунао Хасанагу! / Противила се, плакала, одбијала, / молила, није вредело!” (Симовић, 2008: 67). Делујући поново, јунакиња мења поље побуне.

Хасанагиница се буни енергично, а своју побуну не усмерава ка новонасталој ситуацији, него управо против моћи, коју бег, али и Хасанага сматрају да им припада. Она се буни против једног система, настојећи да доведе у питање моћ, на месту на ком то може. Међутим, иако у њеном покушају да се побуни, видимо њену величину јер је у том тренутку пред нама јунакиња чија је претходна побуна била неуспела, и која дела са свешћу да ништа и не може променити, опет се намеће питање: ако се већ буни против друштвеног уређења какво су креирали ага и бег, зашто у својој побуни не иде до краја? Улазећи у нову побуну са искуством претходне, она дела снажно: „Није баш свршено. / Има још једна ситница. / Седи да чујеш. Хоћу да то рашчистимо одмах” (Симовић, 2008: 81). Избор речи и начин говора експлицитно карактеришу Хасанагиничино психолошко стање, у коме она црпи снагу, парадоксално, из разумевања неминовности сопствене судбине и свог подређеног положаја. „Дајеш ме без питања, као животињу. / У реду. Не могу ништа да учиним. / Биће онако како си

ти / измерио / како си ти / просудио, / како си ти / мислио да је најбоље. / Али једно има да буде по моме, / иначе свадбу растурај!” (Симовић, 2008: 81). Бунећи се против положаја у који је стављају Хасанага и Пинторовић, не и друштво, она успева да спречи да је бивши муж и брат третирају као оружје, *којим један у другог пуцају*. Хасанагиница, која је спознала природу политичког друштва, успева да спречи употребу човека у играма моћника. Ипак, константно се намеће питање: када је имала снагу за побуну, зашто није спречила други брак? Сматрамо да одговор на ово питање морамо потражити и у природи жанра Симовићеве драме и у природи јунакиње из усменог подтекста, на чијем лику је израсла и јунакиња драме.

Како бисмо разумели проблем побуне у Симовићевој драми, указаћемо на један други пример из савремене књижевности друге половине XX века. Јунакиња у драми Борислава Михајловића Михиза „Бановић Страхиња”, која се налази у сличним друштвеним околностима као и Симовићева Хасанагиница, успева да се снажно супротстави и судбини – нежељеном браку, који је парадоксално сама изабрала – и моћи политичке фигуре у лику Мајке Југовића. Жена у делу „Бановић Страхиња” представља протагонисту егзистенцијалистичке драме, те се детерминише својим поступком у ком ризикује све, а тим поступком, како сама каже жели да покопа свој *неуспели живот*. С друге стране, она дела јер сматра да је неопходно да се преко својих поступцима одреди према сопственом животу, али и према другом. „Власна сам од свога живота, с којим ћу увек чинити оно што хоћу” (Михајловић, 1986: 99). Код снажног јунака као што је Жена из чувене Михајловићеве драме побуна је могла да успе или не успе али није могла да има последице као Хасанагиничина прва или друга побуна, која се завршава јунакињиним прихватањем наметнутих околности. Жена из „Бановић Страхиње” улази у борбу у којој сматра да треба да се избори за оно што сматра иманентно човеку, а то је слобода. Зато она иде до краја, не презајући од последица, а таква јунакиња је морала успети. Хасанагиница се, као што смо на то указали буни само у домену сопствених могућности и не показује спремност да помера границе, те је њена побуна у основи другачије природе. Њој је потребно оно што Михајловићевој Жени није, а реч је о остваривању свог родитељског – мајчинског права. То утиче и на различитост између прве и друге Хасанагиничине побуне.

Први пут, јунакиња која је била лик трпник, буни се против нежељеног брака са Хасанагом, јер воли кадију, а други пут она се буни против употребе човека и против губитка свог родитељског права. Хасанагиничина друга побуна, која изгледа недовољна, и која свакако и јесте недовољна да би се несрећна жена спасила, има још једно важно својство. Она је дубоко утемељена у јунакињино виђење света, човека и његове судбине. Хасанагиница се буни против лажних богова – аге и бега. Она им својим поступком на особен начин оспорава моћ и показује да она није и не пристаје да буде иловача.

Хасанагиница је у драми уодношена са три лика, са два посредно и једним непосредно. Непосредно је уодношена са Хасанагом, што смо настојали да навестимо током анализе самог лика. Као што је у литератури већ уочено, однос мужа и жене је једностран у том смислу што ага воли своју жену, док Хасанагиница њега не воли (в. Станисављевић, 1977: 63-64; Grušanović, 2010: 38-40). Из Хасанагиничиних разговора са Јусуфом и мајком, сазнајемо да је реч о два потпуно различита света. Сурови ага, навикао да све силом осваја, није знао како да приђе нежној племкињи. Осетивши и сама да је третира, како каже: „као да сам му војник”, жена почиње да га се плаши онако како се војник плаши надређеног старешине. Кроз овакве позиције Симовић заправо карактерише Хасанагиницу, те је она приказана као протагониста што ћутећи подноси наметнути положај. То су најпре нежељени брак, а потом Хасанагино ирационално понашање, као што су: патолошка љубомора, некупање, чиме је мучи, итд., а што жену ставља у позицију жртве.

Једини сусрет између мужа и жене, позициониран након што је јунакиња ступила на пут сопствене смрти, још једном потврђује њену инфериорну позицију: „ХАСАНАГИНИЦА: [...] Па да не чујем ни када први пут / каже 'мама', / а мајке му нема, / већ негде мртва у пустињи живи... // ХАСАНАГА: Није у пустињи, немо да лажеш, него у Имотском, у кадијином кревету! // ХАСАНАГИНИЦА: Да бар могу да плачем, / да од мојих суза река нарасте, / да нас та река одавде однесе... // ХАСАНАГА: Не мораш да се трудиш! / Нема суза ако је срце од камена! // ХАСАНАГИНИЦА: Чујеш ли шта каже? Срце од камена!” (Симовић, 2008: 124). Хасанагиница је у својој финалној позицији

враћена у оквире лика трпника. Она се не супротставља агиној агресији и увредама, већ трпи неправду, а уместо очекиване реплике – одговора на агин бес – Хасанагиница прибегава говору за себе. Дакле, она се обраћа детету, али је то обраћање формално, јер се ради о детету у колевци, које не може да узврати на њене реплике. У литаратури је било покушаја да се одговори на питање коме се Хасанагиница овде обраћа? Апарте говором се, с једне стране, упућује готово кодирана порука читаоцу/гледаоцу да је и судбина Симовићеве јунакиње веома слична судбини јунакиње из народне баладе, а с друге стране, осветљава се јунакињино психолошко стање, као и суштина њеног бића. Навикла да буде третирана као ствар, навикла да трпи, жена постаје јунак слабе воље, који, само захваљујући својој изузетности успева да се побуни и да посредством детета осмисли своју егзистенцију.

Друга два лика с којима је Хасанагиница уодношена су брат и мајка. Најпре је уодношена са братом, који се на сцени појављује готово истовремено када и она, те је читаоцу/гледаоцу лако да разуме да је реч о једнаком односу у ком се брат и сестра нити воле нити поштују. Поред тога, а што је у складу са позицијом коју заузимају у драмској радњи, протагонисти се карактеришу као припадници сасвим различитих светова, из чега настаје неразумевање међу њима: „БЕГ ПИНТОРОВИЋ: Од кога је, бољем се нисам ни надао. / Јеси ли спремна?” (Симовић, 2008: 36). Бег се изгнаној жени, својој сестри, обраћа без емпатије, као да је реч о некоме ко није члан његове породице. Како разговор одмиче њихово обострано суштинско неразумевање постаје све јасније на сцени: „ХАСАНАГИНИЦА: Како 'спремна'? Шта значи 'спремна'? [...] / БЕГ ПИНТОРОВИЋ: Оно су њени сандуци напољу?” (Симовић, 2008: 36). Дакле, њено питање остаје без одговора, а Пинторовић преко њега прелази као да га није ни било, што врло сликовито показује позицију јунакиње у односу на брата. Исто је и у даљем разговору, и у сваком следећем сусрету. Бег Пинторовић се према сестри понаша као бег, а не као брат. Међутим, управо за њихов однос везују се Хасанагиничини специфични апарте говори, који су изразито лирске природе. У драми се јављају два оваква апарте говора и оба представљају Хасанагиничину ауторефлексију у којој се подједнако назиру и Хасанагиничина природа и позиција у свету у ком се обрела и њен доживљај света – друштва, као и

сагледавање политичких фигура – аге и бега. „Шта кажеш? / Нема мог брака са Хасанагом, / не постоји? Избрисан? / Ни оних седам година не постоје, / ни моје дете не постоји? / Ја, будала, патим и плачем, / а ти уредио да не постоји! / И Хасанага, кажеш, потписао? / И сад је све у реду, можемо и да певамо, / имамо илми-хабер? / А шта ћу с њим? / Покажи ми тај илми-хабер, Алаха ти! / Може ли он на рану да се привије? / Могу ли тај илми-хабер да подојим? / Мени дете од сисе отржу, / знаш ли то, / мој брате, мој Пинторовићу? / Хасанага ми ноћас узео дете, / а ти би данас да ме удајеш! / Кад пре? / Те мудрости вам нема ни у лудилу! / Кад све то може, / што не би могло и сунце у џезву? / Видиш ли ефендију, / ни моје лудило није највеће. / Изгубила дете, па изгубила памет! / А зашто су они памет изгубили? / Шта сам ја њима? / Ђуле, којим један у другог пуцају? Ни то, ситна сам ја. / Ставиш ме овде, ставиш онде, преместиш / одмоташ, / замоташ, / узмеш, оставиш, / започнеш, па опараш, па препочнеш.../ Хоћемо ли од тебе тестију, иловачо, / или ћемо ћасу, иловачо, или саксију, / или окарину, / или лонац? / Иловача бар нема језика...” (Симовић, 2008: 42/43). Хасанагиница се на почетку овог монолога протканог апарте говором формално обраћа бегу, али му се заправо не обраћа, што се потврђује и изостанком Пинторовићевог одговора. Хасанагиничин говор је изразито лирске природе, а само формално има облик драмског говора. Позиција Хасанагиничиног говора у драмској структури је таква да указује на површност поступака друштвено-политичких фигура, које не залазећи у суштину проблема, решење налазе у папиру, илми-хаберу. Ако један папир може да обрише цео један живот, Хасанагиница закључује: *Кад све то може, што не би могло и сунце у џезву?* Јунакиња употребљава симболичку слику, чије је стварно значење гашење извора живота. Хасанагиница веома експлицитно указује на опасност оваквог понашања у свету, али она ништа не чини. Идући даље, не само што њихово понашање именује као друштвено неприхватљиво (*А зашто су они памет изгубили?*) него и сасвим луцидно показује њихову намеру да опредмете човека и да га своду на употребну вредност. Међутим, она ништа не чини, а њене речи немају одјека односно одговора. Својим говором Хасанагиница се имплицитно карактерише као јунакиња изузетне интелигенције, која разуме суштину ситуације у којој се налази јунак који нема друштвено-политичку моћ, али која нема снаге/могућности да се таквој ситуацији

супротстави. Сагледавајући Хасанагиницу као јунакињу слабе воље, с једне стране, и као јунакињу изузетне интелигенције и бритке мисли, уочавамо да се у њој јавља сукоб између онога што јунакиња може да учини и онога за шта јунакиња сматра да треба да учини. На тај начин обликује се савремени сукоб у јунакињи традиционалног типа.

Други апарте говор Хасанагиница изговара пред само ступање на пут неминовности сопственог краја. Занимљиво је и то да је овога пута апарте и физички издвојен: „(Бег излази. Светлост се гаси, али тако да непомичне силуете Хасанагинице и мајке Пинторовића остану видљиве.)” (Симовић, 2008: 71). Издвајањем се наглашава важност говора који следи, при томе Хасанагиничин говор губи и формалан драмски изглед, како би се сасвим утопио у лирско. Хасанагиничин апарте, о коме је већ било речи када смо говорили о драмском времену, заправо је песма<sup>17</sup>, али никако је не сматрамо сонгом. „Не светли ништа ни у кући, / не светли ни на сокаку. / Неко с неким о твојој судбини / разговара / у мраку. // Узалуд чекаш, дигавши / очајно лице из шака. / Не виде им се ни лица, ни имена, / ни речи им се не чују / од мрака. // Немаш појма шта се дешава, / ти ниси у том колу; / а то је твоја глава / међу њима / на столу. // Не знаш да л ће ти главу на пањ, / ил ће те с лађе, у цаку. / Ти знаш само толико, да се то ради / у мраку. // Одмиче ноћ, а ти чекаш / да ти се пресуда јави. / Тебе не зову на разговор, / а суде / о твојој глави. // Црне у довратку чекају те чалме, / црне рукавице претресају ти стан. / Нико ти неће рећи зашто мораш / да дигнеш косу и наслониш образ / на пањ. // Соба се дими од кафа и од лула. / Твоја глава, ил рука, шта је сад пало на вагу? / Не знаш, не видиш, не чујеш, / све се то ради / у мраку” (Симовић, 2008: 72-73). Песма има седам строфа, чиме се сугерише симболика тог броја, који, између осталог, означава и спој земаљског и небеског (4+3) (о симболици броја седам, в. у: *Ž. Ševalije, A. Gerbran*, стр. 816-821). Међутим, с обзиром на то да су строфе катрени, опет преко симболике бројева сугерише се превласт овоземаљског, односно трошног и пропадљивог. Са овим је повезано и Хасанагиничино виђење Бога у доживљају аге и бега. Говорећи о Хасанаги и Богу, она каже: „Не знаш ти његовог бога. / Његов бог има његову браду, / његов трбух, његове жуљеве... / Ми смо и у Алаху многобошци. / Колико ага и бегова,

<sup>17</sup> И сам Љ. Симовић овај Хасанагиничин апарте издвојио је као засебну песму у збиркама поезије.

толико и богова” (Симовић, 2008: 63/64). Егзистенцијални песимизам, који се јавља дубоко је укоренен у женино виђење човека и његовог постојања, што се уобличава управо у другом апарте говору, који представља завршетак дијалога у ком она указује на изразито негативне особине аге и бега. Песма почиње мраком, који није само временско одређење радње, него је најпре реч о томе да мрак сведочи о одсуству светлости, а оно сугерише одсуство Бога.

Хасанагиница је карактерисана и посредством слике коју има о власти, односно о политичким фигурама, које се скривају у мраку, како би се деперсонализовале, а посредством деперсонализације избегава се одговорност за поступке, који они заиста и чине (*Не виде им се ни лица, ни имена*). Притом, онај коме се суди а да се питање о кривици и не поставља је опредмећен, што додатно дехуманизује цео процес у ком се поједине судбине коначно решавају. У средишту овако устројеног света налази се човекова немоћ да одбрани себе и своју егзистенцију. У граничној ситуацији човек не чинећи ништа чека: *Одмиче ноћ, а ти чекаш / да ти се пресуда јави. / Тебе не зову на разговор, / а суде / о твојој глави*. Последња два стиха кључ су за разумевање и Хасанагиничиног неуспеха у побунама. Хасанагиница је чекала позив на одбрану, позив на побуну, а с обзиром на то да такви позиви не постоје, јунакиња већ кршећи принцип ћутања, исцрпљује своју снагу и остаје оба пута на вербалној побуни. Ипак, једна патријархална жена, навикла да подноси оно што јој брат или муж наметну, успела је да каже НЕ опредмећивању и употреби човека. Такође, одбила је да буде иловача коју месе и премесују. То је њен залог свету у ком оставља сина. Односно показујући аги и бегу њихову стварну позицију – коју смо именовали као позицију лажних богова – Хасанагиница осмишљава своју егзистенцију. Преломљена кроз такву призму њена побуна је успела и читалац/гледалац то веома добро осећа.

Из Хасанагиничине самосвести и из њене побуне проистичу симпатије и емпатија коју читалац/гледалац има за Симовићеву јунакињу. На почетку драме захваљујући усменом подтексту реципијент према Хасанагиници осећа емпатију, али и дивљење јер се, како смо показали, у балади заиста ради о изузетној јунакињи. Надграђујући усмени прототип Симовић успева да код реципијента



развије иста осећања која сада имају један нови квалитет. Ми више не доживљавамо Хасанагиницу као припадницу давно минулог времена, него као протагонисту модерног доба. Одатле потиче и наше надање да ће се у судбини ове јунакиње, ипак, нешто променити, иако од самога почетка знамо да неће.

#### Два негативна јунака: Хасанага и бег Пинторовић

До сада је било речи о Хасанагиници, која у драмској радњи као и у композицији саме драме заузима посебно место. Наиме, као што смо видели, реч је о насловној јунакињи, која повезује остале драмске протагонисте, а нарочито два негативна јунака – агу и бега. У односу на њих, Хасанагиници припада веома одређена улога, а то је улога жртве. Међутим, ова позиција није иста и у односу на агу и у односу на бега, иако се исто именује. Реч је о томе да је Хасанагиница Хасанагина жртва само једном<sup>18</sup>, а то је када је ага неправедно отера од куће, док је жена бегова жртва, како пре драмске радње, тако и током целе драме. Такође, је важан и њен однос према аги и бегу за нашу перцепцију ова два јунака. Реч је о негативним јунацима према којима ми немамо исти однос, а то је узроковано тиме што је ага привлачан негативни јунак, док је бег сасвим антипатичан и не буди у реципијенту никакво разумевање за своје поступке. Корен оваквог разликовања два јунака налази се већ у њиховим прототипима јер је у балади Хасанага веома сложен лик, док је бега једноставније одредити као негативног протагонисту.

Никола Милошевић у књизи *Негативни јунак* осветљава феномен *парадокса негативног јунака*. Он подразумева дивљење реципијента негативном јунаку, који му је веома привлачан. Објашњавајући парадокс негативног јунака у драми, Никола Милошевић полази од Шекспирових чувених јунака Ричарда Трећег и Јага да би на примеру Сартрове драме „Заточеници из Алтоне” осветлио наведени феномен као комплекснији, с обзиром на то да је реч о савременој драми. Ипак, показано је да поједини истоветни чиниоци имају значајну улогу како код енглеског ренесансног писца, тако и код француског егзистенцијалисте, што ће рећи и у савременој драми. Реч је о томе да, најпре сами јунаци поседују

---

<sup>18</sup> Када говоримо о томе да је Хасанагиница Хасанагина жртва само једном, настојимо да укажемо на такву њену позицију у очима читаоца/гледаоца, јер се за ситуацију да је Хасанага силовао Хасанагиницу сазнаје тек на самом крају драмске радње, те то не утиче на позиције које негативни јунаци аге и бега имају у очима публике.

изузетну снагу, односно моћ која је неминовно привлачна сваком човеку, на основу чега Никола Милошевић показује да је основ најпре у самом рецепијенту. Међутим, поред тога и Шекспиров Ричард Трећи и Сартров Франц Герлах поседују хуману димензију, која се налази пред очима читалаца/гледалаца, и која је важна за наведени парадокс. Суштина, како показује Милошевић, налази се у структури драмске радње, а она је таква да негативног јунака што је способен да у нама изазове разумевање или чак и симпатије, ставља у центар драмске радње. На тај начин ми, с једне стране, стално имамо пред очима мотиве негативног јунака из којих он чини злочине, а, с друге стране, не видимо патњу жртве, те не можемо развити емпатију за њу. У тако структурираној драми, парадоксално, емпатија се рађа за негативног јунака.

С обзиром на то да је, када говоримо о драми Љубомира Симовића, реч о модерној драми, самим тим и о модерним драмским јунацима, структура дела, карактеризација ликова, као и њихови положаји у драмској радњи и међусобни односи, чине сложеним и однос читаоца/гледаоца према негативним јунацима. Ликови, посебно негативни јунаци, ага и бег, компоновани су тако да плене својом снагом, али и да, када је реч о бегу, одбијају, односно када је реч о аги, буде побуде разумевање код рецепијента. Снага негативног јунака је прво на шта нам Никола Милошевић скреће пажњу јер како каже „mi smo impresionirani ne nekom moralnom ili morfološkom, nego nekom vitalnom superiornošću negativnog heroja” (Milošević, 1990: 14). Супериорност, на коју указује Никола Милошевић, присутна је код оба негативна јунака о којима је реч, а уочава се с њиховим првим појавама на сцени. Карактерисани су као протагонисти чије одлуке не подлежу преиспитивању, нарочито не променама. Хасанагу први пут видимо када шаље поруку да га жена не чека, а бега када долази по ту исту жену, али са одлуком да се аги сурово освети.

На примерима Шекспирових јунака Никола Милошевић осветљава два различита негативна јунака са истим или приближним интелектуалним способностима, са истом снагом и са подједнаком спремношћу на зло, који, у зависности од места што заузимају у драмској радњи, постају негативни јунак који изазива емпатију и разумевање – Ричард Трећи – или негативни јунак који

изазива одбојност и гнушање – Јаго. Место које ће негативни јунак заузети у драмској радњи највише зависи од места које жртва заузима у структури драмског текста као и од лика жртве. Тако се и жртве Ричарда Трећег и Јага разликују у том смислу што код првог писац морално дисквалификује жртве, док код другог, жртве немају огрешење о негативног јунака. С обзиром на то да, као што смо напоменули, ага и бег имају исту жртву, позиција жртве постаје комплексна, односно двострана. Док Ричарда Трећег симпатишемо, а у неморалности његових жртава проналазимо оправдање за његову злобу (в. Milošević, 1990: 37-80), код аге, за ког такође можемо имати ако не симпатије, оно бар разумевање, то разумевање проналазимо из најмање два разлога. Први се налази, слично као код Ричарда Трећег, на пољу жртве. „Nema te žrtve Šekspirovog junaka koja bi bila u potpunosti nedužna. Svi oni kojima Ričard dolazi glave, ogrešili su se, na ovaj ili onaj način, o neke moralne propise” (Milošević, 1990: 38). Хасанагиницу писац морално не дисквалификује, али је ставља у позицију у којој се, ипак, може говорити о њеном (моралном) огрешењу. Чинећи однос жртве и целата, Хасанагинице и Хасанаге веома сложеним<sup>19</sup>, женино огрешење о мужа условљено је њеним карактером. Хасанагиничино огрешење је у томе што је она и у браку са Хасанагом остала верна својој љубави према кадији. Посматрана из перспективе жениног лика, оваква ситуација не представља ништа негативно јер је она силом удата за агу. Међутим, гледајући из перспективе патријархалних и моралних закона, као и из угла самога Хасанаге, жена се веома огрешила о свога мужа. Њена погрешка, иако је морално не дисквалификује, ипак, поступак њеног мужа ставља у такав положај, да читалац/гледалац има разумевања за самог Хасанагу. Други подстицај за развијање емпатије према Хасанаги јесте његово друштвено порекло. Како указује Никола Милошевић, физички изглед Ричарда, који је и ружан и хром<sup>20</sup>, доприноси позицији јунака у драмској структури. Исто тако и агино ниско порекло доприноси томе да смо блажи према њему него према бегу. Хасанага не припада племству нити му је име *од старина*; отац му је плео ужад, те се он нашао на почетку, док је бегу „тај почетак отаљао чукундеда / или неко

---

<sup>19</sup> О једносмерном односу мужа и жене у ком ага воли Хасанагиницу, а она њега мрзи писали су најпре Миодраг Станисављевић у књизи „Епика и драма”, а потом и Златко Грушановић у књизи „Три драме Љубомира Симовића”.

<sup>20</sup> „Pa kad ne mogu da budem ljubavnik, da provedem lepo slatkoreke dane, odlučio sam da budem zlikovac, da mrzim tašti provod doba tog” (цитирано према: Milošević, 1990: 45).

ближи, или неко даљи” (Симовић, 2008: 38). Док Ричард у свету лепих љубавника бива рођен као наказа, дотле ага у свету племићких моћника бива рођен као неко ко нема порекло племића. Наведена паралела може се повући и на плану мотивације, па Ричардов изглед Шекспировог јунака подстиче на злобу, тако и Симовићев јунак, патећи од комплекса ниже вредности, који свакако дели са Ричардом Трејм, склизне у насиље и то у насиље сваке врсте. Насиље на пољу друштвених односа аги обезбеђује пут до онога што му је рођењем/пореклом ускраћено. Међутим, када насиљем покуша да задобије право које му је у браку ускраћено, он чини кобну грешку.

Значај порекла наглашава се у драми увек уз агу, било да је реч о негативном или позитивном наглашавању. Сви који су блиски Хасанаги подсећаће читаоца/гледаоца на његово порекло, било позивањем на разумевање његовог поступка према жени, као што чини његова мајка: „Он је почео одакле је могао почети. / Друго си ти. / Теби је тај почетак отаљао чукундед” (Симовић, 2008: 38) било да га подсети на комплекс ниже вредности, као Јусуф, који правда његов недолазак и истовремено указује на стварну природу његових речи: „Него је охола моја госпођа, / неће јој се господској нози у логор, / међу касапе и главосече, [...] Да је због неког, па и да покуша, / ал где ће беговица, па још Пинторовићка, / замисли / старо господско колено, стара лоза, / због једног аге, па нек јој је и муж” (Симовић, 2008: 24). Он подсећа и читаоца/гледаоца и агу да је реч о комплексу, а не о стварном разлогу: „Ту госпоштину измишља твоја сиротиња” (Симовић, 2008: 25). Ипак, агине речи, и поред Јусуфове реплике, имају утицај на угао из ког ће га посматрати читалац/гледалац. На овом месту, важно је направити разлику између реципијената са простора где је усмена балада „Хасанагиница” веома позната и оних који долазе из других култура. Наиме, ови други немају никаквог разлога да не поверују у агине речи, док ови први са одобравањем гледају на оно што говори Јусуф. Ага се на овом месту за прве формира као негативан јунак, чије речи поседују компоненту зла, док је за ове друге ага свакако јунак са комплексом ниже вредности, али не и неко ко можда није сасвим у праву. Иако са изузетком Хасанагинице, Хасанага је заправо у праву када је реч о начину на који га гледају они који припадају *старом беговском колону*. Дакле, оно што Хасанагу јавно веже за Хасанагиницу, заправо

се може везати за бега. Тако Хасанагина нелагодност због нижег порекла постаје, заправо, сасвим уверљива. Хасанагино ниже друштвено порекло има мотивацијски сложену улогу. Оно најпре, када говоримо о привлачности негативних јунака, код читаоца/гледаоца подстиче неку врсту дивљења јер је ага задобио положај који има искључиво својим способностима. С друге стране, агино порекло, како ћемо настојати да осветлимо, има пресудну улогу у беговој одлуци да сестру уда за кадију, за оног младожењу ког је она сама желела.

Због изузетне снаге, која се огледа у моћи да успе „тамо, где нико није успео”, ага – негативни јунак – постаје привлачан за реципијента. Како драмска радња одмиче, привлачност постаје све већа, јер се агин лик са сваком новом информацијом карактерише као неко ко је и интелектуално способан, нарочито за политичке игре. На овај начин агин лик привлачног негативног јунака израста у очима публике, за чије формирање има пресудну улогу позиција у драмској структури. Наиме, реч је о томе да читалац/гледалац пре него што сазна за Хасанагино силовање Хасанагинице, развија емпатију према аги и бива веома привучен његовом снажном фигуром, која плени. Снага о којој је реч постепено се појављује на сцени, а најuverљивије у Јусуфовим речима, којима он покушава Хасанагиници да образложи Хасанагин поступак. Јусуфово објашњење у средиште поставља политичку игру. Породични проблем виђен је као реакција на политичке игре којима бегови муче агу, и истовремено као мотив да ага, с друге стране, беговима узвраћа немилосрдно: „Бегови нерадо гледају / толику власт у Хасанагиним рукама. / Стално га нешто боцкају. / Те немој ово, те не смеш оно, / те ово није твоја ствар, / те о томе треба ми да кажемо, / о оном ниси смео без питања. / Стално неке трзавице. / Очито, хоће да му оспоре власт. / Ал што му је они више оспоравају, / то је он суровије доказује” (Симовић, 2008: 34-35).

Хасанага је свестан своје снаге о којој Јусуф говори Хасанагиници и на ту снагу се и ослања у суровој игри, за коју зна да следи: „ЈУСУФ: Бег себи тражи зета / који ће, прво, теби [Хасанаги] да буде на утук, / и, друго, / који ће га пред санџакбегом подупрети. [...] ХАСАНАГА: Док ја нисам узео војску у руке, / на шта је, кажи, ова крајина личила? / Разбојништва, пљачке и паљевине, / отимачина, силовање, убијање, / побуне, сиромаштина, / нису се скупљали порези,

/ на све стране некакви елементи, / путеви опасни, кревети пуни крви, / несигурна граница, епидемије, поплаве, / курвање, сифилис, / И не само сифилис – него и полне болести! / А ко је успео да заведе ред?” (Симовић, 2008: 55–57). И мало даље: „Ништа он мени не може. / Доста је да се граница мало узнемири, / па да се бегови смире... ко беле лале! / Сами ће они, између себе, / да ућуткају Пинторовића, кад им затреба!” (Симовић, 2008: 59). Двострука природа јунаштва и успеха на које ага рачуна разобличава се у Јусуфовом коментару: „Ништа није опасно као успех. / Поготову тамо, где нико није успео” (Симовић, 2008: 57). Не може бити непривлачан јунак, који се одлучује на овакав успех у датом друштву и који иза својих поступака стоји чврсто целим својим бићем. Дијалог, чији смо део цитирали, потврђује Хасанагин статус јунака који плени, јунака ком се дивимо, без обзира на то што је реч о негативном јунаку.

С обзиром на то да осветљавања Хасанаге и бега Пинторовића као два негативна јунака са различитом перцепцијом код читалаца/гледалаца дела у основи заснивамо на теорији Николе Милошевића о парадоксу негативног јунака, анализираћемо и хуману димензију, најпре Хасанагину, а на страницама које следе и бегову. Хасанагина хумана димензија на сцени само се једном јавља експлицитно у дужој агиној реплици и једном имплицитно у речима Хасанагине мајке док у осталим деловима драме ње или нема или је присутна у наговештајима. Наговештаји о којима је реч ретки су и често олако прелазимо преко њих. Појављују се углавном у дијалогу Хасанаге и Јусуфа, али како у тим дијалозима ага увек игра најпре самовољног силника, па тек онда све друго што његовом лику припада, не треба да нас чуди што је хумана димензија агиног лика, заправо скривена иза онога што чини његово јавно биће. (А његово јавно биће чине пре свега јунаштво и моћ.) Први пут се хумана димензија наговештава када по Јусуфу ага хоће да пошаље кобну поруку. У образложењу своје одлуке, Хасанага ће у једном моменту, крајње спонтано рећи: „Рекао сам да не долазе одсад, / али су до сада долазиле. / Само она није нашла за сходно...” (Симовић, 2008: 23) [наше подвлачење]. Агино реплика указује на унутрашњи живот јунака, у ком је он мучен патњом, а о тој патњи Хасанага ће се исповедити тек на самом крају дела. Тек тада читалац/гледалац сазнаје о догађају којим је ага повредио Хасанагиницу, а себе уништио. Нешто уочљивија хумана компонента, што се

везује за агин лик јавља се имплицитно кроз јунаковог коментара на вест о женином новом младожењи: „Тако ти је то / кад се од нечега направи политика...” (Симовић, 2008: 89). Агин коментар има значајну позицију и у структури дела јер наговештава стварну природу његовог поступка. Све до овога коментара радња је конципирана тако да се и агин и бегов поступак са Хасанагиницом посматрају у кључу политичке игре, док се агиним коментаром указује да није реч о јавном, него о приватном.

Хасанага се нарочито карактерише фигуралном експлицитном техником кроз туђи коментар у дијалогу, са Јусуфом, како смо то осветлили на претходним страницама у присуству, док га мајчини и Хасанагиничини коментари карактеришу у одсуству. Иако се, с обзиром на то да је реч о мајци, коментар, који Хасанагина мајка даје на агин поступак, може довести у питање, то није случај са овом јунакињом. „Не знам је ли грешник Хасанага, / али знам да је несретник. / Можда и грешим, није ни чудити се, / али ме барем саслушај. / Још сам се једино теби од јутрос надала. / И Хасанаги се треба смиловати. / Ако се помео, није се ниодчег помео. / Њему је увек морало бити најтеже. / Хасанага је гушио побуне, / још ће се причати у коликој крви” (Симовић, 2008: 38). Позиција речи Хасанагине мајке у драмској структури дела је веома важна јер те речи долазе на сцену након што смо сазнали за Хасанагиничин удес, и видели њену реакцију, али и након што знамо Јусуфово мишљење о целој ситуацији. Реплике су изговорене у неповољним околностима за агу, изузев када је у питању бегова појава, јер читалац/гледалац пред очима има Хасанагинуцу која невино страда од аге на најразличитије начине, и пре и за време драмске радње. Ипак, мајка успева да предочи хуману димензију необичног и суровог аге. Легитимност њених речи обезбеђује веома негативно карактерисан лик бега при првом свом појављивању. Бег Пинторовић, чије је јавно биће веома увређено, на сцену излази као силник, без емпатије за сестрин удес. С обзиром на то да се бег појављује у крајње негативном контексту, Хасанагина мајка успева да читаоцу/гледаоцу приближи хуману димензију Хасанагиног лика.

Најснажније изражена хумана димензија агиног лика налази се у његовој исповести на крају драмског дела: „Ефендијо... нека, сам ћу... остави... / Све што

пожелим, све ми постане казна. / Кад је дотакнем, ко да је гуја дотакла... / Приђем, она устукне... / Пред тим страхом изгубиш и вољу и снагу... / Ето зашто је ага стално ратова... / Беснео на другим женама... / Седам ме година питају шта је са децом... / Побеснео сам, напио се ко свиња, / запењен грунуо у њене одаје, / тако је до тога дошло... / Тако је мени колевка кућу напунила... / Првенац, после седам година... / Самовољник, силник, отерао жену... / А отерао је да се пред њом не стидим. / [...] Први пут да је пољубим, / а да не склони главу...” (Симовић, 2008: 125-126). Хасанагина исповест открива стварни мотив његовог поступка према Хасанагиници и истовремено карактерише агу самокоментаром као сурово биће који је при сусрету са оним што не уме или можда и не може да освоји поступио брутално. Његовог дела – силовање Хасанагинице – читалац/гледалац се мора гнушати. Међутим, драмска радња је тако уобличена да када на сцену изађе агина исповест, која разобличава све стране његовог бића, читалац/гледалац бива доведен у једну необичну позицију. Наиме, иако га осуђује за поступање према Хасанагиници, проналази олакшавајуће околности за самог агу. То је ситуација у којој је Симовићев Хасанага најближи Шекспировом Ричарду Трећем, како га је осветлио Никола Милошевић.

До те ситуације пред читаоцем/гледаоцем се налази негативни јунак, који плени својом снагом, којег Хасанагиница види као некога ко је довољно моћан да креира бога по себи: „Његов бог има његову браду, / његов трбух, његове жуљеве...” (Симовић, 2008: 63). А то је још комплекснија позиција од оне што заузимају негативни јунаци које анализира Никола Милошевић. Његово тумачење негативних јунака код Шекспира и Сартра показује да они имају нечег божанског у себи и представљају полубогове. Хасанагиница управо Хасанагу и бега види као јунаке који сами себе позиционирају изнад Бога јер настоје да креирају Бога, и то тако да им буде сличан. Хасанага је навикао да буде суров и опрезан, стално у рату или у окрутним политичким играма, које су углавном игре на све или ништа, игре на живот или смрт. Такав се положај сугерише и током драмске радње када се, иако, није реч о политичкој игри, сви понашају као да јесте. Каква је политичка игра у свету у ком се налазе јунаци Симовићеве драме сугерише агин коментар: „Не пита се пошто је глава”, а да у њој нема ништа на пола и да нема могућности за исправку грешке открива Јусуф: „А рачунај / да, ако те потисне с



највише степенице, / потиснуће те и с оне најдоње! / То иде по том реду” (Симовић, 2008: 56). Две ситуације – рат и политичка игра – су ситуације које константно смењују једна другу у агином животу, те је овај јунак увек у граничној ситуацији. Способност протагонисте, који је нижег друштвеног порекла, да доспе на виши друштвени положај, да успе, а да се стално налази у животној опасности и да у тим суровим околностима опстаје и напредује, не може а да не задиви, и да не привуче пажњу читаоца/гледаоца. Због тога сурови чин силовања, не примамо онако како бисмо га иначе примили да је реч о другачијем негативном јунаку, што ће рећи, иако осуђујемо Хасанагин поступак, разумемо психолошку ситуацију у којој се ага тада нашао.

Хасанагино силовање Хасанагинице мотивисано је губитком стрпљења после седам година брака у коме она не показује љубав према њему, а сазнање стварне мотивације омогућава да агина патња постане видљива. Међутим, оно што читалац/гледалац има у виду је чињеница да је ага својим насиљем уништио самог себе. У тренутку када сазнаје за срамни агин поступак према Хасанагиници, реципијент истовремено осећа емпатију према јунаку који је уништио упориште сопственог постојања. Уништавајући упориште свога постојања, Симовићев Хасанага престаје да буде достојан тога да једној племенитој жени буде муж, а не могавши да призна да је недостојан, он Хасанагиницу тера из куће, због чега још дубље тоне у пропаст. Хасанагина рушилачка снага показује се и као деструктивна и као аутодеструктивна. Када имамо у виду све елементе агиног лика што смо овом приликом покушали да анализирамо, закључујемо да је Хасанага изузетно комплексан и универзалан лик српске модерне драме. Ретки су ликови који имају толико позитивног и негативног у исто време, који нам у својој исповести, у неколико реченица кажу и најгору и најлепшу ствар о себи. Притом, Хасанага је изузетан драмски јунак и по необичној лирској компоненти, што је осветљена веома дискретно, а огледа се у тежњи ка досезању савршенства. Наиме, Хасанагиница је за Хасанагу представљала савршенство, што нам писац сугерише путем симбола. Пред климакс и катастрофу, који у Симовићевом првенцу долазе истовремено, ага необично велику пажњу посвећује Хасанагиничином накиту. Пажљиво описује њен накит, а у средишту тог описа налази се симбол круга: „Па види минђуше! / Зракаста минђуша / има кружни централни део / у чијем се

средишту налази плави камен / у кружном лежишту. / Око њега се нижу / концентрични кругови емајлираних плочица. [...] на које су стављена прво мања, / па већа зрна бисера. [...] А прстен? [...]” (Симовић, 2008: 118/ 119) [наше подвлачење]. Симболика круга је честа у делу Љубомира Симовића<sup>21</sup>. Круг је познати симбол за савршенство, а у опису накита недостижне жене, круг се удваја на разним нивоима. Симовић средством поезије приказује Хасанагиницу као савршену жену, савршену у агином доживљају ње саме, чиме се, иако се нигде не говори о мужевљевој љубави, први пут показује шта је ова жена за Хасанагу.

Други негативан јунак, који се јавља у драми је бег Пинторовић, а он, поред свих својих сличности са агом, представља, ипак, његовог опонента. За Пинторовића и Хасанагу најчешће се везују, бар формално, елементи политичке драме. Кроз њих се преламају сви драмски догађаји, што је нарочито важно код бега Пинторовића, чија се свака реч и сваки гест тумаче једино кроз политику. Он је сасвим природно у драми какву пише Љубомир Симовић постао политички снажно одређена фигура, што заправо има корене у балади у којој је овај лик био, као што смо на то указали на почетку поглавља, јака друштвена фигура. Његов положај у балади, важан за разумевање и његовог положаја у драми, покушали смо да осветлимо преко анализе односа бега Пинторовића и саме Хасанагинице, где су три сусрета брата и сестре од изузетне важности. Осветлили смо први сусрет у балади као једини у ком ова два лика разговарају са међусобним разумевањем, а оно у друга два сусрета изостаје. У друга два обраћања, смештена у простор дома, који представља сигуран простор, бегу се обраћа Хасанагиничино приватно биће. Једнодимензионални бег Пинторовић (у балади) не разуме овај језик и на њега не одговара, односно при њеном трећем обраћању, он иако преноси поруку, не разуме њено стварно значење.

На овај начин сагледана, три сусрета брата и сестре осветљавају бега у балади као снажно друштвено биће, односно показано је да он има једино друштвено биће из којег израста Симовићев бег Пинторовић – снажна политичка фигура. Ово је, свакако, један од примера како Љубомир Симовић узима конкретне елементе баладе које укључује у модерну драму, а они, неминовно, у

---

<sup>21</sup> У поезији Љ. Симовића предмет чији облик сугерише круг, а он је једнак савршенству, најчешће је јаје.

њој бивају надграђени. Бег Пинторовић је изашао пред читаоца/гледаоца као готова и снажна политичка фигура, коју други јунаци драме посматрају искључиво као протагонисту чија перцепција догађаја увек има политички контекст. То се потврђује приликом беговог доласка по Хасанагинуцу јер му се за помоћ обраћа Хасанагина мајка, дакле мајка његовог, у том тренутку, највећег непријатеља: „Хоћу да те питам / можеш ли да нам помогнеш. / Можда је теби спас у рукама” (Симовић, 2008: 37). Пинторовић је посредством Хасанагине мајке експлицитно карактерисан као толико моћан, да може утицати на судбине других јунака драме. Међутим, уместо спаса у његовим рукама је својеврсна дозвола за игру која следи. Тиме бег успева да усмери даљи ток драмске радње и истовремено да режира игру са страшним последицама, а чија ће мотивација уместо очекиване политичке бити на пољу једне универзалне људске карактеристике.

И бег, као и Хасанага, са својом првом појавом на сцени показује се као јунак велике снаге, који читаоца/гледаоца не оставља равноушним. Пинторовићева прва појава карактерише сурово биће, које нема разумевања за сестрину патњу због ситуације у којој се нашла. Неразумевање је у складу са његовом позицијом моћника, коју ће, како драмска радња буде одмицала, потврдити и други драмски јунаци. Бег је карактерисан најчешће фигуралном експлицитном техником карактеризације у дијалогу, туђим коментарима углавном у одсуству. Међутим, он је карактерисан и посредством начина на који му се други протагонисти обраћају као што је обраћање Хасанагине мајке. Оно заузима посебно место у карактеризацији беговог лика, јер је пресудно за начин на који ће читалац/гледалац гледати Пинторовића. Фигуралном експлицитном и имплицитном карактеризацијом у сусрету са другима обликује се јавно Пинторовићево биће, а друштвено-политичка компонента снажно везана за бега формира његов лик у бескрупулозну политичку фигуру. Потврда, како бегове снаге, тако и доминације политичке компоненте у јунаковом постојању у свету Симовићеве драме илуструје дијалог Хасанаге и Јусуфа јер приказује бегов лик онако како га доживљавају остали протагонисти драме. Пинторовићев самокоментар у монологу открива неочекиване карактеристике овог лика, за кога

ће се једино тада везати хумана димензија, а о чему ће детаљно бити речи приликом анализе монолога.

Бегов лик често је карактерисан посредством туђих коментара. Изузетак је Пинторовићева мајка, која нема ни позитивно ни негативно мишљење, док остали протагонисти имају изузетно негативно мишљење о бегу. Парадоксално, управо мишљење других, највише сведочи о беговој моћи, која плени. Један од најбољих примера те моћи јесте Јусуфова стрепња од беговог избора младожење, те политички саветник упозорава Хасанагу: „Какав му је камен у темељу, / то ти још не знаш. / Знаћеш кад видиш ко ће јој бити муж. / Бег себи тражи зета / који ће, прво, теби да буде на утук, / и, друго, / који ће га пред санџакбегом подупрети. / Можда чак и пред везиром! / Не бој се, / он Хасанагиници неће бирати мужа / по лепоти, или по не знам чему, / него по томе / од какве ће му бити вајде. / Што њему већа вајда, теби штета. / Толико ваљда знаш. / Не бавиш се овим послом од јуче. / Тражи он добар камен за свој темељ. / Просце одбија, чека велику зверку” (Симовић, 2008: 55). Јусуфова реплика осветљава бегову јавну личност и показује да се од Пинторовића очекује да увек и у свему реагује као човек политике. Нарочито је важно то што ова слика допире са супарничке стране, а она је до почетка драмске радње била савезничка. Овакво очекивање обезбеђено је претходним беговим избором зета када је Хасанага представљао јаку политичку потпору. (Сам чин да брат бира сестри мужа део је традиционалног, односно патријархалног кодекса, а да политичар обезбеђује своју друштвену позицију преко приватних и јавних веза, можемо посматрати као карактеристику савременог друштва. На овај начин Симовић мозаички структурира бегов лик и твори једног целовитог протагонисту савремене драме, а јунаци савремене драме нису црно-бели, те их је веома незахвално сврестати било у негативне, било у позитивне ликове.) У другом делу драме, када је младожења одабран, Јусуфове речи и самом аги делују као тачно провиђење. Ага одмах препознаје бегово лукавство: „Види ти, молим те, препреденлука! / Никог мањег, него Имотског кадију!” (Симовић, 2008: 87). Агина забринутост над беговим успехом једна је од највећих потврда бегове моћи, која је најпре у интелекту. Игру, о којој је Јусуф све време драмске радње причао, бег очигледно успешно игра. Пинторовићева супериорна интелигенција, ипак, у овом моменту не плени. Такву позицију у

перцепцији беговог лика обезбедио је ага, који се и у овом тренутку показује као супериоран. Ага не потцењује опасност, него реагује хитро и одлучно: Јусуфа шаље да се креће међу људе, као и неколико *бистријих војника*, а санџакбегу поклон, јер *не пита се пошто је глава*.

Јусуфово виђење бега као политичког моћника потврдиће и аскери, а они представљају глас колективног лика, који, такође, у агином поступку терања жене, виде политичку игру. Свим оним што говоре, како о аги, тако и о бегу, аскери у наговештајима описују велику политичку и друштвену моћ два јунака, који су у суштини супарници. На том пољу и Хасанагиница их ставља у исти контекст: „Колико ага и бегова, толико и богова” (Симовић 2008: 64). Хасанагиница и агу и бега доживљава као подједнаке, као оне који су себи дали за право да креирају судбину другог, а да о том другом, ипак, суштинско не разумеју. Иако их драмски јунаци по снази стављају у исту раван, ипак, постоји разлика, а нарочито на пољу моћи. Кључна улога је у пореклу. Бег по пореклу има друштвену моћ о којој је реч, док је ага, као што смо показали, ту моћ стекао искључиво својим способностима, како јунаштвом, односно физичком снагом и умећем ратовања, тако и интелектом. На овај начин, суптилно се од почетка драмске радње праве разлике између два негативна јунака, чак и на оним местима на којима су они веома блиски један другом. Све то утиче на наш различит доживљај два негативна јунака.

И бег, као и Хасанага, брзо и енергично одлучује, што по Николи Милошевићу, код читаоца/гледаоца *улива дивљење и поштовање*. Са својом првом појавом бег је приказан као изузетно одлучан. Пре него што је дошао по Хасанагиницу, отишао је по објашњење, а како га није добио, спреман већ у том моменту на сурову освету, бег тражи илми-хабер. Сусрет бега и аге одиграће се изван сцене, а последице тог сусрета виде се на сцени. Хасанагиница пита бега да ли је тражио објашњење од Хасанаге за овај поступак, а кроз бегов одговор открива се и Пинторовићево психолошко стање: „Зашто? Зато што је тако рекао Хасанага! / Од таквог ЗАШТО не може се ни прапорац! / Ал ти се не бој. Разумеш? / Ако се овде угасило, / није се на целом свету угасило. / Нећемо се ни ми обртати / онако како Хасанага дува!” (Симовић, 2008: 41). Сурова игра

доказивања моћи, коју је бег отпочео тражењем илми-хабера, трајаће све време драмске радње. „Рекао сам / да те без илми-хабера кући не водим. / [...] / да мош да се удајеш” (Симовић, 2008: 41). Никола Милошевић за Јага, ког је одредио као негативног јунака, што поред своје велике интелектуалне снаге, којом би требало да плени, ипак, не плени, пише да је он „погођен нечим што сматра неправдом” (Milošević, 1990: 57). Исто се може рећи за бега. Њега је Хасанагина одлука погодила као неправда, а оно што је чини још већом и тежом у беговим очима, јесте управо чињеница да долази од једног аге, а не од неког кога бег сматра себи равним.

Комплексан сплет неповољних околности бега подстиче на одлучну и храбру реакцију, обојену дозом лудила, а то је удаја сестре за мрвог кадију. С тим што није искључена могућност да је бег још на почетку драме, када је тражио илми-хабер, донео одлуку о сестриној удаји за мрвог кадију. Пинторовић долази у собу у којој Хасанагиница и мајка разговарају. Он ужурбано најављује да долази онај ког је чекао, који „није неки прирепак, него фактор!” (Симовић, 2008: 66) [наше подвлачење]. У игри коју бег организује открива се лукави и манипулативни Пинторовић. Кадију описује Хасанагиничиним речима којима га је она описивала када је молила породицу да јој допусти да се уда за оног ког воли: „То су моје речи! / Тако сам га ја вама описивала / пре седам година” (Симовић, 2008: 67-68). Међутим, бегова манипулација постаје још сложенија када се узме у обзир да Пинторовић говори о мрвом човеку, а о његовој смрти сазнаје се на самом крају дела. Манипулацијом бег доприноси свом сулудом покушају који ћемо именовати као „оживљавање кадије”. Он се за сестрине речи заклања и пружа јој слику за коју мисли да Хасанагиница жели да види. У беговој намери налази се књижевни поступак који Симовић често употребљава у својим делима, а реч је о буквализацији коментара: „ЈУСУФ: Не би он презао / ни да мртваца из гроба подигне, само да теби [Хасанаги] науди!” (Симовић, 2008: 58) [наше подвлачење]. Међутим, када други пут треба да се појави пред Хасанагиницом са својом бизарном идејом, бег осећа страх и нервозу. (У том контексту је занимљив Хасанагиничин коментар: „Ко да ти видим страх у рукама”, и бегова реакција на тај коментар, која је рационализација постојеће ситуације: „Страх? Какав страх? / Дуго смо причали, много пушили. / Кад много

пушим, дрхте ми руке” (Симовић, 2008: 78.) Пинторовић је у свом саопштењу о договореној свадби кратак и ужурбан чиме се посебно карактерише: „Уморан сам, спава ми се, / и казаћу вам укратко. / Ти се, Хасанагинице, удајеш за кадију из Имотског. / Свадба ће бити за недељу дана” (Симовић, 2008: 77). Он отворено избегава разговор о својој одлуци те оставља утисак да и сам жели од ње да побегне. Истовремено овакав наступ му служи и као демонстрација моћи, у истом оном стилу који је имао ага када је известио о својој одлуци да тера жену, а чије образложење гласи: „Зато што је тако рекао Хасанага”.

Бег Пинторовић до тренутка у ком Хасанагиница успева да га уцени остаје чврст у својој одлуци, те у његовом држању може се наћи све оно што Никола Милошевић везује за држање Шекспировог Ричарда Трећег и Јага: „Та čvrstina i taj prkos, ta odlučnost sa kojom Jago najavljuje svoje ćutanje i istrajnost sa kojom se drži onoga što je najavio, svakako da u sebi kriju svoju privlačnu snagu. Prema tome, Jago ne ustupa Ričardu u hrabrosti i odlučnosti” (Milošević, 1990: 50). Бег је заиста задивљујуће истрајан у својој намери да сестру „уда” за мртвог кадију, односно да се аги освети, али се његово држање мења након што га Хасанагиница уцени јавном срамотом. Од овога тренутка, бег почиње да губи и своје држање силника али и моћ, какву приписујемо негативним јунацима. Он губи чврстину и охолост у држању, како према жртви – Хасанагиници, тако и према супарнику – Хасанаги. Промена односа према Хасанаги, која повлачи сусрет два јунака пред очима публике, веома утиче на начин на који се доживљава Пинторовић. Најпре тиме што је Хасанагиница успела да га уцени, показано је да бег није онакав каквим жели да се представи, али није ни онакав каквог га други виде, или бар није дословно такав. Потом, следи сцена сусрета између два негативна јунака у којој је бег у инфериорном положају. Он покушава да се држи достојанствено, али је то веома усиљено, те сваки бегов покрет ставља га у још неповољнији положај. Бег не долази једноставно да саопшти Хасанагиничину жељу, он долази да агу моли на пристанак како би жена видела дете. У тој молби, бег највише губи, јер најпре доноси Хасанаги поклон, као неку врсту додворавања, иако поклон има посебно симболичко значење<sup>22</sup>, а потом му се обраћа из јасно неугодног положаја. Бег се снџбива да каже зашто је дошао, и овај недостатак храбрости не може да не баци

---

<sup>22</sup> О томе видети у делу о времену и простору у драми „Хасанагиница”.

велику сенку на дотадашње бегово држање. „ХАСАНАГА: А шта би сад требало с моје стране? / БЕГ ПИНТОРОВИЋ: Ма ајде, молим те! Ништа! / ХАСАНАГА: Баш ништа? / БЕГ ПИНТОРОВИЋ: Скоро ништа... / ХАСАНАГА: 'Скоро ништа' то је већ нешто друго... / БЕГ ПИНТОРОВИЋ: Ма, нека ситница у вези са том свадбом. / Ама не вреди ни да се помене! / Ипак, да ти кажем, кад сам већ ту. [...]” (Симовић, 2008: 93/94). Непријатност коју бег осећа је због његове тренутне инфериорне позиције у односу на агу. И што он више покушава да нелагодност закљони за умешност и лукавство, постаје све смешнији. Својим држањем у овој ситуацији бег неповратно губи на пољу своје моћи. Сусрет аге и бега важан је и на пољу одмеравања снага, јер се супарници први пут срећу на сцени. Хасанага се држи сасвим у складу са својом личношћу, али не само зато што му је писац обезбедио ситуацију која му иде у прилог, него, је ага достојанствен, а збуњеност новонасталом ситуацијом, користи као своју предност. Тако у првом дуелу, Хасанага излази као победник, док бег бива постављен у позицију из које више не може да се поврати, а у коју ће се наћи и при њиховом следећем, и уједно, и последњем сусрету. Реч је о дану венчања, када сватови долазе у Хасанагину кућу, како би се Хасанагиница опростила са дететом. Са својом другом репликом, па све до краја драмске ситуације о којој је реч, Пинторовић ће показивати слабост. Најпре показује љутњу јер их је ага оставио да га чекају, а потом, говорећи о њиховом пређашњем сусрету, бег лаже како би себе приказао у бољем светлу. Пинторовићева позиција сугерисана је и тиме што га у том тренутку нико не слуша. Иако му је Хасанагиница саговорник на сцени, међу њима нема стварног дијалога, јер реплике нису ни тематски ни идејно повезане. Она се сећа свог живота у Хасанагиној кући и у башти која јој сада делује као одузети рај, док Пинторовић говори о Хасанаги: „Ово чекање почиње да ме нервира! / Окружио се стражом, па се и окуражио! / А да си га видела кад сам му саопштио / да долазимо да видиш дете! / Прво почео да затеже, да одбија, / док ти ја не спустих десницу на нож! / Када виде нож, одмах је омекшао! / А види га сад! / Ааа, неће се ово свршити на овоме!” (Симовић, 2008: 116–117). Бегов опис догађаја представља поље жељене реакције, каква би свакако потврдила онакву Пинторовићеву снагу о којој причају други протагонисти. Лажан опис ситуације код читалаца/гледалаца само још неповољније самерава бегово стварно држање у тој ситуацији јер



подиже слику снаге, која би свакако пленила да се бег тако поставио. Истовремено доводи у питање слику коју о Пинторовићу имају други протагонисти јер се она очигледно стварала на основу причања и на основу онога што се подразумева, што је одувек присутно и по пореклу везано за бега.

У монологу, кључном за разумевање лика о коме је реч, бегова хумана димензија, која открива јунакову патњу, појављује се на сцени пред сам крај драмске радње. Монолог, иначе јединствен у драми јер се огољено примењује само овај пут, бега карактерише као јунака способног да се запита над егзистенцијалним и централним питањима савременог човека и његове судбине. Пинторовићева размишљања откривају јунака блиставе интелигенције, који савршено разуме околности у којима се налази, али и има потребу за слободом, што је иманентна човеку. „Сви отишли на спавање... / Не морам више ни с ким да разговарам, / никог да гледам, да трпим, да надмудрујем! / Не морам да будем ни брат, ни бег, ни поданик, / ни довитљив, ни разуман, ни јак! / Све ми је конопце с руку одрешо / мрак!” (Симовић, 2008: 109) [наше подвлачење]. Бегово приватно биће заправо је потиснуто до граница непостојања његовим јавним бићем. Пинторовић иде из улоге у улогу у зависности од тога с ким разговара и с обзиром на то ко му је саговорник, не само да се понаша, говори и дела, него у односу на саговорника он постоји. Из иницијалног дела монолога види се да егзистенцију његовог јавног бића условљава и истовремено омогућава други. То се постиже тако што се за бега Пинторовића везује теорија Алфреда Бинеа, на којој, између осталог, почива и театар једног италијанског нобеловца – Луиђија Пирандела. Бине, како нам то осветљава Слободан Селенић у делу „Драмски правци XX века”, сматра да личност не представља недељиво јединство. „Jednom rečju – kaže Bine – može u jedne te iste individue da postoji pluralitet sećanja, pluralitet svesti, pluralitet ličnosti; a svako od tih sećanja, od tih svesti, od tih ličnosti poznaje samo ono što se događa na njenom prostoru” (Бине, цит. према: Селенић, 1971: 112). Многострукост појединачне личности која се јавља у оквиру једног психолошког ентитета код Симовића се налази на пољу друштвених улога и породичних односа. Тако породични односи и строга подељеност друштвених улога антиципирана традиционалним устројством света, код бега Пинторовића, заправо, почива на феномену који познаје тек савремени свет. Пинторовићев монолог иде

управо у правцу једног пиранделовског феномена: „Ноћас сам снажан, свемоћан, / и слободан по другим законима! / Како сам само леп / у часу кад ме нико не види! / Туђи ми погледи мењају лице, / дају ми други облик, / трпају ми други језик у уста! / Сутра ћу опет устати као глупак / који се упиње да се покаже паметан, / ко слабић који би да се покаже јак! / Где зором нестају блага која нам доноси / мрак?” (Симовић, 2008: 109-110) [наше подвлачење]. У драмама као што је „Тако је ако вам се тако чини” и у роману „Један, ниједан и сто хиљада” велики италијански писац бави се управо питањем човекове егзистенције у очима другог и питањем промене човекове личности у односу на то ко га посматра. Симовићев бег, баш као јунаци наведених Пиранделових дела, свестан је овога феномена и, као што и чини главни лик романа „Један, ниједан и сто хиљада”, манипулише њиме. Међутим, разлика између Пиранделовог и Симовићевог јунака је велика. Пинторовић открива своју патњу, која се огледа у томе да он нема права на једно лице, своје сопствено. Бег своју природу мора да крије. У зависности од тога ко га посматра он постаје то што посматрач или жели да види или треба да види. На овом пољу разлика је и у томе колико је политички/друштвено јак онај ко Пинторовића посматра. Бег се неће понашати исто у присуству аге и у присуству везира, односно да ли користи поље жељеног или поље диктираног, друштвено пожељног понашања зависи опет од саговорника.

Монологом се карактерише бегово приватно биће, а оно је његова стварна природа: „Ово царство ноћу није султаново, / мирис цвећа је јачи од његове коњице! / Ноћу ни Багдад није далеко, ни Индија, / ни људи из других времена!” (Симовић, 2008: 110). Приватно биће бега Пинторовића сасвим се разликује од његовог јавног бића и нема ништа заједничко с оним крутим Хасанагиничиним братом. Приватном беговом бићу подједнако су далеки и скоројевић Хасанага и везир са својим строгим законима, а њих једино мрак може да покрије и на тренутак засени. Узимајући *мирис цвећа* као персонификацију свега онога што је блиско беговом приватном бићу, односно као персонификацију његовог приватног бића, а султанову коњицу као персонификацију политичког друштва, које влада сценом Симовићеве „Хасанагинице”, верујемо да је бегово приватно биће сасвим супротно и далеко његовом друштвеном бићу. Стога се само у мраку, односно када нема другог да га одређује, бег Пинторовић осећа слободно и само

тада може да допусти да на сцену изађе његово приватно биће. Овакво виђење човека и његове судбине у савременом – политичком свету обележава егзистенцијални песимизам. Пред крај, мада не и на самом крају монолога, на сцену ступа још једно важно питање, блиско модерном човеку, а које су још романтичари у српској књижевности у драмска дела увели на велика врата. Реч је о односу човека и његове маске: „Ноћу нема ни мене, ни Хасанаге! / Је ли Хасанага Хасанага и кад спава? / Је ли Пинторовић Пинторовићева маска?” (Симовић, 2008: 110) [наш курзив]. Прво питање, заправо значи преиспитивање другог, који је политички непријатељ, а оно што га чини још опаснијим супарником јесте управо чињеница да је реч о дојучерашњем политичком (бар формалном) савезнику. Пинторовић, који једино сада говори из поља свог приватног бића поставља питање и о томе да ли и други, а под тим другим најпре мисли на Хасанагу, има своје приватно биће. Да ли Хасанага има тај луксуз да било када, па макар и у мраку, допусти свом приватном бићу да изађе на сцену. Неповерење у другог у политичком свету представља константу изазвану сталним опрезом, нарочито оних који су на положају као што је то бег Пинторовић. Међутим, сумња у другог не представља егзистенцијални проблем као што то представља сумња у себе самог. Питање: *Је ли Пинторовић Пинторовићева маска?* кључно је питање овог монолога, а можда и целокупне драме „Хасанагиница”. Оно проблематизује могућност саме егзистенције у двадесетоме веку, а можемо рећи и у савременом добу. У питању о Хасанаги и његовој маски, као и у саморефлексији и запитаности над сопственим постојањем у Пинторовићевом монологу јавља се и преиспитивање односа једне бегове улоге према другој, односно, поставља се питање односа маске/маски и лика који је носилац различитих улога. И овај феномен обрађен је у Пиранделовом опусу вероватно у свим својим могућим варијантама (в. Selenić, 1971: 11-119).

Крај монолога сугерише човекову заробљеност у савременом – политичко-материјалистичком друштву у коме је људска индивидуа стегнута суровим принципима још суровијег опстанка. Као што је већ показано, само у самоћи могуће је скинути невидљиве окове који човека држе у ропству. „Свако у свом будаку, / свукли смо одела, изули ципеле, / дунули у свећу, легли, изашли у врт, / и одмарамо се од својих лица, / у мраку...” (Симовић 2008: 110) [наше

подвлачење]. Врт у који излазе бег, али видели смо и Хасанагиница, метафора је слободе, а она је иманентна људском бићу. Љубомир Симовић и на овом месту у драмски текст укључује средство поезије, а у функцији карактеризације бега као бића које пати. Писац укључује у карактеризацију лика симбол тако што преобликује традиционално значење у коме врт симболизује рај и припада увек онострaном, у модерно значење где он симболизује слободу. Кроз Пинторовићев лик сугерише се и један чест проблем савременог човека. Реч је о томе да је управо у модерном добу, сасвим супротно очекивањима, слобода постала нешто што је тешко докучиво. На тај начин Пинторовић у кратком моменту побуђује емпатију читаоца/гледаоца. Комплексност бегове позиције у структури драмског дела указује на то да је реч о веома сложенем јунаку, који када је већ окарактерисан као негативни јунак ког се читалац/гледалац гнуша, успева, иако тренутно, да придобије емпатију реципијента. Симовић то постиже управо могућношћу да приватно бегово биће, које је како смо већ навели једино сада на сцени, за тренутак потисне бегово јавно биће, а оно заузима крајње неповољну позицију у очима читалаца/гледалаца.

Када смо говорили о аги, настојали смо да укажемо на то да он заправо из сасвим личних разлога, које нико не слуги током драмске радње, тера Хасанагиницу. Његов поступак припада његовом приватном бићу, те ће бег на своје питање о Хасанаги, заправо добити одговор на самом крају драме. Хасанага је био Хасанага управо када је отерао своју жену. Пинторовић је на пољу приватног, сасвим неочекивано, равноправан са Хасанагом. Он поступа из свог приватног бића онога момента када саопштава да ће удати сестру за мртвог имотског кадију. Реч је о томе да, уколико је бег тражио зета уз ког ће оснажити своју моћ, како то колективни лик сматра, он га је могао наћи међу просцима, међу којима је највероватније било таквог младожење јер се Симовић веома држао усменог предлошка, а тамо се каже „добра када и од рода добра, / добру каду просе са свих страна”. Међутим, међу тим просцима бег није могао да нађе човека који је њему био од суштинске важности, а који би бегу донео брзу и сурову освету. То може само имотски кадија, који има моћ какву немају други протагонисти, а реч је о Хасанагиничиној љубави. Да је Хасанагиница пре седам година могла себи да бира мужа, она би изабрала управо имотског кадију, ког је

заволела, а наставила је да га воли и током свих седам година брака са Хасанагом. Због тога, кадија је постао Хасанагина непремостива препрека, супарник, ког наш јунак, без обзира на своју снагу, није могао победити. Оно за чим је ага жудео од када зна лепу беговицу и што није знао да освоји, а покушај освајања њене љубави гурнуо га је у пропаст, кадија је добио без труда, што Хасанаги пада још теже. Дакле, једино кадија може да повреди Хасанагу на пољу приватног бића и светећи се безусловно бег прибегава сулудој идеји да сестру уда за мртвог човека. Уједно постаје јасно и колико је сам бег повређен јер у суровој освети он никог није поштедео. С обзиром на то да за бегову игру читалац/гледалац сазнаје тек на крају драмскога дела, долази до још једног преокрета у доживљају овога лика. То је негативни јунак ког се читалац/гледала мора гнушати, а који уједно и плени.

Никола Милошевић указао је у студији *Негативни јунак* на то да структура драмског текста има кљуну улогу у томе да ли ће поједини негативни јунак бити доживљен као онај за чију судбину читалац/гледалац стрепи или као онај ког се гнуша. Јер, како Милошевић наводи „Јаго и психолошком уверљивошћу и морфолошким богатством знатно превазилази Риџарда. Па ипак, упркос томе, овај лик нема ону привлачну снагу која избија из лика војводе од Глостера. Привлачна снага Риџардова не може се, дакле, објашњавати ни теоријом имитације, а ни морфолошким богатством овог Шекспировог јунака. Исто тако она се не може објашњавати ни неким универзалним деловањем психичког механизма идентификације. Зашто бисмо се идентификовали са Риџардом, а не са Јагом?” (Милошевић, 1990: 59). Када се упореде бегово и агино приватно биће, могуће је поставити слично питање. Јер гледајући тренутак у ком приватно надвладава јавно у две, за драмски свет, политичке фигуре, и сусревши се са великом снагом два лика, чија приватна бића уништавају све пред собом, па и сами себе, ми не можемо да се не дивимо тој снази која у себи има нечег полубожанског. Истовремено ага и бег су у тежњи ка свом идеалу једнаки. Док ага тежи савршеној жени, бег тежи савршеној слободи. У намери да досегну оно за чим теже, иако своје намере крију, оба јунака уништавају сопствена бића. Иако је бег и даље са више слабости од аге, не можемо да се не запитамо зашто и даље агу видимо као некога ко плени, а бега као некога ко је у најмању руку одбојан.

„Ostaje još jedino da ispitamo kakva je i kolika je uloga strukturalnih razlika u ovoj zagonetnoj i karakterističnoj razlici dvojice Šekspirovih junaka. Treba videti kakvo mesto u sklopu odgovarajućih dramskih celina zauzimaju likovi Ričarda Trećeg i Јага, као и likovi њиhових жртava” (Milošević, 1990: 59). С обзиром на то да се у нашој анализи два јунака о којима је реч јављају у оквиру истог драмског текста, настојали смо да осветлимо њихов однос, који свакако иде на руку аги. Међутим, најважније поље њихових разлика, које је пресудно у доживљају читаоца/гледаоца, је однос ових јунака према Хасанагиници, која је њихова жртва. Хасанагиница се о свог мужа, ипак, огрешила без обзира на то што њено огрешење не правда агин поступак, односно поступке, то огрешење утиче на перцепцију односа Хасанагиница – Хасанага. С друге стране, Хасанагиница се ничим није огрешила о свог брата. Она постаје његова жртва само зато што му се нашла на путу приликом доказивања моћи, и том приликом она је за њега постала средство освете. Још важније је то што Хасанагиница постаје агина жртва само једном, док је бегова жртва и пре и током драмске радње, те је као бегова жртва константно на сцени. Сваки пут када Хасанагиница изађе на сцену, она излази као неко ко неправедно пати, а ту патњу проузроковао је бег. На тај начин читалац/гледалац, развијајући емпатију према Хасанагиници, њу најпре види као бегову жртву, што пресудно утиче на доживљај Пинторовићевог лика. Позиција жртве је кључ за разрешење загонетке, како нам је то осветлио Никола Милошевић у свом истраживању јер ми стрепимо за Ричарда Трећег и Франца Герлаха зато што не видимо њихове жртве, односно не видимо их довољно дуго да бисмо развили емпатију према њима. Јагове жртве стално су нам пред очима, те се према њима развија емпатија, која Јага чини негативним јунаком ког се гнушамо. Симовићеви негативни драмски јунаци су сложеније обликовани и на тај начин што имају заједничку жртву, те се њихово кључно разликовање налази заправо у чиниоцу који је смештен ван њих самих. Док год читалац/гледалац Хасанагиницу види као Пинторовићеву жртву, неминовно губи из вида да је она и Хасанагина жртва. То је разлог из ког Пинторовић заузима место које има и Јаго, док Хасанаги припада место блиско месту Ричарда Трећег.

## Колективни лик – поље манипулације

### Јусуф – саветник или манипулант

Лик Јусуфа, агиног саветника заузима специфичну позицију у драмској структури драме „Хасанагиница”. Јусуфова улога је и прецизно одређена у самом попису ликова: *Ефендија Јусуф, Хасанагин саветник*. Одређење јунака ставља протагонисту на самом почетку на једну страну и у уодношавању ликова, омогућава му да заједно са Хасанагом чини опозицију бегу Пинторовићу. Веома необично, Јусуф чини и део агиног лика, јер се ага на сцени не појављује без Јусуфа, док се Јусуф појављује без аге, али и тада он говори о аги, односно заступа га, а реч је о ситуацији када преноси Хасанагиници Хасанагину поруку. Таквом техником, два драмска јунака уодношавају се на специфичан начин. С друге стране, реч је о протагонисти, који одређеним својим мишљењем представља колективни лик, али који се, истовремено, својом улогом из колективног лика издваја и заузима позицију индивидуе.

Јусуф, као агин саветник, понекад одступа од очекиваног понашања: „Ма ајде! Ти би сад хтео да те ја цело вече / одвраћам од оног што и не желиш да учиниш!” (Симовић, 2008: 21). Током разговора о агиној одлуци, односно о агином наређењу да Јусуф оде и саопшти Хасанагиници да га у кући не чека, Јусуф се карактерише на један особен начин. Наиме, он агу упозорава на женине разлоге, а они се налазе пре свега у друштвеним и обичајним правилима понашања: „Како и да ти дође, / кад би сви рекли, ко што за друге и кажу, / да због похоте, а не због бриге, долази? [...] Нема жене која је овамо дошла / а да није опевана папрено!” (Симовић, 2008: 23–24). Видевши да до аге такви аргументи не допиру и да их сам ага одбацује помоћу разлога који нису конкретни и који су манипулативно коришћење ситуације, као што је позивање на социјалне разлике, Јусуф, поред тога што ће агу подсетити на стварну ситуацију: „Ту госпоштину измишља твоја сиротиња” (Симовић, 2008: 25), упозориће га и на последице, које ће имати такав поступак. Јусуф је веома опрезан и аналитичан, способан да брзо сагледа целокупну ситуацију, као и различите потенцијалне последице од политичко-друштвених („Опасно је чинити нешто без разлога.”) до моралних: „Како мислиш с овим пред алаха?”. У првом дуелу Хасанага – Јусуф

интелектуална снага ће превагнути на Јусуфову страну, што ће, парадоксално, потврдити агину моћ, јер он захтева послушност: „сад нећу да ме разумеш! / Сад оћу да ме слушаш!” (Симовић, 2008: 28).

И када не разуме Хасанагу, Јусуф ће му у присуству трећег лица увек бити лојалан, чак и ако је реч о Хасанагиници према којој исказује неизмерно поштовање и саосећање. Бранећи, не Хасанагин поступак према својој жени, него Хасанагу, што је да подсетимо и позиција слична оној коју има читалац/гледалац, Јусуф ће, ненамерно, агину одлуку обојити бојама политике. На тај начин у комплексној структури драмске радње Јусуфу припада важна улога. Наиме, писац га је већ у дијалогу са Хасанагом приказао као објективног посматрача догађаја, те му тиме обезбедио позицију у којој му публика у потпуности верује. Његовим виђењем новонасталих догађаја читаоцу/гледаоцу се шаље сугестивна порука, која неминовно утиче на наш доживљај драмске ситуације. Чак и када увидимо да у агиној одлуци да отера жену нема политике, Јусуфова претпоставка неће изгледати као намерна лаж јер ага није ни свом саветнику поверио стварне разлоге за свој поступак. Хасанагин саветник показаће се као пресудно значајан за политичку компоненту Симовићевог драмског првенца. Његова улога је кључна у стварању хоризонта очекивања који се везује за бегову реакцију. Јусуф је протагониста који најверљивије ставља како Хасанагин тако и Пинторовићев поступак у политички контекст: „Ово може да има и политичке последице. / Плашим се да се бег увредио, / да му је повређен понос, / и да би можда хтео да ти се освети. / Да стави тачку на твоју каријеру!” (Симовић, 2008: 55). Јусуфова претпоставка је делимично тачна јер он погађа да се Пинторовић увредио и да ће се осветити, али не и да ће поље освете бити у домену приватног бића.

Јусуф је протагониста, што ће целокупну драмску радњу ставити на политички хоризонт и тиме рецепцију драме усмерити ка једном подређеном али не неважном драмском елементу. Јусуф најпре објашњава правила сурове политичке игре: „Ништа ја нисам накитио. / Мого би нешто крупно да ти прикачи. / Наћи ће неку велику кривицу, из више разлога: / већу је кривицу лакше доказати, / а већом кривицом и оптужбом, и већом казном, / лакше се и народ смири и убеди. / Ту нема ништа на пола и половично. / Та игра ти је, надам се, позната. /



Зна се шта пали” (Симовић, 2008: 56), да би потом конкретне догађаје приказао кроз шему политичке игре. Политички ток драмске радње<sup>23</sup> заправо конструише Јусуф. Овај драмски ток није стварни део драмске радње јер нема утицаја на догађаје. На тај начин се политичка компонента јавља субјективно у мишљењу аскера и мајке Пинторовића јер и она у беговом одабиру кадије за другог Хасанагичиног мужа види Пинторовићев интерес, који при томе оправдава.

Посебан значај политичка димензија добија управо у Јусуфовим самеравањима човека и његове судбине. Говорећи о политичкој игри, он осветљава човека и његову судбину, а том приликом човек је виђен као једно суштински немоћно биће: „Никад се не зна. / Колико пута мислиш да видиш све, / а оно испадне да ниси видео ништа. / Мислиш да све држиш у својим рукама, / чврсто и сигурно, / а на крају / испадне да си чинио онако / како је хтео неко кога и не знаш. / Човек верује да је сав савцат од челика, / а оно испадне да је тај челик восак / између нечијег палца и кажипрста. / Кола носе и невидљиви точкови...” (Симовић, 2008: 59). Палац и кажипрст о којем Јусуф говори подједнако могу бити и метафора политичке фигуре, али и метафора силе за коју се верује да одређује људску судбину. Колико год да је Јусуф тај који утиче на читаоца/гледаоца да формира политичко сочиво и кроз њега посматра догађаје у драми, истовремено управо он упозорава да је можда све што реципијент види и начин на који гледа – обмана.

#### Две мајке: два модела

У драми се појављују две мајке: Хасанагина и Пинторовићева, изграђене по принципу супротности. Наиме, реч је о томе да док Хасанагина мајка припада типу традиционалне патријархалне мајке у дословном смислу те речи, мајка Пинторовића израсла је на подлози вештица из усмене књижевности. У драмској радњи оне не заузимају много простора, али су њихове улоге важне, нарочито при поређењу два негативна јунака – аге и бега. Видећемо да док се Хасанагина мајка поставља као мајка која не оправдава поступак свога сина, али која тражи разумевање за њега и која и другу страну позива на милост, дотле мајка

---

<sup>23</sup> О политичком току драмске радње у драми „Хасанагиница” писали су: П. Маријановић, З. Грушановић итд.

Пинторовића, ликује над беговом суровом осветом, не узимајући у обзир ни моралне последице на самога бега, ни све оне комплексне последице на Хасанагиницу. Тако ће Хасанагиничина мајка подсетити на мајке као што је мајка Бановић Страхиње у истоименој драми Борислава Михајловића Михиза јер су оне настале управо на подтексту патријархалних мајки, које представљају моралне водиче својих синова, као и њихову савест. То су мајке саветнице и мајке које својим строгим принципима чувају синове од моралних огрешења. С друге стране, Пинторовићева мајка припада групи мајки као што је и Мајка Југовића у поменутој драми „Бановић Страхиња”.

Занимљив је и начин на који се две мајке уодношавају а да ни у једном тренутку нису директно у контакту на сцени. Писац то постиже тако што приказује њихове различите односе према Хасанагиници, а кроз те односа мајке се карактеришу као два веома различита типа мајки, које настају на основу различитих прототипа. Наиме, реч је о томе да оне заузимају традиционалне – готово кодирани улоге, али да не остају у оквирима тих улога. Хасанагина мајка је у улози свекрве, што је ставља у посебан положај наспрам Хасанагинице, нарочито у ситуацији када је Хасанага отерао жену, док би позиција мајке Пинторовића требало да подразумева заштитнички однос према насловној јунакињи. Међутим, поступци Хасанагине мајке према Хасанагиници могу се окарактерисати као поступци мајке према свом детету. Свекрва Хасанагиницу храбри и подржава да издржи новонасталу ситуацију, с једне стране, док, с друге стране, она покушава да пронађе помоћ за разрешење ситуације која је за њу до те мере нестварана, те је помислила како је Хасанага полудео када чини то што чини. При томе ни у једном моменту не оправдава његов поступак. „МАЈКА ХАСАНАГИНА: Не знам је ли грешник Хасанага, / али знам да је несретник. / Можда и грешим, није ни чудити се, / али ме барем саслушај. / Ја сам се једино теби од јутрос надала. / И Хасанаги се треба смиловати. / Ако се помео, није се ниодчег помео / Њему је увек морало бити најтеже. / [...] И сад, кад је дочекао радост, / види шта чини! / Значи да је пометен, да не расуђује, / да му је у главу ударила крв, / и да му треба помоћи. / То је лудило, беже, / а у лудилу нема намере!” (Симовић, 2008: 38-40) Схвативши да је касно да се новонастала ситуација разреши без видљивих последица, Хасанагина мајка Хасанагиници

пружа последњу подршку и савет какав приличи правој патријархалној мајци: „Смири се, кћери. / Видиш ли свима им се дими из уста. [...] Хајде, кћери. / Данас нема другог разговора / до залудног... / Видиш да не вреди, па не вреди. / Виде само оно / што плива на врху воде” (Симовић, 2008: 43). Хасанагина мајка заузима истоветну позицију и према Хасанаги и према његовој жени. Ова се јунакиња у драми појављује још само једном на крају драмске радње, и тада има улогу гласника што објављује смрт главне јунакиње. С обзиром на то да она представља протагонисту што се везује за традиционалне вредности, сазнање за Хасанагиничину смрт посредством Хасанагине мајке за гледаоце/читаоце има димензију трагизма, која је смештена у ситуацију да једини драмски лик што разуме Хасанагину саопштава о њеној смрти. Ситуација је комплексна и по томе што је свекрва, односно за време драмске радње бивша свекрва, једини Хасанагиничин помоћник и једини лик који има разумевања за женин бол. Свакако да је у наведеном односу присутна и ситуација да је најпре реч о две жене, а потом и о две мајке, те узајамно разумевање није неприродно.

Ликови мајке Пинторовића и Хасанагине мајке представљају неку врсту искривљеног огледала. Лик Хасанагине мајке представља парадигму патријархалне мајке односно мајке која је и пријатељ, али и морални саветник, узор и ослонац свом детету. Карактеришући две мајке ауторском имплицитном карактеризацијом посредством контраста Пинторовићева мајка као и бег, постаје негативни лик ког се гнушамо. Она није иста у опхођењу према сину и према кћери, а при томе не представља ни једном од њих мајку као што је Хасанагина. Пинторовићка подржава бега у намери да Хасанагину уда против њене воље, чиме изневерава своју мајчинску дужност према кћери, а истовремено, она не брине ни за сина, јер не увиђа моралне последице које ће бегов поступак имати на самога јунака. Иако лојална сину, она ни сина не разуме, а самим тиме не види његову патњу. Међутим, Пинторовићка се експлицитно карактерише као негативан јунак и као непожељан тип мајке у дијалогу са Хасанагиницом, с којом је чест пар на сцени. Необично је да мајка не разуме Хасанагиничин бол, односно она га чак ни не примећује, што је структуром драмске радње наглашено. Мајка Пинторовића је позиционирана у тексту тако да чест саговорник Хасанагиници, коју не разуме ни као мајка мајку (јер и Хасанагиница је сада мајка, која је

раздвојена од свог детета), ни као мајка кћерку. Када јој на једноставно питање о томе како је спавала Хасанагиница, одговара комплексном репликом у којој се лако препознаје Хасанагиничино психолошко стање: „Тако, да ми је било жао / да се пробудим. / Сањала, као дојим онај ђурђевак, / сав мирише на моје млеко. / Цео дан ме боле груди”, мајка одговара површном репликом у којој се препознаје суштинска незаинтересованост за Хасанагиничину муку: „То је од млека. / Не ваља ти ни то / што толико сањаш” (Симовић, 2008: 61). Како дијалог између две жене протиче, тако јаз што ствара неразумевања међу њима постаје све већи. Док Хасанагиница покушава да метафорама исповеди своју тугу, која је најпре у томе што је јунакиња свесна свог неиспуњеног живота и своје несрећне судбине, дотле мајка Пинторовића постаје све експлицитније везана за оно што је банално у животу појединца.

Мајка Пинторовића је карактерисана и кроз драмску ситуацију, коју можемо именовати као ситуацију у којој је Хасанагиница поново нежељено испрошена. У тој ситуацији Хасанагиница неизмерно пати, а мајка уместо да буде Хасанагиничин помагач, она је бегов помагач, те се радује због тога што зна да ће новонастала ситуација повредити Хасанагу: „замисли Хасанагу кад чује!” (Симовић, 2008: 69). Од ове тачке у драмској радњи, мајка и кћи се потпуно разилазе, чега је Хасанагиница сасвим свесна: „Боже, као да мртвима говорим” (Симовић, 2008: 69). Врхунац у појављивању Хасанагиничине мајке као негативне мајке постигнут је у дијалогу пред Хасанагиничину удају за кадију. Дијалог, о коме је реч, обликован је тако да га заправо чине два укрштена монолога<sup>24</sup> јер реплике нису тематски и синтаксички повезане: „ХАСАНАГИНИЦА: Ни у соби не смем сама да останем. / Стално као да има некога. / Лепо чујем нечије дисање, / нечије кораке./ И стално сањам сандуке пуне снега! / [...] / Као да сам у туђој власти. / Али не онако као у агиној, / ил беговој.../ МАЈКА ПИНТОРОВИЋА: Треба да припазиш на онај сервис / за дванес особа. / Мого би да се полупа. [...]” (Симовић, 2008: 104-105). Део дијалога, који смо навели, илустрација је свеукупног неразумевања Хасанагинице и њених саговорника, без обзира на то ко јој је саговорник. Ипак, ниједан други драмски јунак у дијалогу са Хасанагиницом

---

<sup>24</sup> О техникама укрштања два одвојена монолога у дијалог в. у: С. Анђелковић, *Драматургија Стеријиних комедија*.

неће показати толико нераумевања као мајка. У овом односу нарочито је важна њихова биолошка веза јер читалац/гледалац стереотипно очекује да мајка има разумевање и емпатију, нарочито за своје женско дете. То очекивање се појачава и структуром драме јер је Хасанагиница најчешће на сцени са својом мајком, те тако мајка има највише прилике да уочи Хасанагиничино стварно стање. Структуром драмске радње мајка Пинторовића стављена је у изузетно неповољан положај.

Мајка Пинторовића само једом током драмске радње излази из свог оквира негативне мајке, контраста традиционалној Хасанагиној мајци: „Што ли је ово јутрос овако ладно? / Теби није? / Не знам, можда сам постала зимогрожљива...” (Симовић, 2008: 79). Она ову реплику изговара након што бег саопшти да је кадија већ био и да је свадба уговорена. Мајка слуги да нешто није у реду када је реч о просидби, али ништа не чини, што суштински одговара карактеру ове јунакиње.

Недостатак емпатије према кћери, с једне стране, и свесрдно одобравање сулудих синовљевих поступака, с друге стране, веома прецизно позиционирају јунакињу у доживљају читаоца. У подршци коју пружа сину, она налази разумевање за његове друштвено-политичке игре, а у тим разумевањем карактерише се као бескрупулозна жена коју пре свега интересује друштвени положај. „Нећу да кажем / да твој брат није и своје рачуне / у све то уплео. / Руку на срце, јесте. И то прилично. / На крају крајева, не можеш ни да му замериш. / кад те је ага вратио, / брат ти се нашао у тешком положају. / Не само у тешком, него и деликатном. / Окрњен му је углед, / како ће онда моћи да просперира? / Моро је играти на неку јачу карту. / А кадија је ко родна година! / Знаш ли ти шта значи: кадија? / То није човек него мост / који води право увис! / Брат ти се показа прилично умешан. / Од неприлике направио прилику. / И себи, али и теби. / Сад је ојачо позицију... / Не можеш да кажеш / да при том није мислио и на тебе. / То му се мора признати. / Кадија и ага – ко бог и шеширџија! / И по лепоти, и по угледу, / а богме и по годинама. (Симовић, 2008: 103-104) [наше подвлачење]. Мајка Пинторовића подржава сина јер јој је важна политичка и друштвена моћ, зато и она спада у групу оних драмских ликова који очекују да бег реагује на

новонасталу ситуацију као политичка фигура, а не као брат. Односно, мајка пружа подршку беговом јавном бићу, док је његово приватно биће за њу неважно као што јој је неважна Хасанагиничина патња. Овде се мајка Пинторовића потврђује као мајка настала на подтексту вештица у усменој књижевности, које се хране децом. По томе је мајка Пинторовића веома блиска Мајци Југовића у драми Борислава Михајловића Михиза „Бановић Страхиња”, а та јунакиња представља један сложенији и наглашено негативан лик мајке. И код Симовића, као и код Михајловића реч је о важном феномену, који се јавља у драми у српској књижевности друге половине двадесетого века. Наиме, модерни драмски писци настојали су у свом полемичком односу према традицији да разобличе стереотипни лик патријархалне мајке из јуначких народних песама. Међутим, као што се и код Симовића јавља мајка која доследно следи усмени подтекст патријархелне мајке, те тиме представља важан контраст мајци каква је мајка Пинторовића, тако се и код Михајловића јавља мајка Бановић Страхиње, која је контраст бескрупулозној политичкој фигури у лику Мајке Југовића.

#### Ахмед: глас писца

Ахмед се појављује као формални припадник групе агиних аскера, јер га писац везује за ту групу у попису ликова. Међутим, на идејном нивоу дела показате се да он суштински не припада тој групи. Група аскера, а са њом и Ахмед, има значајну позицију у драмском тексту јер јој припадају иницијална и финална позиција у драми. „Хасанагиница” почиње тривијалним разговором међу агиним аскерима, што изневерва очекивања читаоца/гледаоца, јер он има у свести усмени подтекст. Балада, чији је кључни елеменат трагички потенцијал, подтекст је драми, која почиње тривијалним, чиме се на самом почетку драмске радње традиционалне вредности доводе у питање. С друге стране, драма се завршава, такође, разговором аскера, али он више није тривијалан. На тај начин Симовић показује развој драмских јунака за које би нам се могло учинити да су на маргини, међутим, они то нису, како се сугерише позицијом у структури текста. Наиме, Симовић се у оквиру драмске радње поиграва једним драмским феноменом. Наиме, реч је о томе да једном започет дијалог у драми траје све време драмске радње (в. Анђелковић, 2012: 31-35), те се стиче утисак да аскери све време

драмске радње воде некакав дијалог, који не престаје, чак ни када нису на сцени. На тај начин Симовић обезбеђује повлашћено место колективном мишљењу, а оно, има значајан утицај на наш доживљај драмске радње. Реч је о томе да колективни лик у облику аскера индиректно, а некада и директно кроз лик Мусе усмерава перцепцију дела на политички кључ читања. Аскери могу манипулисати начином на који читалац/гледалац доживљава Хасанагиничину судбину, али и делање два негативна јунака. Колективни лик ознаје и друштвене околности, али и јунаке – агу и бега – због чега дијалог, у оквиру ког се појављује експлицитно упућивање на политику, има утицај: „Муса: [...] Чиста посла? Међу њима никада нису чиста посла, / то ти ја кажем, а ти ако хоћеш провери! / И то са Хасанагиницом канда је нека политика! / Хусо: Ти све пребацујеш на политички терен! / Олиста буква – политика! Процвате багрем – / политика! / Разболе се крава, цркне – опет политика! / Ваљда има још нешто, осим политике? / Муса: Причекај, па ћеш видети. / Зна се каква је ово игра. / Ту ти се никад не зна шта се зна. / Ко нешто не зна на време, тешко њему! / Ако се нешто крупније није замутило / између аге и бега, ево главе! / Ко зна шта је све однела вода / док је и ово испливало на видело! / Пази шта сам ти казао” (Симовић, 2008: 48).

По свом друштвеном статусу, али и по виђењу света у коме се обрео Ахмед припада аскерима. Он драмски свет у „Хасанагиници” доживљава као репресивно политичко друштво у коме човек нема слободу: „Немој да те чује буква, / да те чује камен, / да те чује жаба / да те чују слепи мишеви, / да те чује паучина! / Јер ћеш ти да висиш, и то цео, / ко што аги виси један део!” (Симовић, 2008: 19). Међутим, он се уједно од њих и разликује, најпре по својој позицији у драмском тексту, а потом и по знању које поседује. Његова позиција у драми је специфична по томе што он истовремено припада и свету драме „Хасанагиница”, али и представља лик који директно комуницира са читаоцима/гледаоцима. „(Аскери одлазе. На сцену улазе Хасанага и Јусуф. Ахмед, кога они који су на сцени и иначе не примећују, чак и кад говори, остаје на свом месту.)” (Симовић, 2008: 20). Преко ове дидаскалије, која се налази на самом почетку дела, Ахмед се ставља у повлашћену позицију и све што он изговори публика доживљава као коментар једне више инстанце у тексту. Апарте говор је веома моћно средство за манипулацију реципијентом, односно за поигравање његовим доживљајем

драмске радње. „Као и сваки примарни текст драмскога дела, са особином двоструког драмског исказивања, апарте је исказ лика, али и писца који даје свој глас том лику. [...] Апарте служи аутору да омогући драмском јунаку саопштење мисли, осећања или намера, као кад би био сам на сцени, али и да потпомогне читалачкој и гледалачкој публици на нивоу разумевања ситуације, реакције и психологије лика који га изговара или о коме информише” (Анђелковић, 2012: 76–77). Видимо да апарте по својој природи представља средство које усмерава читаоца/гледаоца при тумачењу и разумевању драмскога дела. Када то имамо у виду Ахмедов први апарте: „Зато се ага и љути / што се плаши да ништа не може!” (Симовић, 2008: 23) разумевамо у контексту претходног дијалога аскера да је реч о агиној сексуалној немоћи. Међутим, Ахмед ће навестити да су стварни разлози агиног поступка непознати: „Много, бре, виче овај ага! / А чим неко много виче, / знај да виче да би нешто прећутао!” (Симовић, 2008: 23). Референцијалном репликом подстиче се читалац/гледалац да активно размишља о томе шта ага крије.

У последњој драмској слици, Ахмед ће изговорити необичан апарте. Најпре, стиже саопштење да младожења не долази, односно да се не налази међу сватовима, на шта Ахмед изговара узгредну, али значајну реплику: „То сам се и ја питао...”, која не побуђује много пажње како код драмских учесника, тако ни код самога реципијента. Али кад уследи апарте говор, који представља опширну варијацију претходне реплике, постаје присутна сумња у то да са свадбом нешто није у реду. Пре самог апарте говора, дидаскалијом се наглашава да Ахмед говори „за себе”: „А што баш ја да саопштим? / Ионако ми не би веровали. / А могли би да кажу и да сам луд, / и то с пуним правом. / А ни Имотски није далеко, чуће се. / Боље да ја гледам своја посла. / Нико ме не вуче за језик. / Мој Ахмеде, / прави се ти луд, ако си паметан!” (Симовић, 2008: 115). Иако ћемо се насмејати досетки *прави се ти луд, ако си паметан*, на овом месту не можемо да не посумњамо у долазеће сватове и не можемо да се не запитамо над Хасанагиничином судбином. Истовремено се код читаоца/гледаоца јавља сумња у све што је до сада приказано на сцени. Такође, апарте говором Ахмед освешћује у нашем доживљају драмскога дела „Хасанагиница” једну нову димензију Хасанагиничине трагичке смрти: „Ко зна чија је ово правда...”. Изговорена реплика је веома необична реакција на смрт



једне младе мајке што је умрла над колевком. Она наговештава да Ахмед целу ситуацију посматра из особене перспективе. О чему прича јунак, ког сви доживљавају као луду, а што нас подсећа на дворске луде у класичним драмама, које увек слободно саопштавају најозбиљније истине о свима, па и о самом краљу. Иако је избегавао да саопшти, Ахмед ће нас известити о чему је реч. При томе важно је место у структури драмске радње на ком се саопштава истина о кадији. Реч је о томе да је драмска радња завршена и да су ага и бег, који су драмску радњу покренули и усмерили у правцу у ком се одвила, сада ван сцене, на којој су остали само аскери. „Ахмед: [...] Сад тек почиње да се свадбује. / Немој да ме питаш где. / Муса: Што ти будала нађе време за шалу... / Ахмед: А ко ти каже да се шалим? / [...] Имотски ти је кадија / умро још давно, пре седам година! / био сам тада гробар у имотском, / ја сам га лично спустио конопцем / и закопо! / Кажу, умро од неке љубави...” (Симовић, 2008: 127).

#### Драмска радња, прича и ситуација

Драмска радња у Симовићевој првој драми веома је условљена подтекстом усмене баладе „Хасанагиница”. Због тога када говоримо о драмској радњи ове драме неопходно је имати у виду и одлике баладе као жанра, а једна од тих одлика је и то да балада у својој основи не подразумева развијенију радњу<sup>25</sup>. Остајући доследан свом усменом предлошку али творећи оригинално дело, што ће бити одлика и других његових драмских дела, Симовић компонује радњу тако да се она одвија и на сцени пред очима публике, али и на идејном нивоу дела. Радњу која се одиграва на сцени чине различите драмске ситуације које представљају кретање Хасанагиничине судбине од мужевљеве одлуке да је отера од куће до женине смрти над колевком. Радња која се одвија на идејном нивоу укључује и оно на шта је Петар Марјановић указао у својој студији „Три трагикомедије о савременој осећајности”, а реч је о сукобу аге и бега (в. Марјановић, 1997: 263-265), али и о страдању немоћне индивидуе у политичком друштву. Тако је драмска радња Симовићеве драме „Хасанагиница” у својој основи обликована око различитих сукоба у којима надмоћ увек има политички снажнија фигура, односно, око сукоба у ком слабији протагониста у суровој политичкој игри неминовно страда,

---

<sup>25</sup> На то нам је указала С. Самарџија у једном од наших разговора.

без обзира на то што је у основи политичке игре, заправо нешто крајње приватно, а о чему је било речи током анализе ликова аге и бега.

Драма „Хасанагиница” обликована је од различитих драмских ситуација, које се на сцени често смењују. Иницијална драмска ситуација може се именовати као ситуација у Хасанагином војном логору. Њу чине два дела, први у коме се показује колективни лик Хасанагиних војника као и најразличитији видови незадовољства, што се везују за ову скупину. Други део те ситуације образује референцијални дијалог Хасанаге и Јусуфа у ком се покреће драмска радња. Следећа драмска ситуација је она у којој је Хасанагиница изгнана без своје кривице, а њу убрзо смењује драмска ситуација у којој жена, наново без своје воље, треба да се уда. Иза ње долази драмска ситуација у којој Хасанагиница покушава да промени нежељену ситуацију, и том приликом на сцени се обликује сукоб бега и Хасанагинице, који кулминира у Хасанагиничиној претњи да ће осрамотити породично име. У драмској ситуацији, која смењује ситуацију отвореног сукоба између брата и сестре, на сцени се сусрећу бег и ага, а она иде у прилог агином лику. Финална драмска ситуација може бити именована као сусрет несрећних бивших супарника, током чега Хасанагиница умире.

Драмске ситуације се смењују различитом динамиком, те се у оквиру њих и за време док не смене једна другу обликују они драмски елементи, што чине важан идејни слој драмскога дела. На том идејном нивоу, а што ће, такође, бити често присутно у Симовићевим драмама, приказују се јунаци (Хасанагиница, Хасанага и Пинторовић) који су у својој основи сасвим усамљени ликови и који у тој самоћи неизмерно пате. Хасанагичина патња надилази женину могућност трпљења, те у тренутку када је патња надвлада, она умире. Њена смрт поражава и силнике и њихову игру лажних богова.

Прича у драми „Хасанагиница” преузета је прича из истоимене баладе, с тим што, како је то већ у литератури запажено<sup>26</sup>, Симовић причу чини сложеном уводећи нове мотиве и нове ликове. Он у причу поред тога што уводи неостварену љубав између Хасанагинице и кадије, уводи и причу о политичкој

---

<sup>26</sup> О томе су писали: П. Марјановић, *Српски драмски писци XX столећа*, Z. Grušanović, *Tri drame Ljubomira Simovića*, J. Врбавац, *Жртвовање краља*, и др.

игри и надметању за моћ. На тај начин писац комбинује традиционално-фолклорне елементе са елементима савременог света и ствара сасвим оригинално дело и на плану драмске приче. Фолклорно-митолошки елементи у овој драми, за разлику од наредних, укључени су у дело на формалном нивоу, а везују се за „појаву” мртвог кадије као младожење. Постоји један број проучавалаца који сматрају да Симовић уводи фолклорно-митолошки мотив мртвог заручника у ком заручник заручницу одводи у смрт. С обзиром на то да се кадија не појављује током драмске радње, нити се налази у попису ликова, не сматрамо да се он заиста и појављује у драми. Таквом положају кадијиног лика доприноси и то што Симовић у драми „Чудо у Шаргану” у којој су мртви протагонисти наведени у попису ликова, али се такође појављују и експлицитно на сцену. У драми „Хасанагиница” недвосмислено је приказано да Пинторовић измишља кадијину прошевину, какао би повредио агу, док сам кадија не постоји, осим као део далеке прошлости, која се одиграла пре почетка драмске радње. На тај начин фолклорно-митолошки мотив више је у функцији Пинторовићеве режије, него што он укључен у стварни свет Симовићеве драме.

#### Закључак

Драма „Хасанагиница” представља увод у драмско стваралаштво Љубомира Симовића. Међутим, како то драмски првенац најављује, Љубомир Симовић ће постати изузетно значајан драмски писац, који је са своја прва три драмска дела остварио велик успех, те се ове драме сврставају у најуспелија драмска дела у другој половини XX века у српској књижевности. „Хасанагиница”, која је настала на веома конкретном драмском подтексту, обликована је у сасвим оригиналну драму у којој ће писац употребити различите драмске технике, које ће у каснијим драмама развити. Веома важно место припада језику као драмском средству јер писац, који је у својој основи песник, сасвим очекивано драмски језик уобличава на особен начин. Петар Марјановић, Ј. Христић, З. Грушановић и други проучаваоци драмске књижевности у Симовићевом првенцу видели су нарочиту вредност у употреби језика. Симовић је, како је то примећено, драму написао такозваним белим стихом, а у језик усмене песме укључио је лексику савременог друштва. С тога је језик у неким моментима гротескан и комичан, али

истовремено постаје средство карактеризације јунака који имају и трагички потенцијал. С друге стране, језик којим се Хасанагиница користи представља чист поетски језик који се у појединим тренуцима обликује у форму песме. Укључујући лирска својства у драмски језик, писац успева да са великом пажњом представи унутрашњи свет јунака који су на сцени.

У анализи драме „Хасанагиница” настојали смо да укажемо на све особености Симовићеве драматургије, од жанровског синкретизма преко употребе времена и простора до карактеризације јунака и обликовања драмске ситуације и драмске радње. Том приликом смо осветлили да Симовићева драма иде у ред оних драма које су настајале на усменом подтексту, али које су током надградње прерасле у сасвим оригинална дела. На тај начин указује се да је Љубомир Симовић близак писцима као што је Борислав Михајловић Михиз који је у својој драми „Бановић Страхиња”, такође, пошао од усменог предлошка, али је у дело укључио савремено поимање света и човека, те је успео да створи сасвим ново и оригинално дело. Љубомир Симовић није први писац који је за подтекст своје драме узео управо усмену баладу „Хасанагиница”, а разлике између Симовића и других писаца, које нису занемарљиве, осветлили смо на почетку дела. Међутим, постоје писци који су се и након Симовића враћали овом подтексту као инспирацији, али је ипак, ова драма остала као пример веома особене драматизације.

## „ЧУДО У 'ШАРГАНУ'” - ПИТАЊЕ ИДЕНТИТЕТА

### Увод

„Чудо у 'Шаргану'”<sup>27</sup> друга драма Љ. Симовића, написана 1974. године. Као и „Хасанагиницу”, критичари и књижевни и позоришни оценили су је као бисер српске драмске књижевности. О њој су писали различитим поводом: С. Селенић, П. Марјановић, В. Стаменковић, Ј. Христић, Љ. Пешикан Љуштановић, З. Грушановић, Ј. Врбавац и многи други драмски и књижевни тумачи. Ова, друга Симовићева драма виђена је углавном као драма коју снажно обележава гротеска или као савремена трагикомедија<sup>28</sup>, у којој је писац настојао да покаже један део примитивне Србије, јунаке распете између села и града<sup>29</sup>. У тим, на први поглед обичним ситуацијама, као што је драмска ситуација фронталног плана<sup>30</sup> дела „Чудо у 'Шаргану'”, а такве ситуације до Чехова нису биле нарочито популарне међу драмским писцима, јављају се заправо драмски протагонисти као бића која константно пате. Патња је изазвана усамљеношћу, које су драмски јунаци јако добро свесни, а кроз драмску структуру и онеобичену перспективу представљања ликова и догађаја писац постиже да ове усамљености и читалац/гледалац постане веома добро свестан. За разумевање како драме „Чудо у 'Шаргану'” тако и других Симовићевих драма, али и његове поезије важно је имати на уму да је реч о песнику усамљености јер „човек његове поезије и драматике увек је сâм, препуштен природним и друштвеним сликама које надмашују његове снаге” (Марјановић 1997: 259).

Часлав Ђорђевић у часопису „Савременик”<sup>31</sup> из 1980. посветио је посебну пажњу анализи заједничких мотива поеме „Субота” и драме „Чудо у 'Шаргану'”. „Poema *Subota* i drama *Čudo u 'Šarganu'* čine neporecivo dvojstvo, a razlikuju ih samo žanrovski obrasci. Inače, tematsko područje i društvena funkcija znakova u njima ostaju

---

<sup>27</sup> Драма „Чудо у 'Шаргану'” играна је на многим позоришним сценама, како у земљи, тако и у иностранству. О преводима драме, као и о изведбама у иностранству писао је опширно Бранко Поповић у књизи *Драмски свет Љубомира Симовића*, стр. 33-34.

<sup>28</sup> Као трагикомедију ову драму су видели В. Стаменковић, П. Марјановић и др.

<sup>29</sup> О томе су писали: Селенић, Марјановић, Стаменковић и др.

<sup>30</sup> О томе в. одељак *Драмска радња, прича и ситуација*.

<sup>31</sup> Свеска 11 била је посвећена стваралаштву Љубомира Симовића.

istovetni” (Ђорђевић, 1980: 408). Часлав Ђорђевић сматра да се у оба дела константно додирују тривијално и чудесно, што је од велике важности. Пажљивим тумачењем дела сличности ће се видети и у разним другим сегментима као што су: простор у свој његовој динамичности образованој око опозиције споља – унутра, предмети културе, митологија куће, однос фактор/објект итд. Ђорђевић сматра да је Симовић у поеми „Субота” и драми „Чудо у ’Шаргану” „išao je sa jednom idejom da, u prvom redu dā sliku društvenog praxisa, prazninu ljudskog duha i devijantne crte našeg mentaliteta. Uvodeći nepoetske reči u sfere poetskog, on će uspešno, na sasvim moderan način, uspeti da izrazi osobljenost razdoblja u kome živimo i ono što čini esenciju našeg bića, bolje reći osnovni atribut naše egzistentnosti” (Ђорђевић, 1980: 412). Часлав Ђорђевић је осветлио како естетске, тако и ангажоване делове поеме и драме о којима је реч.

Поема „Субота” заиста се јавља као тематски блиска драми „Чудо у ’Шаргану”, а њихов однос веома је комплексан, као што је наговестио још Часлав Ђорђевић. Када је реч о поеми, најпре учојавамо да је она настала на подлози стварнога живота са увођењем елемената чудесног, при чему Симовић успешно избегава потенцијалну опасност од тривијалности у књижевном делу. И у поеми „Субота” јавља се простор кафане, што се разним песничким средствима позиционира на периферију Београда. Поемом потом пролазе ликови са маргине друштва који у песнички обликованим исповестима говоре о својој садашњости, стварној или жељеној, као и о својим сновима. Писац на један уметнички специфичан начин доводи у однос ова два дела, а иако се ради о потпуно различитим књижевним вратама, реч је о композицији делā. Наиме, и поема и драма имају почетак обликован на исти начин, а то је дијалог који уобличавају фатичке реплике, којима се прикључују и референцијалне реплике, а оне понекад имају карактер поетских реплика. Почетак поеме се исто тако може сагледати и као песнички обрађена тема драме, у којој је, због потребе поезије, језик морао бити изузетно економичан: „Десет на кајмаку! / Подлију воду подате, / па ти ако можеш седи, / нико те неће дирати. / Две лесковачке. Ђулбастија. / Нико не зна / што лопов о лопову зна. / Пар кобасица. Пишеш ли? Једне бризле. / Љуту. Љуту. Љуту. Четири љуте. / Салата српска. Зелена. Мешана. Две српске. / Чорбу једну. / Ал гледај пожури, да стигне бајата! / Лопов лопова чува, јер себе чува. / Оће

мурга месеца, / кад се мајмуни шишају! / Све се бојим биће! / Стоно бело и сифон! / Флаширано!” (Симовић, 2008б: 215). Почетак смо навели у целини као пример употребе истих мотива, исте ситуације, као у драми, и истог обликовања дијалога, који у поеми има облик компактне целине, која није подељена у реплике, али се реплике, ипак, могу препознати. Оно што смо, наводећи почетак поеме, такође настојали да покажемо, јесте начин на који Љубомир Симовић своје уметничко дело гради на подлози исечка из стварног живота. Таква је и драма „Чудо у ’Шаргану”” у којој је писац помоћу сложене композиције успео сасвим да, с једне стране, прикаже исечак из живота ликова с маргине друштва, а с друге стране, да покаже сву трагику тих истих протагониста, коју читалац/гледалац веома добро осећа перципирајући дело.

Дакле, у поеми и драми о којој је реч писац је пре свега настојао да у уметничко дело укључи стварни живот, али тако што ће елементе стварности укомпоновати са поетским елементима у једну компактну целину, чиме је уметничком делу прикључио још једну важну функцију. Наиме, поред неизоставне и примарне естетске функције, ова два дела нас уче и да опазимо оне тривијалности и девијантности, што су део сваког друштва, а што суштински појединца могу усмерити ка пропасти духа.

### Питање жанра

Настојали смо да у претходном поглављу укажемо на значај одређења жанра при анализи драмскога текста као и на сложеност питања жанра у савременим драмским делима. Драма „Чудо у ’Шаргану””, а и „Путујуће позориште ’Шопаловић”” има заправо, хибридну жанровску форму<sup>32</sup>, што је карактеристика савремене драме у којој се као драмски јунак јавља модеран човек. Модерни човек са својим унутрашњим светом и сложеном психологијом постаје центар око ког израста драмска радња у обе Симовићеве драме. Окрећући се модерном човеку Симовић у драми „Чудо у ’Шаргану”” приказује специфичан друштвени слој односно једну специфичну групу, коју поставља у први план

---

<sup>32</sup> На то нам је скренуо пажњу професор Радивоје Микић у једном од наших разговора о проблему анализе Симовићевих драма.

свога дела. Реч је о ликовима са маргине друштва преко којих писац заправо анализира социјалну беду, духовну празнину одабране групе те културно-образовну неразвијеност. Одатле потичу елементи натурализма у Симовићевој драми, које он вешто преплиће са елементима експресионизма, који се везују за ликове, али и за појаву у којој се комбинују реална и иреална збивања. С друге стране, драмска ситуација, подједнака присутност ликова (што сугерише непостојање ни главног ни повлашћеног лика на сцени), паралелизам дијалога као и приказивање свакодневног трагичног Симовићеву драму ставља у ред оних драма код којих је доминантна Чеховљева форма<sup>33</sup>.

Елементи благог натурализма пажљиво су укомпоновани у драмску структуру и чине важан део за анализу текста. У слици стварности – кафана на периферији града и њени посетиоци, људи са друштвене маргине – налазе се елементи блиски онима који се јављају у сликама стварности у натуралистичкој драми. Трагови натурализма видљиви су и у животним ситуацијама у којима су се нашли: Анђелко, Госпава, Цмиља, Јагода и донекле Иконија, као и у карактеру Милета, који се представља као активиста а заправо нема никакву друштвену улогу. Јагода у жељи за удајом, а Госпава у жељи да задобије уважавање другог људског бића – потенцијалног мужа – и живот у окриљу породице, коју би сама створила, угрожавају своју егзистенцију, због чега долази до катастрофе, нарочито у Госпавином случају. Један од фактора који узрокује катастрофу драмског протагонисте у натуралистичкој драми управо је „утицај средине и друштвена каузалност” (Вучковић, 2014: 21). Брак је виђен као једини начин да жена оствари сопствено постојање. У њему се она остварује најпре као супруга и он је наметнут малограђанским моралом веома затворене и специфичне средине. Симовић од натуралистичке драме преузима „сурови критицизам у демаскирању лажног пуританског морала и дијалектике људских односа, парадоксалности врлине и порока у малограђанској средини” (Вучковић, 2014: 21). Натуралистички елементи се везују за животне ситуације у којима су се нашли поједини драмски јунаци, док су саме ситуације омогућиле писцу да посредством јунака са друштвене маргине и критичким приступом укаже на оне факторе који се

---

<sup>33</sup> По укључивању Чеховљеве форме у ову, а делимично и у следећу драму, Љубомир Симовић пише драме блиске драмама Драгослава Михаиловића.



показују као негативни за сваког појединца. За натурализам је карактеристично и приказивање понашања људи у посебној средини (в. Вучковић, 2014: 23-24), а кафана на периферији града представља неку врсту посебне – маркиране средине.

Друга жанровска компонента у драми „Чудо у Шаргану” је експресионистичка и јавља се у сложенијем облику од претходне. Она најпре чини основу на којој израстају драмски протагонисти. Приказани: Иконија, Госпава, Цмиља, Јагода, Анђелко, Миле, Ставра, Скитница и Вилотијевић представљају својеврсну *дијагнозу времена* (Вучковић, 2014: 448). Реч је о ликовима обележеним трагизмом, чије интимне трауме, посредством дијалога, излазе спонтано на сцену, у сасвим узгредним и неретко паралелним дијалозима. Умножавајући ликове специфичних унутрашњих психологија Симовић заправо приказује психологију једне посебне групе, а управо субјективистичко-социјална струја експресионизма приказивала је *унутрашњу психологију групе* (в. Selenić, 19771: 61). Експресионистички елементи нарочито су видљиви у пишчевом покушају да прикаже унутрашње стање духа, као и у жељи драмских протагониста да преживе упркос свему што их задеси, али и да остваре своје циљеве за које сматрају да их воде до среће и животног испуњења. С друге стране, приказујући овакву групу Симовић истовремено на сцену поставља и социјалне проблеме (в. Selenić, 19771: 52), који се огледају у свести маргиналне групе, специфичног, затвореног друштвеног система.

На плану ликова у експресионистичком духу је и то што Просјак, Скитница и Иследник, за разлику од осталих протагониста, немају лична имена. Таква номинација сведочи о Симовићевој намери да ова три лика прикаже као „*simbolična bića napravljena ne od pojedinačnih osobina već od same ljudske svesti o sebi*” (Selenić, 1971: 53), што истовремено ову драму ставља у ред оних драма којима су на посебан начин блиске драме настале на Стриндберговом виђењу драмског карактера (в. у: Strimberg, „Predgovor za gospođicu Juliju”, у: *Drama*, 1975: 41-51; и у Selenić, 1971: 53).

Експресионистичко је и преплитање реалних и иреалних збивања на сцени. Реална збивања везана су за: Иконију, Госпаву, Цмиљу, Јагоду, Анђелка, Милета, Ставру, Скитницу, Вилотијевића, Иследника, а посредно и за Трифуна, док се

иреални елементи везују за Просјака, Манојла и Танаска – мртве војнике. Реалистичка компонента, која је крајње чеховљевска, налази се у центру драмске радње. У једној кафани, на периферији града скупљају се ликови који су или тек дошли у град (Цмиља је дошла са села, а Анђелко из затвора), или у њему бораве на самој маргини друштва – ситни шпијуни, једна проститутка, власница кафане и случајни пролазници, а сви они често говоре о себи. И док се једни исповедају, за друге ће се одиграти судбоносни догађаји. Иреална, фантазмагорчна компонента, иако је, као и реална, смештена у драмску радњу (Просјак се појављује и ослобађа мука Иконију, Анђелка, Вилотијевића и Скитницу, а мртви војници посматрају најпре догађаје у кафани, а потом и сами улазе на пасуљ и пиво), остаје често иза кулиса. Ипак, стварна функција иреалне компоненте у драми остварена је на идејном нивоу дела. Преко увођења чудотворца и мртвих војника, што прелазе пут који се не мери мерном јединицом за дужину, него временском јединицом – пут од педесет година – Симовић показује да се у погледу на свет, који се јавља у овој драми, налази једно специфично поимање човека и његове судбине. Реч је о томе да трагичко, што суштински обележава само човеково постојање, не престаје за човека са његовим нестанком са овога света, с једне стране, а с друге, у лику Просјака сугерише се да једино лично страдање човека чини оним што он јесте, односно да само сопствене ране могу потврдити стварну егзистенцију појединца. Иреална компонента има и још једну улогу у драми. Смештена у Просјакова чуда, она заправо усмерава драмску радњу, чиме задобија функцију и у структури драмског дела. Усмеравајући реалистичку радњу путем иреалних драмских елемената, Симовић показује намеру да у драми „Чудо у Шаргану” прикаже свет са свим његовим каузалностима и оним везама што се понекад чине непојамним.

Трагајући истовремено за формом која ће бити у складу са временом у ком пише и временом које се јавља у његовој драми, Симовић у драму укључује још један жанровски облик – *модерни мистеријум*. У драми „Чудо у Шаргану” управо се јавља „за мистеријум уобичајен промишљен иронијски третман модела који се огледа у истовременој блискости с моделом и дистанцирању од њих, чак и подривању, њихове ешатолошке моћи” (Fuks у: Jovanov, *Teorija dramskih žanrova*, 2015: 395). Укључивање модерног жанра, чији корени сежу од средњовековног жанра – мистерије – веома је важно за разумевање позиције чуда/страдања у самој драми.

Чуда која би требало да су спасења, а изокрећу се у своју супротност и постају пропаст за онога коме се „чудо” деси, заправо су укорењена у жанр мистеријума у ком мотив страдања бива преокренут у антистрадање, чиме се не подрива метафизика дела, него антистрадање „*postaje* njegova metafizika”. Код мистеријума су важни елементи и реалног и иреалног, који се преплићу у драмском делу, о чему ће детаљније бити речи приликом жанровског одређења драме „Путујуће позориште Шопаловић”.

И компоненту благо натуралистичку, и компоненту чије је порекло у експресионистичкој драми, као и модерни мистеријум, српски писац пажљиво преплиће и обликује у чеховљевску драмску форму (в. Hristić, 1981: 47-70; 219-230). Чеховљева драмска форма специфична је по свим компонентама које су важне за драмски текст. У њој се појављују, за класичну драму сасвим неинспиративни јунаци, чији се прототип налази у људима какве свакодневно можемо срести. Време и простор постали су сасвим конкретне категорије, док је драмска прича формирана мозаички и настаје посредством низа споредних прича из живота више различитих ликова. И драмски догађај постао је другачије природе од драмског догађаја у класичној драми. Чехов је по угледу на стварни живот увео у драмски текст чврсту везаност важног и неважног и кроз своје драмско стваралаштво указао на то да средствима којима располаже драма има могућности да човеку укаже на оне животне ситуације које су неретко судбоносне за појединца, али и на чињеницу да је управо те ситуације најтеже препознати у стварном животу. Због тога „*moderna realistička drama više ne može da se sastoji samo od niza značajnih i među sobom čvrsto povezanih događaja, nego mora da se probija kroz beznačajno i sasvim labavo povezano tkanje životnih situacija i da se tako približi onom što Haksli u svom poznatom eseju naziva 'potpunom istinom'.* [...] Другим рећима: у животу, најзначајнији догађаји не морају бити јасно истакнути и јако осветљени, они се збивају а да их и не примећујемо и у околностима под којима их не бисмо очекивали” (Hristić, 1981: 88).

Драмска ситуација у којој Јагода у једној ноћи губи прилику да задобије и оно што јој је цео живот недостајало – оца – и могућност да заснује сопствену породицу – вереника – заогрнута је разним неважним ситуацијама. Притом, те

неважне ситуације се не везују само за њен лик него и за друге протагонисте кафане. „ИКОНИЈА: Кад га видим вако, без говорнице, / не би га познала ни за два милиона! / ЦМИЉА: Замишљала сам га да је висок / ИКОНИЈА: Не знам што стално звирка напоље! / ЦМИЉА: А Миле шмугно! / Каже кафана фракционашка, легло! / ЦМИЉА: Јеси приметила да се уопште не познају? / ИКОНИЈА: Наравно, лаже док зине!” (Симовић, 2008а: 101). Касније ћемо сазнати да док су Иконија, Цмиља, Вилотијевић и Ставра у кафани разговарали о времену, Милету, Вилотијевићу и другим неважним стварима и догађајима, Јагода је проживела судбоносну ноћ препуну важних догађаја. О важним – преломним догађајима – јунакиња ће у истој тој кафани исповедити, али је исповест испреплетена са говором других јунака, који се сценом крећу: „ИКОНИЈА: Дуго је био на говорници [мисли се на Вилотијевића], како је луд. / ЦМИЉА: Није ни чудо што су га скинули. / ИКОНИЈА: И није само да види неке војнике, / и да с њима преклапа, / него им још и шкембиће наручује! / ЦМИЉА: А и ја, будала, верујем, па сипам! [...] ЈАГОДА: [...] Оставио ме онај професор! / ЦМИЉА: Који професор? Твој? / ЈАГОДА: Онај што има стрину у Канади. / Ону што држи фабрику. / А у ствари није фабрика, / него радња за отварање рупица! / И не живи у Канади, / него ту, на Душановцу! / И није му стрина, него швалерка! / [...] ЦМИЉА: Исте смо ти ми среће. / Мени се, ко ноћас, слично десило, / ако није и горе...” (Симовић, 2008а: 119–121). На тај начин Симовић показује потребу да у својој драми прикаже драмски догађај и драмске ликове како је то настојао да учини Чехов. Овај руски писац у својим драмама приказује ситуације које за подлогу имају реалну животну слику, а у њој су околности такве да се не издвајају ни појединци ни преломни, кључни животни догађаји. Јован Христић истиче да је те, суштинске истине руски класик био веома свестан, због чега је писао да: „mi ne živimo sami na svetu, da smo neprekidno okruženi drugima koji u naš život mogu ući u najneočekivanijim trenucima, da se život ne zaustavlja kako bi se mogla odigrati jedna drama, da se ljudi ne sklanjaju s puta kako bi nečiji životi mogli da se do kraja raspletu i, najzad, da ono što je dramski najintenzivnije, najzanimljivije i najvažnije ima svoj puni smisao tek onda kada nađe svoj odjek u sitnicama svakodnevnog života, inače postoji u praznom prostoru” (Hristić, 1981: 117). Управо се оваква ситуација одиграва упоредо са Госпавиним преломним догађајем, као и са тривијалним

ситуацијама кроз које пролазе Цмиља, Иконија и др. С друге стране, потенцијални улазак или, боље речено, Јагодино мимоилажење са оцем ни за један трен не зауставља ни њен ни његов живот.

С обзиром на то да се „судбинско више не издваја од неважног” драмски јунаци што су у класичној драми имали статус споредних ликова, губе такав статус и постају једнаки са ликовима који су у класичној драми имали статус главних ликова. Ово је једна од најважнијих промена коју је Чехов увео у драму, а која своје значајно место и данас налази у савременом драмском тексту. Драмски јунаци, као и у животу, добијају подједнаку важност, која сугерише подједнако право на постојање. Модерни однос међу ликовима најлакше се уочава преко анализе присутности ликова на сцени. У Симовићевој драми „Чудо у Шаргану” сви ликови су готово подједнако на сцени и сви имају исти статус. Они улазе и излазе из кафане, поручују храну и пиће, причају најчешће о неважном, и, што је и најважније, исповедају се. Изузетак је Ставра, који је стално присутан, али се не исповеда, па о њему не знамо ништа. Илустрација једнаког статуса јунака о којима је реч може бити дијалог. На сцени се често појављују паралелни дијалози: „МИЛЕ: Слабо ви ово слушате, видим ја! / А на тапету су кардинални проблеми! / Чујте аплауз! / СТАВРА: Је л ти то вичеш да ми чујемо, / или да чују они напољу? / ПРОСЈАК: Петнес мува банка, / три глисте банка, / ровци су две банке по комаду! / ИКОНИЈА: Волики пљусак! / да оће да каже нешто о дивљој изградњи, / да знам што слушам! / МИЛЕ: Не треба на то гледати тако уско! / ПРОСЈАК: Муве су зунзаре, и то првокласне, / урањене, длакаве, зелене, / преливају се у златно, / у свим нијансама! / ИКОНИЈА: Продајеш мамце?” (Симовић, 2008а: 23). Део дијалог, који смо цитирали, представља једну од илустрација начина на који се остварује равноправност међу ликовима, преко које се остварује и равноправност међу догађајима, али равноправност у смислу њихове присутности на сцени, али не и равноправност у важности. Наиме, реч је о томе, да се и неважно сада приказује на сцени, и то, по угледу на ситуације из стварности – оно је присутније од оног што се показује као суштински важно.

На основу анализе одређених драмских елемената, можемо рећи да и Симовића као и Чехова занимају најпре односи међу догађајима, а не толико

узроци и последице. Стављајући акценат на односе међу догађајима – односе између важног и неважног у животу појединца – Симовић избегава замку приказивања реалног живота, што је, такође, чеховљевски манир (Hristić, 1981: 118). Међутим, он ту замку избегава и увођењем елемената иреалног према и ти елементи имају улогу у сагледавању односа међу догађајима. На тај начин Симовић показује потребу да се и у оквиру чеховљевске форме креће на један особен начин.

С обзиром на то да је Чеховљева драматургија, односно она специфична драмска форма коју је у драму увео Чехов, Симовићу била, можемо то слободно рећи, важан узор, издвојили бисмо као потенцијални конкретан подтекст или текстуални прототип једну конкретну драму руског класика, а то је „Крчма на друму”, драма с почетка његовог драмског стваралаштва. Њу карактеришу специфични ликови, специфичан простор, радња и дијалог, што карактерише и Симовићеву драму. У „Крчми на друму” у једној кафани се скупила група људи која разговара и кроз тај разговор сазнајемо историју спахије Борцова и наслућујемо историју разбојника Мерица. Исто тако, и у драми „Чудо у Шаргану” у кафани је окупља група људи која води дијалоге, а они нам омогућавају да сазнамо и историју, али и будућност јунака који су пред нама. Међутим, ове две драме блиске су пре свега по ономе што оне приказују на сцени посредством маргиналних јунака. Оне сасвим успешно приказују оно што је Метерлинк именовао као „свакодневно трагично”: „Postoji svakodnevno tragično koje je mnogo realnije, mnogo dublje i mnogo bliže nešem istinskom biću nego tragično velikih poduhvata. Lako ga je osetiti, ali nije jednostavno pokazati ga, pošto to suštinsko tragično nije samo materijalno ili psihološko. Ovde nije reč o određenoj borbi jednog bića protiv drugog, o borbi jedne želje s drugom željom ili o večnom sukobu između dužnosti i strasti. Pre bi bila reč o tome da se pokaže čega ima začuđujućeg u samoj činjenici da se živi. Pre bi bila reč o tome da se prikaže život duše u njoj samoj, u središtu jedne beskrajnosti koja nikad nije nedelotvorna. Pre bi bila reč o tome da se iza svakodnevnih dijaloga razuma i osećanja oslušne svečan i beskrajn dijalog duše s njenom sudbinom” (Meterlink, у: Miočinović, *Drama*, 1975: 89).

Чинећи драмску структуру веома сложеном укључивањем елемената три различита жанра у оквиру једне специфичне форме Симовић пише сасвим модерну драму, драму модерне форме, савременог хибридног жанра. Међутим, када је реч о модерној драми, важно је имати у виду и одређење „модерне драме” према значајном француском теоретичару драме – Жан-Пјеру Саразаку. Ма како нам то парадоксално звучало, он сматра да се модерна драма зачиње још 1880-тих година у тренутку када долази до „dekonstrukције aristotelovsko-hegelovskog modela”. По његовом схватању појма модерне драме, она се проширује на савремену драму „štaviše na onu najneposrednije savremenu. I to u meri u kojoj se današnje stvaralaštvo oslanja na te nove temelje koje stalno produbljuje. [...] A poreklo savremenog dramskog stvaranja leži upravo u raskidu, u promeni paradigme do kojih je došlo s piscima poput Ibzena, Strindberga, Čehova, Pirandela, Brehta... I sklon sam da 'kratkom XX veku' istoričara politike i planetarnih događaja, koji traje od kraja Prvog svetskog rata do pada Berlinskog zida, suprotstavim 'veoma dug XX vek' nove dramske forme, koji se prostire od 1880-ih godina do danas – a možda i nadalje” (Sarazak, 2015: 15). Због тога не треба да нас чуди што у Симовићевим драмама, како у драми „Чудо у 'Шаргану’” тако и у драми „Путујуће позориште Шопаловић”, наилазимо на оне елементе који се препознају још на самом крају деветнаестог односно у првој половини двадесетог века. На овом месту важно је указати и на то да ове две Симовићеве драме нису усамљен случај у српској драмској литератури. Најпре поједине драме Душана Васиљева, али и других, ретких драмских стваралаца прве половине XX века показују тенденције ка оваквој драмској форми. С друге стране, све драме које је написао Д. Михаиловић, потом поједине драме Д. Ковачевића, А. Поповића, и других стваралаца друге половине XX века имају елементе веома блиске онима које смо уочили приликом анализе жанра Симовићеве драме „Чудо у 'Шаргану’”. Због тога је сасвим оправдано говорити да у српској драмској књижевности постоји једна линија писаца чије дело успоставља континуитет једног посебног драмског облика, а који се успоставља и на нивоу светске драмске литературе. Одатле не чуди чињеница да су Симовићеве драме „Чудо у 'Шаргану’” и „Путујуће позориште Шопаловић” превођене на стране језике и игране и у иностраним театрима.

### Драмско време и драмски простор

У драми „Чудо у 'Шаргану'” хронотоп је одређен након пописа лица с тим што је време релативизовано, док је простор одређен веома конкретно: „Догађа се хиљадудеветстошездесетинеке године, у кафани 'Шарган', испред ње, и на оближњем периферијском гробљу” (Симовић, 2008а: 10). Занимљив је начин на који је записана година: *хиљадудеветстошездесетинеке*, где су све лексеме спојене, што указује на потребу да се додатно скрене пажња на релативност времена, а време за које ће јунаци осетити да пролази често изазива амбивалентан однос јунака према њему. Година симболично није прецизирана, што сугерише немарност према датирању, али и потребу писца да скрене пажњу на то да су се драмски догађаји и драмски протагонисти могли десити односно постојати у било које време.

У драми „Чудо у 'Шаргану'” време је линеарно конципирано (Pfister, 1998: 405), а седам слика у колико је драма подељена следе по апсолутној хронологији једна за другом. Када је реч о три временске категорије у драми: примарном, секундарном и терцијалном времену, Златко Грушановић је указао на то да се и у овој Симовићевој драми може говорити о примарном драмском времену које траје три дана и у које улазе „scenski predstavljени događaji”, док догађаји о којима се говори припадају секундарном времену, а терцијално време има распон од Првог светског рата па до потенцијалне будућности сваког јунака (Grušanović, 20110: 30-32). Међутим, сама концепција времена веома је важна за разумевање друге Симовићеве драме. У оквиру примарног времена можемо говорити о потуној сукцесији, а када је реч о секундарном времену, и о симултаности. Наиме, док се на сцени приказују одређени, неважни догађаји, симултано с њима се одигравају догађаји кључни за поједине јунаке, о којима читалац/гледалац сазнаје накнадно. Такви су сусрети Јагоде са непознатим оцем, што остају ван очију публике, или сусрети Трифуна са Јагодом и Госпавом, убиство Трифуна и Анђелкова погибија. Поред овако конципиране драмске радње симултаност се евоцира и путем дијалога јер се на сцени често воде паралелни дијалози међу различитим ликовима. Симултаност дијалога има веома прецизно значење у драмама



насталим на подтексту чеховљевске драматургије, а реч је о томе да се на тај начин сугерише подједнака важност међу драмским протагонистима.

У драми се појављују сва три глаголска времена: прошлост, садашњост и будућност, с тим што је од самога почетка видљиво да протагонисти Симовићеве драме имају једино садашњост, коју, баш као и Чеховљеви јунаци, пропуштају маштајући о недосежној будућности или исповедајући се о прошлости. Прошлост је у њиховим исповестима или дијалозима веома често прецизирана, за разлику од одређења времена драмске радње, за које смо показали да је релативизовано. Тако нпр., Скитница наводи конкретну годину: „Требало је да се венчамо четрешесте” (Симовић, 2008а: 33), а Иконија, говорећи о Анђелковој прошлости, каже: „Обио јесенас самоуслугу ’Сава’, на Вождовцу, / одрапили му годину ипо!” (Симовић, 2008а: 54) [наше подвлачење]. У специфичној ситуацији прошлост може бити означена и посредством историјских догађаја, историјских личности или специфичних предмета, што је случај када је реч о мртвим војницима. Време из ког они потичу евоцирано је управо на овај начин: „Обучени су у исцепану униформу српске војске из Првог светског рата. Манојло има дурбин, револвер и пелерину. Танаско пушку с бајонетом. Носе француске шлемове, порције, а око појаса фишеклије” (Симовић, 2008а: 64) [наше подвлачење]. Прошлост којој они припадају сугерисана је и неслагањем карте, коју користи Манојло, са стварним простором на ком су се нашли, као и посредством стварних личности и титула везаних за време о којем је реч: Аугуст фон Мекензен, војвода Путник и ђенералштаб, регент и принц-престолонаследник, краљ, команда прве армије, српске и аустријске трупе. Прецизно датирање прошлости, односно смештање прошлих догађаја у јасне временске оквире указује на потребу да се прошли живот потврди као стваран, реалан, али и да му се да значај. На тај начин се прошлост отима од бесмисла који обележава садашњост јунака.

За разлику од прошлости, садашњост је, како смо то видели одмах на почетку, веома релативизована, и у њој доминира специфична одлика времена, које су драмски ликови веома свесни, а реч је о протицању времена. Оно се најпре уочава на нивоу смењивања доба дана и ноћи између појединих слика, што је или експлицитно речено у дидаскалијама или сугерисано, као у ситуацији смене ноћи

и дана између треће и четврте слике која се дочарава посредством дијалога Цмиље и Анђелка, што открива њихов интимни однос, одигран између ове две слике. Указивањем на протицање времена посредством догађаја који се десе између две слике у драми „Чудо у 'Шаргану'” се формира чеховљевски концепт времена као доминантан иако је само време згуснуто као у класичној драми (в. у: Hristić, 1981: 129-151). Доминацијом чеховљевског концепта и на плану драмског времена као драмског средства остварена је савремена драматуршка форма. Феномен протока времена који нужно са собом носи пролазност човековог живота, налази се у свести појединих јунака, и везан је за садашњост, јер се управо из позиције садашњости најбоље осећа пролазност времена. У драми сваки следећи тренутак постаје садашњост у односу на претходни, који је већ постао прошлост, те се пролазност времена може буквално видети на сцени. Време које видно протиче на сцени у функцији је наглашавања бесмисла сваког тренутка свих протагониста јер заједно са протицањем времена пролазе и њихови животи. Иконија је најсвеснија ове сурове човекове судбине: „Док трепнеш, све те мимоиђе!” (Симовић, 2008а: 52). Њена реплика-коментар на сцени приказује важан идејни елемент Симовићеве драме, а он „Чудо у 'Шаргану'” ставља у ред оних драма које човека подсећају на сурову чињеницу да „nam vreme izmiče i kako se bitka sa njim uvek gubi” (Hristić, 1981: 139). На пролазност човека у времену указује и Иконијин коментар упућен Анђелку: „Не можеш ти с њима у исти чабар [мисли се на омладину]. / Ако ниси прегуро триесту, / нек нисам која сам!” (Симовић, 2008а: 82), као и Цмиљин у ком коментарише себе као младу, наспрам Госпаве коју види као стару. Супротстављање младости наспрам старости за протагонисте представља пластичну слику временских категорија: садашњост наспрам будућности. Када буде у стању да опази проток времена, који повлачи пролазност човека, Скитница доживљава неку врсту отрежњења имајући у виду Вукосаву: „Вукосава прегурала ваљда и шесету, / а ова једва пребацила дваес” (Симовић, 2008а: 89).

Садашњост у драми је проблематизована на још један начин. Наиме, можемо рећи да ње нема, да ликови драме „Чудо у 'Шаргану'” не живе своју садашњост јер се она губи између причања о прошлости и маштања о будућности. Будућност се јавља као жељена садашњост јер о њој сви маштају, а нарочито

женски ликови Госпава, Јагода и Цмиља. Оне своју садашњост подносе управо захваљујући сањарењу о будућности у којој задобијају породицу, кућу, поштовање. И када је реч о мушким ликовима, можемо говорити о сањарењу, а оно укида ружну садашњост. Анђелко сања о будућности, Миле о нестварној садашњости, Скитница о нестварној прошлости у којој уједно види и будућност, док Вилотијевић персонификује укидање садашњости у свести јунака јер он има прошлост и будућност политичара-каријеристе, док је садашњост између друге две временске категорије сасвим истиснута.

У специфичном случају Танаска и Манојла време задобија вредност јединице за меру простора. Реч је о томе да мртви војници прелазе пут од 50 година, како би дошли до чудотворца, како каже Танаско: „Ако нам је педесет година требало доведе, / требаће нам и педесет натраг!” (Симовић, 2008а: 158). У фантазмагоричној нити драме „Чудо у 'Шаргану'” време и простор стапају се у јединствену категорију, а то нам указује на потребу да се категорија времена потпуно укине у самеравању човека и његовог трајања. Истовремено, показано је да је такво укидање могуће остварити једино у оностраном, а простор драмске радње у делу о ком је реч виђен је као простор што стоји на рубу оностраног. „Сам простор Шаргана одговара натприродним збивањима која се у њему дешавају. Он није само географски и социјално маргиналан, већ је, истовремено, као простор близак гробљу и ђубришту – потенцијално нечисти простор између *овог* и *оног* света. Географски, Шарган је на периферији Београда, али је из простора велеграда јасно издвојен. [...] Насупрот таквој слици велеграда, као реалност Симовићевих јунака стоји Шарган, терпапиром покривена дивља градња, с прозорима који не дихтују и мишјим рупама” (Пешикан Љуштановић 2009: 88).

Простор драме „Чудо у 'Шаргану'” конституисан је вербалном и невербалном техником, обликован у неколико различитих бинарних опозиција. Он се најпре, како смо показали, по принципу кроки-цртежа даје након списка ликова, што спада у невербалну конституицију простора. Ова техника ће се користити на још неколико места углавном у дидаскалијама пре почетка појединачне слике. Опис простора изостаје, а функција локализовања радње у

дидаскалији је информативног карактера. Као невербална техника конституције простора користи се и кретање ликова. На тај начин се углавном конституише сценски унутрашњи простор – кафана „Шарган”, у којој се кроз Иконијино и Цмиљино кретање обликују: кухиња, шанк и шупа у којој су *сицеви*. Када је реч о спољашњем сценском простору он се такође у појединим случајевима конституише и кретањем ликова, што је нарочито значајно за ликове који конституишу фантазмагоричне елементе драмске радње: Манојло, Танаско и Просјак. С друге стране, током драмске радње обликују се различити простори вербалном техником, који су увек у функцији карактера из чије се перспективе конституишу. Скитница вербално конституише далеки простор Немачке и простор економије, простор „од Ваљева па до Ивањице!”; Јагода конституише простор Канаде, те вербално локализује своја кретања: угао Кондине, железничка станица, Карађорђева улица, Сремска улица итд. На тај начин „Чудо у 'Шаргану'” припада модерној драми – по томе што се простор не приказује као нешто предметно, него је у функцији сликања живота (в. Pfister, 1998: 373-376) драмских јунака.

Било да је реч о вербалној или невербалној техници локализације, простори друге Симовићеве драме увек су обликовани да чине бинарну опозицију. С обзиром на то да је, простор у функцији карактеризације ликова, он има различите вредности у зависности од лика који га конституише<sup>34</sup>, а обликоване опозиције заснивају се на неколико различитих референцијалних тачака. Због тога можемо говорити о три опозиције, које су у неким случајевима међусобно уодношене: 1. простор позорнице – простор ван позорнице; 2. споља – унутра; 3. стварни – жељени простор. Неретко се дешава да се просторне опозиције преклапају.

У драми „Чудо у 'Шаргану'” важан је однос између простора који се приказује на сцени и простора ван сцене, што има улогу у драмској радњи. Тај комплексан однос Симовићеву драму ставља у ред оних драма „које стоје и

---

<sup>34</sup> Један исти простор може бити виђен као сигуран простор или као простор из ког вреба опасност, што је условљено перспективом лика који о простору говори. На тај начин простор постаје амбивалентан без обзира на то о каквом простору је реч (унутрашњи или спољашњи), с тим што амбивалентна природа простора није и његова стварна одлика.

duhovnopovjesnom kontekstu egzistencijalističke filozofije” (Pfister, 1998: 366). На позорници – пред очима читалаца/гледалаца – увек је простор кафане или око кафане, а у последњој сцени видимо и простор гробља. Кључни догађаји како за драмску радњу тако и за животе протагониста одигравају се у простору ван/иза сцене. Док се на простору који непосредно гледамо одиграва само неважно: ликови улазе, излазе, једу, исповедају се, свађају се и сл., дотле се иза сцене<sup>35</sup> (на железничкој станици, на улици, у Трифуновој соби итд.) Јагода два пута сусреће с оцем ког не познаје, Госпава убија Трифуна и Анђелко гине. Оваквом употребом бинарне опозиције на позорници – иза позорнице, Симовић показује потребу да на сцену постави животне околности, које су често такве да простори које гледамо не откривају нам оно суштинско, и да, док смо заокупљени баналностима, кључни догађаји одигравају се иза сцене.

Важну бинарну опозицију чини унутрашњи и спољашњи простор. Најпре, на самој сцени као доминантан истиче се унутрашњи простор кафане „Шарган”, док се спољашњи простор појављује ређе притом локализујући повлашћено питање драмске радње – питање идентитета, које се у драми јавља кроз Танаска, Манојла и Просјака. Ипак, унутрашњем простору, кафани „Шарган”, припада заштитничка улога, што се у драми потврђује више пута – најпре на почетку драмске радње, када поједини ликови улазе у кафану како би се заштитили од кише, потом пред крај друге слике, када привучен јаукањем Анђелко хоће да изађе и види о чему је реч, док Иконија сматра да треба остати унутра, на сигурном. За протагонисте који у кафану долазе кафански простор постаје сигуран у оном значењу у ком је дом сигуран простор. Цмиљи, Јагоди, Госпави, Ставри, Скитници, Анђелку и Вилотијевићу кафана „Шарган” пружа уточиште у њиховим сањарењима, те она задобија значење и функцију заштитничког простора – као уточиште сањара (в. Ваšlar, 1969: 40-67). Преносећи на кафану функцију, коју у традиционалној или усменој књижевности може имати само кућа/дом, и функцију коју по Башлару може имати гнездо (в. Ваšlar, 1969: 128-

---

<sup>35</sup> „Kao dio tog AKCIONOG KONSTITUIRANJA PROSTORA već se u ulascima i izlascima likova stvaraju prostorne relacije, uspostavlja se kontrast između fiktivnog prostora iza pozornice (off stage) i fiktivnog prostora prezentiranog na pozornici. Likovi odnekuda dolaze i nekamo odlaze, a različiti smjerovi, iz kojih oni dolaze i u kojima odlaze, stvaraju dodatnu prostornu diferencijaciju off stage” (Pfister, 1998: 380).

145), писац посредством простора упућује на суштинску заједничку особину јунака – усамљеност. С друге стране, спољашњи простор како сценски – испред кафане – тако и вансценски – железничка станица и улица – добијају значење простора у ком сањара вреба опасност.

Најбогатија опозиција у драми је стварни – жељени/сањани простор, јер се у њој вербално конституише велики спектар отворених и затворених простора, од чега отворени простори заузимају веома удаљене тачке. Ова опозиција може се сагледати једино кроз перспективе ликова, који, говорећи о жељеним просторима, наново конституишу опозицију отворен – затворен простор, где су и један и други простор амбивалентне природе. Амбивалентна природа бинарне опозиције унутра – напољу, у контексту простора о ком се говори, у зависности је од лика кроз чију перцепцију се прелама. И док је спољашњи простор за Анђелка виђен као слобода: „па кад увече изађем на улицу, / ко да сам изуо тесне ципеле!” (Симовић, 2008а: 52), а унутрашњи као затвор, што и јесте чест простор овога протагонисте, дотле за Цмиљу унутрашњи простор – простор куће има значење слободе: „Па димамо кућицу, слободицу”, а опозиција унутра – напољу јасно се уочава: „Снег напољу сипа кано вуна, / код нас бојлер, зимница, фуруна!” (Симовић, 2008а: 55).

Стварни простор увек је у заостреној противуречности жељеном простору и представља неку врсту његовог искривљеног огледала. За Цмиљу стварност су Кремна код Ужица, Репиште и кафана „Шарган”, а жеља је соба у њеном власништву, *кућица, слободица*, која има „вече, шпаиз, и текућу воду”, Београд, а не његова периферија; за Јагоду стварност је фабрика на периферији Београда, а жеља Канада, кућа у Крунској „башта са стакленим куглама разних боја, / лигештули, кипови, књиге, шимшир!” (Симовић, 2008а: 15); за Госпаву стварност је кафана „Шарган”, периферија, а жеља земунска „Венеција” и кућа, кухиња, спаваћа соба, чиста постељина<sup>36</sup>. За Ставру стварност је периферија и окретница аутобуса 33, а сањани простор село: „Било би лепо живети у Кремнима! / Што урадиш можеш да опипаш” (Симовић, 2008а: 31). Просторе о којима сања Анђелко конституише вербално: „Важно је да сам се вратио у Београд! / Да ми је да све пијаци – Душановачку, Бајлонову, / Јованову, Земунску, Палилулску, /

<sup>36</sup> Спаваћа соба и чиста постељина персонификују цео један живот за којим Госпаву жуди, а који представља супротност живоуту проститутке, какав она живи.

Каленићеву, Сењачку, Цветкову, Зелени венац / [...] Да ми је да препешачим / све од Земуна до Карабурме! / Па да попушим, сам, на Калемегдану! / Седим, пушим, гледам преко Саве / како је у Војводини облачно!” (Симовић, 2008а: 51). Опозицијом жељени – стварни простор се указује на унутрашњи несклад јунака, који се огледа у стварном и жељеном, недостижном животу.

У драми „Чудо у Шаргану” јавља се веома мали број реквизита, који су, у складу са концепцијом простора, везани за ликове уз које се појављују. Пишући о концепцији простора и односу простора и реквизита, Пфистер закључује: „Vrsta i broj rekvizita što se upotrebljavaju u dramskom tekstu uvjetovani su koncepcijom prostora. U drami, u kojoj je koncepcija prostora karakterizirana neutralnošću ili stilizacijom, nalazi se malo rekvizita koji su tada, međutim, u pravilu vrlo važni” (Pfister, 1998: 383). У Симовићевој драми реквизити се јављају уз мртве војнике Манојла и Танаска чинећи део њихове војне опреме, што их, како смо то већ покушали да осветлимо, везује за одређени период у прошлости. Осим што реквизити имају ту функције, може се издвојити и посебна функција пушке, коју Танаско носи, а која је изузетно тешка и ничему не служи, јер, по речима јунака, не може да пуца. На крају драмске радње пушка се трансформише захваљујући новој употреби: „Ем не пуца, / ем богме није лака! / Једино што ми служи као штака” (Симовић, 2008а: 161). Пушка је симбол војничке части, а носи је војник стрелан као издајник, односно војник коме је одузета част. Посредством пушке која се трансформише у штаку, а након што су мртви војници сазнали да је од неправде која им је учињена прошло педесет година и да више част и срамота за њих немају она значења која су некад имала, јер „После педесет година, господине, / то ти се више не разликује! / То ти више никог под небом не занима!” (Симовић, 2008а: 157), сугерише се промена унутар драмског протагонисте. Када пушку прихвати као штаку, он прихвата своју судбину, и потрага за правдом престаје. Реквизит се везује и за Госпаву, а реч је о бразлетни, коју је добила на поклон од кобног љубавника. Када га убије, Госпава губи бразлетну, што симболизује истовремени губитак илузије<sup>37</sup> и наде у бољи живот. Реквизит се још

---

<sup>37</sup> Госпава је превасходно рационална, те повећањем материјалне вредности бразлетне („Платио седам иљада!”), она се показује као сањар, као жена којој је потребно да верује у могућност другачијег живота од овога који има.

у драми везује за Ставру, који стално чита новине. Када је реч о неважним реквизитама као што су кафанско суђе, купус-салата, месечарка, комовица и сл., они су условљени простором на коме се одиграва радња. Међутим, њихова честа вербализација на идејном нивоу дела повезана је са светом који пролази Симовићевој драмом. Реч је о томе да честа употреба површних реквизита у дијалогу персонификује површност гостију кафане „Шарган”.

Важност простора у ком се јунаци модерне драме крећу за разумевање самих концепција протагониста увидео је и Христић пишући о Чеховљевим драмама: „U modernoj drami junak se više ne odmerava samo prema opštim merilima moralnih vrednosti, nego njegovi postupci bivaju isto tako određeni sredinom u kojoj se nalazi, kao i onim što je do tih postupaka dovelo a nije se moralo u njima i do kraja ispoljiti. Jednostavno rečeno, o modernom dramskom junaku ne možemo više govoriti a da najveći deo pažnje ne obratimo na njegovu životnu sredinu koja postaje dramski prostor od prvorazrednog značaja, kao i na sve psihološke komplikacije – da ne kažemo komplekse – koje nas navode da nešto učinimo, ali koje ne samo što nisu etički obojene nego i ostaju skrivene duboko u pozadini učinjenog” (Hristić, 1981: 85/86). Управо овакав однос простора и драмских јунака, односно појединих драмских јунака и њихове средине налазимо у Симовићевој другој драми.

### Ликови

Ликови у драми „Чудо у ’Шаргану’” сасвим су у складу са поетиком коју Симовић следи, пишући ову и наредну драму, а о специфичностима те поетике било је речи када смо говорили о жанру. Као што смо већ напоменули, реч је о ликовима са маргине друштва, који су локализовани у периферијску кафану, у којој се откривају читаоцу/гледаоцу кроз исповести. Притом, они су сасвим обични протагонисти, потпуно налик на личности какве се могу срести у свакодневном животу. Та њихова заједничка особина кључна је тачка која повезује Симовићеве драме са њиховим потенцијалним подтекстом – Чеховљевом драматургијом. „’Traži se,’ govorio je Čehov, ’da junak i junakinja budu scenski efektni. Ali u životu ljudi se ne ubijaju, ne vešaju, ne izjavljuju ljubav svakog trenutka. I



ne govore svakog trenutka patetične stvari. Oni jedu, piju, vuku se, govore gluposti. I, eto, potrebno je da se sve to vidi na sceni. Treba napisati takav komad u kome bi ljudi dolazili, odlazili, ručavali, pričali o vremenu, igrali karte, ali ne zato što je to potrebno autoru, već zato što se to događa u stvarnosti” (Hristić, 1981: 108). Овај Чеховљев захтев Симовић доследно испуњава у драми о којој је реч. Дословно сви јунаци улазе и излазе са сцене, на сцени наручују храну и пиће, причају о киши која не престаје да пада итд.

Због потребе модерне драме да прикаже обичног човека као драмског протагонисту и да таквог јунака прикаже у сасвим природним околностима и у ситуацији што је израсла на прототипу реалне животне свакодневице, као последица се јавља драмски протагониста који није карактеристичан у оном смислу у ком су то били јунаци класичне драме. Драмски ликови „имају своју функцију у драми, али немају потпун живот по коме би нам се урезуале у сећање као неponovljive личности до краја изразите судбине” (Hristić, 1981: 177). С тим је у вези и непостојање главног јунака јер у драмском тексту више нема ликова који би се истакли неком својом особином, својим карактером или делом. На тај начин непостојање главног јунака у модерној драми бива условљено двама разлозима: формалним – укидање изузетног појединца, и идејним – модерним схватањеа човека и његове судбине, по коме су сви подједнако важни и сви имају иста права на постојање. О овом другом разлогу већ је било речи.

У Симовићевој драми „Чудо у Шаргану”, баш као и код Чехова, наилазимо на групу драмских протагониста који заузимају подједнак драмски простор, а притом су на различите начине уодношени и међусобно повезани. Драмска радња организована је тако да поједини ликови – редовни гости кафане или случајни пролазници, стално улазе и излазе, а за време боравка у кафани већина њих се или исповеда или каже довољно да се открије скривена уодношеност са неким другим протагонистом. На тај начин се формира љубавни троугао Госпава – Јагода – Трифун, а да се при томе Госпава и Јагода никад не сретну на сцени, с једне стране, и сам Трифун не појави као присутни протагониста, с друге стране. Условно речно можемо говорити о још једном љубавном троуглу: Анђелко – Цмиља – Ставра. Посредно се уодношавају Госпава

и Анђелко, али и Јагода и Скитница, док се у лику Просјака путем чуда и чудотворца на један специфичан начин повезују мртви војници и живи свет. Симовићу су потребни овако сложени односи међу протагонистима јер се такви односи могу наћи и у животу. Притом се драмски јунаци повезују у један специфичан однос у коме сасвим случајни пролазници могу пресудно утицати на нечији живот, што на идејном плану драмског дела прибавља значајну динамичност.

Поред карактеризације ликова, и концепција ликова заслужује посебну пажњу. Концепција схваћена како ју је Пфистер дефинисао<sup>38</sup> уочава се код сваког појединачног лика и сасвим је у складу са захтевима Чеховљеве драматургије. Међутим, овде је важно напоменути да, иако мале, разлике у концепцијама ликова, ипак, постоје, а оне у палети карактера доприносе ефектном избегавању монотоније. Иако смо навели да су разлике мале, оне нису занемарљиве, за шта су најбољи пример јунакиње Јагода и Цмиља, настале на истом концепту – провинцијалка у великом граду која спас види једино у удаји, или ликови Анђелка и Скитнице, који такође припадају истом концепту – бивши затвореник и бескућник. Иконија и Ставра такође имају ако не исти, оно врло сличан прототип јер су то ликови обавијени тајном у том смислу што једино њихови животи остају непознати за читаоца/гледаоца. С друге стране, Госпава, Миле, Вилотијевић, Просјак и мртви војници израстају на сасвим засебним концептима. Постоје два типа концепције ликова: на једној страни су они чији су карактери слични (Јагода и Цмиља; Иконија и Ставра), а на другој они чији су карактери сасвим различити (Анђелко и Скитница).

Када је реч о карактеризацији ликова, можемо рећи да аутор доследно спроводи технику карактеризације у свим својим драмама. Ипак, карактеризација појединих протагонистима се може разликовати, али је у највећем броју случајева иста. Симовић врло ретко користи ауторску карактеризацију, што ћемо показати у анализи драмских текстова, те када јој и прибегава, обично је реч о експлицитној ауторској карактеризацији – име са значењем, као нпр. у драми „Чудо у Шаргану”. Остале технике ауторске карактеризације или не користи уопште или

---

<sup>38</sup> „Pod koncepcijom lika podrazumijevamo antropološki model na kojem se dramski lik zasniva te konvencije njegovog fiktionaliziranja [...]” (Pfister, 1998: 261).

користи у изузетном случају<sup>39</sup>. Фигурална техника карактеризације и експлицитна и имплицитна употребљава се као доминантна у све четири драме. Конкретно у драми о којој је реч оваква карактеризација се јавља експлицитно и имплицитно. Експлицитно кроз туђи коментар у дијалогу, како *in praesentia* тако и *in absentia*, и увек након прве појаве, а имплицитно кроз карактеристике које се могу подвести под вербално, односно језичко понашање. Ипак, као доминантна техника карактеризације издваја се имплицитна самокараактеризација, у којој Симовић поштује Хебелове постулате овакве врсте карактеризације драмских ликова: „Ако pisac pokušava ocrtati likove tako da ih pušta da sami govore morat će se paziti da oni ne govore o svom unutarnjem životu. Sve se izjave moraju odnositi na nešto izvanjsko; samo tada će likovi svoju duševnost izraziti živo i snažno, jer ona se oblikuje samo u refleksima svijeta i života” (Hebel, 1961, цит. према Pfister, 1989: 279).

Ликови драме „Чудо у ’Шаргану’” конципирани су као вишедимензионалне индивидуе, што одговара жанровској условљености,<sup>40</sup> и могу се поделити на мушке и женске ликове. Женских ликова је мање – четири (Иконија, Госпава, Цмиља и Јагода), док су мушки далеко бројнији и има их десет, при чему их можемо поделити у три групе: 1. живи ликови на сцени: Анђелко, Миле, Ставра, Просјак, Скитница, Вилотијевић и Иследник; 2. мртви ликови на сцени: Манојло и Танаско; и 3. одсутни лик: Трифун. Иако су мушки ликови бројнији у драмском тексту, сценом доминирају заправо женски ликови, те се стиче утисак да су они и бројнији. На тај начин, на идејном плану драме аутор сугерише да је заправо женски принцип доминантан, без обзира на то што су мушкарци бројнији. На сцени је стално присутна група ликова, као и код Чехова, што је карактеристика модерне драме, онако како ју је одредио Саразак. Таквом једном групом и почиње Симовићева драма „Чудо у ’Шаргану’” .

---

<sup>39</sup> Такав је пример употребе контраста у изградњи ликова Вука и Лазара у драми „Бој на Косову”.

<sup>40</sup> Реалистичка и натуралистичка драма конципира ликове као вишедимензионалне (о томе в. у: Pfister, 1989: 270).

## Женски ликови

### Иконија – централни лик

Иконија је стално присутан лик, те чини неку врсту централне јунакиње. Она је власница кафане, удовица која је у Београд стигла сама из провинције, што је у целини чини погодном за лик на кога ће остали јунаци бити упућени. Обликована је углавном кроз фигуралну карактеризацију, али и кроз ауторску карактеризацију, у коју спада коментар приликом пописа ликова: „удовица, добро држећа, у свему искусна”. Њен лик је изграђен веома пажљивом комбинацијом технике имплицитне самокарактеризације, у коментарима у којима она говори о другим ликовима или њиховим поступцима и уверењима, и техником експлицитне карактеризације, преко Иконијиних поступака. Оно што је већ на први поглед разликује од других, осим када је реч о Ставри, јесте то што се она не исповеда, бар не директно. Од ње саме не сазнајемо о њој скоро ништа – за разлику од других женских ликова, она једноставно нема потребу да говори о себи. Када то и учини, коментар је узгредан и више осветљава позицију са које она посматра сопствени живот, него што говори о њој самој. Готово усамљени пример таквог коментара јесте аутокоментар-реплика у реплици у којој Анђелку саветује да се скраси са Цмиљом: „Говорим за твоје добро, / ја сам моје прегурала. / Да се ожениш [...]” (Симовић, 2008а: 81/82) [наше подвлачење]. Референцијална реплика смештена је на средини текста и суштински одређује Иконијин однос према самој себи. Стављамо је на почетак анализе лика јер је сматрамо веома важном, једном врстом кључа у коме се чита Иконијин лик. Иконија више ништа не очекује од живота, што омогућава позицију из које ниједна несрећа не изгледа страшно и коначно, као што ниједна срећа не изгледа уверљиво. Због тога коментарима о другом или о поступку другог, које искаже узгредно, она веома често погађа саму суштину ствари о којој је реч.

Главне одлике ове јунакиње су простодушна искреност и сурова реалност, што се истиче на више места у тексту а посредством фигуралне експлицитне карактеризације другог у дијалогу, како у присуству лика о коме Иконија говори, тако и у одсуству, или коментаром поједине ситуације. Коментаришући другог она показује доследност јер коментарише углавном исте ликове, при чему је њено

мишљење исто без обзира на то да ли су коментарисани јунаци присутни или одсутни. У разговору са Скитницом, који након двадесет година тражи Вукосаву – трудну вереницу – Иконија ће репликама – коментарима окарактерисати и себе и Скитницу. Најпре ће у његовом присуству изговорити као реакцију на то што је он тек прошле године почео да тражи Вукосаву: „Лане? Баш сте се рано сетили! / И сад на основу чега да је нађете? / После толико година, еј!” (Симовић, 2008а: 36) [наше подвлачење]. Иронију коју прати почетак цитиране реплике разумемо у контексту коментара који ће Иконија изрећи чим Скитница изађе из кафане: „Сви се они сете кад оматоре!” (Симовић, 2008а: 37). Референцијална реплика са експресивном функцијом сурова је истина о Скитници као неодговорној, непоузданој и пре свега нестабилној особи, која се сопствене породице, додуше породице у настајању, није сетила двадесет година. Када буде речи о Скитници, видећемо да је Иконија погодила суштину његовог лика. Међутим, у реплици је имплицитно сугерисан Иконијин однос према мушкарцима. Из коментара, који задобија и улогу метајезичке функције, могуће је ишчитати питање: Чега се то *сви они сете када оматоре?* Породице? Жене? Стварног живота? Један узгредан и прстодушан коментар открива психолошки сложену подлогу на којој је настао сам лик Иконије. Та подлога се најбоље може разумети уколико се сагледава у контексту њеног виђења брака. Цмиља је очајна што још увек није у браку и о њему живо сања: „Само ја кад би се удала, видела би!”, да би на такво њено сањарење, Иконија одговорила сурово: „Нема ко да те бије и да те гази, / немаш коме да ринташ и да рмбачиш!” (Симовић, 2008а: 28). Опет сасвим узгредна реплика, која делује као опште место у једном социјално маркираном кругу, представља заправо пажљиву карактеризацију Иконијиног лика. Њена слика о браку, о мушкарцима у функцији супруга, највероватније потиче из њеног личног искуства. Иако само једном помиње мужа, у контексту неутралном за мушко-женске односе, из обих реплика можемо закључити да је Иконијино брачно искуство трауматично.

Иконијина способност да види стварну ситуацију и да је у узгредним репликама прецизно представи на сцени видљива је у најразличитијим дијалозима. Тако нпр. док Јагода прича Цмиљи о свом идеализованом веренику, Иконија ће сасвим тачно препознати стварну природу Јагодиног вереника: „Да то

не буде неки коштаплер?” (Симовић, 2008а: 17). Узгредна реплика заправо има референцијалну функцију јер од тог момента читалац/гледалац сумња у све што Јагода каже о веренику. Коментар приликом Вилотијевићевог одсуства о његовом говорењу са трибине које се претворило у патолошко причање: „Бог и душа, / њега је страх да престане” (Симовић, 2008а: 41) веома је важан за разумевање самог Иконијиног лика. Референцијална реплика, вешто заоденута у коментар типичан за малограђанску свест, у дубокој је повезаности са експлицитном ауторском карактеризацијом при попису ликова: *у свему искусна*. Она је разумела патолошко у Вилотијевићевом понашању, разумела је његову психолошку кризу, а начин на који говори о тој кризи спада у самокарактеризацију. То је неука жена, која веома суптилно разуме човеково биће. Као таква она ће се посведочити и када је реч о другим ликовима.

Другачије су природе коментари као што је упућен Госпави у тренутку када је подругљива према Просјаку: „Добро ти човек и каже, / прво погледај себе!” (Симовић, 2008а: 40) или када чује да је Јагodu напао манијак: „Манијак! / Ко да ми је она нешто па боља” (Симовић, 2008а: 48). Реплике-коментари осветљавају је као ситничаву жену, спремну да буде заједљива без обзира на то што је њен карактер лишен зависти и злобе. На тај начин Симовић указује на то да је човекова природа сложена и да драмски јунаци, настали на прототипу стварне човекове природе, не могу бити савршени и да, чак и они који исконски нису негативни, у датим околностима увек могу показати мане. Међутим, позиција јунакиње, што се уобличава драмском структуром, условљава да читалац/гледалац на њу не гледа негативно ни у тренуцима када изговара овај тип реплика. Своју симпатију према Иконијином лику, коју писац засигурно има, композицијом драме и местом што га јунакиња заузима он преноси и на публику. Реч је о томе да коментарисан лик не изазива емпатију, те стога Иконијини коментари, обојени благом комиком, иако сурови, губе елементе злобе, какви би по својој стварној природи могли бити.

Када је реч о Анђелку, Иконија се показује као нешто другачија. Чини се да је њен однос према њему амбивалентне природе. Најпре када Цмиља за њим пати, односно када пати јер није успела да га задобије за мужа, Иконија ће се о Анђелку

веома негативно изјаснити карактеришући га као генетски лошег: „Није да га узмеш за пелцера!” (Симовић, 2008а: 53). Притом је иронична и у једном узгредном коментару врло сурова јер, иако је заоденуто нечим што личи на опште место – народну изреку, реч је о негативном виђењу овог протагонисте: „Не замајавај се ти много око њега, / тај ће ти сместити одакле се и не надаш!” (Симовић, 2008а: 54). Међутим, самом Анђелку, она ће говорити другачије о браку, наговарајући га да се ожени Цмиљом, при чему ће му нудити и посао. Такође, у драмској ситуацији у којој Анђелко хоће да изађе у мрак, што значи да се изложи потенцијалној опасности јер су чули да неко напољу јауче, Иконија ће се поставити заштитнички: „Ђоро, ко зна шта је, / немој дизлазиш!” (Симовић, 2008а: 59). Пажљивом анализом ових Иконијиних реплика, које показују двоструку природу када се ради о Анђелку, уочавамо да Иконија у дијалогу са Цмиљом, где се показала као негативна према Анђелку, наступа заправо из позиције некога ко жели да заштити Цмиљу од патње. На тај начин се Иконија карактерише имплицитно јер је показано њено настојање да колико је то могуће заштити млади свет од патње и страдања. Истовремено, слуги се да Иконија има неискоришћен мајчински потенцијал, који управо усмерава ка Цмиљи и Анђелку.

Иконија заузима заштитнички однос и према Просјаку. Она га за шаку мамаца храни и брани од Госпавине подругљивости. Слика је готово библијска и дубоко повезана са суштином Иконијиног бића. Иако ће Симовић то најпре експлицитно мотивисати необичном репликом: „[...] А не зна се шта носи дан, шта ноћ! / Ни ко ће коме да затреба! [...]” (Симовић, 2008а: 43), у којој настоји да покаже како ова јунакиња верује и у један поредак што је изнад људских моћи опажања, по коме се свако по добру или по злу задужује на духовном нивоу. Ипак, реч је о томе да је поступак власнице кафане на идејном нивоу драмскога дела заправо дубоко повезан са значењем њенога имена. Симовић ретко прибегава техници ауторске имплицитне карактеризације – име са значењем, а ту ће технику у овој драми употребити више пута. Иконија је име које са собом носи значење иконе, што ће рећи значење заштитника. И заиста, Симовићева јунакиња се заштитнички поставља најпре према Просјаку – неком сасвим непознатом, а потом и према Цмиљи, Анђелку, а на крају и према Госпави. Иако је Анђелко мртав посредно због Госпавиног поступка, Иконија ће гледати, колико је то у

њеној моћи, да јој олакша живот у затвору: „Шта мислиш, / да ли у затвор пуштају пакете? / Мало финог сапуна, женско је!.. [...] Дај да се мало заложимо, / како налаже обичај! / Црна моја Госпава, црна Госпава!” (Симовић, 2008а: 145/146). Овде ваља напоменути ситуацију са Госпавом, такође на гробљу а пре него што Иконија исказује своје лице заштитнице, у којој је Госпава тражила да је присутни протагонисти на Анђелковој сахтани (Иконија, Цмиља, Ставра и Миле) утеше лепом речју. Међутим, нико, чак ни Иконија јој не пружа тражену утеху. Уобличивши поетско-симболички ниво ове ситуације, а у контексту Иконијиног лика и значења њенога имена, писац остварује релативизовање идентитета, што се задобија именом. Питање идентитета, које се стално јавља у драми „Чудо у Шаргану”, питање је да ли се одређујемо оним што чинимо и да ли је наше делање у складу са идентитетом какав желимо да имамо или са нашим стварним идентитетом?

На тај начин функција заштитника постаје амбивалентна, што се види и на самој сцени у различитим ситуацијама. Интуитивно штитећи Госпаву од несреће која наилази, она ће за бразлетину, коју јој је поклатио вереник, рећи да није вредна како јој је представљено. Међутим, Иконија не може и стварно да заштити Госпаву. С функцијом заштитника у дубокој је вези и то што управо Иконија разумева да је непознати Скитница заправо Јагодин отац, али и ову чињеницу она досеже само као констатацију, и на том нивоу и остаје. С обзиром на то да њене могућности не превазилазе ограниченост људских могућности, Иконија нити спасава Госпаву од катастрофе нити може да споји оца и кћерку, који су се у кафани „Шарган” мимоишли за цео живот.

И поред тога што нам скоро ништа није конкретно рекао о овој јунакињи, писац нам је о њеном унутрашњем животу рекао ако не све, а оно барем најважније. И то најважније обавијено је репликама о неважном, у ситуацији која делује банално. Реч је о већ помињаном наговарању Анђелка да се ожени Цмиљом. У тој ситуацији Иконија, а касније ћемо видети и Ставра, откриће своје дубоко скривене фрустрације и патње: „ИКОНИЈА: Погледај неког од ових зградилишта! / Дође сам, једе сам, оде на спавање сам. / Брља по оној вечери, несретник, / једе пасуљ, а пасуљ њега једе. / Ако има нешто јадније / од човека



који вечера сам...” (Симовић, 2008а: 81). Иако се то не чини на први поглед цитирана реплика има референцијалну функцију и пружа нам кључну информацију о Иконији. Реч је о јунакињи која је дубоко усамљена и у тој усамљености веома несрећна. Три тачке којима се завршава ова реплика психолошки суптилно наговештавају да Иконија говори најпре о себи, те због тога зауставља говор када се сувише приближи сопственој патњи. Реплика о којој је реч припремљена је психолошки у једној од претходних слика, када ова јунакиња сасвим мирно саопшти суштинску истину везану за људски век: „Док трепнеш све те мимоиђе” (Симовић, 2008а: 52). Унутрашњи Иконијин живот, који писац открива веома пажљиво и дискретно карактеришу ову јунакињу као протагонисту са високом самосвешћу, која има снаге да буде сурово реална – како према другима тако и према самој себи.

Иконија је грађена као вишедимензионални лик, те поједине реплике указују на њен трговачки карактер. Трговачка црта живописно је показана у дијалогу са Цмиљом у којем јој Иконија приговара због начина на који купује на пијаци: „А парадајз не силази испод седамсто! / Ујутру да пораниш, а не ко прошли пут! / И не мораш одма тап код првог, / него мало обиђи, протегли ноге, / маниши, кажи киси, кажи увело, буђаво, / цењкај се, закерај, зановетај, тако се ушпара, / а не од прве на кантар!” (Симовић, 2008а: 17/18). Ту функцију самокарактеризације има и реплика: „Све се може кад зашушти лова!” (Симовић, 2008а: 20), упућена Госпави, која посустаје у свом послу. Дакле, Иконија, која на први поглед изгледа као веома површан и једноставан лик, показује сложену, деликатну природу. Њена карактеризација, уобличена различитим фигуралним и ауторским техникама, спада у ред најбољих карактеризација у савременој драми. Реч је о томе да Симовић кроз коментаре, што делују узгредно и реплике, које су у духу маргиналне жене, једног специфичног затвореног друштва, изграђује жену комплексног психолошког профила, чији живот остаје велика тајна.

Госпава – јунакиња с карактером јунака егзистенцијалистичке драме

Госпава је у попису ликова стављена на друго место, одмах после Иконије, и описана у духу натуралистичке драме: „држи радњу за отварање рупица; у слободном времену испомаже се радећи као 'анимирка' у кафани 'Шарган'; тридесетак година али у лошем стању” (Симовић, 2008а: 9). Како ћемо настојати да покажемо, она представља протагонисту јаког карактера, те се од осталих драмских ликова разликује не само по сопственим поступцима него и по виђењу своје околине. На сцени се појављује четири пута, три пута у кафани и четврти пут на гробљу. Присутна је углавном кратко, али су јој присуства веома значајна, како на нивоу радње, тако и на идејном нивоу дела. За карактеризацију Госпаве, писац се користио истим техникама карактеризације као и код других ликова. Поред фигуралне експлицитне и имплицитне карактеризације, и ауторске карактеризације у виду кратког описа на почетку, као и описа у једној дидаскалији, употребљено је и име са значењем. Међутим, Госпава се карактерише и својим поступком, што ће кључно усмерити драмску радњу.

Када је реч о фигуралној експлицитној карактеризацији, Госпаву други јунаци често коментаришу, нарочито у њеном присуству. Најпре ће је више пута прокоментарисати Цмиља и Иконија, и то у одсуству. Након прве Госпавине појаве на сцени, Цмиља референцијалном репликом потврђује оно што је до сада било антиципирано разним драмским средствима, а то је да је реч о јунакињи која примарну егзистенцију обезбеђује тешким и понижавајућим послом – проституцијом: „Црног ли јој леба, бого мој!” (Симовић, 2008а: 22). Коментар који прати њену прву појаву у вези је и са пишчевим кратким описом при попису ликова: *тридесетак година али у лошем стању*. Симовић карактерише Госпаву драмски веома ефектно јер се њен изглед и Цмиљин коментар лако доводе у везу, те се путем антиципације готово успутно, пред нама отвара Госпавин живот. Површни Милетов коментар осветљава начин на који супротни пол гледа на Госпаву, као и сву суровост такве ситуације: „Јеси видео / како прави гримасе дупетом? (Симовић, 2008а: 22). Она је за њих само извор површног задовољства, сведена у њиховој свести на њену професију, кроз коју за њих егзистира. Ништа мање сурове према Госпави нису млађе жене, што потврђује Цмиљин коментар in

absentia: „Како она Госпава, / онако изакана, издрндана, и матора / може да има на сваком прсту по десет [...]” (Симовић, 2008а: 97) [наше подвлачење]. Придеви које је Цмиља употребила за Госпаву сасвим би се могли употребити за било какву машину или справу, те се Госпава опредмећује придевима, искључиво у свести једне површне јунакиње. Дакле, негативна карактеризација даје се из угла површних протагониста, чији карактери не поседују вредности које поседује Госпава, како ћемо настојати да покажемо током анализе.

Госпава спада у сложеније карактере драме „Чудо у 'Шаргану’”, што се уочава анализом њених реплика различите природе. Тако ће се она показати као занесењак, када за своју бразлетну, коју је добила од *једног векавејца*, *воскара*, каже да је коштала *седам иљада*. Овде није реч о стварној вредности бразлетне, него о томе да јунакиња верује како је и за њу љубавна срећа још увек могућа без обзира на то што се бави проституцијом. С друге стране, њене поетске реплике обојене аутоиронијом, дају овом лику једну комичну црту, која укида могућност патетике, али и самосажалења: „Шта је, да је, мени лако није / опслужити ваке муштерије! / Један тули светло, пали свећу, / други тражи да глумим да нећу! / Један сипљив, а други ме соколи: / јеси л скоро била на контроли? / Поднела сам сезонце, војнике, / срчане и плућне болеснике, / ђубретаре који тегле канте, / мајсторе, теренце, дилетанте, / поднела сам кочничаре, клинце, / Нишлије, Врањанце, Крчединце, / и у маси, а и појединце! / Поднела сам лежећи, и сногу, / списак би се наслаго до крова! / Ал то више трпети не могу!” (Симовић, 2008а: 20). Притом, Госпавино држање како према Просјаку, према коме је сурова, тако и према Иконији, према којој се увек односи као према себи равној, лик ове јунакиње поставља у такву раван да читалац/гледалац нема сажаљења према њој, што ће за њу отворити један сасвим нови хоризонт.

Преко Госпавиног лика у драму се уводи један важан појам, а то је мишја рупа. Она се уводи постепено, најпре реалистички мотивисано јер Госпава примећује мишеве на свом радном месту, те закључује: „Испод креденца, иза ормара, иза шпорета, / све мишје рупе! / Није онда ни чудо што мишје цвеће! / На тавану мишеви, у зидовима мишеви, / испод патоса, у сандуцима, под креветом! / Жао ти да платиш мало мишомора! / Твоја кафана, твоја ствар!” (Симовић, 2008а:

40). Међутим, иницијално место на ком се појављује *мишја рупа* као и све речено у вези с њом, од изузетног је значаја за разумевање трансформације мишје рупе у маску-симбол. Наиме, при свом трећем појављивању у кафани, а након што је делала као активни драмски јунак, мада иза сцене читалац/гледалац још увек не зна ништа о томе, Госпава говори о мишјој рупи као о посебном саставном делу сваког човека или је види као посебну човекову потребу, својствену већини људи. Госпава најпре Иконијину кафану види као мишју рупу, а потом образлаже, када је реч о *мишјој рупи*, да није реч о конкретном – физичком простору. „Госпава: [...] Узми Милета. / Зашто, на пример, тај Миле иде на скупове? / Шта он, буздован, да тражи на јавном скупу? / Скуп користи као мишју рупу! [...] Има још примера, идемо даље! / Зашто неки на пример, пушта браду? / Пушта је зато да се у њој крије! / па је л то мишја рупа, или није? / А и ти, не морам дидем далеко! / Оседла, а носиш перику плави! / Мишју рупу ставила на главу! [...] Аутомобили, дресови, бецови, аљине, / она јучерања говорница онде, / аминовање, дисциплина, / телевизори, крзно, чаша ракије, / новине – погледај овог како чита! – / фотеље, кревети, тенкови, војне трупе, / кад боље погледаш, све су то мишје рупе! / Само да нам се не види репато дупе!” (Симовић, 2008а: 108-109) [наше подвлачење]. Дакле, мишја рупа може бити све, почевши од конкретног простора, преко различитих предмета, па до браде и перике. Све побројано има функцију скривања правога човековог карактера, на шта нам указују последња два стиха, и нарочито реплика: „А кад се загледаш мало боље, шта вири? / Из мишје рупе реп ђавољи!” (Симовић, 2008а: 109). Дакле, реч је о потреби сваког присутног протагонисте у драми „Чудо у ’Шаргану’”, као и оних који припадају свету ове драме, а нису на сцени, да прикрију стварни карактер, те због тога на себе узимају различите маске. Мишја рупа персонификује маску<sup>41</sup>, што крије мрачне стране човековог бића. Госпава своју мрачну страну није могла, а вероватно није ни хтела да сакрије. У том контексту разумевамо Просјаков говор за себе у коме коментарише Госпавину, сада познату, ситуацију: „Рекао сам ја / да ће бити мишја рупа за дукат! (Симовић, 2008а: 141). Међутим, сам Просјак не разуме да Госпава

---

<sup>41</sup> Феномен маске веома је важан за стваралаштво Љубомира Симовића, и јавља се у различитим облицима, како у драмским текстовима, тако и у дргим пишчевим делима.

не тражи мишју рупу, односно да она не тражи маску која би заклонила стварну природу њеног поступка према Трифуну.

А зашто је једино Госпава могла да спозна страшну човекову природу, може се разумети уколико се пажљиво сагледају још неке појединости везане за ову јунакињу. Госпава, као и Иконија, има име са значењем, с тим што је за разлику од Иконије Госпавино име употребљено на један комплексан начин у тексту. Име Госпава потиче од корена госпа или госпођа, али поред световног, оно има и црквену карактеристику, јер се давало деци рођеној око Госпојине, те се на тај начин Госпава – проститутка – повезује са Богородицом. Ово је веома важно за разумевање позиције коју она заузима у драми. Управо захваљујући имену са значењем и њеним поступком, што усмерава драмску радњу, цела прича око јунакиње може се довести у контекст библијског карактера. С тим је у вези и то што су она и Просјак грађени као опозитни ликови, те стоје на дијаметрално супротним странама.

Најпре на идејном нивоу, Госпавин поступак – убиство Трифуна, које је одлично психолошки мотивисано, има симболично значење. Убиством Трифуна, који персонификује најгору људску природу чије је зло онтолошког карактера, Госпава ослобађа свет драме „Чудо у Шаргану” једне пошасте. Иако, како ће сама на крају разумети, тај поступак није и стварно ослободио свет од Зла, он представља снагу изузетног појединца да се таквом злу супротстави. Ослобађањем света драме „Чудо у Шаргану”, али и начином на који се она суочава са последицама тог поступка (сама је признала убиство), Госпава представља најснажнији карактер ове драме. Због прихватања последица за злочин који је починила, она једина испуњава циљ човековог живота, онако како га види Ђерђ Лукач: „Sve je dobro što je sudbina, човек sve treba da uzme na sebe što je neizbežno jer чovekov život nema boljeg cilja” (Лукач, 1978:203). Овако схваћен живот појединца уодношава Госпаву и Просјака на идејном нивоу дела јер она постиже оно за чим он трага. У том контексту ваља разумети и њихову нетрпељивост. Они се на сцени суочавају само једном јер на гробљу Госпава не опажа Просјака, што је такође занимљиво. Њихов сусрет у првој слици веома је напет и праћен међусобним вређањима, у којима ће Просјак упозорити Госпаву на

несрећу што је очекује: „Запела си да пришијеш осми цеп! / А осми цеп, то су велика уста! / Гута куће, гута људе, гута главе! / Паз да и тебе не прогута!” (Симовић, 2008а: 39). Не разумевши суштину човековог бића Просјак не може да разуме да Госпаву не може и не треба да спасе онога што ће уследити јер ће управо тај поступак – убиство Трифуна – Госпаву потврдити као достојанствено људско биће, способно да се одреди сопственим изборима.

Последња сцена у којој се појављује Госпава смештена је веома симболично на гробље, а у време када је познато да је она убила Трифуна и када се зна да је посредно утицала на околности које су довеле до Анђелкове смрти. Њен долазак на Анђелкову сахрану указује на потребу ове изузетне јунакиње да се суочи и са удаљеним последицама свога поступка као и о потреби да се суочи и са онима који су познавали и њу и Анђелка. На тај начин се Госпава карактерише као јунакиња изузетне духовне снаге. Иако њене прве реплике указују на тренутни очај, Госпава ће се током ове сцене уздићи изнад таквог стања и још једном потврдити као снажан карактер. Она најпре показује неприхватање ситуације у којој се нашла: „Иконија, кумим те Богом, пробуди ме! / Не могу више овако страшно да сањам! / Знаш ли ти како је то / кад не знаш где од себе да се сакријеш?” (Симовић, 2008а: 141). Врло брзо осетивши потребу да изађе из стања у које је упала она тражи утеху и разумевање: „Каж ми неку лепу реч, утеш ми! / Сажали се, кажи ми да ти је жао! / Пусти барем једну сузу за мене, / биће ми лакше! / Узми ме за руку! Помилуј ме!” (Симовић, 2008а: 142). Тражећи саучешће других, које би је утешило, јунакиња заправо тражи потврду да њен чин није био узалудан и да добро у људима постоји. Видевши да само тражење није довољно, она указује на Трифунов највећи грех: „Грех је несрећници обећати, па слагати!” (Симовић, 2008а: 142). А када ни то није довољно онима од којих се тражи утеха, Госпава се разоткрива и показује своју рањивост, садржану у најобичнијој жељи да има исто оно што и друге јунакиње драме желе: „Брак! Људски живот! Кујну! Спаваћу собу! / Чисту постељу! Поштовање! Децу!” (Симовић, 2008а: 142), с тим што Госпава у браку не види спас, него потврду сопствене вредности и достојанства. И у томе што је тражила потврду себе кроз брак налази се њена кобна погрешка, коју ће и увидети управо при последњем сусрету са Иконијом, Цмиљом и Ставром. Међутим, пре него што дође до таквог

препознавања, као последњи трачак наде да ће наћи то због чега се сада суочава са гостима и власницом кафане „Шарган”, она објашњава сплет околности, који је довео до ситуације у којој је убила Трифуна: „Није враџбине, будала, него паре! / А он да нађе ону калаштуру! / Мојим јој парама плаћо кременадле! / Мојим парама биоскоп и сусам! / Мојим парама мустру црно и розе! / А ја животарила на празном пасуљу! / Да за њега приштедим! / Па она да ме назове курветином, / а гоји се, курва, од моје курвинске зараде! / И он још да је узме у заштиту! / Ко ме се не би земља отворила? / Иконија! / Ја сада на души носим убиство! / Кажи ми макар да знаш како ми је!” (Симовић, 2008а: 143). Госпавина исповест открива психолошку мотивацију за убиство Трифуна, а истовремено саму јунакињу потврђује као достојанствену жену, која се остварује управо кроз свој поступак – убиство онога ко јој је нанео највеће зло. Међутим, утеху и разумевање не налази међу протагонистима драме „Чудо у ’Шаргану””, што доводи у питање постојање врлине. Посредством Госпаве човек је виђен као сурово биће спремно првенствено на зло сваке врсте са могућношћу да учини добро у врло ретким и изузетним приликама. Такво виђење човека обележава егзистенцијални песимизам, својствен свим Симовићевим драмама, али и поезији. А да је то тако, потврђује последња Госпавина реплика: „Кад видим како изгледају поштени, / кажем: фала Богу што сам курва! / И кога сам ја само нашла да молим! / Какви људи, кад из њих ни једну сузу, / ни једну реч самилосну да исцедиш?/ Ја ћу моје сама да понесем! Сама! / И да понесем, и да изнесем! / Друже! / Води ме одавде, нек ми суде, / па у затвор – међу праве људе!” (Симовић, 2008а: 145) [наше подвлачење]. Подвучени стих потврђује Госпавину самоспознају, као и њен коначни избор да се суочи са свим што је чека.

#### Цмиља и Јагода – удвојена фигура

Остала два женска лика представљају удвојену фигуру<sup>42</sup> девојке која у браку види остварење сопственог бића. С обзиром на то да је реч о типским ликовима, оне не спадају у развијене драмске протагонисте, а карактеризација јунакиња има веома сличан концепт. Карактерисане су углавном експлицитно –

<sup>42</sup> Нијансираност се сугерише и именима – биљка и воћка.

кроз сопствене исповести (Јагода) – или имплицитно-вербалном техником (језичко понашање), као и посредством сопствених реплика. Обе девојке повезује и то што долазе из унутрашњости у велики град како би оствариле свој сан о удаји. Оне су различитих година (Цмиља око 20, а Јагода 27), имају сличне послове – Јагода ради у фабрици, а Цмиља, која је дошла из истог села из ког је и Иконија, ради код ње у кафани, у којој је „према потреби: шанкерка, келнерица, куварица, судопера” (Симовић, 2008а: 9) и налазе се у сличној ситуацији. У драми је Цмиља присутнија од Јагоде, што је у складу с њеном позицијом у драмској радњи, док је Јагода јунакиња чија је судбина обликована драматичније од Цмиљине.

Цмиља је кроз реплике, које су изречене углавном као коментари на Јагодину причу о веренику, окарактерисана као површна, необразована млада девојка, преузетог, провинцијског погледа на свет. Њен лик обликује се најпре путем реплика које делују као да су изречене успутно. Пример за то је коментар на Јагодину причу да ће се са вереником одселити у Канаду: „То вам је преко света! / А шта кад се разболите, никог свог!” (Симовић, 2008а: 15). Симовић разоткрива Цмиљину провинцијску свест, те једино што та млада девојка види у одласку љубавног пара у страну земљу, јесте да неће имати никога када се разболи, чиме она истовремено одбацује све оно потенцијално добро које млади пар може да има у једној заједничкој, животној пустоловини. Провинцијска, површна свест о човеку који мора и треба да има увек „неког свог”, при чему тај *неко свој* може бити једино онај што је за нас везан породичним, крвним везама, открива шаблон у мишљењу и површност у разумевању света и човека. Истог су типа реплике-коментари: „Јеси чула, / удаје се за профисора, а радница! / Дако једаред и мене сунце огреје!” (Симовић, 2008а: 28) или реплика у којој своју једрост супротставља Госпавиној угаслости, али виђено искључиво кроз имање/немање мушкарца: „Како она Госпава, [...], / а ја, овако млада и очувана, / здрава ко дрен, румена као јабука, / не могу ни једног на десет прстију!” (Симовић, 2008а: 97). Дакле, Симовић се у конституисању Цмиљиног лика користи фигуралном експлицитном техником самоментара, посредством ког се указује и на конкретан антрополошки модел на ком овај лик настаје.



У основи њеног лика, како смо то већ рекли, налази се потреба за удајом. Сама удаја за њу значи спас и остварење сопственог живота, те одатле није важно за кога ће се и на који начин удати. Важно је само да се уда јер удаја доноси сигурност: „да једном и ја имам нешто сигурно!” (Симовић, 2008а: 29). А о каквој врсти сигурности је реч, можемо закључити преко њених коментара Анђелка: „Кад би ја могла да будем сигурна / да неће остати у ону ногу фаличан...” (Симовић, 2008а: 55). И у тој жељи да се уда, она ће безглаво јурнути у авантуру с Анђелком, коме емотивно везивање није стварна намера када је реч о женама. У основи потребе за удајом налази се потреба за стварањем материјалне сигурности. С тим је у вези и Цмиљин самокоментар, изречен у говору за себе, који експлицитно поставља на сцену малограђанско виђење живота: „Тек га видех, а већ живо снујем / како да се шњиме региструјем! / Па димамо кућицу, слободу, / веце, шпаиз, и текућу воду! / Да направим туршију, пре зиме, / да на врата прикуцам презиме, / Снег напољу сипа кано вуна, / код нас бојлер, зимница, фуруна! / Док он гледа фрижидер са храном, / трудна штрикам пред тебе екраном! / Док он меша цеменат за цокле, / кувам супу, ринфлајш и шненокле! / Перем суђе, и развлачим тесто, / А он гледа фудбалско првенство! / А кад се сврши утакмица, / нацифрам се, дете у колица! / Па се шњима цело вече шећем, / уз водоскок, пред Извршним већем!” (Симовић, 2008а: 56). Доводећи жељу за удајом до екстремних размера, карикирајући је, Симовић заправо разобличава примитивно виђење улоге жене у друштву. Због тога ће Цмиља имати само љубавне промашаје, најпре с Анђелком, а после и са Ставром.

Код ове јунакиње-фигуре уочавамо једну важну, а у склопу малограђанског лика уобичајену појаву. Свест која не допире даље од сопственог Ја код Цмиље је врло изражена и исказује се, почевши од безазлених лукаво осмишљених пренемагања: „Како ћу ја ноћас сама по мраку до Репишта”, што је коментар на Јагодину причу о искуству са напасником, па до коментара као што је: „Исте смо ти ми среће. / Мени се, ко ноћас, слично десило, / ако није и горе...” (Симовић, 2008а: 121). Друга реплика је коментар Јагодине приче о страшној ноћи, у којој је наново срела „манијака” и у којој је разоткрила да је њен вереник, заправо преварант у сваком смислу те речи. На тај начин се осветљава сурова Цмиљина природа и површност у којој је она у стању да мисли једино на себе и у

којој нема способности за емпатију. Цмиљин егоцентризам има важну улогу у њеној немогућности да оствари свој малограђански сан. Управо због неспособности да чује и разуме другог она срља у пропаст, те је њен „љубавни” дијалог са Ставром готово симболично позициониран на гробљу. У том контексту занимљиво је издвојити реплику, коју ова јунакиња упућује најпре Анђелку, а касније на Анђелковој сахрани, Ставри: „Да знаш, мацо, да си ми био други!” (Симовић, 2008а: 75); реплика, поновљена с оба мушкарца разобличава Цмиљин лик и истовремено евоцира да ће се са Ставром поновити ситуација као и са Анђелком у којој је она након сексуалног задовољења била одбачена. Притом, указано је и на то да ова млада жена телесну љубав користи као средство преко ког треба да дође до малограђанских циљева.

Цмиљин лик готово је удвојен у лику Јагоде јер она има исто поимање свог женског бића као и претходно описана јунакиња. Јагода се на сцени појављује три пута и сваки пут долази у кафану да се исповеди. Прва исповест представља кроки портрет унутрашњег света јунакиње: „Изврше они реорганизацију, претумбацију, / пребаце ме у трећу смену! / А знате шта је трећа смена, робија! / Ноћу радиш, дању спаваш, / не зна ти се ништа, никакав ред, / [...] / А тај се појави у најкритичнијем моменту! / Тај што сам вам причала, тај профисор! / Ноге ми се осекле кад ме запресио! / Венчаћемо се петнајстог овог месеца! / Нема више треће смене, ево им шипак! / А купио ми свилени веш, код Митића, / црно и розе, много даје на мене!” (Симовић, 2008а: 14). Брак је и у Јагодином случају средство за спасење из ситуације у којој се јунакиња тренутно налази. Такође, именованем човека о којем говори, Јагода бива на један једноставан начин доведена у везу са малограђанским моралом својственим Цмиљи. Именује свог вереника по његовој тобожњој професији, што указује на потребу да јунакиња удајом стекне идентитет. То ће потврђивати и новонастале ситуације у којима она свог изабраника константно назива професор. Именовање будућег мужа Јагода ће пренети на себе, односно, преко потенцијалног мужа задобија жељени идентитет, што је показано начином на који се она представља при својој другој појави на сцени. Куца да јој се отвори кафана и на Цмиљино питање *ко је?*, Јагода одговара: „Ја сам! Она! Од вечерас! / Она што се удаје! За профисора!” (Симовић, 2008а: 44). Тако јунакиња и за околину престаје да буде Јагода и постаје *она што се*

удаје за професора, како ће је Цмиља и представити: „Лупала она профисорка! [...] Она, што је узима онај профисор!” (Симовић, 2008а: 47).

Јагода и Скитница су ликови који се експлицитно исповедају на сцени, што њихову усамљеност чини најлакше уочљивом, али они нису једини усамљени ликови драме „Чудо у Шаргану”. Сви протагонисти ове драме су усамљени, те је дело, заправо драма о усамљености, као суштинској карактеристици модерног човека. Јагода ће на неколико места веома директно рећи да је сама на свету, што дирљиво сведочи о суровој усамљености једне младе девојке. Најпре као одговор на Цмиљину реплику о којој је било речи: „То вам је преко света! / А шта кад се разболите, никог свог!”, Јагода примећује: „Немам ни овде никог, ионако!” (Симовић, 2008а: 15). Да би се њен самокоментар потврдио и ситуацијом у којој Јагода након стресне, експресне ситуације на станици смирај тражи у кафани, код Цмиље и Иконије. Јунакињин поступак, психолошки мотивисан усамљеношћу, указује на још један важан елемент у њеном животу. Наиме, реч је о томе да Јагода свог будућег мужа не доживљава као неког интимно блиског, коме би било природно да се обрати у ситуацији у којој се нашла. Посредством кризне ситуације о којој јунакиња не говори с човеком који би требало да представља њену породицу, још једном се посведочава површноост њиховог односа и истовремено карактерише сама Јагода.

Од осталих јунака она се разликује по томе што се њој судбина деси готово без њеног учешћа. Наиме, реч је о томе да сплетом околности у којима је „нападнута” на станици, те због емотивног потреса закасни на састанак са вереником, оде код њега и затекне га са Госпавом. Раскринкавши Трифуна, открива његов лажан идентитет, односно открива праву Трифунову природу – преваранта, који живи од новца изнуђеног од Госпаве. С друге стране, „манијак” који ју је напао и ког је она успела да претуче пре него што ће отићи код вереника, заправо је њен отац, ког никад није упознала. Занимљива је техника манипулације идентитетом, којом се Симовић користи када су у питању мушкарци у Јагодином животу. Најпре се разоткрије вереник као преварант, а потом манијак као отац. На идејном нивоу дела веома је важна Јагодина фатичка реплика пред догађаје које смо описали: „Колико пљушти, има све редом

диструне!” (Симовић, 2008а: 47). Реплика изречена успутно и без конкретног циља, заправо представља увод у предстојећу катастрофу, везану за Јагоду. На идејном нивоу драмског дела ова реплика показује да је човек често способан да предосети сопствено страдање, али да је у ретким ситуацијама способан и да препозна да је реч о њему самом.

Ипак, на крају Јагодине последње појаве, ова јунакиња показује потребу да се преживи свака несрећа, што је чини веома блиском јунацима натуралистичке драме: „Да је сад мени да ме врате у фабрику, / па макар и у трећу смену, није важно, / важно је да се живи!” (Симовић, 2008а: 123). Јагодина реплика представља мото готово свих протагониста драме „Чудо у Шаргану”, са изузетком Госпаве, како смо то и настојали да покажемо на претходним страницама. Јагодина жеља да се врати у фабрику блиска је Цмиљином покушају да задобије Ставру за мужа јер се у њиховим основама јавља нагонска потреба за преживљавањем, а то је кључна блискост са натуралистичком драмом.

#### Мушки ликови

У драми „Чудо у Шаргану” мушки ликови се могу поделити у три групе: 1. реални ликови – присутни на сцени, 2. иреални ликови – присутни на сцени и 3. реални ликови – без присуства на сцени. У прву групу спадају готово сви мушки ликови *dramatis personae*, изузев мртвих војника и Просјака, који се налази између прве и друге групе ликова; у другу групу спадају Манојло и Танаско, док трећој припада Трифун. Друга група ликова нема значајан утицај на драмску радњу, али представља веома важан елемент на идејном нивоу Симовићеве драме.

#### Реални мушки свет

Ставра је драмски протагониста за ког смо већ рекли да је близак Иконији по свом држању, али и по погледу на свет и збивања око себе. И код њега је писац употребио сличан концепт карактеризације као и код претходно описаних ликова. После Иконије и Цмиље он је најприсутнији лик на сцени: чита новине, наручује пића и често коментарише догађаје без обзира на њихов значај у драмској радњи.

Међутим, необично је то што Ставра и поред овакве физичке позиционираниости у драми задржава дистанцу према осталим протагонистима. Та дистанцираност је изузетно значајна за разумевање саме драме „Чудо у Шаргану” јер писац показује намеру да једну од најприсутнијих појава савременог човека отелотвори на сцени кроз лик конкретног протагонисте. Наиме, реч је о томе да је Ставра као и остали драмски јунаци, веома усамљен лик. Међутим, ту усамљеност он прикрива, држећи увек са собом новине, као да држи неку врсту маске. Ипак, он ће се једном приликом исповедити, искористивши ситуацију у којој Иконија наговара Анђелка да се жени. „СТАВРА: Да ујутру имаш коме добројутро, / да имаш с ким у виноград, у кревет, / а не овако! / Касно, аутобус триес три, / шофер уморан, а кондуктер придремкује, / седиш, возиш се кући, / а каква је то кућа кад је празна? / Једино су ти друштво бубашвабе...” (Симовић, 2008а: 81). Иако то говори Анђелку, он заправо самокоментаром открива најскривеније елементе свога бића. С обзиром на то да је Ставра стално присутан на сцени, а како смо навели, задржава дистанцираност, односно не интимизира се ни са једним протагонистом, па чак ни са Цмиљом, са којом ће на крају ступити у интимне односе, он постаје симбол усамљености. Посредством места које му припада у структури драмске радње, јунак постаје отелотворење самоће на сцени. Ставреним сталним присуством сугерише се да је усамљеност у животу савременог човека константна.

Поред исповести о којој смо говорили, Ставра ће се још само једном, такође успутно и посредно, исповедити на сцени. Том приликом он себе открива као некога ко је изузетно чулан и тактилан, али ко изнад свега има страх од пропуштања сопственог живота: „Било би лепо живети у Кремнима! / Што урадиш, можеш да опипаш, / да избројиш, да измериш, да покажеш! / Уметрена драва, окречен јабучар! / Или направиш рецимо кола! / А точкови још миришу на храстове! / Изађеш преткућу, / што си урадио ту је, види се, расте, / знаш чему служи! / Видиш у чему си провео живот!” (Симовић, 2008а: 31) [наше подвлачење]. Завршетак реплике открива потребу јунака да види конкретне резултате сопственог рада, које би посведочиле његово постојање. Наиме, реч је о томе да Ставрине потреба за конкретном потврдом вредности сопственог живота, коју је могуће сагледати само кроз сопствени рад, значи потврду постојања.

Ставра често коментарише разне појаве или понашања других протагониста, а кроз те коменатре и сам бива карактерисан. Посредством својих коментара он је имплицитно окарактерисан као веома mudar човек способан да интелегентно оцени поједине ситуације. Реплике те врсте често звуче као народне умотворине: „Лакше је кад се зна / да постоји и нека друкчија памет” (13) рећи ће поводом разговора о постојању/непостојању ванземаљаца; „Лакше је бити паметан, него поштен” (84), „Нико човека не лаже ко сам себе” (93), „Кад те задеси несрећа, ко да прогледаш. / Видиш и оно што нико не види! ” (103) „Несретник се свачему понада!” (138) итд. Ситуације што их коментарише различитог су карактера и различите важности за драмску радњу. Као неко ко има своје виђење догађаја, потврдиће се и у ситуацији са Вилотијевићем. Наиме, Ставра ће сасвим тачно уочити да је кроз своју несрећу Вилотијевић стекао *друге очи*, којима је у стању да види и он што други јунаци драме не виде. С тим у вези веома је занимљив његов став да Вилотијевић треба да поступа према мртвим војницима као према живим људима: „ВИЛОТИЈЕВИЋ: А шта ће касти ови, ако их не виде? // СТАВРА: Шта те брига? / Ти гледај у оно што ти видиш, / па према томе и поступај!” (Симовић, 2008а: 105). Ставра се карактерише као јунак који је спреман да не угађа малограђанским нормама и да се понаша у складу са сопственим виђењем ствари и ситуација. Такав став према самом животу и према човеку веома га издваја из средине, којој он ипак припада. Оваквим, ако тако можемо рећи, бочним карактерисањем Ставре, писац протагонисту супротставља средини у којој се налази. Он све време, управо кроз свој однос према другима, показује особен став што га потпуно разликује од осталих протагониста. Иако се не мења, Ставра на крају улази у интимне односе са Цмиљом, која њиме једноставно замењује Анђелка, јер је место потенцијалног младожење упражњено. На тај начин сугерише се Ставрину потреба да покуша да промени нежељену ситуацију у којој је он сасвим усамљен, али да ли је промена и трајна остаје непознато.

Други мушки лик, Анђелко, окарактерисан је једноставно, као лик-фигура ситног лопова тек изашлог из затвора, који о слободи сања чак и када није у затвору. На сцени се појављује три пута и уодношава се највише са Цмиљом, мада и тај однос остаје сасвим површан. Наиме, Цмиља у њему види потенцијалног

младожењу и након што буду интимни, она одмах жели да му да до знања како намерава да се уда за њега. Међутим, Анђелко, тек изашао из затвора, жељан свега, па и жена, не размишља о женидби, што ће јој експлицитно и рећи. Он се, такође, карактерише посредством свог виђења брака. Када га Иконија наговара да се жени, јер је *прегурао триесту*, он каже: „Ја не говорим о годинама, него о томе / шта од њих направе брак и државна сужба! / То ти се испрва буни, дува, потпаљује, / ништа му не ваља, све критикује, само одсеца, / главиња, звекеће, сева ко тоцило, / ватра из уста, глава у пламену! / А чим се то пожени, чим се скући, / чим прими плату и урами диплому, / чим окрене кључ и упали мотор, / све се то угаси! / Тако се брзо опамете, да ти се смучи!” (Симовић, 2008а: 82). Разлози из којих неће да се упушта у озбиљан однос са било којом женом, заправо немају основа у његовој стварности. На тај начин Симовић га посредном карактеризацијом приказује као инфатилног, као сањара који није способан за самоспознају. Као сањар Анђелко ће бити карактерисан и посредством виђења простора у коме он отворене просторе Београда доживљава као отелотворење слободе.

Анђелко је окарактерисан и посредством односа према полицији, у ком ће он на крају, а подстакнут унутрашњим и скривеним страховима, страдати. Реч је о његовој погибији, условљеној управо његовим малограђанским погледима на догађаје у чијој основи стоји ирационалност у виђењу појединих друштвених појава. Наиме, из ирационалног страха да ће га амнестија заобићи уколико је болестан, Анђелко није пријавио затворским лекарима да му је нога озбиљно оболела. Када буде ослобођен тешке ране на нози, изговоривши непромишљено неку врсту формуле: „Дао би ђаволу душу да ме престане” (Симовић, 2008а: 50), он заправо остаје без доказа да физички није био способан да убије Трифуна. С друге стране, у разговору са Иследником, схвативши да је свака реч коју је изговорио стигла до полиције посредством доушника, којих је кафана „Шарган”, очигледно, пуна, из страха од поновног затварања, Анђелко бежи и у том бежању кобно страда. Начин на који Симовић уодношава Анђелкову судбину са осталим протагонистима драме представља веома успешан пример чеховљевске драматургије.

За разумевање необичног света кафане „Шарган” значајно место има значење Анђелковог имена. У литератури је већ примећено иронично именовање овога лика, ситног лопова; „Anđelko [представља] detronizovanog palog anđela. On hramlje, što je odlika svih htonskih božanstava” (Grušanović, 2010: 62). Међутим, ликови кафане га зову Ћора, од, како сам јунак каже, корена „ћорисање”, што је у складу са главним питањем које се отелотворује на позорници ове драме – питањем идентитета. С друге стране, када изгуби физичко обележје своје сотонске природе, Анђелко гине, након чега га остатак протагониста види на небу, дакле као стварног анђела. Без обзира на то да ли је реч о извртању традиционалног виђења раја на небу а пакла под земљом, писац ствара слику цикличности у животу човека, те се он, који је на рођењу добио име Анђелко, а пре него што је стекао идентитет, који се огледа у надимку, враћа својој првобитној природи, која је поново неиздиференцирана, баш као код новорођенчета. Иако свакако иронијски обојена и готово гротескна слика, она представља библијско виђење човека и његовог постојања, и то преломљено кроз призму савременог човека и његовог суровог доба. На овом месту се појављује још један однос, суптилно формиран на идејном нивоу драмског дела. Име Анђелко има значење и божјег гласника, а Симовићев Анђелко, који храмље, једини позива ђавола да га ослободи бола, након чега га Просјак ослобађа рана на нози. С обзиром на то да је Просјакова природа веома сложена и да сам Просјак не припада божанском, али не до краја ни ђаволој сили, Анђелков проглас Просјака као ђавола има комплексно значење. Проглас најпре проноси онај који и сам храмље, дакле онај чија је природа хтонског карактера, а поред тога проглас је објављен у свету, где нема верујућих<sup>43</sup>. Тако стварана Просјакова природа остаје наново недефинисана, јер Божји гласник га именује као ђавола, и он се на то одазива, али какав је Бог чији гласник има обележја ђаволје силе? Да ли је то једини могући Бог у свету у ком је наметнуто да Бога нема и не сме бити? Симовићева драма, у којој су питања, нарочито везана за идентитет, па чак и

---

<sup>43</sup> Сваки пут када неко помене Бога или било шта у вези са вером, осећа се nelaгода међу осталим протагонистима. Пример је када Просјак за бину каже *предикаоница*, на шта га Иконија упозорава да јој не навлачи несрећу на кафану. Скитница не сме ни да изговори реч Бог итд. Драма као друштвено ангажована уметност оставила је простор писцу да жигосе друштвене аномалије. Користећи ову могућност драме као књижевне врсте Симовић на веома дискретан начин показује потребу да укаже на репресивност у титоистичком порицању Бога.



идентитет бића што не припадају овоме свету, било да је реч о позитивним или негативним силама (Богу или Ђаволу), као да конструише и филозофску расправу о идентитету.

Миле је, нарочито на почетку драме, стално присутан на сцени. Реч је о ситном жбиру – хвалисавцу, који у кафану „Шарган” долази како би се хвалио својим тобожњим политичким везама, а заправо са циљем да сазна нешто што би полицији могло бити корисно. Његов лик је изграђен углавном фигуралном експлицитном техником преко туђег коментара. О њему ће се сви ликови, који га буду коментарисали негативно изразити: ИКОНИЈА: „Не знам шта си се ускопистио! / Уза свакога се пришљамчиш и притандрчиш!” (95); „Наравно, лаже док зине” (101); СТАВРА: „Ти на сваком ветру рашириш репић” (84) „Ако учлањују и такве вашке, ко што си ти” (87). Својим поступцима, Миле потврђује ове коментаре као истините. Пример за то може бити његов сукоб са Ставром, који показује чврсту намеру да се физички обрачуна с њим, те Миле посеже за заклањањем иза своје тобожње болести и почиње да се пренемаже: „Прво погледај каки су ми налази! / Ево: крвна слика, урин, крвни притисак, / столица, екаге – све ми дибидус негативно! / Ош сад дудариш на болесна човека?” (Симовић, 2008а: 88) или потреба за доказивањем познанства с неким од уважених политичара, које нараста до митоманије, а кроз које Миле себи даје жељени, али недосежан идентитет: „Код њега улазим без лектимације! Њему је астал препун телефона, / па артије, све сами материјали, / и то умножени, шпирографисани! / Могу да ти израдим и пензију, / и дечи додатак, и инвалиду, и пасош, / и кредит, и стан, само ми кажи колики! / Могу да ти пролонгирам док трепнеш!” (Симовић, 2008а: 19).

Иако се на сцени појављује само једном, Вилотијевићу на идејном плану дела припада значајна улога. Уведен је у драмску радњу другачије од остка *dramatis personae* јер се о њему говори пре него што се појави на сцени. Преко туђег коментара *in absentia* пре прве појаве карактерисан је као политичка фигура, а том истом приликом тематизована је и појава патолошког говора, која се одразила на говорника тако да он није могао да се заустави у свом причању, него су, како нас Иконија обавештава, „Однели га заједно са говорницом!” (Симовић,

2008a: 64). Појава Вилотијевића међу сталним гостима кафане „Шарган” у дело уводи, за Симовићеву поетику, неке важне теме. Најпре је реч о *другим/духовним очима*, које ће значајно место имати и у првој варијанти драме „Бој на Косову”. Могућност да човек види и оно што му у обичним околностима није доступно представља фанатазмагоричне елементе драме „Чудо у ’Шаргану””, а они су веома значајни на идејном нивоу дела и као такви јављају се у појавама мртвих војника и у лику Просјака.

Након што га задеси несрећа, Вилотијевић је у стању да види и војнике мртве већ педесет година, али и Госпавине „кржаве” руке. Овде је веома важан елемент несреће, која је виђена као начин да се човек духовно обогати; Ставра, са позиције локалног мудраца, примећује: „Кад те задеси несрећа, ко да прогледаш. / Видиш и оно што нико не види!” (Симовић, 2008a: 103). Међутим, Вилотијевић ће веома брзо изгубити вид, о коме је реч. Наиме, када одлучи да се врати политичком животу (што се дешава посредством фантазмагоричних елемената у драми, јер Просјак узима Вилотијевићево страдање на себе, чиме му омогућава повратак у политички живот) он остаје без духовног вида који је стекао посредством сопственог страдања, а који му је омогућавао да види истину, да види догађаје и људе онаквима какви заиста јесу. На тај начин се кроз лик Вилотијевића заправо политика и њени представници посматрају на један особен начин.

Два преостала драмска јунака из ове групе су Скитница и Иследник, карактерисани веома експлицитно, преко именовања. Они немају личних имена, већ су именовани преко својих функција, што нарочито важи за Иследника, чија се фигура не развија, а његова појава је у функцији довођења Анђелка у ситуацију у којој ће кобно stradати. С друге стране, Скитница, који долази у кафану међу непознате људе и исповеда се веома опширно о свом животу, сасвим је у складу са местом и радњом драме „Чудо у ’Шаргану””. Распитивање о Вукосави, девојци коју је сплетом околности напустио пред венчањем, али пре двадесет година, истовремено је повод да се говори о себи, али и да се у једном потезу окарактерише Скитница. Он живо прича о догађајима са *економије*, те се стиче утисак да је реч о нечему што се десило у блиској прошлости. Међутим, реч је о

догађајима од пре двадесет година што код Скитнице указује на потребу да се врати у време своје младости. Вукосава, за којом трага, која већ у његовом опису делује сувише идеално, нарочито зато што је ставља у идиличан амбијент: „А Вукосава... / Сунча се, чеше бутку каранфилом... / Река... паучина... тегла са медом... свитац... / риба... / чаша воде... / њена нога... / У свему ко да сија...” (Симовић, 2008а: 35), заправо је персонификована изгубљена младост. Кроз потрагу за Вукосавом Скитница живи своју илузију о могућем проналаску изгубљене младости. Због тога, када посредством Просјакових чуда, дође до дезилузије<sup>44</sup>, прво што ће Скитница уочити јесте време које је прошло, јер девојка за коју је на станици помислио да је она за којом трага, заправо је сувише млада да би била Вукосава. У сусрету са реалношћу да би требало да је „Вукосава прегурала ваљда и шесету” (Симовић, 2008а: 89) долази до отрежњења. И након суочавања са изгубљеним временом, код Скитнице долази до потпуне дезилузије о том истом изгубљеном времену јер, како ће се и сам присетити, није било онако као се он сећао, односно како је желео да се сећа: „Будала [мисли на себе], један пањ упамтио ко шуму...” (Симовић, 2008а: 92). Када се суочи са стварношћу, Скитница одлази са сцене.

### Просјак

Просјак се налази на међи првог и другог типа ликова – *dramatis personae*. Он истовремено припада и свету живих и свету мртвих, те ова два света на особен начин уодношава. Он сам уодношен је са већином ликова, што пролазе сценом друге Симовићеве драме, и он се карактерише кроз те односе, откривајући свој необични идентитет. Он је најпре на један безазлен начин уодношен са Иконијом – када дође у кафану да нуди мамце, а Иконија му за мамце даје комплетну вечеру. Љиљана Пешикан Љуштановић сматра да Иконија и Ставра слуте Просјакову стварну природу, што ће Ставра то и експлицитно изговорити на сцени: „Није жена блесава, него верује! / Помислиш просјак, најуриш га и шупираш, / а све ти после по кући прокисне!” (Симовић, 2008а: 24). За вечеру Просјак је Иконију ослободио страшне зубобље, и то ће бити прво чудо које ће он учинити за време драмске радње. Оно неће бити одмах примећено, а и када буде,

---

<sup>44</sup> Златко Грушановић сматра да се илузија везује за Вукосаву односно за љубав, те да Скитница трага за изгубљеном љубављу. То је, такође значајно виђење Скитничине потраге.

нико га неће довести у везу с Просјаком и Иконијиним гестом – у почетку ни читалац/гледалац. Овде ваља напоменути и то да се Иконија све време према њему односила заштитнички, што се нарочито види приликом његовог сукоба са Госпавом. На идејном нивоу дела ово место је суштински везано за једно од правила којим се Иконија води у животу: „Свецу запали једну свећу, / а ђаволу запали две! (Симовић, 2008а: 91).

Други с ким се Просјак доводи у везу, али посредно, без директног контакта је Анђелко, који ће управо у разговору са Иконијом изговорити речи што ће му битно одредити судбину: „Дао би ђаволу душу да ме престане!“. Иако ће га Иконија упозорити: „Немој двапут да кажеш!“, Анђелко је у овом тренутку стао на пут сада већ остварене, завршене судбине. Дакле, он од овога момента, а управо посредством Просјака, постаје близак природи оних драмских јунака класичне драматургије, што су већ мртви када ступају на сцену. Просјак ће и Анђелка, као што је то урадио са Иконијом, ослободити бола, с тим што ће управо то одузимање рана односно бола, Анђелка, како смо то већ показали, одвести у смрт. Међутим, комплексност односа Просјака и Анђелка, као што је то уочено приликом осветљавања Анђелковог лика, чини сложеним идентитет, односно откривање стварног Просјаковог идентитета.

Просјак се затим уодношава са Скитницом, тражећи га по његовом крававом трагу: „Шта је сад ово? Крв? Опет крв? / Значи, нема нам спавања ноћас! / Не спава се мирно близу крви! / Ајде сад опет облачи капут! / Заборави на спавање, / него стисни зубе, скупи снагу, / па полако, по крававом трагу... (Пратећи кравав траг, који је остао иза Скитнице, Просјак долази до врата. Врата су закључана. Он мало размишља и гледа куда ће, а затим обилази око кафане. [...])” (Симовић, 2008а: 68/9). Касније ћемо сазнати да су велике ране са његовог лица нестале док је спавао код Иконије у кафани, односно да Просјак и њега ослобађа бола, што ће за самог ослобођеног имати озбиљне последице јер ће нестале ране онемогућити препознавање између оца и кћери.

Једино када је реч о Вилотијевићу Просјак показује намеру да се управо с њим сретне: „Само да привириш, тражим једног...” (Симовић, 2008а: 113), како би га ослободио страдања. Тада први пут читалац/гледалац експлицитно разуме

хтонску природу Просјака јер он Вилотијевићу нуди да понесе његов камен. Просјакова понуда асоцира на библијску слику *ношења сопственог крста*. Међутим, страдалнику се нуди прилика да његов крст понесе неко други и он ту прилику прихвата. Само Вилотијевић има избора да одбије Просјакову понуду, али он то не чини, што је дубоко повезано са његовом природом, која је у основи веома специфична, како нам је то показано посредством духовних очију. Односно, ситуација да Просјак са намером прилази Вилотијевићу повезана је са његовом професијом политичара. На овом месту занимљиво је за разумевање лика/појаве Просјака то што читалац/гледалац нема прилику да чује шта конкретно нуди Просјак Вилотијевићу нити план који му излаже за спасење јер када разговор постане конкретан, он остаје изван онога што публика чује: „(Њихов даљи разговор се не чује)” (Симовић, 2008а: 115). За разлику од Вилотијевића, мртви војници Танаско и Манојло с којима је Просјак такође уодношен, нису имали прилику да бирају, а да су имали такву прилику, они не би одабрали да Просјак поништи њихово страдање. За њих ране значе њихов идентитет хероја, о чему ће бити више речи у одељку: Драмска радња, прича и ситуација.

Веома комплексно, Просјак је уодношен са Госпавом, са којом има напет однос пун обостраног презира. У есеју „Причања о животу и предање о чудесном излечењу у *Чуду у Шаргану* Љубомира Симовић” Љ. Пешикан Љуштановић њихов први сусрет осветљава као обликован „у светлу бинарне опозиције *позитивно – негативно*, у којој, са становишта појединца и колектива, женском одговара негативно, тамно, доње, нечисто, а мушком позитивно, светло, горње, чисто” (Пешикан-Љуштановић 2009: 91). Бинарна опозиција између Просјака и Госпаве је веома изражена и ова два лика заиста представљају дијаметрално супротне појаве. У њиховом првом сукобу, како је то и приметила Љ. Пешикан Љуштановић, Иконија Госпаву заиста види као негативну, а Просјака као позитивног. Међутим, стварни однос између ова два лика је сасвим супротан, а као такав, уочљив је како на идејном нивоу драмскога дела тако и на нивоу жанра. На овом месту се морамо подсетити да је овде реч о модерној драми, која, с једне стране, има полемички однос према традицији, а с друге стране, посредством модерног света, што се у њој јавља, присутно је и савремено виђење човека и

његовог полагаја у свету. Наиме, када се први пут сретну, Госпава је према Просјаку заиста веома груба и подругљива. „ГОСПАВА: И јес ти глава за круну, нема шта! / Рођен си да засветлиш, / ко неко тамо ваше величанство! // ПРОСЈАК: Понекад засија и оно од чега се не надах! // ГОСПАВА: Не знам ко ће, ако ти нећеш!” (Симовић, 2008а: 39). Њена агресија наспрам Просјакове смирености делује као отелотворење негативног. Међутим, управо Просјакова упозорења звуче злокобно, доводећи у питање природу позиције из које он дела: „Само се ти надимај, само граби! / Ал да упамтиш: / биће мишја рупа за дукат! [...] Терај ме, терај, идем! / Ал немој да се зачудиш / ако ме зовнеш, а ја се не одазовем!” (Симовић, 2008а: 39). На крају драмске радње, на гробљу, они ће се поново срести, с тим што нема назнака да Госпава види Просјака, а он том приликом коментарише злурадо, у говору за себе: „Рекао сам ја / да ће бити мишја рупа за дукат! / [...] Сад зови, / да видимо ко ће да се одазове!” (Симовић, 2008а: 141/142). Последњи Просјаков коментар везан за Госпаву коначно детронизује природу самога Просјака, који је као чудотворац изгледао близак божанском.

Просјаково преузимање рана и страдања других људи, о којима ће он говорити веома детаљно на самом завршетку драме, у сусрету са Манојлом и Танаском, представља заправо сукобљавање са човековом судбином. У том сукобу губе најпре они којима су ране одузете, али ни онај који им ране одузима није на добитку. Он ране/страдања преузима, као што смо показали, без одобрења оних који их носе. Једино Госпави није могао да одузме њено страдање јер је она сама отишла путем страдања, добровољно признавши убиство Трифуна, за које је Анђелко већ сматран кривим. Госпава ће то, како смо и показали, експлицитно рећи на сцени: „Ја ћу моје сама да понесем! Сама! / И да понесем и да изнесем!” (Симовић, 2008а: 145). Дакле, једино Госпаву Просјак не може да спречи у испуњењу своје људске судбине и не може да јој одузме оно што јој даје идентитет, како нам то указују мртви војници. Због овакве могућности, Госпава Просјаку представља неку врсту искривљеног огледала јер му показује шта је то што самом Просјаку суштински недостаје како би могао испунити сопствену судбину. Због моћи да преузме туђ бол, који истовремено укида могућност да има

свој сопствени, Просјака показује као биће које је онострано<sup>45</sup>, који има демонску природу, а које, идући за ранама других, покушава да буде чудотворац – спаситељ.

У контексту карактеризације занимљиво је и то што је Просјак способан да препозна стварну природу јунака драме „Чудо у Шаргану”<sup>46</sup>: „Не знам шта је то с овим народом! / Сви се деру као чувари у логору. / Пришили осми цеп – врећу, пећину – / па трпај у њега ово, трпај оно, / ствари, ствари, ствари, / никако да га напуниш! / Из осмог цепа бије велика зима! / [...] Не могу да вас огреју ни топлане, / ни церова дрва, ни угаљ, ни овнујске коже! / А како то неког и једна лула може? / Ствари, ствари, благо... обично ђубре! / На човека се брецате, / а и мртву треба скинути капу! / И мртав је човеку понекад велика дружина!” (Симовић, 2008а: 68). Осми цеп је симбол елемента који чини део карактера драмских јунака Симовићеве друге драме, преко ког су сви они међусобно повезани на један особен начин. Тај елемент експлицитно се износи на сцени у исповестима јунака у којима они откривају своје снове и том приликом разоткривају сопствену незајажљивост јер било да сањају о бараку било о другачијем животу од овог који имају, протагонисти се никад не заустављају конкретно код жељеног, него жељено увек надилази нека преувеличана, гротескна слика. Тако се Цмиља не зауставља на удаји, него жели да у град доведе и стрине, тетке, сестру на школовање, а Ставра најпре пожели живот на селу, у коме се види конкретни плод сопственог рада, а потом слика постаје мегаломанска: „Замисли, да имаш велико имање, / велику кућу, велику породицу! / Па седиш / у кујини пуној тигања, кутлача, шерпи! / Асталчина уза зид, около клупе, / а за асталом ташта и таст, шураци, / трудне свастике, трудне снаје, зетови, њина деца, / паше-нози, браћа, јетрве, сеоски поштар! [...]” (Симовић, 2008а: 80). Способност да види ову природу гостију „Шаргана” Просјаку обезбеђује специфично место у

---

<sup>45</sup> Његова демонска природа најављена је дискретно и приликом пописа ликова, када се уз њега ставља само његово необично старосно доба: *невероватно стар*, али и описом у дидаскалији, што је у Симовићевој драмској техници карактеризације ликова права реткост. „Улази Просјак. Дроњав, прљав, улепљене велике косе, брадат, невероватно стар. О конопцу, везаном око великог исцепаног капуца, виси му лимено лонче. У руци држи неку најлон кесу. У првом тренутку се осврће око себе, не знајући коме да се обрати” (Симовић 2008а: 22).

драмској радњи, у којој драмске јунаке повезује управо разумевајући њихову заједничку карактеристику.

Просјаку припада посебно место и по томе што је реч о лику у драми који се мења. У финалној сцени, у којој се сусреће са Танаском и Манојлом, Просјак се суочава са свим својим промашајима и погрешкама које је чинио мислећи да чини добро људима. Када му Танаско и Манојло објасне да се све што је радио током драмске радње изузев што је Иконији излечио зуб, а *такво чудо, може и берберин клештима*, окренуло против оних које је излечио и постало кобно место спотицања у њиховим животима, он ће се запитати над сопственом улогом у свету. „Међ вама би се и арханђео угасио! / Брже но слама! / Ко спава с вашкам, устане препун бува! / Да сте ме барем распели, / да знам ко сам... / Не разликујете Гаврила од Брадаила, / крило од папка... / Хтео сам да вам учиним добро, да се жртвујем, / да понесем све ваше ране...” (Симовић, 2008а: 159) [наше подвлачење]. Подвучени део реплике указује на то да и сам Просјак има проблем са идентитетом. А узрок томе је, како Танаско открива, то што он нема сопствено страдање: „Можеш ти на себе да натовариш / и иљаду, и триста иљада рана, / ал која ти вајда кад те ни једна не боли?” (Симовић, 2008а: 159/160). И управо захваљујући Танаску, разумевши по први пут сопствени проблем, Просјак посредством тог проблема задобија идентитет и мења се: „Моја жртва испала залудна, / моја добра на зло окренула! / Што је требало да ми гране, поцрнело! / Неки репати ветар / ујахо у мене ко с лучем у сламу! / За мном пустош, предамном пустиња! / Што ми је било нада, сад ми је чемер! / Шта да радим с временом које ми остаје? / Да ме петак суботи отура, / субота недељи, црна ми недеља, / спепељене душе, с капом од пепела!” (Симовић 2008а: 160). Његов нови статус задобијен стицањем сопственог страдања значи истовремено, како је то у литератури већ примећено, ољуђивање Просјака (в. Пешикан Љуштановић 2009; Grušanović 2010: 60-64, итд.), али и стицање идентитета, које омогућава јунаково постојање. Истовремено показано је да су нераскидиво повезани у један каузални однос идентитет и страдање.

#### Мртви протагонисти

Другу групу чине иреални драмски јунаци, Манојло и Танаско. Уз



Просјакова чуда они уобличавају фантазмагоричне елементе драме. Реч је о двојици мртвих војника настрадалих још за време Првог светског рата, који су се у свету ове Симовићеве драме нашли пратећи Просјака. Они се појављују у другој и последњој слици, а између две појаве о њима говори Вилотијевић, када читалац/гледалац разуме да је реч о протагонистима који припадају свету мртвих. Да је реч о јунацима који имају сасвим другачији кодекс понашања и другачији поглед на свет, сведочи нам лик Танаска<sup>46</sup>, који је у литератури већ виђен као носилац наде у један бољи и хуманији свет од онога што обликују протагонисти прве и треће групе ликова драме „Чудо у Шаргану”. „Писац као да жели да каже: док је људи као што је Танаско, оних који умеју да носе и незаслужену и наметнуту патњу, има наде за овај народ” (Марјановић, 1997: 277). Међутим, смештање лика који је у стању да се безинтересно радује срећи другог човека и доживи је као сопствену: „Сија другом, као да сија и мени!” (Симовић, 2008а: 158), на идејном нивоу дела означава егзистенцијални песимизам. Јер ако свет мртвих мора да проговори о хуманости, можемо се упитати има ли наде за свет чији су представници остали протагонисти драме. Танаско и Манојло носиоци су идеје о смислу жртвовања за другог, али не и онога што Просјак покушава – преузимања туђих рана. Идеја жртвовања за другог најпре је у основи њиховог позива – то су војници погинули за своју отаџбину, а потом мртве душе, које су добровољно пошле да у име читавог пука лутају Србијом тражећи чудо и чудотворца. Да је и то једна врста пожртвованости сугеришу следеће околности: они већ педесет година ходају, стражаре, кисну како би нашли Просјака и повратили војничку част читавом пуку, а не само себи.

#### Иза кулиса

Трећу групу чини лик Трифуна, који не припада *dramatis personae*, али утиче на драмску радњу, те је важан за разумевање драме „Чудо у Шаргану”. Као оличење зла, Трифун сасвим симболично не излази пред читаоца/гледаоца, те остаје невидљив, док су његова злодела често на сцени. У љубавном троуглу Јагода – Трифун – Госпава он подједнако завара обе жене, дајући им лажну наду у

---

<sup>46</sup> Љиљана Пешикан Љуштановић Танаска види као лика који „стиже до визије трансценденталног сјаја, до сагледавања духовне ауре свакодневног и материјалног и до чисте несебичности какву нико од живих Шарганаца не досеже” (Пешикан Љуштановић 2009: 93).

нови – бољи и часнији живот од онога какав имају. Таквом преваром Јагоду ће довести на руб егзистенције јер заведена његовим лажима, она напушта посао у фабрици и тиме доводи у питање свој стварни живот. С друге стране, Госпава ће изгубити много више јер губи нешто што је кључно за човеков опстанак, наду у могућност постојања бољег живота. Анђелко ће, такође, страдати посредством Трифуна. Најпре ће га пре времена драмске радње Трифун потказати полицији, због чега овај завршава у затвору, а разумевши ко му је непријатељ, за време драмске радње он ће се распитивати о Трифуну у намери да се освети. Потенцијална освета Иследнику је и указала на Анђелка као могућег убицу, што ће резултирати Анђелковом смрћу. На тај начин Трифун и његови поступци усмеравају радњу и уодношавају догађаје у њој.

Када је реч о лику Трифуна, Симовић се користи једном специфичном драмском техником. Карактерише га посредством његових поступака, чије последице читалац/гледалац стално има пред очима, као и његове жртве. Таквом техником писац Трифуна изграђује као негативног јунака према ком читалац/гледалац има изузетно негативан однос, односно према ком осећа гађење. С тим је у вези и то што за Госпавин поступак – убиство Трифуна – нема осуде, шта више Госпаву можемо доживети као својеврсног хероја јер ослобађа свет једног зла као што је Трифун. Таквом утиску нарочито доприноси Госпавина исповест на гробљу, о којој је било речи у одељку о овој јунакињи јер читалац/гледалац може да развије емпатију и разумевање за Госпавино дело с обзиром на то да је на сцени њена патња, коју је изазвао Трифун. Госпавин одлазак у затвор и Анђелкова погибија Трифуна истовремено карактеришу као опасног преваранта, чија смрт доноси једну врсту олакшања. У својим драмама Љубомир Симовић ретко користи овакву карактеризацију негативног јунака, посредством које такав јунак бива у веома негативној позицији код реципијента. Тиме што не изводи Трифуна на сцену, Симовић маестрално уобличава негативног јунака јер његово страдање ни једног читаоца/гледаоца неће довести у искушење да се запита над његовом судбином или да према њему осети сажаљење. У драми као што је „Чудо у Шаргану”, међу јунацима, који су са маргине друштва, углавном егоцентрични и без емпатије према другоме, датом драмском техником писац успева да поткаже стварно зло и да га осуди. На тај

начин показана је потреба да се и међу таквим јунацима какви су Шарганци зло жигоше и осуди. Посебном структуром драмских ликова писац је показао да је стварно зло увек могуће и потребно препознати.

### Драмска радња, прича и ситуација

Драма „Чудо у 'Шаргану'” компонована је на сложен начин, где се прича обликује кроз два преплетена нивоа драмске радње: онај који видимо на сцени и онај који се одиграва иза кулиса. Фронтални ниво драмске радње условљен је чеховљевском драматургијом, коју је Симовићу укључио и у ову драму, као и у драму „Путујуће позориште Шопаловић”. На почетку поглавља, када смо говорили о жанру драме „Чудо у 'Шаргану'”, настојали смо да покажемо да је друга Симовићева драма настала на принципима Чеховљеве драматургије, што је веома важно за разумевање обликовања драмске радње. Чеховљеве драме су специфичне по томе што драмска радња није смештена на сцену, због чега су поједини проучаваоци сматрали да се у драмама руског класика ништа не дешава. Са Сондијевим, Христићевим и студијама других проучавалаца указано је на специфичности Чеховљеве драматургије у којој се драмска радња налази ван конкретних догађаја на сцени, односно, у којој се радња одвија на психолошком плану ликова и идејном нивоу драмског дела. И Симовићева драма најпре приказује унутрашњи свет својих јунака који излази на сцену кроз најразличитије исповести или дијалоге о сасвим неважним стварима. Како би приказао унутрашње светове протагониста своје драме, писац „odabira samo one događaje, one trenutke u životu svojih ličnosti u kojima one, u prekidima između racionalnih napora, osećaju svoj položaj i sudbinu najneposrednije. Tako on postiže da nam prikaže radnju drame kao celinu kroz mnoga različita osvetljenja a da o tome ne istakne nikakvu tezu” (Ferguson, 1970: 216). Тиме је условљена драмска ситуација првог – фронталног нивоа драме – што је пред очима читалаца/гледалаца, а коју можемо именовати као ситуацију у којој се група протагониста константно креће сценом – улазећи у кафану или излазећи из ње. У фронталној драмској ситуацији дијалог обликују готово једино фатичке реплике, које прекидају дуге исповести, што образују стварну драмску радњу, која се одиграва иза кулиса.

Други ниво радње одиграва се иза кулиса, а обликован је тако што се смењују различите драмске ситуације, успостављајући низ догађаја значајних за животе протагониста Симовићеве драме. Ове драмске ситуације имају функцију усмеравања драмске приче и често се заснивају на фаталној забуну или јунак/јунакиња дела у незнању. Прву драмску ситуацију одиграну иза кулиса, за коју сазнајемо посредством исповести, можемо именовати као неуспешан сусрет оца и кћери у којој они остају непознати једно другом. Друга драмска ситуација је силазак политичара Вилотијевића са говорнице, што посредно симболише суноврат једне политичке каријере. Трећу драмску ситуацију именоваћемо као Јагодин покушај да убије сопственог оца у незнању. Следећа драмска ситуација носи у себи кулминацију љубавног троугла Госпава – Трифун – Јагода и истовремено води драмску радњу ка финалном мотиву. Ова драмска ситуација се заснива на феномену забуне јер је Трифун грешком исте вечери заказао састанак и Госпави и Јагоди. Сусрет супарница имаће далекосежне последице: најпре Госпава убија Трифуна, а потом Анђелко, осумњичен за убиство, страда бежећи од полиције, да би на крају и сама Госпава завршила у затвору, што заправо представља својеврстан крај ове јунакиње: „Жива, а више ништа од живота!” (Симовић, 2008а: 141). Пета драмска ситуација може се именовати као Анђелкова смрт, а шеста као драмска ситуација у којој Госпава преузима одговорност за своје поступке и прихвата губитак слободе. Скоро свака од ових ситуација, а нарочито друга, трећа и четврта, носе снажан драмски потенцијал из ког се могу развити самостална драмска дела. Међутим, таква драмска радња Симовићу није потребна јер он жели да на сцени прикаже сам живот, баш као што је то чинио и руски класик. Стављајући пред читаоца/гледаоца кафану на периферији града у коју људи улазе како би уз чашицу испричали и своју животну причу, при чему им се између два уласка или изласка издогађају најважнији догађаји у животу, што имају далекосежне последице, Симовић успева да прикаже стварне односе између важног и неважног у животу појединца.

Вишеслојном драмском радњом, која има два нивоа: на сцени на којој је увек неважно и иза сцене, где се увек одиграва егзистенцијално, овај драмски писац постиже верну реконструкцију односа „који чине основну структуру живота и

načina na koji se stvari u njemu događaju<sup>47</sup>” (Hristić, 1981: 118). С тим је у вези и чињеница да се ти важни догађаји одвијају ван очију других, те је Симовићева потреба да конкретне драмске ситуације остави иза сцене, дубоко утемељена у, с једне стране, чеховљевску драматургију, а с друге стране, у сопствену поетику, у којој уметничко дело често настаје на темељима стварности<sup>48</sup>. Узимајући стварност, стварне односе како међу људима тако и стварне односе између важних догађаја и неважног у животу једног појединца, Симовић показује да његове драме „Чудо у ’Шаргану’” и „Путујуће позориште Шопаловић” иду у ред с оним делима српске савремене књижевности што за подлогу на којој настају узимају стварни живот.

У драми „Чудо у ’Шаргану’” постоји још једна, трећа нит радње, коју бисмо именовали као „скривена радња” јер се она не приказује пред очима публике, али се ни не обликује посредством драмских ситуација. Реч је о чудима, односно о Просјаковим преузимањима бола од других протагониста. Прича о чудотворцу и чудима обликује се до самога краја посредством чуђења других јунака, који виде да су поједине ране или бол нестали, али да не постоји рационално објашњење како се то догодило. Прво чудо уводи се у драмску радњу сасвим узгредно и може деловати као пука случајност, а реч је о томе да Иконију престаје да боли зуб: „Боже ме прости, па мене сасвим престало! / Нисам ни опазила! / Живота ми, ко руком однето!” (Симовић, 2008а: 28). Друго је већ назначено као чудо: „Не могу да се начудим какао те прошло! / Погледај, молим те! / Нолике чворуге, / а јутрос нигде ништа! Срећан си колико си тежак! / Брзо си се коварнуо, / ко да те неко чудо извукло, Боже ме прости<sup>49</sup>!” (Симовић, 2008а: 85/86) [наше подвлачење]. Међутим, Просјаков други подвиг ипак је доведен са самим јунаком у везу, јер пре него што Скитница буде ослобођен рана, Просјак ће га тражити по крвавом трагу. На тај начин Симовић евоцира Просјакову природу као и природу нестанка рана или бола, али до последње сцене о томе се ипак

---

<sup>47</sup> Ово је Чеховљево начело, по коме он није желео да његова драма буде копија стварног живота, него управо верна реконструкција односа у стварном животу. О томе у: Hristić, *Čehov, dramski pisac*, стр. 118.

<sup>48</sup> О томе у уводу овога истраживања.

<sup>49</sup> Када говори о чуду, Иконија увек додаје као неки вид узречице *Боже ме прости*, што је нека врста упозорења, јер се кроз језик указује на Просјакову стварну природу. Чуда која он чини, нису нешто што је и стварно пожељно, због чега Иконија, осећа потребу да се посредством речи, које имају готово магијску функцију, заштити.

експлицитно не говори. Треће чудо је савет Вилотијевићу на који начин да се врати у свет политике, а четврто је исцељење Анђелкове гукe: „СТАВРА: Ја се питам / шта је било соном његовом ногом!” (Симовић, 2008а: 139).

Нит о којој је реч представља средство којим ће Симовић веома дискретно у драму увести важно питање савременог човека и филозофских праваца које су обележиле двадесети век, а то је питање идентитета. Оно се први пут везује за Просјака и његова чудо непосредно пред Вилотијевићев поврат у свет политике. Наиме, Вилотијевић, који једини за време поседовања *других очију* може да види мртве војнике, те с њима разговара, изговара на сцени веома важану реплику: „Како? У чему је човеков идентитет? / Па у лектимацији, у чему ће другом да буде? / Ааа, мислите морални? / Па за то служи карактеристика, / то је бар јасно!” (Симовић, 2008а: 112). Први пут се у драми поставља веома важно питање за савременог човека – питање идентитета. У драми се на то питање најпре одговара посредно, а потом и веома експлицитно. Да човеков идентитет суштински чини његова патња, односно његове ране, сугерише се у дијалогу Јагоде, Цмиље и Госпаве о Јагодином оцу. Оне не могу да се сложе око његовог физичког изгледа: „ЈАГОДА: Кад би му бар знала име и презиме! // ЦМИЉА: А шта кажете да пошаљемо опис? / Рекла си да ти се урезало... // ЈАГОДА: Корпулентан, развијен... // ЦМИЉА: Није, него баш онизак, жгољав, ко спечен. // ИКОНИЈА: Потпуно ћелав! // ЈАГОДА: Ма какви ћелав! / Коса му густа, проседа, гргурава. // ЦМИЉА: Очи зелене. // ЈАГОДА: Неће бити зелене. [...]” (Симовић, 2008а: 130), а како је Јагоди потребно да га по нечему препозна, она ће се досетити рана: „А она чворуга? / А маснице? / А расцопано уво? [...] То га је сам Бог / млатно мојој руком, да га обележи” (Симовић, 2008а: 132). Међутим, ране које су Скитници давале идентитет оца, потпуно су нестале, чиме је укинут тренутно задобијени идентитет и јунак бива враћен у анонимну појаву именовану као „Скитница”. Прича о идентитету експлицитно се налази пред очима читалаца/гледалаца на крају драме и обликује финалну драмску сцену. Због тога је сматрамо кључем у коме треба читати драму „Чудо у Шаргану” јер се на њеним завршним страницама живо расправља о стварном човековом идентитету. Мртви војници указују Просјаку на то да су сва његова чуда донела зло и несрећу будући да су укидала задобијени идентитет и истовремено поништавала страдање: „Немаш оно

зашта си страдао, / ал се тешиш, бар имаш своје страдање! / Мислиш да људи пате онако, без разлога? / Рана се човеку у звезду претвори, / па му сија, да види куда иде, / осветљава му друге људе, / осветљава му кућу, астал, жену, / вечеру, цео живот!” (Симовић, 2008а: 155). То је тренутак разоткривања драмског лика – Просјака, јер, како ће сам признати, не схвативши функцију рана, а самим тим не схвативши ни човекову бит, он сам је остао без свог идентитета: „ПРОСЈАК: Међ вама би се и арханђел угасио! / Брже но слама! / Ко спава с вашкама, устане препун бува! / Да сте ме барем распели, / да знам ко сам!... / Не разликујете Гаврила од Брадаила, / крило од папка... / Хтео сам да вам учиним добро, да се жртвујем, / да понесем све ваше ране...” (Симовић, 2008а: 159). У тренутку разоткривања, а кроз спознају сопственог страдања<sup>50</sup> долази до драмског обрта, јер, како Танаско каже: „Па ти / први пут сад / имаш своју рођену муку! / Призови се!” (Симовић, 2008а: 160). Задобијајући сопствени бол, Просјак стиче идентитет, што је у литератури, сасвим оправдано виђено као ољуђивање.

Потреба да човек стварни идентитет буде задобијен његовим страдањем, којем мора претходити избор, указује на то да је писац посредно укључио елементе егзистенцијалне филозофије у своје дело. Да би се стекао бол/рана, човек мора да се одлучи на делање у ком се опредељује за поступке које га чине оним што човек и јесте. Својим опредељењем да се боре за отаџбину Манојло и Танаско чине избор који их дефинише оним што они јесу; Госпава убиством Трифуна и признањем убиства чини изборе који јунакињи дају идентитет по коме ће се она разликовати од осталих протагониста припадника живог света Симовићеве драме. Посредством питања идентитета у Симовићеву драму укључују се елементи базирани на идејама филозофије што дубоко обележава двадесети век стављајући истовремено драму „Чудо у Шаргану” у ред оних драма какве су драме Борислава Михајловића Михиза.

Из комплексне драмске радње и драмске приче произилази онеобичен заплет, који нема ништа од заплета у класичној драми, што је било карактеристично и за Чеховљеве драме, односно што је карактеристично за драме

---

<sup>50</sup> „ПРОСЈАК: Моја жртва испала залудна, / моја доброта на зло окренула! / Што је требало да ми гране, поцрнело! [...]”(Симовић, 2008а: 160).

у српској књижевности настале на чеховљевској драматургији. „Drama nema mnogo od zapleta u bilo kom od ovih prihvaćenih značenja reči zato što se ona ne obraća racionalnom umu već poetskoj i glumačkoj senzibilnosti. Ona je podražavanje radnje u najstrožem smislu, i smišljena je prema prvom značenju ove reči koje sam već istakao na drugom mestu. Događaji su odabrani i raspoređeni tako da odrede radnju u izvesnom vidu, potpunu radnju sa početkom, sredinom i krajem u vremenu. Njena nezavisnost od mehaničke sredenosti teze ili spleta događaja jeste znak savršenstva Čehovljeve realističke umetnosti. A njeni prividno slučajni događaji komponovani su, u stvari, sa najpažljivijom i najsvesnijom veštinom kako bi otkrili unutrašnji život i prirodu, objektivnu formu drame u celosti” (Ferguson, 1970: 215). Управо то откривање *унутрашњег живота и природе* чини радњу драме „Чудо у ’Шаргану””. Симовић успева да прикаже онај моменат у животу својих личности који ће осветлити читав њихов живот – како прошлост тако и будућност. Тај егзистенцијални тренутак заправо се не везује за неку граничну ситуацију, него је ситуација уобичајена, наоко безначајна и припада свакодневици. Због тога пред очима читалаца/гледалаца излази група људи која непрестано разговара о неважним стварима. На самој сцени сем разговора заиста се ништа не дешава. Међутим, Симовић је драмску радњу обликовао тако да она буде састављена из више различитих драмских ситуација иза кулиса (Јагодин драматичан сусрет с оцем, разоткривање лажног вереника, Госпавино убиство Трифуна), те се и о ономе што се догоди за време драмске радње опет сазнаје посредством дијалога.

#### ЗАКЉУЧАК

Драма „Чудо у ’Шаргану”” се по својим језичким специфичностима показује као својеврсни настављач претходне драме, „Хасанагиница”. Међутим, док је у првенцу писац преплео језик епике и традиције са језиком савремене и урбане средине, дотле се у другој драми, како је то приметио С. Селенић, преплиће језик села са језиком градске средине. Поезија, односно поетичке реплике, нашле су своје место и у овој драми. Онеобичена употреба језика у Симовићевим драмама постаје посебно обележје овога писца као драматичара, а



драмски језик обogaћен поезијом или поетским репликама, јавиће се и у наредне две драме.

Током анализе драмског текста настојали смо да осветлимо драмску технику драме „Чудо у 'Шаргану'”, која се показује као текст дубоко утемељен у чеховљевску драматургију, с једне стране, али и као текст у ком се приказују дилеме и патња човека двадесетого века. Због своје специфичне драматургије као и због драмског протагонисте те начина на који се употребљавају драмско време и драмски простор у драми, Симовићева драма показује нарочиту сличност са драмама Драгослава Михаиловића, посебно када је реч о драми „Протуве пију чај”, са којом дели и свет који приказује – људе са маргине друштва, локализацију – кафана, као и приказивање свакодневног трагичког и човека у свој својој немоћи. По локализацији и интересовању за „примитивну Србију” драма „Чудо у 'Шаргану'” блиска је појединим драмама Александра Поповића и Душана Ковачевића.

## „ПУТУЈУЋЕ ПОЗОРИШТЕ ШОПАЛОВИЋ” – ТРАГИКА ИЛИ АПСУРД

### Увод

Драма „Путујуће позориште Шопаловић” написана је 1985. године, а позоришни и књижевни критичари су је одмах препознали као веома значајно драмско дело. Њен успех је заиста изузетан, те је она, као и драма „Чудо у Шаргану”, али седам година пре ње, освојила Стеријину награду, а у критикама и научним студијама проглашавана је за најбољу Симовићеву драму, као и за драму која иде у ред најбољих драма XX века у српској књижевности. У том погледу најдаље је отишао Петар Марјановић пишући текст сугестивног наслова: „Putujuće pozorište Šopalović’ Ljubomira Simovića – najbolje delo srpske dramske književnosti XX stoleća”, у ком указује на разлоге због којих ову Симовићеву драму сматра за најбоље написано драмско дело у XX веку. Марјановић у својој студији наводи и двадесет драма за које каже да их се не би постиделе ни веће књижевности него што је српска. Полазећи од појединих драма Б. Нушића, па преко Ђ. Лебовића и А. Обреновића, А. Поповића, Д. Ковачевића, Б. Михајловића, Д. Михаиловића и М. Новковића до Љ. Симовића, укључујући у свој избор једно или више дела ових писаца, драму о којој је реч Марјановић проглашава за најбоље написану. Десет година пре Петра Марјановића, Милутин Мишић у једној критици је указао на разлоге због којих драму „Путујуће позориште Шопаловић” сматра најбољом драмом на српском језику, али, што је, ипак, прихватљивије, од Другог светског рата. „Али не само по предивном језику, необичним ситуацијама, осебујним карактерима, сложеним драмским стањима. ’Шопаловићи’ су највећи и једниствени по томе што представљају досад најдивније испевану апотеозу позоришној чаролији и уметности уопште. Њена врхунска метафора о искупљујућој улози позоришта у суровом реалистичком окружењу важи за сва времена – али не по својој актуелности, него управо по дубини своје песничке метафоре која је изнад времена и конкретних ситуација” (Мишић, 2001: 7). Већина проучавалаца која је за предмет имала драму о којој је реч сматрала је веома важном чињеницу да је ова Симовићева драма играна у различитим деловима Европе. Заиста, „Путујуће позориште Шопаловић” нашло се

на различитим сценама широм света: у Пољској, Чешкој, Француској (у различитим градовима и на различитим позорницама у великом континуитету од 1990. до 2004), Швајцарској, Белгији, у Мароку, Канади и Јужној Кореји (в. Б. Поповић, 2008: 34-40), што је, ипак, најбољи показатељ универзалне вредности треће Симовићеве драме.

Збирка песама „Видик на две воде” тематски је веома блиска драми о којој је реч. У њој се јављају песме које на особен начин имају исте мотиве, као и поједине драмске слике. Песма „Окупација Ужица” из ове збирке већ је запажена као нека врста претекста из ког је настала драма „Путујуће позориште Шопаловић”. Међутим, та конкретна песма заправо је једна врста почетне драмске ситуације која припада времену пре почетка драмске радње, а њени одједи видљиви су у уводној дидаскалији у којој се детаљно описује простор једне пијаце у Ужицу. Симовићева драма тематски је посебно блиска оним песмама у којима се приказује Други светски рат и у којој се тематика рата јавља на различите начине – од мотива до централне теме. Посредством тематике рата особено место у односима између ове Симовићеве драме и његове поезије има збирка песама „Шлемови”, у којој се апсурд рата и све ирационалности које га прате разобличавају из песме у песму. Колико је тема рата важна за овог писца видимо не само из његове поезије него и на основу тога што се рат, иако у различитој мери, јавља у све четири драме. У драмама „Хасанагиница” и „Чудо у Шаргану” рат има споредно место и више видимо узгредне одјеке рата у другој односно битке у првој драми. У драмама „Путујуће позориште Шопаловић” и „Бој на Косову” рат заузима веома важно место, с тим што се у драми о којој ће бити речи у овом делу истраживања рат појављује као централно место драмске радње. Иако Симовић показује четири глумца која, радећи свој посао, долазе у Ужице за време Другог светског рата како би ту одиграли Шилерову драму „Разбојници”, током чијег боравка на различитим нивоима долази до сукоба између фикције/уметности и стварности, писац приказује и како се велики историјски догађај одражава на малом човеку, у периферној средини, и како тај велики историјски догађај оставља страшне последице у животима малих, обичних људи.

На овом месту Симовићева драма следи традицију Андрићевог књижевног дела<sup>51</sup>, у ком се често приказује управо однос великог историјског догађаја и мале, провинцијске средине, у којој се тај догађај најсуровије прелама.

### Питање жанра

Драма „Путујуће позориште Шопаловић” као и претходне две Симовићеве драме представља жанровски хибрид, који је, како смо на то већ у претходном поглављу указали, одлика модерне драме. У њој се јављају наизглед неспојиви драмски жанрови, као што је то био случај и у „Хасанагиници”, а с обзиром на то да се и у Симовићевој поезији јављају жанровски хибриди, састављени управо из веома удаљених жанровских облика, понекад чак и из различитих врста, можемо закључити да је реч о особености његове поетике. У трећој Симовићевој драми јављају се компоненте које припадају најразличитијим драмским облицима: драма апсурда и инфра-трагедија, психолошка драма и чеховљевска драматургија, с једне стране, и елементи настали на фолклорно-митолошкој подлози, с друге стране, а у чијим се детаљима могу препознати одједи драмске форме назване *мистеријум* (в. *Теорије драмских жанрова*, 2015: 389–408). Када је реч о фолклорно-митолошкој подлози, она такође представља особеност Симовићевог дела јер се јавља, такорећи, као константа – како у драмама тако и у поезији.

Чеховљевска драматургија у драми „Путујуће позориште Шопаловић” није доминантна као у претходној драми „Чудо у Шаргану”, али се ипак веома јасно препознаје код појединих протагониста, као и у начину на који су третиранли ликови у драмској радњи. Наиме, ни у драми „Путујуће позориште Шопаловић” нема главног јунака, што нам указује на оне постулате чеховљевске драматургије по којима су сви ликови једнаки и сви имају подједнако право на постојање. Ипак, Симовић излази из ових оквира и то тако што прави две јасно одвојене групе протагониста у драми, с тим што ниједна група нема превласт над другом иако се

---

<sup>51</sup> Андрићева жанровски различита дела: приповетка „Аска и вук”, али и оглед „Разговор са Гојом” јављају се у интертекстуалности ове Симовићеве драме, где се приповетка налази као једна од подлога Софијине одбране од Дропца, док се интертекстуалност са огледом уочава на крају дела у Јелисаветиној реплици, што тематизује уметника и маску.

оне интелектуално разликују. И у том смеру могуће је говорити о интелектуално повлашћеној групи, а то су глумци. Повлашћеност глумаца огледа се само у томе што су они уметници и што разумеју, управо захваљујући уметности, живот, али та повлашћеност не значи и надмоћ, што се сугерише местом које они заузимају у драмској радњи. Протагонисти су блиски Чеховљевим јунацима и по томе што их писац, али у ретким тренуцима, приказује у оним моментима када патња надилази њихову моћ трпљења и излази на сцену кроз исповести. Међутим, за разлику од опширних исповести јунака драме „Чудо у Шаргану”, јунаци драме „Путујуће позориште Шопаловић” се исповедају у кратким репликама посредством метафора или симбола. Таква је реплика – исповест у којој Гина на сцени открива своју патњу изазвану свешћу о томе да је њен живот коначно ограничен на кућу у којој живи и на Благоја – пијаницу, који не успева да буде ни муж ни отац: „ГИНА: Мени су све лађе потонуле у овом кориту!” (Симовић, 2008а: 217). И Симка ће једном репликом исповедити цео свој живот у метонимијски уобличеној слици: „Свега сам имала! И све ми је смрдело на официрску чоју и чизме!” (Симовић, 2008а: 263). Потекла из официрске породице и удата за официра, у овој реплици на Гинин подстицај: „Само што ниси имала птичјег млека!”, Симка се показује као жена којој је целог живота недостајала нежност, што је истовремено и мотивација за њену друштвено неприхватљиву везу са Секулом. Преко елемената који добијају синегдотску ширину, груб материјал војничке одеће и чизме сублимирају јунакињину патњу због неостварености њеног љубавно-сексуалног бића. Буквализација устаљеног израза „ставити некога или нешто под чизму” фотографски бележи моменат јунакињиног стварног живота, скривеног од остатка света Симовићеве драме.

У случају Јелисавете и Василија исповести се прекидају у тренуцима када се приближе најинтимнијим деловима њихових бића. Јелисаветина исповест је и испрекидана, а после сваке реченице сугестивно стоје три тачке: „Да ми је да могу да седим на овој месечини, и да ни о чему под милим Богом не мислим! Да не постоје ни јуче, ни сутра, ни људи, ни речи, ништа!... Кад овако гледам звезде, чини ми се да је овај свет само праг!..” (Симовић, 2008а: 296). С друге стране, Василије прибегава исповести у којој поред метафоричне слике и сама нарација има функцију приказивања унутрашњег света јунака: „Није праг, него обична

боца! И сви смо у тој боци зачепљени! А онај месец горе, оно је чеп!” (Симовић, 2008а: 296) [наше подвлачење]. Подвучена показна заменица указује на то да Василије овај свет доживљава као нешто крајње непријатељско и далеко човеку и човековом бићу. Једина развијена исповест у драми је Дропчева: „Мого сам да обрађујем земљу, да штовим коже... Мого сам да бојим и редим вуну, да ваљам сукно... Мого сам код Браће Пецовића да учим браварски занат... Мого сам да печем лонце и тестије, да печем љеб... [...] Мого сам ал мало је фалило... [...] То мало ти је, кад га не знаш на време, много и велико! Сад је касно говорити!” (Симовић, 2008а: 311). Јунак се исповеда до краја постављајући своју патњу готово опредмећену на сцену, што је психолошки мотивисано, јер се Дробац исповеда у моменту самоспознаје, која неминовно доноси патњу. Унутрашњи свет појединих протагониста посредством различитих исповести излази на сцену истовремено сугеришући различите природе драмских јунака.

У драми „Путујуће позориште Шопаловић” јављају се и елементи који имају карактер психолошке драме. Они су видљиви на неколико нивоа. Најпре су поједини поступци ликова подстакнути унутрашњим психолошким разлозима. Пример за то је Гинин вербални напад на Јелисавету, где до конфликта долази само зато што је Јелисаветина женственост очигледна, те Гина, која је готово изгубила обележја женствености, јер како сама каже: „носим мушке ципеле, мушки капут, / ринтам, радим, опасујем се конопцем!” (Симовић, 2008а: 219), бива испровоцирана и подстакуната психолошким моментом, за који је, симболично, окидач била, нимало случајно, глумичина спаваћица. Психолошки елементи прожимају цео драмски текст тако што се везују за рат и ратне услове, у којима страх постаје пратећа околност свих појава и разговора. Мештани Ужица су у сталном страху од насиља, што се нарочито сликовито приказује у случају Дропчевог лика. Његова изненадна присуства на сцени, као и нечујни одласци са сцене, што је пропраћено и одсуством поздрава, приказују јунакову психологију зла. Она се нарочито види у његовим идејама о томе да преступнике треба вешати наге и сл. Психолошка мотивација има значајну улогу и у Дропчевој самоспознаји, о чему ће бити речи у делу о ликовима.

Елементи психолошке драме препознатљиви су и у појединим ситуацијама и призорима. На крају друге слике, након што је разјашњена ситуација око докумената, одвија се необичан дијалог између Мајцена и Василија: „МАЈЦЕН: Чекајте мало, још једно питање! / ВАСИЛИЈЕ: Само изволите! / МАЈЦЕН: Јесте ли видели вешала на Житној пијаци? / ВАСИЛИЈЕ: Јесмо. Зашто питате? / МАЈЦЕН: То вам не смета? / ВАСИЛИЈЕ: Шта? / МАЈЦЕН: То, да вам на позорницу пада сенка вешала? / (*Затамњење*)” (Симовић, 2008а: 195). Вешала на пијаци, месту на ком се становници Ужица веома често налазе, психолошко је застрашивање становништва. Сам дијалог је слојевит јер се у њему посредством Мајценових речи манифестује и психологија окупатора, који увек налази начина да најсуровије застрашује непријатеља и потенцијалног непријатеља. Међутим, на идејном нивоу дела, сенка вешала што пада на позорницу најављује страдање глумаца, које ће се и остварити кроз Филипову погибију на крају дела као и кроз Софијин губитак косе, који има метафизичке размере у страдању врлине у свету Симовићеве драме „Путујуће позориште Шопаловић”, а о чему ће бити речи приликом анализе ликова. У драмској ситуацији коју можемо именовати као сусрет уметности и полиције/власти, а која се завршава описаним дијалогом, укрштени су психолошка компонента драме и драма апсурда. Та ситуација је микрослика начина на који Симовић комбинује различите жанровске елементе у једну компактну целину. Понашање и делање Мајцена и Милуна мотивисано је психолошки, а у складу са њиховим професијама, док се кроз Василијево буквализовање Мајценових питања и његових одговора на та питања уводе елементи драме апсурда.

Укључујући у своје дело фолклорно-митолошки слој, као што је то био случај и у претходним драмама, Симовић у своје драме, нарочито у „Путујуће позориште Шопаловић” и „Чудо у Шаргану”, уводи специфичну форму чији зачетак сеже у средњовековну драму, али која је у модерној драми добила својеврстан облик. У студији „Образац насупрот лику” Еленор Фукс указује на одлике мистеријума које се могу препознати у драмским текстовима с краја XIX века, да би се у модерном драмском тексту препознао као нови жанр – *модерни мистеријум*. Овај жанр Симовић, као ни претходне жанрове, не следи доследно,

али у поједине делове текста укључује елементе модерног мистеријума у оној мери у којој му је то потребно како би обликовао своје оригинално дело.

Један од елемената које Симовић преузима из овог жанровског облика јесте укључивање иреалних елемената у драмски текст. „Mokel je dramski ideal video u nečemu što funkcioniše na dva nivoa – realnom i irealnom, ili možda superrealnom. Slično tome, kako je zapisao, njegovi likovi treba da imaju dva sopstva: jedno koje je pristupačno i drugo koje je nepristupačno, distancirano” (Fuks у: *Teorija dramskih žanrova*, 2015: 393). Симовић овакву потребу остварује унутар ликова, а нарочито Дропта (крвав траг што остаје за њим, као и немогућност да објасни шта је то мало што му је недостајало да постане честит човек) и Филипа (стална преплетеност Филипа Тамнавца са различитим драмским ликовима класичне драмске књижевности – Орестом, Карлом, Хамлетом итд.). У мистеријуму се јавља и потреба коју писац остварује у својим драмама, а реч је о томе „da se pobegne od puke anegdotalnosti i pojedinačnosti pribegavajući drugoj ravni postojanja, bez obzira na to da li je predložak mit, legenda ili prenaplašena stvarnost” (Fuks у: *Teorija dramskih žanrova*, 2015: 393). Ови елементи свој уметнички облик налазе у прве три Симовићеве драме, те на тај начин улазе у онај круг драмских текстова, који укључују жанр савременог мистеријума. „Svaki misterijum koji sam u radu analizirala sadrži elemente biblijskog misterijskog ciklusa: Postanje, Pad, Stradanje, Strašni Sud. *Godo* je prepun motiva kao što su nada, greh, kajanje” (Fuks у: *Teorija dramskih žanrova*, 2015: 404). Мотиви што их Фукова препознаје у драми „Чекајући Годоа” као и образац модерног мистеријума, може се уочити и у драми „Путујуће позориште Шопаловћ”. Грех као мотив непрекидно се јавља у драми о којој је реч, док је у другој драми, „Чудо у Шаргану”, мотив страдања константан, с тим што он поприма и нове облике, а они се огледају у Просјаковим покушајима да преузме страдања других чиме уместо жељеног циља постиже катастрофу. С друге стране, грех у драми „Путујуће позориште Шопаловић”, постаје буквално видљив у крвавом трагу, што истовремено подразумева и укључивање фолклорно-митолошке компоненте. Посредством библијских мотива, који у Симовићевим драмама задобијају нове, оригиналне облике, у обе драме понавља се образац модерног мистеријума.



Важну компоненту на идејном нивоу дела носи Филипово страдање – у драмској сцени изношења лешева. Наиме, на почетку драмске радње, у другој слици, улазећи у конфликтну ситуацију са остатком трупе, а у присуству власти и полиције, Филип тврди како дрвени мач може да спасе од зла јер њиме може да се „прободе тиранин”. Иако му се колеге због тога подсмевају, глумац на идејном нивоу у томе успева – подвигом у деветој драмској слици. Наиме, у другом делу драме у деветој слици, у којој се износе лешеви градоначелника и Анђе Карамарковић, Филип се појављује пред Мајценом и стражарима са дрвеним мачем: „Из мрака, са исуканим дрвеним мачем, пред њих искорачи Филип” (Симовић, 2008а: 327), казујући Орестов текст као да је на сцени. Филипова реплика, чији је стварни контекст античка драмска сцена, у контексту новонастале ситуације Немцима звучи као референцијална реплика у којој глумац признаје убиство Домазета и Анђе, а за које је већ ухапшен Секула. Посредством дрвеног мача, који је симбол уметности, Филип спасава Секули живот, и истовремено задаје незамислив ударац немачком непријатељу. На тај начин се у ситуацији са Филипом у драму укључује идејни контекст модерног мистеријума. „Као i његови srednjovekovni prauzori, misterijum je metafizički komad čiji je predmet spasenje” (Fuks у: *Teorija dramskih žanrova*, 2015: 406). Ситуација о којој је реч има и карактер бурлеске, чиме се заправо наноси стварни ударац немачком непријатељу. У само једном потезу Симовић исмева сав интелект који се везује за Немачку, снагу непријатеља у сваком погледу јер без обзира на трагички потенцијал ове ситуације у којој гине невин човек, и у којој је нападнута уметност, Мајцен, пуцњем у фигуру са дрвеним мачем не може да не изазове наш подсмех. Посредством гротеске далеко надмоћнији непријатељ заправо је поражен. Ипак, како то код Симовића често бива, ова ситуација је вишезначна. Мајценов напад на Филипа са дрвеним мачем напад је на уметност/културу, што је посредан напад на идентитет. Тако се и у драми „Путујуће позориште Шопаловић” појављује питање идентитета и његова угроженост. Међутим, док се у драми „Чудо у Шаргану” идентитет ставрао патњом појединца, овде је указано на потребу да се идентитет брани уметношћу и културом.

Симовић укључује у драму „Путујуће позориште Шопаловић” и елементе жанрова који су снажно обележили посебну струју модерне драме, а реч је о

драми апсурда и инфра-трагедији. Апсурд се појављује на различитим драмским нивоима од детаља као што је прича о смрти Симкиног мужа: „СИМКА: [...] умро је [мисли на мужа] од запаљења плућа! А то је предност што вам је соба на спрату! Не морате ноћу да затварате прозоре, па вам са реке струји чист ваздух! Лети се чују и зрикавци, целу ноћ! Мајор није затварао ни зими, и редовно је спавао без пицаме! Али је зато имао челично здравље!” (Симовић, 2008а: 208) [наше подвлачење]. Иронија и апсурд се вешто преплићу преко ликова као што је Милун до појединих драмских ситуација у којима елементи апсурда имају доминацију. У драмској ситуацији у којој Милун обавештава Василија<sup>52</sup> да им је забрањено да играју представу драмски догађаји се развијају као драма апсурда. Наиме, Василије, као и на почетку с Мајценом, и Милуну супериорно тврди да има дозволу, а „Полицијски службеник не може да поништи дозволу врховног војног заповедника!” (Симовић, 2008а: 279), на шта Милун реагује сасвим неочекивано: *Милун педантно пресавија дозволу и полако је поцепан на ситне комадиће, које стави у уста и прогута.* Међутим, ситуација се наставља тако што се апсурд развија у дијалогу у ком Василије покушава да вербализује Милунов поступак, а Милун, Гина и Благоје тврде да дозволе није ни било, односно да Василије Милуну није дао никакву дозволу. Бесмисао се појачава и Милуновим питањем: „Имаш ти неки доказ за то што говориш?”. У драмској ситуацији о којој је реч конфликтна ситуација се разрешава апсурдом, и то тако што бесмисао сасвим порази рацио. Преко елемената апсурда у драму се уводе и елементи инфра-трагедије јер Василијево страдање остаје без расплета и смисла: он и остатак трупе су гладни, а последњи новац је дат на кафану, где је требало да буде одиграна представа. Пошто је неће бити, они су практично остављени да умру од глади јер без дозволе, која се једино у Београду може добити, не смеју изводити представе ни у једном граду у Србији.

Инфра-трагедија јавља се и у склопу самих ликова, нарочито када је реч о Филипу. „Uzimajući čoveka odozdo, i poranjajući ga do guše, ovo pozorište dostiže

---

<sup>52</sup> Због забуне коју је направио Филип Милун Василија све време зове Стефа, што је такође обојено нијансом апсурда јер најпре Милун не признаје Василијев стварни идентитет, него онај који он задобија играјући драмски лик Стефана Немање, као и због подтекста у ком владар велике династије Немањића у свету Симовићеве драме „Путујуће позориште Шопаловић” гладан лута од града до града по Србији.

klasičnu tragediju koja ga je uzimala odozgo, pa kao i ona, nas približava onome što je Niče nazvao 'izvornom protivrečnošću bića'" (Domenak у: *Teorija dramskih žanrova* 2015: 419). Он за себе не може да постоји без своје уметности – без позоришних улога које су му додељене, а за околину не може да постоји као Филип Трнавац – глумац у оним тренуцима када говори реплике тих улога ван позоришта. Инфра-трагедија јавља се и на језичком нивоу, кроз Филипове аутоматске реплике које су постале слојевите јер је реч о референцијалним репликама познатих позоришних представа.

Кроз елементе инфра-трагедије Симовић успева да у драми „Путујуће позориште Шопаловић” прикаже трагедију човека, али на, рекли бисмо, другачији начин, него што је то био случај у претходној драми. Док је у драми „Чудо у Шаргану” приказана трагедија појединачног човека, као и свакодневно трагичко, овде се на сцени приказује трагедија човечанства, која се огледа пре свега у томе што, с једне стране, рацио бива поражен апсурдом, а с друге стране, уметност, виђена као једина могућност за спасење човека, бива поражена у нападу насиља и бесмисла. „Upravo zato što se tragedija otelotvorila i, otelotvorena u masi, više nije mogla da se vrati svome nebu, trebalo je da ode do dna svoje zemaljske stvarnosti, pa da ogoli svoje poslednje prednosti: rečitost, poeziju, muziku, koje su milione ljudi gurnule u smrt; da se vrati ka dnu, da postane infra-tragedija svakodnevnog, banalnog i podrugljivog i da se tako dovrši započeto unapređenje na radnim gradilištima i gradilištima uništenja. Zašto bi naše društvo odbijalo da posmatra svoje junake: nisu to ni čudovišta, ni stigmatizirani ljudi, već prosto ljudi koji upravo gube savest” (Domenak у: *Teorija dramskih žanrova*, 2015: 419). Јунак о коме пише Жан-Мари Доменак сасвим се отелотворује у лику Благоја.

Љубомир Симовић и у драми „Путујуће позориште Шопаловић”, као што је то чинио и у претходне две драме, комбинује различите драмске жанрове стварајући своје оригинално дело. Међутим, Симовићев жанровски хибрид у драмским текстовима има заједничке тачке у сва три дела, а реч је о споју рационалног, односно о споју оних жанрова који су се развили на драмској традицији, и ирационалног, укљученог кроз фолклорно-митолошке елементе. Овај спој је веома важан за Симовићеву драматургију, јер с једне стране, показује да је

реч о сасвим оригиналном писцу, који ствара сопствени тип драмскога текста, а с друге стране, Симовић је показао потребу да на сцени оголи најскривеније патње људског бића, због чега му је било неопходно да укључи и ирационални моменат у текст. Симовићеве драме, показујући људску патњу, истовремено откривају бесмисао човековог постојања и отужност његовог пада, деградацију друштва и пораз врлине, што је нарочито наглашено у драми „Путујуће позориште Шопаловић”.

### Драмско време и драмски простор

Хронотоп је, као и у претходној драми, и у драми „Путујуће позориште Шопаловић” прецизно одређен након пописа ликова: „Догађа се у Ужицу, за време окупације. Усијано лето” (Симовић, 2008а: 165). Простор, али и време у одређеној мери употребљени су у различитим функцијама, а највише у функцији карактеризације ликова, што је, како смо то већ навели, карактеристика модерне драме. У драми о којој је реч време је циклично конципирано (в. Pfister, 1998: 405), а догађаји су хронолошки распоређени. Примарно и секундарно време у драми је веома конкретно, док терцијално постаје проблематично, у складу са жанром инфра-трагедије. Као што је то у својој књизи приметио Златко Грушановић, примарно време драме „Путујуће позориште Шопаловић” износи око двадесет и четири сата. Секундарно време обухвата разне догађаје, било да су они у радњу укључени сукцесивно било да је реч о симултаним догађајима, који се одигравају од доласка до одласка, укључујући и сам одлазак групе Шопаловић. Терцијално време постоји када је у питању прошлост, али само у наговештајима, док будућности нема или је потпуно неизвесна, што је у складу са доминантним жанровима Симовићеве хибридне форме – жанровима инфра-трагедије и апсурда. Тако, у терцијално време спадају сећања Јелисавете и Василија на улоге из Чеховљевих драма, затим Благојево присећање<sup>53</sup> Првог светског рата: „Ја сам ратовао под командом војводе Степе! / Ми смо се на Церу једним шињелом покривали” (Симовић, 2008а: 213), и Симкина сећања на девојаштво и брак у официрским породицама. У оквиру терцијалног времена категорија будућности је укинута и

---

<sup>53</sup> Благојева сећања су у функцији жељене самокарактеризације, у којој он младој Софији жели да се представи као храбри заштитник.

остаје неизвесна, нарочито за глумце, што је у складу са механизмима драме апсурда и инфра-трагедије.

Већ из односа фиктивног и реалног драмског времена видимо да у драми постоји једино садашњост као временска категорија. Садашњост се најпре тематизује међу ликовима, који указују на суштину, а она се огледа у томе да је рат. У иницијалној позицији, при сусрету са глумцима једна грађанка ће узвикнути: „Баш сте ми нашли време за позориште!” (Симовић, 2008а: 173). И одмах следи објашњење да је рат и да су „Сваки дан хапшења, рације и стрељања”, те да то није погодно време за уметност, штавише, грађани Ужица су сматрали да им глумци наносе срамоту тиме што желе да „се играју позоришта”. Посредством вербалне тематизације времена, која је условљена перспективом лика, време у ком се одвија драма „Путујуће позориште Шопаловић” представљено је као непријатељско време према уметности, а уметност, како ћемо то настојати да покажемо у одељку *Драмска радња, прича и ситуација*, представља можда једину могућност да човек разуме и сопствено биће, али и разлоге из којих је потребно да преживи рат. Кроз непријатељство према уметности ратна садашњост драме о којој је реч заправо је окренута против човека и његовог бића.

Време које се одвија на сцени до четврте слике остаје у оквирима онога што је наведено након пописа ликова. Међутим, од четврте слике свака слика понаособ ће у уводној дидаскалији имати наглашено време у смислу конкретног дела дана у ком се сцена одвија или се различитим средствима сугерише временска разлика између сцене која следи и оне која већ припада прошлости. У четвртој слици ми знамо оквирно време: *нешто иза поднева*, затим у петој: *Касно поподне*; шеста слика: *исте вечери. Пун месец* (385); седма: *Месечина. Спарна летња ноћ, пуна цвећа, зрикаваца и свитаца*. (301); осма: *неколико тренутака касније. Одједном се смрачило, месечина је нестала. Дува ветар* (321); девета: *Касно вече* и десета: *Рано пре подне*. Одредбама за време писац показује потребу да читаоцу/гледаоцу скрене пажњу на то да је проток времена постао важан. Протицање времена као и сама категорија времена од четврте слике значајна је за Филипа јер се путем антиципације у драми наговештава глумчев крај. Наиме, у четвртој слици он ће говорити своје реплике из драме насловљене „Последње

лето”, а у тренутку у ком Филип говори реплике у Ужицу је лето, а оно ће за овог јунака бити последње. Указивање на протичање времена не зауставља се Филиповом смрћу јер се у последњој сцени, када је већ јутро, а оно сугерише губитак илузија, појављује Филипov тестамент, из ког сазнајемо за последњу глумчеву жељу, која неће бити испуњена, што на идејном нивоу дела има посебну важност.

У драми „Путујуће позориште Шопаловић” драмски догађаји одвијају се и сукцесивно и симултано. Догађаји које видимо на сцени представљени су сукцесивним кретањем радње, те се у оквиру сукцесије у драми јављају категорије прошлости, садашњости и будућности, како је на то указала Сузана Лангер (в. Pfister, 1998: 389). Симултани догађаји у драми о којој је реч одвијају се у неколико наврата. Пример за симултаност су различити догађаји: док Јелисавета и Василије пакују позоришне реквизите, Софија и Филип страдају, или док на сцени Гина, Софија, Симка и Благоје разговарају, ван сцене се одиграва догађај који ће утицати на њихове судбине, а то је убиство градоначелника и његове љубавнице. Паралелна је и свађа између Гине и Јелисавете са Секулиним хапшењем и сл. Симултаност је изузетно важна у модерној драми на шта посебно указује Лартома у својој књизи „Драмски језик” („Le langage dramatique”): „Mais ni la durée de l'œuvre, ni celle de l'action, ni les rapports du temps fictif et du temps réel ne suffisent à rendre compte du temps dramatique et des moyens d'expression qu'il implique. Le penser serait oublier que dans la vie, pendant que nous parlons ou que nous agissons, les autres parlent et agissent en dehors de nous, des faits se produisent qui peuvent influencer sur notre destin ; et oublier que sur ce point encore, le théâtre copie la vie”<sup>54</sup> (Larthomas, 1980: 154).

Простор се конституише и уобличава првенствено невербалном техником у дидакалијама, које су до сада биле права реткост у Симовићевим драмама, а неће бити нарочито заступљене ни у драми „Бој на Косову”. С обзиром на то да се инсистира на прецизности, нарочито појединих простора, Симовић употребљава

---

<sup>54</sup> „Ни трајање дела ни акције ни везе између фиктивног и реалног времена нису довољни да би приказали драмско време и начине изражавања драмског времена који то време драме проузрокује. Мислити то значило би заборавити да у животу док ми причамо или док деламо, други такође говоре или делају изван нас, дешавају се ствари које могу утицати на нашу судбину; и заборавити да је и у том домену театар копија живота.” (превод Л. Е.)

реалистичку концепцију простора (в. Pfister, 1998: 371), која омогућава опширне описе простора – сценографије, који ће се уредно јављати пре почетка сваке драмске слике. Због такве концепције реалног простора драмске радње писац није много оставио простора сценографу или редитељу за импровизацију. Имајући у виду да се таква прецизност у опису до сада није јављала у Симовићевим драмама, ова појава нам указује на потребу писца да јунаке своје драме смести у један крајње опипљив – реалан простор. Истовремено, модерна драма сугерише да простор увек треба посматрати у контексту ликова, јер се ликови карактеришу и простором, односно средином која их окружује. Необична прецизност на коју наилазимо одмах пре прве слике, односно пре почетка драмске радње, веома је сугестивна: „*(Ракијска пијаца, на којој се, уокруг, налази нека од следећих радња: КАФАНА 'КОД ПЕВЦА', СОДА-ВОДА, САЈЦИЈА ПЕТРОВИЋ, ПЕКАР, РАКИЈСКИ ПОДРУМ. Испред ракијског подрума неколико буради и понеки сандук са флашама. На зиду висе две-три натеге. Зидови прекривени немачким објавама, наредбама, прогласима и саопштењима: BEFEHL! WARNUNG! BEKANNTMACHUNG! VIKTORIA! У понеком довратку и прозору виде се црне заставе. На једном зиду, упадљив кукасти крст. [...])*” (Симовић, 2008а: 169). Опис окупиране Србије, којом влада фашистичка Немачка, а живот Срба, занатлија и радника (сугерисан називима разноликих радњи, оштро супротстављен сили коју представља кукасти крст), конкретан је приказ односа два народа, односно две стране. Цитирани просторни опис парадигма је осталих описа простора пре сваке појединачне слике. Сурова реалистичност на којој се инсистира описом показује праву природу стварности оних ликова којима су описани простори константа, а реч је о мештанима Ужица.

Током драмске радње подељене у десет слика, које су даље подељене у два дела, при чему се бројчани низ у означавању слика не прекида, јављају се различити и спољашњи и унутрашњи простори. „*Uspostavljanje odnosa između više scenski prezentiranih mjesta radnje, kakvo je moguće samo u drami otvorene strukture prostora, daje najjasnije prostorne kontraste jer se ovde multimedijско ne konkretizira samo jedno područje, nego i područja koja su s njim u opreci*” (Pfister, 1998: 367). Међутим, иако се у драми успоставља однос различитих простора, ти простори нису противуречни, напротив, подједнако су непријатељски, нарочито за глумце.

Реч је о томе да се спољашњи и унутрашњи простори обликују као комплементарни, а не као опозитни. Бити у неком унутрашњем простору за протагонисте драме „Путујуће позориште Шопаловић” не значи бити у сигурном/заштитничком простору. Од почетка до краја драмске радње било да су у унутрашњем или спољашњем простору, глумци су константно у опасности, од чега се неретко групно или појединачно налазе у граничним ситуацијама. Тако, на отвореном простору ракијске пијаце грађани Ужица показују потребу да их линчују, али их у томе зауставља полицајац – Милун, који глумце одводи у затворен прстор – у „предстојништво полиције”, где им прети одлазак у немачки логор. У Гиној кући, они такође нису у сигурном простору јер Јелисавету вербално напада Гина, а Милун читавој позоришној трупи угрожава будућност и егзистенцију у самом дворишту куће. Међутим, ни укућани Гина и Благоје, али ни Симка нису сигурни. Кућа не може да заштити Гину и Благоја од опасности која их стиже посредством Секуле, док Симки, због откривене везе са осамнаестогодишњим Секулом прети друштвено одбацивање. Кућа губи своје најважније својство чиме престаје бити дом. Она не штити ни укућане ни оне који су привремено у њој, госте, од опасности која вреба споља, него постаје продужени простор те опасности. Да је простор куће – дома узурпиран, сугерише се и Дропчевим нечујним доласцима и одласцима, што значи да зло лако улази по своју жртву. Посредством угрожености куће – дома опредмеђује се угроженост човековог бића у времену рата.

Поред реалног невербално конституисаног простора, који не зависи од перспективе лика, у драми се простор конституише и вербалном техником, када, као у Софијином случају, задобија карактеристике које у стварности нема. Вербално се конституишу различити простори, како они у Ужицу тако и ван Ужица, како реални тако и имагинарни. Простор пуцња, који су протагонисти чули, у Ужицу вербално конституише Благоје: „Биће да је негде између Фото Лазића и Књижаре Дебељевић” (Симовић, 2008а: 211), да би се потом стварни простор пуцња конкретизовао на сцени у дидаскалији: „Угао две улице, у којима се виде АПОТЕКА, БИОСКОП ’ЛУКСОР’, КЊИЖАРА ДЕБЕЉЕВИЋ” (Симовић, 2008а: 323). Просторе ван Ужица конституишу углавном Филип, преко поетски/лудички реплика, и Василије, који посредством приче о позоришту,



конституише широке просторе – Енглеске, Русије, Француске и др., док Јелисавета конституише просторе прошлости: „Играла сам у Београду, у ’Мањежу’” (Симовић, 2008а: 208). Софија, с друге стране, вербално уобличава стварни простор, дајући му својства која он нема: „Да само знате како је вода дивна! [...] А река мирише на лубеницу, јесте приметили! Па тако дивне стене за сунчање, и дивно дрвеће! Тамо је препуно маслачка и камилице! Сигурно живите као да сте стално на излету!” (Симовић, 2008а: 213). Међутим, простор који она преко дана види као рај, за њу ће се преко ноћи претворити у веома неповољан простор, јер ће се управо у том простору код реке одиграти и сусрет с Дропцем, али и шишање Софије, о чијем ћемо идејном значењу детаљно говорити у делу о ликовима.

У оквиру невербалног и вербалног конституисања простора јавља се опозиција стварно – имагинарно. Заостреност опозиције о којој је реч најбоље се може сагледати у дијалогу Василија и Симке, у ком Василије, преко просторно-временске метафоре, покушава да укаже на значај, лепоту и моћ позоришта: „ВАСИЛИЈЕ: Знате ли ви, госпођо, шта је позориште? Седите у Ужицу, а на десет метара од вас – почиње Енглеска! На само десет секунди хода од вас – почиње девети век! / СИМКА: Та ваша Енглеска, руку на срце, лежи у сенци ужичких вешала! И ви на позорници у том вашем деветом веку, можете лепо да чујете пуцњаву из двадесетог!” (Симовић, 2008а: 243). Симка једноставном репликом, која истовремено говори о њеној луцидности, доводи у питање позоришну илузију и све оно што Василије наводи као важно.

Простор се користи и на још неколико специфичних начина у драми, као што је употреба просторне метафоре за карактеризацију тренутног стања јунака: „БЛАГОЈЕ: Кад је гледам, осећам се ко соба... [...] ко соба у коју су унели љубичице!” (Симовић, 2008а: 218). Међутим, Јелисавета ће након догађаја са Милуном у дворишту куће Ацића искористити исту метафору да оголи суштину Благојевог поступка којим је он подржао Милунову агресију: Да ли се и сада осећаш као соба? [...] Ко соба из које су бацили љубичице?” (Симовић, 2008а: 283). Просторном метафором се указује и на лажна обећања, што су опозитна грубој и празној реалности: „ГИНА: Кућа – пијаца, прање – пеглање, кување –

шивење! / То ми је цео живот с тобом! / А овамо си ми обећао Цариград!” (Симовић, 2008а: 211). У оба примера јавља се бинарна опозиција стварност – илузија/жеља.

У драми „Путујуће позориште Шопаловић” постоји и разликовање простора на сцени и ван сцене који није само вербално обликован. Простор из ког позоришна трупа долази на почетку драмске радње, као и простор у који одлази у завршној слици представља диференцирање простора позорница – ван позорнице и уједно конституише најшири простор иза сцене. Ова просторна опозиција је веома важна јер уобличава стварни конфликт међу ликовима: Ужичани, скучен сценски простор – глумци, несагледива ширина. Простор којим се протагонисти крећу заправо персонификује њихове унутрашње светове као и њихове погледе на човека и његову судбину. Конфликт Ужичани – глумци обликује се током читаве драмске радње најразличитијим драмским средствима којима писац успева да покаже да се у драми „Путујуће позориште Шопаловић” сусрећу два потпуно различита света, чија је међусобна комуникација могућа само на површном нивоу, готово једино у оквиру прагматичког дијалога и конверзације (в. Марија Катинић Вакаршић, 2013: 138–140; 144–147).

И у овој драми, као и у претходне две, јавља се употреба реквизита са значењем. Реквизити се вишеслојно везују за саме глумце, а значење и значај реквизита глумци често вербализују на сцени. Прва то чини Софија, која посредством реквизита указује на кључно позоришно средство – илузију: „Носимо оклопе и круне од картона, браде од вуне, бркове и обрве од ћумура, свирамо на виолинама без жица, храмљемо на здраве ноге, уместо турског трбуха носимо јастук, над мртвим мајкама проливамо сузе помоћу лука!” (Симовић, 2008а: 185). На њену се реплику идејно наставља Василијево објашњење односа глумаца и реквизита: „Мораш да пробаш да се што више удубиш у оно што имаш. А, кад се удубиш... и са обичним лонцем можеш чудеса да направиш!” (Симовић, 2008а: 258). Василије ће упоредити однос глумца и реквизита са начином на који сељак употребљава своју шајкачу, а о чему ће детаљније бити речи приликом анализе Василијевог лика. Када је реч о лику Филипа Трнавца, реквизит има нарочито место у његовој карактеризацији. Посредством дрвеног мача

(буквализацијом употребе), он ће заправо одбранити значај уметности у животу човека, а о чему ће бити речи приликом анализе његовог лика. Такође, посредством Филипове перспективе, реквизит је виђен као нешто што даје идентитет своје носиоцу: „По чему да те препознам, Фортинбрасе, ако долазиш без бубњева и застава? Не знам где сам... По чему да се оријентишем? Кад бих видео лобању, или лопату... кесу талира, или мач и шлем... Да бар имате лепезу, или цвеће у наручју...” (Симовић, 2008а: 267). Могућност да реквизит даје или сугерише стварни идентитет протагонисте за који се везује биће буквализовано у случајевима Дропца и Благоја, када „može rekvizit postati dijelom kostima ukoliko je čvrsto vezan za neki lik” (Pfister, 1998: 382). Приликом пописа ликова за Благоја се везује флаша: *Благоје Бабић, са флашом*, док се волујска жила тако чврсто спаја за лик Дропца да ће он у самоспознаји овај реквизит видети као метонимију сопствене зле природе: „Ја и ова жила смо ти као вјенчани! И пред људима, и пред иконама! Не вреди ни када би руку са њом осјеко!” (Симовић, 2008а: 313).

### Ликови

У драми „Путујуће позориште Шопаловић”, као и у претходној драми, писац претежно употребљава фигуралну технику карактеризације, како експлицитну тако и имплицитну, што је заправо његова главна техника уобличавања лика<sup>55</sup>, али употребљава и ауторску технику, где се по први пут користи имплицитно карактеришуће име у лику Дропца. С друге стране, као што смо то видели у претходном одељку, писац је код појединих ликова укључио снажну карактеризацију посредством предмета за који лик наглашено везује још у попису ликова. У трећој Симовићевој драми ликови се карактеришу и преко сопствених поступака, преко којих у појединим случајевима (Благоје) добијају нови идентитет у односу на онај који им је дат на почетку драмске радње. Без обзира на то што се код неких ликова јављају нешто друкчији концепти карактеризације, сви ликови драме „Путујуће позориште Шопаловић” припадају типу модерног лика, што је условљено драмским жанром. Како је и овде реч о модерној драми, Симовић је, парадоксално, имао и неку врсту ограничења, а то је

---

<sup>55</sup> О томе в. у деловима о ликовима у претходне две драме.

потреба да се прикаже обичан лик. „Nema više mita, već samo tekući život, i pride, skandalozne hronike, te hronike za koje je Rolan Bart rekao da sadrže 'savremeno neobjašnjivo'” (Sarazak, 2015: 49). Дакле, укинута је и потреба и могућност да на сцени модерне драме бивствује изузетан јунак. Због тога, Симовић прибегава једној занимљивој концепцији у лику Филипа, који се, ипак, разликује од остатка протагониста, али се не издваја ни као главни ни као повлашћени лик. Филип, конципиран као стварни драмски лик са својим стварним лицем, и као лик што носи маске, а оне представљају протагонисте класичних драма – трагедија – у којима су постојали изузетни појединци, представља оригиналну концепцију модерног протагонисте.

Нарочито место у драми „Путујуће позориште Шопаловић” има концепција лика јер се код сваког појединачног јунака у драми може препознати антрополошки модел на ком је настао. Антрополошки модели на којима настају ликови Милета и Дропца, готово су кодирани прототипи насилног и неинтелигентног полицајца и патолошког батинаша – насилника, који у сусрету с лепотом или љубављу губи основу на којој постоји и доживљава апсолутни преображај. Такође, лик Филипа има подлогу у уметнику чија се генијалност граничи са лудилом, а из које он успева да својом уметношћу конкретно дела у стварном животу. Лик Филипа је комплексан и на овом пољу јер се његов антрополошки модел компонује комбинацијом ликова из драмске литературе, о чему ће бити речи при детаљној анализи лика.

Ликови су, као и у претходној драми, углавном вишедимензионални, с тим што има и једнодимензионалних (Дара и Томанија), који слику света драме „Путујуће позориште Шопаловић” чине живописнијом, а сами ликови су конципирани и статички и динамички. „Statički koncipiran lik ostaje jednak u cijelom tijeku teksta; on se ne mijenja, premda se recipijentova slika o njemu nužnom sukcesijom prijenosa informacija može postupno razvijati, upotpunjavati i pritom eventualno mijenjati. Nasuprot tomu se dinamički koncipirani likovi razvijaju u cijelom tijeku teksta, njihov skup razlikovnih obilježja ne ostaje konstantan, nego se mijenja u kontinuiranom razvoju, ili, pak svoje mjene prolazi diskontinuirano – skokovito. Ovdje se, dakle, ne mijenja samo slika koju si recipijent stvara u svakoj fazi teksta na osnovu

raspoloživih informacija, nego se mijenja i sâm lik” (Pfister, 1989: 262). Динамички ликови су најпре Дробац и Благоје, што се скоковито мењају, док се Софија и Филип, такође динамички ликови, развијају постепено. Јелисавета и Василије, с једне стране, као и Симка, Дара и Томанија, с друге стране, замишљени су више као статички ликови, док је Гина такође динамички лик, али она као да је то само у једном, ограниченом моменту, у ком излази из почетне улоге, да би се у њу поново вратила.

Иако се то не види на први поглед, обликовање *dramstis personae* је исто као у претходној драми, те међу ликовима се не издваја ниједан протагониста као главни јунак, него су сви ликови подједнако важни. Међутим, писац то сада не сугерише напоредним дијалозима, него углавном позицијама у драмској структури. Ипак, за разлику од предходне драме, где смо имали на сцени групу ликова, овде су пред очима читалаца/гледалаца јасно издиференциране две групе ликова. У драми „Путујуће позориште Шопаловић” ликови се, дакле, деле у две групе<sup>56</sup> *dramstis personae*: 1. глумци путујућег позоришта и 2. становници Ужица. Поред ове две групе издваја се и одсутни лик – Секула, који утиче на драмску радњу и усмерава поједине догађаје, али чији лик није изграђен у драми као што је то био случај са ликом Трифуна у драми „Чудо у Шаргану”. Друга група ликова грана се на: окупатора и оне што раде за окупатора – Мајцен, Милун и Дробац – и на грађане Ужица.

### 1. Глумци путујућег позоришта

Василије и Јелисавета обликовани су као ликови у пару. Они се готово стално појављују заједно на сцени, и кроз међусобне дијалоге једно на друго бацају светло, које их карактерише. Уобличени су истом техником карактеризације, углавном фигуралном имплицитном и експлицитном, заузимајући подједнак драмски простор и имају исту позицију у драми. Иако се неретко налазе у ситуацијама у којима се могу чинити као брачни пар, нарочито у

---

<sup>56</sup> Петар Марјановић је у студији „’Putujuće pozorište Šopalović’ Ljubomira Simovića – najbolje delo srpske dramske književnosti XX stoleća” ликове поделио у три групе јер је, вођен пишчевом поделом у драми, ликове окупатора и њихових сарадника ставио у засебну групу. Таква подела је сасвим оправдана, иако смо ми поделу на две групе засновали првенствено на томе што ликови ове две групе имају сасвим различит, готово опречан однос према уметности.

дијалозима око припреме реквизита, костима и других потрепштина за извођење представе, они то нису.

Јелисавета је *глумица у златножутим*, где нас боја асоцира на јесен, чиме се метонимично најављује „залазак” глумичине лепоте. Глумица је, ипак, приказана као жена која не жели да прихвати насталу реалност, те се на своју лепоту на више места у тексту позива, нарочито у присуству женских ликова: „Нисам ја неговала моју лепоту за лопату!” (Симовић, 2008а: 174). Имплицитном карактеризацијом кроз њено причање о својој лепоти, писац је карактерише као средовечну жену која се не мири са пролазношћу своје лепоте, односно свог младалачког изгледа. Иако, због немогућности спознаје сопствене стварности, постаје благо комичан лик, Јелисавета је у драмској радњи позиционирана тако да буди благонаклоност код гледалаца мада се према њој писац односи са дозом подсмеха.

Као и сви глумци, Јелисавета се најпре појављује представљајући позориште у коме игра, односно најављујући позоришну изведбу Шилерове драме „Разбојници”. Њен први сусрет са грађанкама Ужица веома је драматичан, а обликован је по принципу бинарне опозиције у којој на једној страни стоји Јелисавета – глумица (уметница) а на другој грађанке Ужица, које представљају јунаке којима уметност није нешто што они могу да разумеју и за које је позориште исто што и циркус. У том сусрету Јелисавета је карактерисана као пркосна и поносите жена, која најпре брани своју уметност: „Зар зато, што је рат, треба да се одрекнемо и уметности? Никад! Ни по цену живота!” (Симовић, 2008а: 173), а потом и своју женску сујету: „Ја овакав примитивизам још нигде нисам доживела!” (Симовић, 2008а: 175). Слична сцена у којој се јавља исти однос поновиће се у дијалогу са Гином, а у ситуацији када Гина, изазвана Благојевом опчињеношћу глумицама, омаловажава Јелисавету: „ГИНА: „Не истресај ми то твоје ђубре на веш! // ЈЕЛИСАВЕТА: Је л мени кажете? [...] Истресам спаваћицу, госпођо, где је ту ђубре? // ГИНА: У њој ти и има највише курвинског ђубрета! // ЈЕЛИСАВЕТА: Могла би ти мало да бираш изразе!” (Симовић, 2008а: 220) [наше подвлачење]. На почетку дијалога, персирајући саговорници, Јелисавета себе приказује као некога ко је изнад ситуације која

следи, а у којој ће се две жене посвађати онако како то могу само равноправно примитивне особе. Трансформација Јелисаветиног односа према Гини језички је јасно маркирана. Глумица најпре одустаје од персирања, формално се изједначавајући са Гином – представницом жена из провинције – да би се до краја разговора потпуно и стварно изједначила с њом. Међутим, Јелисаветин поступак самоунижавања свађом изазван је управо тиме што ју је Гина подсетила на чињеницу коју Јелисавета не може да прихвати, а реч је о томе да није више млада: „ГИНА: [...] Ваљда теби, маторој курви, да ћутим? [...] ЈЕЛИСАВЕТА: Ја матора!” (Симовић, 2008а: 221) [наше подвлачење]. Дакле, Јелисавету није увредило то што је Гина назива погрдним и увредљивим речима, већ је вређа истицање тога да је стара. Посредством разних техника, писац карактерише Јелисавету као јунакињу која одбија да прихвати реалност у вези са својим изгледом и годинама, али је стварности веома свесна.

Ауторском имплицитном карактеризацијом преко контраста карактерише се уодношена са Софијом. У једном од њихових дијалога супротстављена Софији, занетој природом и лепотом, Јелисавета делује помало банално: „СОФИЈА: А јеси ли видела ону пшеницу, препуну булки? // ЈЕЛИСАВЕТА: Кад да је видим? Цело сам јутро износила костиме? // Као да се само злато таласа! // ЈЕЛИСАВЕТА: Мени трепте неки светлаци од умора! // СОФИЈА: Обожавам лето! Дани пуни пчела, вечери свитаца! / И како је само дивна тишина овде! Слушај!... ЈЕЛИСАВЕТА: Мени зуји у глави... [...]” (Симовић, 2008а: 216). Како се драмска радња развија, развија се и контраст међу два јунакињама, који прераста у контраст између младости и лепоте у развоју и средовечне жене са лепотом на заласку. Контраст је нарочито наглашен кроз потенцијалне позоришне улоге. На тај начин Симовић веома довитљиво све време драмске радње, и када су други јунаци, припадници позоришне трупе у питању, а нарочито Филип, позориште и драму – књижевноуметничко дело – користи као средство карактеризације. Наиме, реч је о томе да због изгледа условљеног годинама глумице могу играти веома одређене улоге. Тако је Јелисавети припала улога старог грофа из Шилерових „Разбојника”, где она не само што игра некога ко је стар, него игра мушкарца. Посредством наметања мушке улоге Јелисавета је

симболично лишена и свог пола против чега се глумица буни константним грешкама у роду при изговарању реплика из драме.

У драмској ситуацији коју ћемо именовати као сусрет уметности и полиције, Јелисавета се посредством сопствених реплика карактерише као лукава жена, што своју лукавост заогрће наивношћу. На саслушању она покушава да се приближи Мајцену, користећи различите додворничке реплике: „Ја вам се дивим како издржавате!” (Симовић, 2008а: 189), што кулминира њеним вербалним супротстављањем и Василију: „Сад само кажи да немаш ни ту дозволу, па ја овог момента дајем отказ!” (Симовић, 2008а: 191). Јелисавета је, што се види из њених поступака у драмској ситуацији о којој је реч, веома свесна опасности у којој се наша. Због тога, само за разлику од Филипа који стално игра различите стварне драмске улоге у зависности од тога какав му се „шлагворт” дâ, Јелисавета овде игра неку врсту улоге, којом жели да се заштити и да се динстанцира од трупе не би ли избегла страшну судбину, што се над њима надвила – судбину затвореника у немачком логору. С тим је у вези и чињеница да се Јелисавета показује као најрационалнија и најопрезнија међу глумцима. Она веома добро зна када има простора за маневар, као што је ситуација са Мајценом, а када треба задржати трезвеност и поступити механички. Пример за то су ситуација када Милун хоће да пуца на њих због дрвеног мача, на шта Јелисавета референцијалном репликом спасава Софију: „Баци, ова будала мисли озбиљно!” (Симовић, 2008а: 177) или ситуација у којој Филипа хапсе због убиства градоначелника и његове љубавнице, а у којој се Јелисавета случајно затекла, те остаје по страни, не разумевши стварну природу сцене што се одиграла пред њом, али добро разумевши опасност коју у ратним околностима неминовно носи овакав тип ситуације.

Јелисавета се самокарактерише једном репликом откривајући свој стварни унутрашњи живот што ће је учинити блиском типу чеховљевског јунака: „Да ми је да могу да седим на овој месечини, и да ни о чему под милим Богом не мислим! Да не постоји ни јуче, ни сутра, ни људи, ни речи, ништа!... Кад овако гледам звезде, чини ми се да је овај свет само праг!...” (Симовић, 2008а: 296). Ситуација у којој јунакиња дубоко осећа своју тугу и сав свој унутрашњи живот



најављена је у претходном делу овога дијалога са Василијем, а у тренутку када се обоје сећају својих улога из Чеховљевих драма. Том приликом Василије, поредећи по супротности Шекспира и Чехова, истиче Чеховљевој способности да прикаже стварни живот и стварну патњу модерног човека: „А код Чехова налазимо људе, уморне од свега тога. Скупили су се, после свих изгубљених битака, на неки јесењи пригревак, у неку заветрину, греју се на хладњикавом сунцу, уједају, зевају и умиру...” (Симовић, 2008а: 296), Јелисавета овај тип разговора грубо прекида фатичком репликом: „Колико може да има сати?” (Симовић, 2008а: 296). Да јунакиња константно бежи од своје унутрашње стварности видљиво је и на основу тога што реплику у којој огољује свој унутрашњи свет најпре оставља недовршену, што нам писац сугерише стављајући три тачке након знака узвика, а потом када Василије покушава да настави овај интимни разговор, она га прекида, наново, фатичком репликом: „Били у боци, или не били, сутра нам треба путовати! Треба путовати, а не знамо куда! Само што смо се распаковали, поново пакуј!” (Симовић, 2008а: 297). Ипак, овај дијалог у коме ће се појавити разне теме, различитог значаја, од неважних, као што је Симкина нарав, до оних кључних за једног интелектуалца, као што је свест о менталитету сопственог народа, сведочи о томе да су Јелисавета и Василије најснажније у одношени једно с другим. Колико је год Јелисавета интимно осветљена овим дијалогом, толико је осветљена и Василијева стварна природа. И док, на крају разговора она овај свет види као праг иза ког се не зна шта се налази, а то незнање представља посебну врсту опасности, за Василија је овај свет *обична боца* „И сви смо у тој боци зачепљени! А онај месец горе, оно је чеп!” (Симовић, 2008а: 296).

Лик Василија Шопаловића карактерисан је највише посредством позоришта и његовог односа према позоришту, односно уметности. На сцену излази у иницијалној позицији, као и остатак глумаца, најпре играјући део улоге Франца из Шилерове драме „Разбојници” да би се након рекламе предстојеће представе нашао у сусрету с полицијом. Том приликом јунак се карактерише кроз инсистирње на свом идентитету. Понављајући реплике: „Ми смо путујуће позориште Шопаловић!” и, чешће, „Василије, господине”, показује снажну потребу да потврди како је баш он Василије Шопаловић, а нарочито му је важно

да покаже да се не зове Стефан, како га је Филип ословио у свом позоришном бунилу. Необична потреба да буде прихваћен код протагониста који га не познаје, у конкретном случају Милуна и Мајцена, без показивања докумената, позоришну ће трупу довести у прву кризну ситуацију, у којој Мајцен показује намеру да их пошаље у немачки логор, а Милун да их стреља. У ситуацији што смо је именовали као сусрет уметности и полиције психолошки се обликују ликови глумаца, а нарочито Василијев лик. Он показује снажну потребу да на основу своје професије има препознатљив идентитет: „Ако ви мислите да је нека административна и бирократска хартијица са некаквим љубичастим штамбиљима и парафима важнија од нашег уметничког реномеа, ја онда стварно не знам о чему ми овде уопште разговарамо!” (Симовић, 2008а: 191). Тек када ситуација постаје готово гранична, он пристаје да им покаже документа. Василије ће се још једном срести са полицијом, с којом не може да се споразуме, а нарочито када је реч о Милуну. Све време, као и у претходном сусрету, јасно се разликују два света која не могу да се разумеју. За Василија, како ћемо то настојати да покажемо, најважније је да се представа игра и да се у њу глумац удуби, а све остало је сасвим споредно, готово тривијално. С друге стране, за Милуна је најважније да демонстрира власт и тиме, кроз силу, себи да на важности. У том сусрету тако различитих поимања света и човека глумац/уметник неминовно губи. Покушавајући да се избори за представу, он се позива на дозволу врховног војног заповедника коју „полицијски службеник не може да поништи”, не разумевајући да ће управо тако изазвати Милуна, који дозволу узима и „полако је поцепи на ситне комадиће, које стави у уста и поједе” (Симовић, 2008а: 280). Након што игром апсурда Милун у потпуности савлада Василија, настојаће и да га прогна из Ужица, и притом симболично, он прогони Василија као глумца, јер му се све време обраћа називајући га Стефаном, по једној од Василијевих позоришних улога. Снажно детерминисан својом професијом, он због ње бива прогнан, што се истовремено доводи у везу с Василијевим инсистирањем на свом идентитету – Василија Шопаловића.

С обзиром на то да је Василије карактерисан и посредством свог животног позива, односно посредством уметности, он често говори о позоришту, откривајући, како сопствено разумевање самога позоришта, тако и однос

уметности и стварног живота. Он сматра да је тај однос веома сложен, што индиректно исказује на сцени, кроз различите реплике које испитују везу уметности и стварности. Снажна потреба, коју показује и Јелисавета, да се прави јасна разлика између живота и уметности: „ВАСИЛИЈЕ: Глумац је једно у животу, а друго на сцени, и то нико паметан никад не меша!” (Симовић, 2008а: 248), настаје јер се без те разлике губи јасна идеја о томе шта је то заправо позориште. Ако границе између стварног живота и онога на позорници нема, по Василију само позориште и његов идентитет доводе се у питање: „Ако је избрисана, где је онда позориште? На пијаци, у ковачници, у апотеци? Онда и плетење корпи може да буде представа!”, а на Софијино непромишљено „Па нека буде!”, Василије поставља важна питања савремене естетике: „’Па нека буде!’ То је најлакше казати! А ко ће то плетење корпи да гледа, и да га плаћа, као представу?” (Симовић, 2008а: 249) [наше подвлачење]. Међутим, Василијева реплика: *Ако је избрисана, где је онда позориште?* може се читати и у другачијем смеру, у ком се уочава да је потреба за таквом границом мотивисана и психолошки – уметниковом егоцентричношћу. Ако те границе нема, где је онда он као Василије Шопаловић, на чему је упорно инсистирао у својој иницијалној појави, као и у другом сусрету са Милуном, који га и тада ословљава по позоришној улози – Стефан. Ипак, Милуново понашање оправдаће Василијев страх од опасности мешања стварног и илузорног јер глумца прогони будући да брише разлику између уметности и стварности. У инсистирању на граници између позоришта/уметности и стварности, Василије указује и на значај уметности у животу сваког појединца, као и на то колико је веза уметности и стварности, заиста сложена. Он на Филипово питање „Шта ти, као глумац, желиш да постигнеш, да оствариш, са својом уметношћу, у овом такозваном свету?” (Симовић, 2008а: 250), одговара двема референцијалним репликама: „Желим да помогнем људима да разумеју живот!” и „И желим да им помогнем да забораве!” (Симовић, 2008а: 250). Друга реплика, заправо осветљава самог Василија и његов унутрашњи живот, односно његову патњу у свету у ком живи.

Свој унутрашњи свет и усамљеност Василије ће, у већ анализираном дијалогу са Јелисаветом, експлицитно и изрећи на сцени, у, како је то показано, истом драмском моменту када је и сама глумица открила свој унутрашњи живот.

Он овај свет види као веома затворен и тескобан, свет који је „обична боца! И сви смо у тој боци зачепљени! А онај месец горе, оно је чеп!” (Симовић, 2008а: 296). Кратком, али прецизном метафором, Василије открива сву тескобу, што је осећа у овом свету и у свом животу. Откривши најинтимнији део свога бића, своју патњу, у чијем је средишту управо та тескоба евоцирана људском пролазношћу јер месец се може посматрати као синегдоха пролазности. Месец се смењује са сунцем и обрнуто, чиме се за човека константно објављује пролазност дана, а како прође дан, прође и живот. Карактеришући Василија фигуралном експлицитном техником у референцијалној реплици, писац нам открива цео Шопаловићев унутрашњи свет и истовремено открива стварно значење реплике, коју овај протагониста често понавља: „Знате ли Ви, госпођо, шта је позориште? Седите у Ужицу, а на десет метара од вас – почиње Енглеска! На само десет секунди хода од вас – почиње девети век!” (Симовић, 2008а: 243) [наше подвлачење]. Као својеврстан лајтмотив, Василије ће је поновити и у финалној драмској ситуацији пред коначан одлазак са сцене. Она је психолошки мотивисана глумчевом жељом да се из света који га окружује и из живота који живи побегне, макар и само за време трајања позоришне представе.

У анализи односа позориште – стварност своје место нашло је и питање које се односи на позоришну публику и њихов однос према ономе што гледају. Потреба да се иде у позориште, када је реч о српском народу има своју подлогу у стварном животу. Василије с тим у вези живо објашњава разлоге за играње Шилерове драме „Разбојници”: „Зато што је Шилер немачки писац! Кога би нам другог дозволили да играмо? И зато што наша публика, наш народ – са својим хајдучким, устаничким и слободарским традицијама, овако непокоран, непоткупљив, поносан, бунтован, – воли да гледа бунтовнике као што је Карл Мор! Потомци Обилића не долазе у позориште због уметности, него због јунаштва! И у цркву не долазе да виде Христа и Богородицу, него да виде своје свете краљеве, и свете ратнике!” (Симовић, 2008а: 236/237). Василије се карактерише и путем позоришног репертоара, где он показује, сасвим необично, велику дозу практичности, што би требало да одудара од лика егоцентричног уметника, који инсистира на свом идентитету и реномеу. Међутим, с обзиром на то да је присутна и психолошка мотивација, Василијева потреба да буде

прагматичан утемељена је на стварној ситуацији у којој је он, као и остатак позоришне трупе, гладан. На више места у драми сугерисано је да су глумци гладни, као и да је реч о њиховој константној ситуацији.

Симовић је у лику Василија употребио веома сложену мотивацију. Везујући га за позориште, писац га све време представља и као уметника и као протагонисту блиског чеховљевским јунацима. Овај јунак снажно осећа тескобу која га тишти, али, подстакнут нагоном за одржањем, стално иде даље, настављајући са својим позориштем. Снагу за тако нешто, он црпи како из љубави према животу<sup>57</sup>, тако и из онога што називамо позоришном илузијом. Позоришна илузија пружа глумцу широке могућности трансформације у жељени или у потребни живот односно улогу. Метонимијском сликом сељачке шајкаче, којом Василије подучава Софију глумачком занату, истовремено се указује на то да значење позоришне реквизите није у њеној стварној намени, него у намени коју јој је глумац способен придодати: „Ја сам у Ивањици, као млад глумац, спремајући улогу Кир Јање, данима размишљао о употреби неких сценских реквизита. А истовремено сам, нехотице, посматрао шта све један сељак ради са својом шајкачом. Он је ту шајкачу носио на глави; на једној сахрани је шајкачу скинуо с главе, да ода пошту умрлом; шајкачом је обрисао лице после умивања; у шајкачи је мућкао коцкице, са једним железничаром; машући шајкачом, разгоревао је ватру у шпорету; седео је на шајкачи; у шајкачи је носио писмо; за шајкачу је заденуо невен; шајкачом је убио муву; помоћу шајкаче је да се не опржи, преносио врућ лонац; шајкачу је ставио под главу, и заспао; у шајкачу му је пиљар с кантара изручио кило трешања; и, кад је појео трешње, сељак је шајкачу истресао и поново је ставио на главу. Разумеш?” (Симовић, 2008а: 243). Посредством позоришне реквизите осветљава се најпре природа глумачког посла, у чијем је средишту илузија, али се истовремено и указује на то да није важан стварни изглед реквизите, него опсег глумчевих способности да створи илузију и да посредством свог талента и умећа реквизиту коју има претвори у ону која му

---

<sup>57</sup> У разговору са Јелисаветом нимало случајно, сећа се своје улоге Астрова из драме „Ујка Вања” и том приликом изговара реплику, којом се карактерише: „Ја волим живот уопште, али наш живот, паланачки, руски, малограђански – мрзим и презирем из дубине душе” (Симовић, 2008а: 293).

је потребна. Позоришна реквизита кроз Василијев лик надраста своју природу и постаје позориште, а оно има моћ да створи не реални него жељени живот.

Софија и Филип представљају млађе колеге претходног пара, али су у драмској структури они обликовани и позиционирани независно једно од другог. Софија је млада глумица изузетне лепоте и сама заљубљена у лепоту за којом иде као омамљена, те се у тој њеној омамљености лепотом крије и суштина опредељења за уметност. У попису ликова, као и Јелисавета, и Софија је карактерисана посредством боје – *глумица у љубичастом* – а на боји се инсистира јер сваки пут када промени костим, писац у дидаскалији наглашава да је он љубичасте боје. У оквиру круга боја и света живота љубичаста боја представља конкретну естетичку категорију – узвишено (в. Петровић, 2000: 68-72). Категорија узвишеног различито је дефинисана у естетици, али у свим дефиницијама се инсистира на њеној блискости са лепим. Десоар је истицао квантитативни моменат у узвишеном: „’Пирамиде и готске цркве, олује и дивље побуне маса, презирање смрти и херојска страст изгледају, захваљујући својој величини или јачини, **узвишени**’” (Десоар, 1963: 107, цитирано према Петровић, 2000: 64), док је „енглески естетичар Берк с правом упозорио како је у осећању узвишености увек садржано ’једно чуђење и страх’” (Петровић, 2000: 64). Естетичка категорија којом се, сасвим необично, карактерише Софија, баца светло на различите ситуације што се за њу везују.

У првој и другој слици током сусрета са Милуном и Мајценом, Софија се држи веома поносно и дистанцирано. Она сваким својим гестом шаље поруку представницима власти да се налази далеко изнад њих самих и онога што они могу да разумеју. Када јој Милун наређује да спусти мач, она му одвраћа репликом, која га заправо карактерише: „Али, господине, немојте да будете смешни!”. Са исте дистанце обраћа се и Мајцену карикирајући поступак његовог полицајца: „Ако хапсите људе због дрвених мачева, на којима једино може да се испржи јаје или скува чај – наравно, под условом да имате јаје или чај – шта ли тек радите са онима који имају праве пушке, и праве бомбе?” (Симовић, 2008а: 189) [наше подвлачење]. Софија је сувише дистанцирана од ситуације у којој се нашла да би могла разумети стварну опасност која их вреба у тренутку када она

изговара реплику коју смо цитирали. Она се истовремено и подсмева окупатору, али га и подсећа на то да је он представник силе што разара, на шта указује део реплике који смо подвукли. Онако како Мајцену подиже огледало стварности, подизаће и другим драмским ликовима када јој се за то пружи прилика<sup>58</sup>.

Њена занесеност лепотом природе, реком што „мирише на лубеницу”, „па тако дивне стене за сунчање, и дивно дрвеће! Тамо је препуно маслачка и камилице!” (Симовић, 2008а: 189), јунакињу ће довести у кризну ситуацију. Најпре се у мраку, удаљена од свих сусреће са Дропцем, оличењем зла, који је ишао за њом омамљен њеном лепотом. Софија је карактерисана и посредством реакције на Дропчев долазак, као и кроз реакцију на то што ју је он посматрао из мрака пре него што јој је пришао. Она најпре глуми да га се не плаши иако је препознала да је реч о суровом батинашу, те како ћемо касније сазнати, *премрла је од страха*, а потом успева да га збуни, и тако се спасе, вероватно, сигурног напаствовања. Разумевши да глумом може да се спасе, она Дропцу даје улогу свог заштитника: „ДРОБАЦ: Није те страх? / СОФИЈА: Чега да ме буде страх? / ДРОБАЦ: Ко зна ко море из овог мрака да наиђе. / СОФИЈА: Па шта и ако наиђе? Нисте ми казали ко сте! / ДРОБАЦ: Море да закоље. Море дубије батином. Море... море да насрне... Разумијеш? Не разумијеш! [...] СОФИЈА: Па ваљда бисте ме ви узели у заштиту! / ДРОБАЦ: Ја! / СОФИЈА: Зар не би? / ДРОБАЦ: Би. Узели би” (Симовић, 2008а: 301/302). И тада почиње Софијина игра у којој она кроз уметност покушава да се спасе. Наиме, како и сама каже, сетила се Филипа, те је почела да глуми улогу траварке из „Прогнаног краља”<sup>59</sup>, прилагођавајући је нованасталој ситуацији. И у тој игри за живот, баш као Андрићева Аска, она успева да се од звери спасе путем уметности. Међутим, код Симовића Софија сама успева да разобличи и порази звер у лику Дропца. Игра траје само неко време док јој Дробац не каже да је он батинаш, али јој одмах призна да је се плаши, што ће Софију охрабрити да истраје у свом лику узвишене

---

<sup>58</sup> Јелсавету подсећа на њену стварност у којој не може више играти девојке, а Василија на стварну ситуацију у њиховом позоришту: „Јако позориште! Три даске преко два дрвета!” (Симовић, 2008а: 257).

<sup>59</sup> Јован Христић је у огледу „О драми *Путујуће позориште Шопаловић Љубомира Симовића*” указао на то да анонимне драме „Прогнани краљ” и „Последње лето” остављају утисак да их је писац измислио и „подметнуо хрпи више него безначајних комада који су чинили репертоар путујућих позоришта” (Христић, 2006: 226).

лепоте. Обраћајући му се као да је сасвим обичан човек, користивши психолошки моменат Дропчевог суочења са својом *ругобом*, до којег је дошло путем драмске технике – два наспрамно постављена огледала – Софија тражи узрок, односно унутрашњу мотивацију за Дропчеву злобу. То тражење узрока, огољује самог Дропца. „СОФИЈА: Зар ниси могао ништа друго да радиш? [...] ДРОБАЦ: Могао сам, али је мало фалило?” (Симовић, 2008а: 311). Путем уметности, а касније, охрабрена новонасталом ситуацијом у којој се Дробац пред њом сасвим разобличава, она користи психолошку надмоћ и спасава се. Сусрет Софије и Дропца у основи има бајку *Лепотица и звер*, с тим што јој писац даје ново, оригинално обликовање, у коме се срећан крај укида, те и звер и лепотица губе своје главно својство, преко којег су задобијали идентитет.

Након што Дробац оде, пред Софију излази разјарена скупина: Благоје, Гина, Дара и Томанија. Помисливши да је Софија Дропчева љубавница, немилосрдно насрћу на њу, и у том налету беса и безумља Софија ће бити ошишана. Карактерисана у граничној ситуацији, она се држи достојанствено и брани колико је то у њеној моћи: „ТОМАНИЈА: Уједа, курва!”. Међутим, изгубивши косу, као библијски Самсон, она губи своју снагу, која се налазила у њеној лепоти: „ГИНА: Боже, шта остаде од онолике лепоте”. Њен потпуни пораз евоцира се посредством положаја њеног тела, а након сцене насиља: „Она, ошишана до главе, клечи на средини сцене. Сви је, за тренутак, посматрају без речи” (Симовић, 2008а: 317). У осмој слици писац користи експлицитну технику карактеризације Софије, у којој се види новонастала промена. Више није реч о поноситој жени, којој одговара естетичка категорија узвишеног. Најпре је ауторском карактеризацијом у дидаскалији приказано њено душевно стање: „Она, сама, ошишана, обезнањена, јецајући, тумара обалом” (Симовић, 2008а: 321), да би референцијалном репликом био огољен пораз њене личности, који је дошао неминовно с губитком лепоте, што је била упориште Софијиног постојања: „О боже! Молим те, не убијај ме!” (Симовић, 2008а: 321) [наше подвлачење]. Међутим, Симовић се не зауставља на овој сцени, што може имати трагички карактер, него новонасталу ситуацију карикира изокренувши је у гротеску. У последњој, десетој слици, Софија се најпре описује у дидаскалији, и том приликом, посредством ауторске имплицитне невербалне карактеризације,



показано је да је Софијина узвишеност сасвим нестала: „Софија која је на ошишану главу ставила перику, истреса песак из ципеле” (Симовић 2008а: 329). Међутим, писац је у финалној драмској ситуацији, преко туђег коментара *in praesentia*: „СИМКА: Још вам је лепша него природна коса! [мисли на перику]” разобличио и гротеску, јер ју је ставио у ситуацију у којој Софија с периком буди сажалење код других драмских протагониста. Софијин суноврат, што представља пораз узвишеног, које је блиско лепом, представља отелотворење на сцени суноврата саме врлине. Софија, опредмећена врлина, успева да тријумфује над злом (тријумф над Дропцем), али не и над насиљем у чијој основи стоји људска глупост (пораз од Благоја, Гине, Томаније и Даре).

Филипу припада посебно место у драмској радњи дела „Путујуће позориште Шопаловић”. Од самог почетка представљен је као вишеструка личност: Филип Трнавац – *глумац са две маске, испод којих се можда налази и трећа*, због чега читалац/гледалац, нарочито на почетку драмске радње има дозу сумње у његове реплике и поступке. Све време драмске радње глумац константно прелази из стварног живота у позоришне улоге и обрнуто. За њега је довољно да било ко изговори реплику која личи на неку од реплика из драма њиховог репертоара и да он „уђе у улогу”. Карактерисан је различитим техникама, како фигуралном тако и ауторском карактеризацијом, али је његов лик уобличен највише посредством његовог односа према свом позиву – уметности и стварности. Филипов однос према уметности и реалном животу указује на то да је он конципиран као транспсихолошки (концепцију транспсихолошког лика в. у: Pfister, 1998: 268-270) лик, настао на антрополошком моделу уметника – генија, чија се генијалност у очима остатка света често чини као лудило/шизофренија.

Однос осталих ликова, а нарочито чланова позоришне трупе према Филипу уочава се путем њихових коментара, који су истовремено и фигурална експлицитна карактеризација Филипа. Кроз туђи коментара, како *in praesentia* тако и *in absentia*, он је карактерисан као неко ко је на ивици лудила, јер се, како ће то бити примећено, не зна у ком је он *тренутку у Бургоњи, у Француској, а у ком у Русији у неком летњиковцу*. У одсуству је карактерисан као неко ко није ментално стабилан те се Јелисавета, и сама глумица, за њега брине: „Да опет,

будала, негде нешто не забрља” (Симовић, 2008а: 209), док ће га примитивни Гина и Благоје сматрати потпуно лудим. У присуству га коментаришу углавном глумци, који га упозоравају на његово лудило, што ствара неприлике: „ВАСИЛИЈЕ: Једном речју, он није сасвим читав!” [...] „ЈЕЛИСАВЕТА: Филип има неку врсту позоришног лудила!” (Симовић, 2008а: 246) и др. Карактерисан као неко ко има сложено природу, а фигуралном експлицитном карактеризацијом путем коментара потврђује се да је код Филипа у питању нека врста психичког поремећаја, који се показује и експлицитно на сцени у различитим ситуацијама. Једна од таквих ситуација је и ситуација у којој Гина разоткрива Симкину тајну у вези са својим сином, а током њиховог дијалога Филип добија „шлагворт” и говори реплике из драме. Међутим, када схвати да око њега нису ликови за које је претпоставио да јесу, он открива проблем сопственог идентитета: „Ако ви нисте моји родитељи, ко сам ја?” (Симовић, 2008а: 266). Глумац психолошки надмоћно, иако он нема стварно ту надмоћ, артикулише свој проблем с таквом свешћу која конкретан проблем трансцендентира: „Ја овде никог од вас не познајем... Ти ниси наказан... а без наказности нема Ричарда! Немаш ни велики нос... а без великог носа нема Сирана! Ко си ти? Лире, ако си Лир, где ти је лудило? По чему да те препознам, Фортинбрасе, ако долазиш без бубњева и застава? Не знам где сам... По чему да се оријентишем? Кад бих видео лобању, или лопату... кесу талира, или мач и шлем... Да бар имате лепезу, или цвеће у наручју... Не знам ко сам, не знам шта треба да говорим! Има ли ово позориште суфлера? Има ли ова престава редитеља? Да ли овде постоји инспицијенца?” (Симовић, 2008а: 267). Могућност да Филип постави питање *ко си ти?*, за њега по аутоматизму значи поставити питање *ко сам ја?* И ту је суштина глумчевог проблема. Он јесте компактан лик, али све до тренутка када засигурно зна ко га окружује, без обзира на то да ли га окружују стварни ликови или фикциони јунаци. Онога момента када не распознаје своје окружење, Филип не распознаје себе. Симовић, чинећи Филипов лик слојевитим, комбинујући елементе шизофреничара и уметника, који своју уметност користи на веома практичан начин, живо употребљава и настојање модерног драмског текста да протагонисту уобличава тако да он буде уодношен са својим друштвено-просторним окружењем.

Ипак, да код овога јунака није реч само о „позоришном лудилу”, Филип ће показати у разговору о позоришту у коме је на самокоментар подстакнут Василијевим питањем: „Да ли си ти у стању, најлепше те молим, да у *Хамлету* будеш Хамлет, у *Разбојницима* Карл, у *Галебу* Трепљев или Тригорин, шта ти већ западне, али да преко дана, изван представе, у обичном животу, будеш као и сав остали свет – оно што јеси, Филип Трнавац?” (Симовић, 2008а: 247). Филип прецизно карактерише себе као протагонисту чију компактну целину чини и оно што други сматрају да је стварност Филипа Трнавца, али и разноврне позоришне улоге: „Ја у ту стварност не могу да уђем, и да у њој учествујем, сам! Ја у њу могу да уђем једино са целом својом уметношћу којој припадам!” (Симовић, 2008а: 247). Јунак истовремено осветљава саму природу уметника у којој он не може бивствовати без своје уметности, која је за њега упориште постојања.

Због односа према свом позиву и оном што остали протагонисти називају стварним животом, Филип у сусрету са спољашњим светом често прави забуне, говорећи текстове различитих драмских ликова, стварајући тиме кризне ситуације. Настале забуне доводе остатак трупе у неповољан положај. Први пут, та ситуација ће бити и опасна, а реч је о томе да у сусрету са Милуном на Ракијској пијаци, Филип доприноси да трупа доспе на саслушање код Мајцена. Други пут он то чини са Симком, која је гладне глумце нахранила оним што је могла да приушти – тиквом. Ситуација забуне има комички карактер. Неопрезан Софијин коментар да је за њу то била *најлепша гозба*, постаће Филипов „шлагворт” за реплике, које ће Симка доживети као исмевање и ње и њене куће: „ФИЛИП: Зечетина је била потпуно неслана! / СИМКА: Зечетина? / ФИЛИП: Али сте зато срнетину пресолили! / СИМКА: Не знам чему сад ова иронија... [...] ФИЛИП: Собе нисте проветрили месецима, прашина је прекрила целу кућу, све се бели од прашине, по целој кући цеди се паучина! Скоро ће јесен, а ви са ципела још нисте очистили пролетње блато! Прозори су вам препуни мртвих мува! Са хаљина вам отпадају дугмета, уместо дугмади стављате зихернадле, свуда по кући разбацујете косу и укоснице, шољице су вам препуне пикаваца!” (Симовић, 2008а: 244–245). И како је реч о ситуацији у којој Филип помеша стварност и живот, он заправо преко уметности разобличава лажни морал удовице. За трупу ни овај пут нема последица јер Јелисавета и Василије успевају

Симки да објасне како Филип говори текст из комедије „Последње лето”. Међутим, он сам пада у неку врсту немилости код остатка ансамбла. Они почињу Филипа да доживљавају као опасност услед чега га Василије опомиње: „Ово с тобом постаје неподношљиво! Због тебе упадамо из једне невоље у другу! Због тебе нас хапсе, а због тебе треба да будемо избачени на улицу” (Симовић, 2008а: 247). Ипак, стварна опасност је у томе, како видимо из готово баналне ситуације са Симком, што Филип, иако се служи поетским говором, односно, иако су му реплике поетске, оне имају стварну функцију референцијалне реплике код онога коме су упућене. Најпреикао ће Милун због Филипове игре Василија осумњичити за лажно представљање и све време га звати Стефан, а Симка ће се правдати због запуштености куће. Посредством Филиповог лика уметност, с једне стране, у структури драмског дела добија место покретача драмске радње, а с друге стране, образује идејни ниво драмског дела „Путујуће позориште Шопаловић”.

Филип је веома свестан да уметност има моћ. О тој моћи Филип ће говорити отворено, како својим колегама, тако и полицији, у чијем се окружењу том приликом налазио. Иако је тада изгледао као неко ко је луд или у најмању руку као занесењак, Филипова реплика, заправо, представља антиципацију будућности: „Да можда нећете да кажете да дрвени мач није озбиљно оружје? [...] И да дрвеним мачем не може да се пробуреза аждаја, или да се прободу тиранин? И да дрвеним мачем не могу да се одбију ударци челичног? [...] И да можда нећете да кажете да тантузима не може да се поткупи сведок, или судија, или министар? И да су дукати вреднији од тантуза? И да камене куће трају дуже од нацртаних? И да су од њих сигурније? И да нацртана кућа није права кућа?” (Симовић, 2008а: 186). Ова реплика је значајна зато што је Филип изговара као прву реплику коју изговара Филип Тамнавац, а не као реплику неког драмског дела. Све што је Филип тада изговорио оствариће се на један особен начин у деветој слици. Наиме, реч је о томе да је Филип у свом лутању Ужицем, наишао поред куће убијеног окружног начелника, а у тренутку када су износили лешеве. Препознавши лешеве као сценски реквизит, он дела, као глумац у „Електри”. „[...] *Из мрака, са исуканим дрвеним мачем, пред њих искорачи Филип.*) ФИЛИП: Гледајте ово дело, грдну крв, / гледајте ту на земљи леша два! // Ударац моје

деснице их обори! / За јаде је моје плата то!” (Симовић, 2008а: 327). Путем забуне Филип постаје мета власти/полиције, јер је Мајцен, али и народ, што је дошао да види призор изношења лешева, поверовао да је Филип заиста и убио начелника и његову љубавницу. Стрељавши Филипа на лицу места, полиција је касније ослободила осамнаестогодишњег Секулу, што значи да је Филип, помоћу дрвеног мача на крају, ипак, успео да одбрани један живот. Својим гестом он је испунио своју људску судбину и својој уметности дао место које јој и припада. Кроз Филипов гест и мест што му припада у структури драмскога дела, писац показује потребу да укаже на изузетно велики значај уметности у животу човека. Све време драмске радње глумци говоре о важности позоришта, као и о томе да позориште (уметност) помаже човеку да преживи сопствени живот, да га разуме, и уколико је то могуће, да га прихвати. Помоћу обичне ситуације забуне Симовић, указује на значај уметности у животу појединца, што саму драму, „Путујуће позориште Шопаловић” ставља у ред оних уметничких дела у којима је експлицитно осветљен значај уметности, односно у којима се пишчев аутопоетички став, веома јасно препознаје.

## 2. Становници Ужица

Друга група ликова, као што смо то већ показали, подељена је на окупаторску власт и оне који за њих раде и грађане Ужица. Мајцен – „фолксдојчер, официр Sicherheits polizei” и Милун – поднаредник градске страже компоновани су као типски ликови, што се у драми јављају по два пута. Мајцен је представник немачке власти и понаша се у складу са законом. Њему је важно једино да је формална страна испуњена, што ће се видети при сусрету са глумцима, које намерава да пошаље у логор до тренутка када му Василије показује дозволу, која је за њега довољна да их пусти. С друге стране, Милун је карактерисан као типични полицајац, који веома зазире од уметности сваке врсте и глумце гледа као беспосличаре, које би најрадије предао Дропцу да их избатина. Његову опседнутост да се глумци истерају из Ужица, писац користи у ситуацији забране играња представе, у којој ће кроз игру апсурда рацио бити поражен.

Дробац је лик конституисан на подлози у којој се преплићу митски и реалистички елементи. Све време драмске радње карактерисан фигуралном техником преко туђег коментара или аутокоментаром, и имплицитно, невербалном техником – гест и реквизит, као и ауторском техником – кроз карактеризујуће име („Зато што дробим коске! И вадим дроб!“ (Симовић, 2008а: 202)), он се показује као отелотворење зла. Дропчев садизам и напетост која влада око њега уобличава се техникама карактеристичним за психолошку драму. Међутим, како Симовић у духу модерне драме воли да комбинује различите жанровске елементе, у Дропчевом лику јавља се и фолклорно-митолошка подлога у виду крвавог трага, који он оставља за собом.

Његова сурова природа исказује се на сцени већ у првој појави, у којој прича о свом послу батинаша, који, измађу осталог, веша мртве, а то је психолошко застрашивање становништва. Док говори о себи, карактерисан је експлицитном техником, у којој се инсистира на његовој природи зла. Дробац најпре показује изузетну способност да најсуровије понизи човека: „Да сам се ја питао, ја би им поскидао и гаће! / Ништа ме немо гледати! / То би се тако најбрже искорјенило, разумијеш? / Не разумијеш. / Да си ти, да тако кажемо, банда... / И да ти пођеш да пуцаш у Швабу... а да знаш / да зато мореш голокур да висиш на пијаци... / Кажи, би ли пуцо?“ (Симовић, 2008а: 199). А потреба да се и мртав човек понизи произилази из Дропчеве потребе да застрашује људе: „Чудна стока су људи! / Више се плаше бруке, / него смрти!“ (Симовић, 2008а: 200). Од приче о застрашивању масе, он прелази на појединца – Василија, тражећи детаљ који би му омогућио да употреби *Уредбу о телесној казни*: „То што си глумац, не значи да ниси пијанац и скитница. А, по члану пет, телесне казне батинања може се изрећи од 5 до 25 удараца штапом по задњем делу тела – дебелом месу. Зато питам“ (Симовић, 2008а: 200/201). Дропчева прича увертира је за самокоментар у коме кулминира страх, који он као оличење зла шири простором Ужица: „Ја кад уђем у хотел 'Париз', сви ућуте! За који астал сједнем, сви смјеста устану! Из поштовања! Кад идем чаршијом, прелазе на другу страну! Зато што ме поштују! Бабе се преда мном крсте, кода сам икона! Разумијеш?“ (Симовић, 2008а: 201). А колики је стварни страх од онтолошког зла, које се јавља у лику Дропца, најбоље сведочи слика Јеврема, који се обесио када је чуо да Дробац долази да га хапси.

Једном једноставном реченицом, у карактеризацији путем коментара у одсуству, разумевамо Дропчеву предратну историју, односно сазнајемо, антрополошки тип на чијем је основу изграђен лик Дропца као и јунакову девијантну природу: „Тај је пре рата у Сињевцу, да извинете, силово козе!” (Симовић, 2008а: 203). Његов патолошки садизам Гина описује веома пластично: „Неће да се смилује ником! / Ни младом, ни старом, ни болесном! / Неће да се смилује ни за паре! / Давали су му и златне сатове, само да не бије, али он, зликовац, неће ни златан сат! [...] Није он звер, него нешто горе од звери, нечовек” (Симовић, 2008а: 203/ 204). Садистичку природу у чијој је основи онтолошко зло Дробац сам потврђује страствено описујући начин на који мучи жртве. Карактеризација Дропца смештена је и у начин на који он прича мајци – Гини – како ће поступати са сином – Секулом: „Нисам ја ко они агенти, што туку, / туку и туку, / па ондак изађу и удри повраћај! / Они туку и пет, и шес, / и седам сати, по тројица на смену, и ништа! / Они га туку, а он им ћути ко кап! / Све што зна да им каже, то је не знам! / А дајде ти њега мени на вртаљ сата, / па ће му мало бити једна уста! / Не зна престојнику, / ни агентима не зна! / ни есесу не зна! / а да видиш како код мене зна! / Мени је многи дошао на јесте у седмицу! / Униће ми као надркан пастув, / а изнесу га ко пробушено прдало! / Зна и што не зна да је знао!” (Симовић, 2008а: 230) [наше подвлачење]. Преко градације и контраста дочаравају се страхоте Дропчевог батинања жртве, као и патолошка природа зла, која своју кулминацију добија у страстvenом крволочном задовољењу: „Кад га шинеш, / а да те крв све до капе не попрска, / ко да га ниси ни шино, је л разумијеш?” (Симовић, 2008а: 231).

И све до сусрета са Софијом Дробац није свестан своје природе. Међутим, како је то и најављено антиципацијом у дидаскалији на крају треће слике, Дробац се у седмој слици најпре суочава са својом стварношћу. Сусрет Софије и Дропца представља животну драму за суровог батинаша. Потпуно збуњен пред великом Софијином лепотом, он најпре бежи са сцене. Њега је при првом сусрету њена лепота потресла до те мере, да је потпуно заборавио своју патолошко-садистичку потребу да туче заробљенике, и још од треће слике, као омамљен иде за Софијом. Директан сусрет са изузетном лепотом, на Дропца ће оставити трајне последице. У дијалогу у којем се Софија уметношћу брани од Дропчевог зла, он ће бити

потпуно поражен. Овде је нарочито значајан тај психолошки моменат у ком се Софија обраћа Дропцу, као да је реч о обичном човеку, а на шта смо већ указали када је било речи о њеном лику. Упуштајући се с њом у разговор о травама, а под утицајем њене лепоте и уметности, Дробац долази до самоспознаје: „Ја сам јутрос и без те [видове] траве прогледао!... Камо среће да нисам! [...] Кад сам те виђео јутрос... Кад ме та твоја коса јутрос дотакла... [...] Ко да си ми скинула крв с очију!” (Симовић, 2008а: 308). Дропчева референцијална реплика указује на моћ коју Софијина лепота има, а то је да му је омогућила да стекне *друге очи*, односно очи којима се истина може видети. Симовић често у своје драме укључује мотив стицања других/духовних очију, те, како смо то већ осветлили, он се јавља и у претходној драми, али и у првој варијанти драме „Бој на Косову”. На тај начин показана је потреба да се у драмском тексту јави бар један лик, коме се омогућава да види и истину, а не само привид. До сада Дробац није био свестан своје стварне природе, али у сусрету са лепотом, он постаје свестан да је оличење зла. Користећи технику класичне драматургије и трагедије – принцип наспрамних огледала – Симовић ту технику употребљава на један особен начин. Наиме, он драмску ситуацију сусрета Дропца и Софије обликује тако да се ова два лика огледају један у другом „као и два насрамно постављена огледала” (Hristić, 1998: 69). Контраст што истиче Софијину лепоту и Дропчеву ружноћу није намењен само читаоцу/гледаоцу, како би дошао до спознаје праве природе и Софије и Дропца, него је намењен и Дропцу: „Видим твоју љепоту! [...] Видим... Видим моју ругобу!” (Симовић, 2008а: 309). Од овог места позиција Дробца у структури драме се мења, што неминовно доводи до тога да и читалац/гледалац мења свој однос према овом јунаку. Наиме док је читалац/гледалац имао пред очима његову страст за мучењем другог, слутивши патњу жртве, могао је осетити само презир према њему. Након Дропчеве самоспознаје у којој се он мења, читалац/гледалац почиње да осећа сажаљење, нарочито након референцијалне реплике: „Видим моју ругобу!”.

Психолошки пажљиво уобличен, након самоспознаје Дробац се исповеда Софији и у тој исповести, драмски напетој јер Софија инсистира да сазна узрок из ког Дробац чини зло, он иде до краја самоунижења: „Какав човек? Човек, а завидим вашки што је ваш! Па је ли то човек?” (Симовић, 2008а: 312). Међутим,



Дробац је још у разговору са Софијом разумео свој новонастали положај, који описује веома симболично у духу натурализма: „Споља месечина, а унутра мрак и смрад. И ваља ми по томе мраку и смраду тумарати... [...] Ко зна докле” (Симовић, 2008а: 313). На расстанку, глумица му, готово симболично, пружи Видову траву, што указује на то да се Дропчев положај више неће мењати, као што је то био случај са Вилотијевићем у драми „Чудо у Шаргану”. На самом крају драме, након што су сви сем Симке отишли са сцене, она референцијалном репликом извештава, заправо, читаоца/гледаоца о судбини овог јунака: „Онај Дробац, батинаш, нашли га обешеног! / Обесио се на Татинцу, о неку крушку! / Једна велика јарибасма, рађа по вагон! / Обесио се оном жилом, којом је тукао! / а у руци му нашли видову траву!” (Симовић, 2008а: 342). Обесио се на истом месту и о исту крушку као и Јеврем, који је то учинио како би избегао Дропчево злостављање. Извршивши самоубиство баш на том месту, држећи видову траву, Дробац шаље јасну поруку, а то је да је пронашао начина да постане човек. Јер ниједно достојанствено људско биће не би живело са тако страшним сазнањем о себи. Дропчева самоспознаја омогућила је да се зло у човеку трансформише и хуманизује јер онај ко је способан да себе казни смрћу престаје бити бесловесно зло и постаје људско биће.

Међутим, са Дропчевом самоспознајом са којом он губи идентитет зла, те и крвав траг престаје да остаје за њим, зло не престаје да постоји у свету Симовићеве драме. Наиме, Благоје, до тада обликован као пијаница и нерадник, неспособан да буде достојанствено људско биће, задобија идентитет зла. Он је карактерисан углавном посредством реквизита – флаше, која му стално вири из цепа, али и експлицитном карактеризацијом, у дијалозима са Гином. Она га карактерише различитим коментарима, показујући његов карактер у веома негативном светлу. Карактеризујућа реплика у којој она изокреће смисао народној изреци – правити некога од блата – буквализујући метафору: „Да тебе направим таквог какав си, / и не треба ми други материјал!” (Симовић, 2008а: 206), разоткрива суштину Богојевог моралног и интелектуалног идентитета. Тај идентитет ће се показати у дијалозима са Гином, а нарочито када га Гина и Симка упозоравају да је Секула у опасности. Том приликом Благоје је карактерисан и као лош отац.

Јунак слабе воље, неспособан да постане достојанствено људско биће, те неспособан за здраве породичне односе, видевши лепу Софију, почиње да сања како ће једног дана успети да се одупре Гини и отужном животу који га окружује. „БЛАГОЈЕ: Кад је гледам, осећам се ко соба... [...] ...ко соба у коју су унели љубичице!” (Симовић, 2008а: 218). Софијина лепота за тренутак као да оплемењује Благоја, али је ефекат краткотрајан<sup>60</sup>. Благоје је покушао да одбаци свој идентитет бацивши флашу у реку<sup>61</sup>, чврсто одлучан да остави алкохол и Гину, не би ли срећу нашао крај лепе Софије. Али, у стању у ком се нашао, а које можемо именовати као безидентитетско, Благоје, уместо да покуша да оствари свој сан о лепој девојци, преузима Дропчев идентитет зла. Не разумевши ситуацију између Дропца и Софије, Гина, Томанија, Дара и Благоје насрћу на Софију и у том нападу Благоје јој је одсекао косу. Поразивши насиљем узвишено, Благоје постаје персонификација зла. Новозадобијени идентитет јасно се сугерише крвавим трагом, који уместо иза Дропца, сада остаје иза Благоја.

Гина, Благојева супруга, представља типичан лик жене из провинције, која се удала за човека који јој је с временом постао терет. Због неразвијених супружничких односа, она своју животну снагу усмерава у мајчинство. Удата за Благоја, везана за кућу, која је синегдохски означена реквизитом – коритом, карактерисана је углавном у дијалозима, а они откривају нарушене брачне односе, у којима и Гина и Благоје подједнако пате и постају свесни својих неостварених личности. Због тога Гинин коментар, обликован у метафору, веома прецизно приказује њену стварну ситуацију: „Мени су све лађе потунуле у овом кориту!” (Симовић, 2008а: 217). Њен унутрашњи свет открива се и у дијалозима са глумцима према којима је, такође, веома негативна. Женски део глумачког ансамбла и Јелисавета и Софија постају нека врста искривљеног огледала за Гинину женску фигуру. Гледајући прелепу Софију и Јелисавету која негује своју женственост, Гина заправо може јасно да види реалну слику своје свакодневице у

---

<sup>60</sup> Већ у драмској ситуацији у којој Милун поједе глумцима дозволу, Благоје се враћа у позицију јунака слабе воље: „ЈЕЛИСАВЕТА: Да ли се сада осећаш као соба? [...] Ко соба из које су бацили љубичице?” (Симовић, 2008а: 283).

<sup>61</sup> Благоје је тада у ревер ставио цвет Георгину, чиме се посредством реквизита, односно игре речима Георгина – Гина сугерише да он неће променити свој идентитет.

којој је њено женско биће потпуно ишчезло. Посредством искривљеног огледала психолошки се мотивише вербалан, али веома агресиван напад на Јелисавету. Иако се стварни повод ексцесне ситуације не види експлицитно, он се може разумети из конкретних речи које Гина упућује Јелисавети. Гинина побуна градацијски расте, те Јелисавету назива најпре *курвом*, па *матором курвом*, а потом *белосветском успаљеницом*, да би веома симболично узвикнула: „Додај ми нешто да убијем курву!” [наше подвлачење] (Симовић, 2008а: 222). У тој реплици Гинина самоспознаја кулминира и њено женско биће се буни, због чега она жели да уништи искривљено огледало, како не би морала да се изнова и изнова суочава са својом реалношћу. Потреба да понавља Јелисавети једну увреду – а којом покушава да је понизи као жену – Гина насрће на Јелисаветину женственост и сексуалност, које су сувише изражене да би их могла поднети. Симовић веома вешто у Гинином лику истиче жену којој су младост, женственост и сексуалност прерано угушене.

У ситуацији у којој сазнаје да јој је Секула ухапшен, она краткотрајно добија одлике праве патријархалне мајке, која на сваки могући начин жели да заштити своје дете, али и да Секула остане достојанствен у ситуацији у којој се нашао. То је нарочито уочљиво на местима када изјављује да би више волела да је Секула мртав него да га Дробац злоставља или на месту када о потенцијалној Секулиној издаји говори као о горем, него да га чак и Дробац батина: „Ако га не туку, онда је, значи, још горе! [...] Зато што значи да је почео да признаје!” (Симовић, 2008а: 227). У основи њеног мишљења о Секулином потенцијалном издајству налазе се исти они принципи на којима се заснивају мишљења мајки епских јунака. Мајка епског јунака, као у најпознатијем случају Марка Краљевића, свог сина саветује да увек буде праведан. Мајке исто тако својим саветима поучавају јунаке да је боље часно умрети него срамно живети. Гина је у драмској ситуацији у којој се нашао осветљена управо као патријархална епска мајка. Ипак, епску концепцију нарушава ситуација у којој она лаже против глумаца, а у нади да ће тако бар мало помоћи Секули: „Кад је дете у питању, не да ћу да лажем, него ћу и да убијам ако треба!” (Симовић, 2008а: 285). Нова ситуација баца једно другачије светло на Гину, где је она жена ниских моралних уверења, што своју дволичност заклања изговором да је невиним глумцима

нанела зло, штитећи сина, а у мајчинској љубави види оправдање за свој поступак. Лик Гине је пример на који начин Симовић узима елементе из различитих концепција јунака и комбинује их у једну оригиналну концепцију, компактно уобличену. Такође, када је реч о модерној драми и о модерном протагонисти, јунаци Симовићевих драма потврђују да је увек реч о комплексним психологијама, слојевите карактеризације.

Симка је јунакиња карактерисана и уобличена као жена, која у ретким ситуацијама вербализује свој унутрашњи живот. Свесна карактера средине у којој живи, скриваће једино што је усрећује, а то је веза са младим Секулом. За њу веза са Секулом значи могућност за стварну срећу и за сву ону нежност која јој је цео живот недостајала. У контексту везе са Секулом, она је карактерисана и као лицемерна удовица, јер када јој Филип упути критику на рачун чистоће, она се заклања за жалост за мужем: „Моја кућа можда и јесте мало запуштена, можда у њој може да се нађе паучине и прашине, али ја је не запуштам зато што сам лења, него зато што сам у дубокој жалости! И што ми можда није ни до живота! И ја можда мајору нисам умела да кувам онако како је волео – знам ја шта се све прича по комшилуку! – али ако неко и може нешто да ми пребаци, то сигурно није неко из белог света!” (Симовић, 2008а: 245). У том контексту у карактеризацију иде и повод из ког она носи црнину, а он се налази у ономе што заједница сматра исправним. На Јелисаветин коментар да обуче бело баш зато што је у жалости и што је рат, Симка одговара: „Ви бисте хтели да ме Ужице каменује” (Симовић, 2008а: 244). Симкина реплика истовремено карактерише и средину у којој се јунакиња налази.

Симка је једини припадник друге групе протагониста, који од почетка до краја не мења свој однос према глумцима. Она је према њима благонаклона и, до одређене границе, има разумевања за различите проблеме с којима се трупа сусреће. Ипак, како ће то експлицитно и рећи на сцени ни сама није сигурна какав став треба да заузме према томе што глумци желе да играју представу. Међутим, њене сумње подстакнуте заправо очекиваним друштвеним понашањем, односно оним што мала средина сматра да је исправно, спутавају Симку да развије сопствено, самостално мишљење. Како у ситуацији са Секулом, тако и у

ситуацији са глумцима, Симка се карактерише као другачија жена од средине којој припада. Симка ће се константно бори са својом стварном природом јер то што она има другачија схватања од средине у којој се нашла, за јунакињу представља проблем јер бити различит од осталих у малој средини није ни легитимно ни друштвено пожељно. Тиме се сугерише конфликт унутар јунакиње, који остаје на нивоу крокија, што је у складу са потребама драмске радње у делу „Путујуће позориште Шопаловић”. На крају дела сугерише се и разрешење овога конфликта посредством костима: „*Са десне стране, скоро трчећи, долази Симка. Обучена је у белу муслинску хаљину, са црвеним појасом. У косу је уденула белу раду.*” (Симовић, 2008а: 336). Док је јунакиња носила црнину, она се повиновала захтевима малограђанске средине, те је преобука у бело, нарочито у свилу, сугестивна потврда да се она мења и да у тој промени настоји да следи свој стварни карактер. Симка почиње да се понаша у складу са својим унутрашњим потребама. Детаљи као што су свила и бела рада у коси, могу се разумети као наговештај да ће се Симка остварити на љубавном плану не скривајући више своју везу.

Дара и Томанија су такође обликоване као типски ликови – малограђанке и комунисткиње. Да је реч о ликовима у пару наглашено је већ у попису ликова: *Дара, ткачка радница; Томанија, њена сенка.* У драми се појављују на више места, од иницијалне драмске ситуације у којој желе да протерају глумце, јер по мишљењу малограђанске средине, чији су оне представници, ратно време није погодно да се играју представе и да се глуми: „Данас приређивати позоришне представе – то је равно отвореној сарадњи с окупатором!” (Симовић, 2008а: 181). Начин на који малограђанска средина, али и представници комуниста, виде уметника и уметности, кулминира у Дарином савету глумцима: „Ако ћете да живите, копајте гробове! Бар тог посла има данас на претек!” (Симовић, 2008а: 174). Као активисткиње карактерисане су у дијалозима или између себе или са Гином и Благојем. Ипак, ни као комунисткиње оне нису посебно развијене јер све што изговоре има карактер општег а њихова конкретна позиција у отпору остала је у наговештајима.

Њих две имају улогу гласника у структури драмског дела, јер објављују да је Секула ухапшен под сумњом да је убио окружног начелника и љубавницу му, Анђу Карамарковић. На тај начин оне постају посредници између радње на сцени и оних догађаја ван сцене, што постају покретачи једног значајног слоја драме „Путујуће позориште Шопаловић”. Оне су карактерисане као једнодимензиони ликови и више су фигуре активискиња, него самостални протагонисти. Дара и Томанија метонимијски су репрезент масе, нарочито у ситуацији напада на Софију, који је заправо био прави линч врлине. Том приликом оне изговарају реплике што имају карактер парола разјарене масе: „ДАРА: Треба тебе у Сибир! [...] Зна се шта се ради с немачким курвама! [...] ДАРА: Треба да упамти како народ суди! [...] ТОМАНИЈА: Нека Богу захвали што је прошла без катрана!” (Симовић, 2008а: 316-318). Уз Томанију и Дару и грађанке Ужица, што се неименоване јављају у иницијалној позицији, Симовић успева да једним вештим крокијем оголи менталитет, психологију и виђење света у малој средини, у којој рат показује сву своју суровост.

#### Драмска радња, прича и ситуација

Познато је у тумачењу драмскога текста да драмско средство (од изговорене реплике, преко ликова до сцена) које наглашено добије иницијалну позицију, постаје кључ у ком треба читати драмски текст. Иницијална драмска сцена у драми „Путујуће позориште Шопаловић” представља конкретан интертекст са познатом Шилеровом драмом „Разбојници”. Међутим, посредством немачког класика Симовић заправо у иницијалну позицију ставља драмско средство, које су, како на то указује Јован Христић, трагичари у различита времена веома успешно употребљавали у својим драмама (Hristić, 1998: 58–70). Реч је о драмском средству, које је састављено од „kontrasta, od dva lika i dve situacije što se ogledaju jedna u drugima kao dva naspramno postavljena ogledala” (Hristić, 1998: 69). Шилерови јунаци представљају сукоб који се огледа у контрасту лепоте/врлине у Амалији и зла/ружноће и порока у Карлу. Контраст о коме је реч представља кључ за читање драме „Путујуће позориште Шопаловић”, јер, како смо то настојали да покажемо на претходним страницама, кључне

драмске ситуације, али и сама драмска радња може се читати у кључу контраста: врлина наспрам различитих типова мана – од зла до површности.

Контраст о коме је реч налази се у томе да је позоришна трупа дошла у мали град Ужице у коме жели да одигра Шилерову драму, дакле да покаже лепо/врлину, али средина, подстакнута, спољашњим чиниоцима (тешким животним условима јер је рат) и унутрашњим факторима (сопственом природом, која је обележена уском свешћу) жели да спречи играње представе. То је уједно и почетна драмска ситуација. Сама прича постаје сложена јер се борба између врлине и свега што врлину жели да победи одвија на више нивоа, док у њу бива уметнута тема драмског дела, коју можемо именовати као значај уметности у животу човека, односно, однос уметности и стварног живота<sup>62</sup>. Тема о којој је реч уочена је у драмској литератури и о њој су поједини проучаваоци веома живо расправљали<sup>63</sup>. Христић у тексту „О драми *Путујуће позориште Шопаловић Љубомира Симовића*” пажљиво посматра овај однос и закључује да је „Симовић успео да позориште и живот преплете на неколико начина; како његова драма одмиче, однос између њих постаје све сложенији и сложенији” (Христић, 2006: 223).

Драмска радња је динамична и већина драмских догађаја и ситуација одвија се пред очима публике. На сцени читалац/гледалац има прилику да види конкретне драмске сцене и ситуације различите динамике, од оних које припадају свакодневици до оних напетих, што усмеравају појединачне или пак заједничке судбине. У свакодневно, што чини важан део драмске радње, спадају дијалози најразличитијих типова од прагматичног дијалога, преко дијалога конфликта (углавном Гина са дијалогским паром), фатичког дијалога, конверзације, референцијалног дијалога до мисаоно-филозофског (везан за глумце), који презентује тему драме. Међутим, на сцени су и, за Симовића, незаобилазан култ хране, односно ручак, Гинино прање веша, и сл. Динамичке сцене често се обликују или око неспоразума: догађаји у полици, Филипово страдање, или је реч

---

<sup>62</sup> „Тема је присутна у читовом тексту; читалац се труди да је идентификује или интегрише путем семантичких опозиција или утврђењем ситних разлика и варијација” (Pavis, 2004: 7).

<sup>63</sup> Готово сви тумачи ове Симовићеве драме, а њихов број није мали дотакли су се ове теме, као и теме границе између уметности и стварности.

о стварној опасности: Софијин сусрет са Дропцем и касније њено страдање у виду шишања, Василијев поновни сусрет са Милуном и сл. Ипак, важан догађај који усмерава драмску радњу, као и протагониста чији поступак утиче на поједине догађаје остају ван сцене, чиме драмска радња постаје сложена, а различите драмске ситуације образоване на конфликту као и филозофска тема која се нашла у средишту драме о којој је реч, саму радњу чини слојевитом.

Драма „Путујуће позориште Шопаловић” саткана је од драмских ситуација најразличитије природе. Драмску ситуацију, како ју је дефинисао Лартома у својој књизи „Драмски језик” (*Le langage dramatique*) чини говор заједно са свим што га окружује, под чиме се подразумева и околина у којој је изречен, и говорник са циљем који има док изговара реплике, са говорниковим осећањима, а уважавајући и друштвени ниво саговорника и остале околности које прате изговорено. Под појмом *ситуација* подразумева целу заједницу која актуализује говор (в. Лартома (Larthomas) 1997: 125). Тако виђена драмска ситуација веома је важна за разумевање различитих драмских ситуација драме о којој је реч, а нарочито за оне ситуације у којима се јавља интертекст. Семе ситуације у драми „Путујуће позориште Шопаловић” често се смењују веома динамично, те се у оквиру једне драмске слике може појавити неколико драмских ситуација. Оне су различитог обима и, како смо већ напоменули, различите природе, од оних које обликују дијалози, до оних у којима се јављају граничне ситуације.

Прву драмску ситуацију можемо именовати као сусрет глумаца са мештанима Ужица, коју обликује дијалог. Њу ће сменити гранична ситуација коју смо именовали на претходним страницама као сусрет уметности и полиције/власти, потом различите ситуације локализоване пред Симкином кућом, где се смењују драмске ситуације које конфротирају на различите начине глумце и мештане. Три драмске ситуације у којима однос стварног живота и уметности кулминира, смењују се великом динамиком и воде ка финалној ситуацији, а у њој глумци одлазе са сцене, где се просторним метафорама симболише да ће се вратити у почетну драмску ситуацију, само се Ужице смењује Косјерићем или Пожегом или Ваљевом. Финална ситуација уобличава структуру драмског дела у кружну. Већина драмских ситуација обликована је дијалогом, где ћемо као



пример такве ситуације издвојити почетну драмску ситуацију у Симкиној кући јер је она парадигма за ситуације овога типа. Док Василије и Гина разговарају о свакодневном, нечујно долази зло у виду Дропца и нарушава динамику дијалога гост – домаћин. Дробац изазива стах у Гини, која га познаје, и наивну заинтересованост у Василију, који га не познаје, али који врло брзо разумева да је реч о суровој – претећој природи зла. Драмска ситуација ће се након Дропчевог одласка, што је подстакнут испуњењем циља – да заплаши глумце – сменити новом дијалошком ситуацијом која ће бити обликована по истом принципу. Другачијег су типа драмске ситуације обликоване око конкретног догађаја. Таква је ситуација у којој кулминира однос: стварни живот – уметност, тако што уметност испуњава једну од својих улога, а реч је о томе да она преображава зло. То је ситуација у којој се Софија сусреће са Дропцем, али њену тренутну победу смениће великом брзином пораз у сукобу врлене и насиља, односно, свега онога што представља скупина: Благоје, Гина, Томанија и Дара (насиље, површност, неинтелигентност, сујету, незнање и сл.). У разним драмским ситуацијама дијалошки обликованим појављује се тема односа уметност – стварни живот, међутим, у динамичним ситуацијама које смо навели, као и у оној у којој Филип гине, писац показује намеру да сам однос уметности и стварности опредмети посредством сукоба. У тим сукобима уметност и стварни живот показују се као подједнаке силе које при сукобу могу да униште једна другу. Симовић је кроз овако динамичне ситуације показао потребу да након различитих расправа о овом комплексном односу на један пластичан начин укаже на то да уметност може да спасе човека у човеку, али исто тако да оно нељудско, што се налази у човеку, и што представља истовремено деструктивну и аутодеструктивну силу, може озбиљно да угрози уметност.

Комплексан однос стварног живота и уметности, поред драмских ситуација, тематизује се и у различитим дијалозима, али и посредством међуигара. Најпре, када је реч о дијалозима они тематизују питање границе између стварности и уметности. Та граница за Филипа не постоји: „Стално ми неко седи на глави са том стварношћу! [...] Ја у ту стварност не могу да уђем, и да у њој учествујем, сам! Ја у њу могу да уђем једино са целом својом уметношћу којој припадам!” (Симовћ, 2008а: 247). Остатак труппе има другачији однос према

овој граници. „За разлику од Василија и Јелисавете који се, под притиском стварности, одричу уметности, Софија се под притиском стварности обраћа уметности и успева не само да се спасе стварности, него и да је преобрази. И то је нова тема у односу између уметности и живота” (Христић, 2006: 225). Међутим, у дијалогу који тематизује границу, цела трупа се око једног слаже, а реч је о томе да уметност, с једне стране, оплемењује човека, а, с друге, омогућава му да досегне до сопствене суштине. „СИМКА: [...] А зар је време за позориште? И не могу се упоређивати пекар и глумац! Пекар нам барем помаже да се некако прехранимо, и да преживимо, а глумац... / СОФИЈА: Можда глумац показује зашто уопште вреди да се човек прехрани и преживи!” (Симовић, 2008а: 242–243). У Симовићевом делу уметност добија веома важно место у животу сваког појединца, а сам писац указује на суштину везе уметност – живот, која је изузетно комплексна и у којој се ова два света непрестано прожимају.

Две међуигре чине важна места у драмском тексту „Путујуће позориште Шопаловић”. Прва долази након расправе глумца о граници између уметности и стварности, те се средствима поезије – стихом, строфом, стилским фигурама, економичношћу језика – тематизује наново ова граница, метафорично посматрана као позоришна завеса. У катренима, глумци указују на суштинску разлику света уметности и стварног живота. Уметност, а нарочито позоришна, има средства којима може постати формула живота (в. Христић, 1998: 181-186): „Ова завеса скрива / беду скупљу од злата, / век сажет у два сата, / бескрај на десет квадрата” (Симовић, 2008а: 253), затим средства трансформације, којима може да укаже на стварну природу или суштину појединих, нарочито друштвених, појава: „Иза ове завесе Рим / претвара се у Алпе, / Алпи у рибљу пијацу, / а пијаца у степу!” (Симовић, 2008а: 253–254). С друге стране, живот постављен наспрам уметности, може се сагледати у свој својој ружноћи, што одговара драмском средству наспрамних огледала, а на које смо указали као на кључно за разумевање драме „Путујуће позориште Шопаловић”: „ЈЕЛИСАВЕТА: Испред ове завесе / мрак је, у коме запалише / спаситељи градове, сандуке, лађе и каце! // СОФИЈА: У мраку пред овом завесом / мудраци надбудалише / будале, а будале / надмудрише мудраце! // ЈЕЛИСАВЕТА: Испред ове завесе рат / кува завој и репу, / а мир рупу у глави / плаћа рупом у цепу!” (Симовић, 2008а: 253). У

првој међуигри која има форму од девет катрена, у огледању уметности и стварности једне у другој, долази се до сазнања да се стварне вредности налазе још само у уметности: „Мишљу мудраца, кога је / прапорац с капе огласио, / иза завесе светли свет / који се пред њом угасио!” (Симовић, 2008а: 254).

Друга међуигра, што за разлику од прве није подељена у поетске реплике, него је обликована као Филипов монолог, антиципира будуће догађаје у којима ће се Филип суровој стварности супротставити својом уметношћу: „Ја ћу да устанем, / згажен, згромљен, тлачен, / на челичне војске / са дрвеним мачем!” (Симовић, 2008а: 299). И ова међуигра уобличена је као самостална песма од осам катрена у којој гротеска донкихотовског типа заузима главно место. Посредством песничких слика у међуигри Филипов поступак из девете слике задобија особен, самосталан, подтекст у Сервантесовом роману „Дон Кихот”<sup>64</sup>, што се на плану интертекстуалности преплиће са „Електром”. Лајтмотив дрвеног мача, захваљујући необичном витезу, задобија изузетну снагу: „Деци која цвиле, / мајкама што плачу, / донећу слободу / на дрвеном мачу! // Освојићу Енглеску, / Пољску и Бургоњу, / са дрвеним мачем / на дрвеном коњу!” (Симовић, 2008а: 299). Даље се нижу из строфе у строфу песничке слике победе дрвеног мача, да би се на крају међуигре оголела свест о аутодеструктивности такве борбе, али и указало на суштински подстицај на борбу, а он се налази у човековој патњи: „Ношен јауцима, / кукњавом и плачем, / у пожаре летим / са дрвеним мачем!” (Симовић 2008а: 300). Иако се на први поглед чини апсурдно, борба за човеково биће и борба што је усмерена против онога што изазива патњу тог бића, сасвим осмишљава Филипов подвиг из девете слике.

---

<sup>64</sup> Интертекстуалност са Сервантесовим романом увидела је Љ. Павловић Самуровић, која о вези између два дела говори на плану књижевног поступка, односно погледа на свет што се јавља у књижевном делу, а тај поглед на свет назива се кихоризам. Овај феномен се нарочито везује за лик Филипа Трнавца: „Neprestalno na pola puta između objektivne realnosti (rat, strah, glad, senke vešala) i pozorišne iluzije (svet Šekspira, Šilera, Čehova), on slično Servantesovom Don Kihotu odbija da prihvati stvarnost onakvu kakva ona jeste, ružnoću i teskobu svakodnevice i sa lakoćom prelazi u svet pozorišne fikcije (Pavlović Samurović, 1995: 82).

Интертекст<sup>65</sup> је присутан у читавом драмском тексту, и како смо на то указали још од иницијалне позиције, те се може говорити о улози интертекста у Симовићевој драми „Путујуће позориште Шопаловић” не само на структурном него и на идејном нивоу. С обзиром на то да је реч о експлицитном интертексту, који понекад остаје на нивоу игре у игри, а некада се инкорпорира у дијалог, као референцијална реплика, он заузима важно место у структури драмске радње. Током анализе драме о којој је реч на неколико места настојали смо да укажемо на поједини интертекст, његову позицију у драмској радњи, као и на његову функцију. То се најпре односило на интертекст у иницијалној позицији, као и на онај којим почиње слика четири, а посредством ког се осветљава својеврстан конфликт унутар Јелисаветиног лика. У Јелисаветином случају интертекстуалност се на посебан начин везује за драмску радњу управо посредством карактеризације лика. Како на то указује Лартома, говор актуализује ситуацију, те драмска ситуација у којој Јелисавета игра старог Мора у средишту има њено женско биће које се буну, због чега глумица грешу у роду придева и радног глаголског придева, чиме се сугерише јунакињино неприхватање своје стварне ситуације у којој она више није млада, те се истовремено суочава како са губитком младости и лепоте тако и са сопственом пролазношћу.

Када се интертекст везује за Филипа, за ког не постоји граница између уметности и стварности, тај интертекст има сложену функцију. Он се најпре интегрише у дијалог као његов природни део, што се постиже репликама-„шлагвортима” у којима неки од драмских јунака изговори такву реплику да се на њу као одговор логично може надовезати реплика-интертекст. Такве су Филипове реплике, којима се удовица подстиче да на сцени покаже онај део свог лика, који је суштински везује за провинцијску средину. Такође, кроз интертекст, у петој слици писац успева да антиципацијом сугерише Филипово преузимање Секулиног идентитета. У заносу, говорећи о својој вези са Секулом, Симка ће

---

<sup>65</sup> У књизи *Metateatralnost* Зоран Милутиновић детаљно осветљава интертекстуалне односе драме о којој је реч и Андрићеве приповетке „Аска и вук”, затим, везујући за исту сцену интертекстуалност са причама из збирке „Хиљаду и једна ноћ”. У вези са конкретним интертекстом Андрићеве приповетке и Симовићеве драме, значајно би било испитати односе вука и Дропца, на које указује Милутиновић. Ту је нарочито занимљиво Симовићево преобликовање крвавих трагова, које оставља и Андрићев вук, али након што је рањен, док у драми крваве трагове оставља најпре Дробац, а потом Благоје, али трагови у драми заправо су симбол настао на преобликовању фолклорно-митолошке грађе.

изрећи реплику на коју се надовезује интертекстуалност: „ФИЛИП: Да, процветало! То је права реч! / Ко милијарде пупољака одједном! / Драга мајко, пригрли ову жену, / онако како је она пригрлила / мене на своје расцветале груди!” (Симовић, 2008а: 264). Поред тога што на идејном нивоу Филип преузима Секулин идентитет називајући Симку својом љубавницом, а Гину својом мајком, он покреће читаву лавину забуна у којима се откривају стварне природе јунака. Најпре Гинина, где она сасвим мења однос према Симки, гледајући је као крајње неморалну жену којој се не може веровати: „Мужа вараш са Секулом, Секулу са глумцем! / А с ким ћеш сутра глумца преварити?” (Симовић, 2008а: 264). Филип потом у цео догађај укључује и Благоја: „Дођи, оче, да видиш како се мајка / сина јединца одриче!”, на коју Благоје реагује тако што се ужасне над Гининим напуштањем Секуле. Цела ситуација кулминира питањем идентитета јер Филип, након што схвати да око њега нису они за које је он мислио да јесу, више не препознаје ни друге, а што је нарочито важно – ни себе. Без обзира на то што је ситуација комична и чини да се читалац/гледалац смеје, она покреће најразличитија питања у драми „Путујуће позориште Шопаловић” – од оних о којима смо већ говорили, а то је однос стварног живота и уметности, до оних, која се често јављају у Симовићевим делима, а реч је о питању идентитета.

Следећа интертекстуалност која се везује за Филипа има повлашћено место у драмској структури. Наиме, Филип посредством интертекста са драмом „Електра” сасвим преузима Секулина дела, односно добија изглед стварног атентатора. Док Мајцен и његови сарадници износе лешеве Домазета и Анђе, Филип ће *са исуканим дрвеним мачем* изговорити реплику која звучи као признање убиства: „Гледајте ово дело, грдну крв, / гледајте ту на земљи леша два! // Ударац моје деснице их обори! / За јаде је моје плата то!” (Симовић, 2008а: 327). Како Ј. Христић примећује ова ситуација ће се одразити на Секулину: „Скојевац Секула, ухапшен под сумњом да је атентатор, биће пуштен из затвора, пошто је прави убица откривен. Тако се позориште, на два крајње удаљеним тачкама, поистовећује са животом: за неке, који не виде разлику међу њима, и за оног који ту разлику не може да поднесе” (Христић, 2006: 226). Међутим, овде се јавља један важан елемент, значајан на идејном нивоу дела. Наиме, пре него што

се појави Филип са својим „признањем”, сама драмска ситуација обликује се као игра у игри. Грађани се окупљају да виде догађај и том приликом изговарају реплике као да су публика у позоришту: „Трећа грађанка: Оћеш ли скинути тај шепир, ништа не видим! / Четврта грађанка: Скинула би, да немам синусе! [...] Трећа грађанка: Ништа се одавде не види! / Прва грађанка: Требало је да заузмемо боља места!” (Симовић, 2008а: 326). Симовић, дакле, најпре вербално конституише позорницу игре у игри, а онда изводи необичног глумца – Филипа, што ће, играјући Ореста, заправо одиграти своју животну улогу, потврдивши тиме стварну снагу и значај коју уметност има у животу човека. Филипов подвиг са дрвеним мачем који он упери у окупатора доживљавамо као глумчев тријумф, без обзира на то што ће бити убијен јер је уметност успела да доведе насилника у ситуацију у којој он показује сву своју глупост и слабост.

На крају овог одељка у којем смо настојали да осветлимо пре свега начин на који Симовић компонује драмску радњу као и природу различитих драмских ситуација, желимо да укажемо на необичност дидаскалија у драми „Путујуће позориште Шопаловић” јер оне заузимају важно место у драмском тексту о коме је реч. За разлику од претходне две и последње Симовићеве драме, овде се јављају веома често опширне дидаскалије. Писац је у осталим драмским текстовима оставио велику слободу редитељу и глумцима, односно читаоцима, међутим у драми „Путујуће позориште Шопаловић” инсистира на појединостима што се везују за саму позорницу – сценографију и костимографију – те дидаскалије постају мали наративи у овој драми. Такође, њихову необичну природу, која их заиста чини блиском наративу, откривају и посебне реченице у оквиру дидаскалија, што су директно упућене читаоцу, те се у самим дидаскалијама јавља нека врста приповедача, што константно сугерише идејни ниво дела. Као пример навешћемо дидаскалију пред крај треће слике: „(Излазећи са сцене, Дробац се скоро судари са Софијом, која се враћа са реке. Тим сударом су обоје изненађени и збуњени. Дробац, за тренутак гледа у Софију са запрепашћењем. Његов одлазак са сцене личи, на крају, на бекство. Последице овог сусрета показаће се у седмој слици.)” (Симовић, 2008а: 232) [наше подвлачење]. С правом се можемо упитати коме је подвучена реченица намењена јер је редитељ не може приказати на сцени, премда ни захтев из претходне није

лако изводљив на сцени. Дакле, Симовић показује потребу да у драмски текст уведе нешто што личи на наратора у епици, како би идејни ниво дела што непосредније приближио читаоцу. Истовремено, драма „Путујуће позориште Шопаловић” постаје сложеније и богатије дело намењено читалачкој публици, иако се у потпуности остварује и као драмски текст намењен гледаоцу. Слична ситуација појављује се и у петој слици у којој се посредством необичне дидаскалије указује на то да је Филип стао на свој судбоносни пут у моменту када је чуо причу о начину на који су убијени Домазет и Анђа: „(Филип је живнуо, као да је примио поруку. Примећује на столу дрвени мач, узима га, и сигурним коракom напушта сцену. Како је он разумео овај разговор, откриће се у десетој слици.)” (Симовић, 2008а: 276) [наше подвлачење]. У десетој слици, када глумци одлазе из Ужица, Василије је разумео шта се с Филипом десило и открио да он није био скојевац: „Кончић по кончић... та прича о Оресту исплела се око њега као мрежа!” (Симовић, 2008а: 334). У драми нису ретке ни дидаскалије у функцији индиректне ауторске карактеризације, као што је дидаскалија у трећој слици, а којом се сугерише да глумци знају да је Секула заиста скојевац. То сазнање они неће злоупотребити када се нађу у кризној ситуацији у којој губе дозволу за рад, чиме се још једном инсистира на функцији уметности у којој она има и заштитнички карактер.

### Закључак

У драми „Путујуће позориште Шопаловић”, за разлику од осталих драма Љубомира Симовића, у средишњем месту није усамљеност човека, нити су јунаци усамљеници, што покушавају да преживе судбину коју су једино могли да досегну („Чудо у ’Шаргану’”) или судбину која им је наметнута („Хасанагиница” и делимично „Бој на Косову”), него се у средишње место ставља уметност. Драма, како је то на више места осветљено, тематизује уметност, али у њеној најкомплекснијој функцији, у односу са стварним животом. На различите начине третира се тема овог важног односа, али и тема односа самих уметника према својој уметности, за који се такође показује да је вишеслојан, из чега произилази

да на однос уметности и стварности може утицати однос уметника према сопственом делу.

У овој драми јављају се различити драмски механизми, као и драмска средства, која писац успева да употреби и ван њихових уобичајених функција, а у складу са идејним нивоом драмскога дела. Глума, реплика као средство, игра у игри, вербално уобличена позорница и нарочито интертекстуалност постају истовремено и тема и средство у драми о којој је реч. Таква употреба драмских средстава Симовићеву драму ставља у контекст драма као што су драме Д. Ковачевића „Радован Трећи”, „Клаустрофобична комедија”, „Генералана проба самоубиства” и друге драме у којима се јавља преплитање уметности и стварног живота. У драми о којој је реч то преплитање има још један важан аспект, а он подразумева и сам однос писца према овом феномену, на који је Ј. Христић дискретно указао: „Симовић је сјајно одабрао да уметност која се преплиће са животом не буде уметност великих већ путујућих глумаца. У томе не можемо да не видимо лаки осмех на рачун уметности, али и веру да је уметност уметност чак и када се нађе у рукама путујућих глумаца” (Христић, 2006: 227). Овде такође ваља додати још и то да је Симовић у драму „Путујуће позориште Шопаловић” укључио и своју аутопоетику која нам указује да су за овога писца уметност и стварност везане нераскидивим везама, као и да ова два света непрестано могу и морају утицати један на други, у чему се можда налази и формула опстанка, како човека, тако и уметности.

Драма „Путујуће позориште Шопаловић” блиска је и драмама Александра Поповића у којима апсурд и инфра-трагедија налазе своје место. Поповићеве драме „Мрешћење шарана”, „Утва птица златокрила”, која нарочиту блискост са драмом што је предмет наше анализе показује у језичким особеностима, и друге драме могу се и требају пажљиво упоредити са Симовићевом драмом. Драме три писца, Љ. Симовића, Д. Ковачевића и А. Поповића, нарочито су блиске по специфичном менталитету који представља предмет обраде у њиховим драмским делима и по томе што писци показују заинтересованост за исту малограђанску средину као и за исте друштвене феномене, о чему ћемо настојати да детаљније говоримо у закључку овог истраживања.



## „БОЈ НА КОСОВУ” – ХТЕЊЕ И/ИЛИ НЕОПХОДНОСТ

### Увод

Драма „Бој на Косову” је четврта Симовићева драма, написана у две варијанте, од којих је прва написана 1988, а друга 2002. Обе варијанте настале су на подтексту усменог предања о боју на Косову, али се у подтекст утврђују: средњовековни списи о овом историјском догађају, епска поезија, народно виђење догађаја, као и, у наговештајима, мишљење историчара о догађају који је најснажније обележио српску историју и традицију. Иако се две варијанте драме по много чему разликују, обе припадају жанру историјске драме, а колико је сама историјска драма као жанр сложена, показаћемо у одељку посвећеном жанру. Овде нам је веома важно да напоменемо и то да драмска дела писана у овом жанру подразумевају политичку актуелност. Шта је Љубомира Симовића подстакло да се четрнаест година касније врати својој последњој драми, читамо у напомени о другој верзији: „Драма је била преопширна, претрпана, развучена и спора. Огроман материјал је затрпао основну идеју [...] од постојеће двадесет једне сцене избацио сам десет, што чини ваљда половину првобитног текста [...] Сцене које су остале скраћивао сам, сажимао, поправљао и дописивао. [...] Радња је постала прегледнија и драматичнија, захваљујући томе што је постала краћа и бржа [...] откад пишем за позориште, и о било чему да пишем, желим да створим могућност за *позоришну игру*. А шта је позоришна игра? Предуслов или циљ? И једно, и друго! Од ње зависи све, чак и оно што је од ње важније! Ако нема ње, на сцени не може бити ничег другог” (Симовић, 2003: 142-148). Дакле, као разлог аутор истиче формално-практични подстицај, који је пре свега у функцији позоришта. Међутим, с намером или не, Симовић је до те мере изменио текст драме „Бој на Косову” 2002. године, да је постало неопходно показати у чему су разлике између верзија из 1988. и 2002. јер се у тим разликама заправо налази промена у пишчевом поимању историјског догађаја, који представља централно место драме.

## Две варијанте – два виђења српског питања међу Србима

Драма „Бој на Косову” написана 2002, како и сам писац најављује, представља прераду драме „Бој на Косову” написане 1988. године, што се најбоље види по томе што драма из 2002. нема ниједан нови лик нити нову појаву. Варијанте драма имају сличну драмску структуру, с тим што је, као што је и сам аутор нагласио, друга варијанта знатно краћа, те су неке појаве потпуно изостављене, а поједине су прерађене. Драма је подељена у два дела, а делови у драмске појаве од којих је свака насловљена и показује самосталност, јер је дело структурирано тако да већина појава нужно не произилазе једна из друге. Због тога је Симовић приликом прераде драме из 1988. био у могућности да поједине целе појаве изостави, а да не дође до празнина у драмској структури. Односно, друга варијанта драме сасвим је компактна, као и драма написана 1988. Прва драма „Бој на Косову” има двадесет и једну појаву, подељену у два дела. Први део садржи тринаест појава: I *Пут на Косово*, II *Одговор Мурату*, III *Новобрдски сребрни динар, или Рибе*, IV *Маглуштина*, V *Medicus et cyrorgico et berberius de Presarin*, VI *Рођење призренског динара*, VII *Граница одоздо*, VIII *Веренице јунака*, IX *Песма веренице јунакове*, X *Котур длакавог сира*, XI *Кнежева вечера*, XII *Читање призренског динара* и XIII *Песма косовских бораца*, а други осам: I *Жртвовање вештаствених очију за невештаствене*, II *Причешће српске војске*, III *Круна-мишоловка*, IV *Бој*, V *Вести о боју* (1. Пут покрај реке; 2. Велико раскршће, са чесмом, појилом и перилом), VI *Вране од седам кила*, VII *Две Србије: Лазарева и Вукова* и VIII *Поглед преко границе*. Друга варијанта драме садржи четрнаест појава, од којих је девет у првом делу: I *Пут на Косово*, II *Одбивши захтев султана Мурата кнез Лазар се спрема да на Косову дочека турску војску*, III *Расправа о сребрном динару на пијаци крај Porta dei sussteri у Новом Брду*, IV *Medicus et cyrorgico et berberius de Presarin*, V *Појава призренског динара*, VI *Сцена пуна необичних сусрета и разговора, која се завршава сном у ком се мимоилазе чамац пун риба и лађа пуна лубеница*, VII *Кнежева вечера, која се претвара у велику шаховску партију Вука Бранковића*, VIII *Читање призренског динара* и IX *Песма војника из Новог Брда*, и пет у другом делу: I *Песма војника из Поморавља и Подриња*, II *Молитва светим ратницима*, III *Султан Мурат, уочи битке, својим синовима даје паметан савет, који један од*

њих касније неће послушати, IV Бој у коме се води неколико различитих битака, и V Епilog или турски динар.

Скраћујући драму, Симовић је неке појаве потпуно изоставио а неке прерадио тако што је две или више њих спојио у једну, а исто је урадио и са појединим драмским сценама. Потпуно су изостављене: *Маглуштина*, *Граница одоздо*, *Веренице јунака*, *Песма веренице јунакове*, *Жртвовање вештаствених очију за невештаствене*, *Вести о боју*, *Две Србије: Лазарева и Вукова* и *Поглед преко границе*. Све остале појаве које се јављају у другој верзији драме прерађене су. Писац је у зависности од драмских ситуација које се јављају у одређеној епизоди, а у складу са променама на идејном плану текста, направио негде и радикалне промене. Тако на пример док се у иницијалној појави прве верзије текста Богоје код монаха Теофана распитује за пут на Косово, у прерађеној верзији он се распитује код Праље. Друга појава *Одговор Мурату*, односно *Одбивши захтев султана Мурата кнез Лазар се спрема да на Косову дочека турску војску* прерађена је тако што су изостављене поједине реплике, од којих је нарочито важна опширна референцијална Лазарева реплика, која садржи кључ за разумевање промене на идејном нивоу драме. Трећа појава на први поглед нема значајних разлика, осим што се у другој варијанти губи симбол ваге истакнут најпре у дидаскалији прве верзије. Четврта појава друге верзије одговара петој прве верзије, с тим што се примећују промене, а оне су у складу са променом идејног плана дела. Изостављена је Богојева сумња у српске владаре и Обилићев одговор на ту сумњу који је био дат у облику опширне референцијелне реплике, у којој је своје место добила тема о славној лози Немањића. *Рођење призренског динара* односно *Појава призренског динара* није значајно измењена. Овде бисмо, ипак, скренули пажњу на преобликовање завршне Герасимове реплике: „Треба ли овај динар да буде сунце, / које Лазару залази, а Вуку изгрева?” (Симовић, 1989: 75), која у новој верзији гласи: „Зашто овде, на овом динару, / твоје име сија без Лазаревог? / Зашто је нестало Лазарево име?” (Симовић, 2008: 180). Измењена реплика, у другој верзији свакако дијалoшки уверљивија и динамичнија, у складу је са променама које писац прави у другој верзији. Лако је уочљиво да Симовић дијалог ослобађа симбола, нарочито светлосних, у конкретном случају симбола Сунца. Сунце као симбол животне снаге, односно самога живота, у реплици о

којој је реч заправо уобличава песнички образовану слику којом се антиципира будућност. Шеста драмска појава у другој верзији драме представља прераду десете драмске појаве из прве верзије. У другој верзији део под насловом *Кнежева вечера, која се претвара у велику шаховску партију Вука Бранковића* показује до сада највећа одступања у односу на прву верзију драме у којој је наслов једноставнији, а сама појава комплекснија. У другој верзији изостављен је отклон од фалсификата *Приче о боју на Косову* (в. књигу С. Стојановића, *Косовска епонеја*, 2007), који је Симовић, иако дискретно, ипак, направио у првој драми и сместио је у Лазареву реплику: „Није вама ни до сељака, ни до Србије! / Вама је свеједно да ли ће вам Левач, / Браничево, Тамнава или Мачва, / сутра осванути у Турској, или Угарској! / Вама је важно да вам је круна на глави, злато у кеси, сукно у сандуцима!” (Симовић, 1989: 106) [наше подвлачење]. Верзија ове драмске појаве која се налази у другој варијанти драме, ослобођена је и неких песничких слика које за саму драму нису имале значаја, а оне су углавном биле смештене у Лазареве реплике различитих функција. Оно што је сасвим ново у другој варијанти је Лазарева молитва, која се појављује самостално а претходи Вуковом облагивању Обилића. Драмска појава под насловом *Читање призренског динара* у својој суштини и функцији је иста. Међутим, разлика је у томе што се посредством маргиналног лика Рибарице у првој верзији излаже дилема Вука Бранковића, а она је у запитаности шта ће бити са Србијом ако Лазар погине. Лазареви синови су још увек деца, а зетови Вук Бранковић и Ђурађ Страцимировић Балшић, који се покатоличио. Изостављање оваквог питања из драме Симовић иде доследно у смеру изостављања историјских примеса који се налазе у првој варијанти драме „Бој на Косову” и ослобађања драмске радње споредних мотива. У обе верзије драме први део се завршава истом песмом, само је њен наслов промењен.

У другом делу драме у другој верзији као почетна слика унета је песма *Песма војника из Поморавља*. Међутим, друга драмска епизода у обе верзије веома је слична. Трећа такође, с тим што се и овде изостављају шире поетске слике и сажимају у оно што је првој верзији представљало поенту те слике. Пример за то је Јакубова сумња у Србе потурице, која је у првој верзији дата у развијеном облику: „Питам се колико им можемо веровати. / Зар ће се Срби

борити против Срба? / Зар ће српски кнежеви српску земљу / данас на Косову српском натапати крвљу / зато да би се у крвавом српском језеру / мирно огледао турски полумесец? / Како да верујемо некоме ко се бори / против свога народа, и своје вере? / И колико то веровање може да нас кошта? / Како туђину може да буде брат / онај ко је туђин рођеном брату? / Једном речју... / ако су издали своје, зар неће и нас?" (Симовић, 1989: 160-161), док је у другој сведена на први и последњи стих Јакубове дилеме: „Питам се колико им можемо веровати. / Ако су издали своје, зар неће и нас?" (Симовић, 2008: 233). Реплика из друге варијанте драме „Бој на Косову” свакако је драмски ефектнија и представља динамичну референцијалну реплику. Она је и далеко уверљивија јер је сама дилема турског принца оправдана, али слика у којој српски кнежеви натапају своју земљу крвљу свога народа, како би се у *крвавом српском језеру / мирно огледао турски полумесеца* није уверљива из перспективе једног Турчина. Четврта драмска појава у којој се приказује бој показује само оне разлике које су у складу са разликама на идејном нивоу драмскога дела. Тако се изоставља драмска ситуација у којој верни слуга моли Турке да му допусте да придржи Лазареву главу када је одсеку како глава не би пала у прашину. Бој је у другој верзији претпоследња појава, а последња одговара шестој појави прве верзије, названој *Вране од седам кила*. У њој се јављају маргинални јунаци, приказани у тренутку у коме се велики историјски догађај преломио и кроз њихове животе.

Када говоримо о појединачним драмским појавама у „Боју на Косову” не можемо а да не скренемо пажњу на промену поетике наслова код тих појава. Док су у првој верзији текста наслови били краћи, али не увек и једноставнији, дотле су наслови нове варијанте постали опширнији и прецизнији. Наслови који се издвајају у првој варијанти су они у чијем средишту стоје симболи: *Маглуштина*, *Граница одоздо*, *Вране од седам кила* и др. Овакви наслови заправо су кључ у којем се чита драмска појава. А наслов *Граница одоздо* има важно место за разумевање Симовићевог поимања боја на Косову и саме легенде која се око боја сплела. У другој варијанти текста наслови пажљиво упућују читаоца на тему драмске појаве. Међу њима се нарочито издвајају: *Кнежева вечера, која се претвара у велику шаховску партију Вука Бранковића* и *Бој у коме се води неколико различитих битака*.

Велике промене налазе се и на пољу ликова. Те промене, с једне стране, условљавају промене у структури драмскога текста, а, с друге стране, показују суштину разлике између две верзије. Сматрамо да је веома важно показати редослед по коме су ликови наведени у попису јер он није нимало случајан. У првој верзији драме најпре су наведени Лазар Хребелјановић, кнегиња Милица, син им Стефан Лазаревић, па Спиридон (српски патријарх), Вук Бранковић, потом племићи и витезови (Милош Обилић, Иван Косанчић и Милан Топлица), Лазареви сестрићи (Лазар и Стеван Мусић), мањи српски великаши (Левчанин и Тамнавац), затим слуга Милутин, слепи монах Теофан и сликар Макарије, а након њих поређани су обични грађани (стражари, Ковач новца, Трпезар, Праља, Рибарица, Пиљарица, Косовка Девојка и др.). После појединачних српских долазе турски протагонисти, поређани по истом принципу: од владара – Мурата до последњег поданика – целата, а након њих следи списак групних ликова: купци рибе, чауши, јаничари, витезови, монаси и свештеници и народ. У верзији написаној 2002. поредак српских протагониста сасвим је обрнут. Списак ликова почиње онима са маргине друштва: Праља, Рибарица, Пиљарица, Војиша (трговац кожама), Велисава и Богоје, па тек након њих иде Спиридон, дакле представник духовног, а након њега представници српске властеле и племства: Лазар Хребелјановић, кнегиња Милица, Вук Бранковић, Герасим (такође представник духовног, али и Вуков брат, па због тога стоји, као и у првој варијанти уз Вука), српски племићи и витезови (Милош Обилић, Иван Косанчић и Милан Топлица), Лазареви сестрићи (Лазар и Стеван Мусић), мањи српски великаши (Левчанин и Тамнавац) итд. Промена места ликова сугерише нам заокрет од духовног поимања чувене битке као профаном поимању истог догађаја. Ова промена смештена је на идејни ниво драмскога дела и веома је радикална.

У другој верзији драме не постоји ниједан нови лик, док су из прве изостављени: Стефан Лазаревић, слуга Милутин, слепи монах Теофан, јермонах Макарије, Водоноша, Млекарица, Косовка Девојка, старица с нарамком сена и сељак са зобницом. Изостављени ликови су веома специфични и у тој драми су на идејном нивоу дела имали значајне улоге. Такав је најпре Стефан Лазаревић, који је представљао Лазаревог наследника и који је био Миличин разлог за сукоб са Вуком, а тај сукоб наговештен је након боја и представља класични сукоб око

престола у виду споредног заплета. Слепи монах Теофан и манастирски сликар Макарије, који даје овоземаљски вид како би стекао духовне очи и како би видео границу за коју се Лазар борио да је помери, представљају сам идејни план дела, у Симовићевој драми оживљен на сцени у облику конкретних драмских ликова. Остале ликове, који су изостављени можемо сврстати у драмске фигуре – симболе. Такви су најпре слуга Милутин и Косовка Девојка, који симболишу верност, што се може самерити једино у патријархалном и витешком друштву у коме су такве особине биле на високом нивоу вредносне лествице. Старица са нарамком сена и сељак са зобницом не могу а да нас не подсети на библијске слике, док је водоноша, иако индиректна, ипак конкретна асоцијација на крштење и прочишћење.

Четири драмска јунака знатно су промењена: кнегиња Милица, Вук Бранковић, Левчанин и Тамнавац. Измене код ових ликова подстакнуте су двама узроцима: формалним – које је и сам писац навео – и идејним. Лик кнегиње Милице, а нарочито лик Вука Бранковића, били су богатији и комплекснији у првој верзији драме. Најпре Миличин лик, постављен као лик верне супруге, која је увек уз свог мужа и владара са којим дели и државне бриге. Ти елементи Миличиног лика задржани су и у другој верзији драмског текста. Међутим, делови кнегињиног лика који је приказују као заштитницу престола од потенцијалног узурпатора настали су на подтексту *Слова о кнезу Лазару*, плачева из средњовековне црквене књижевности итд., а као завршни мотив имају пренос Лазаревих моштију. За лик кнегиње Милице у првој верзији нарочито је значајно дело *Слово о кнезу Лазару* Данила III које је, између осталог, узето за подтекст<sup>66</sup> Симовићеве драме. Кнегиња Милица је код Данила III представљена атрибутима који указују на њен историјски значај у вођењу државе након Лазареве смрти. „Удова Милица уз своје име носи атрибуте ’благоразумна, мужеумна, милостива, штедна, благоуветљива’. Нису то произвољни хвалоспевни епитети. Они наглашавају Миличине људске особине. Атрибут ’мужеумна’, на пример доста тачно одређује Миличин рад и вођење државних послова у тешким временима после косовског боја” (Трифуновић, 1968: 54). Овај средњовековни спис као подтекст за настајање Миличиног лика у првој верзији драме „Бој на Косову”

---

<sup>66</sup> Наведено дело једно је од дела које Симовић користи као подтекст драме „Бој на Косову”.

најснажније се истиче у епизоди *Две Србије: Лазарева и Вукова*. Милица упозорава узурпатора да: „Сабор, који је устоличио на престолу Лазара, / устоличиће, над мртвим Лазарем, / с божијим благословом, и Лазаревог сина!” (Симовић, 1988: 236). На Миличину реплику Вук не одговара, због чега кнегиња наставља у духу снажне и постојане заштитнице будуће владарске фигура: „Такву дозволу од тебе нико и не тражи! / О томе одлучује државни Сабор, а не Вук!” (Симовић, 1989: 236). Овако снажну Милицу, бранитеља мужевљевог престола, која жели да престо обезбеди свом сину, не налазимо у другој варијанти драме.

У обликовању Вуковог лика изостали су сви они елементи који су потицали из историје као и елементи у којима он сам себе представља као потенцијалног узурпатора престола. Самим тим недовршени, споредни заплет – сукоб Милице и Вука након боја – изостављен је из текста друге варијанте драме. У обе варијанте Вук Бранковић је приказан као издајник, али је у другој варијанти Вук ослобођен елемената који га осветљавају и са једне друге стране, која није сасвим негативна. Наиме, реч је о томе да се, иако је Вук издајник, поставља питање шта га је мотивисало да напусти бој?. Вук своје разлоге за преузимање престола казује поједностављено: „Зато, још данас, да сутра не буде касно, / ја ћу преузети Лазареву круну, / и, заједно с круном, Лазареве бриге! / Од тебе [обраћа се Милици] очекујем да ме у томе подржиш! [...] Прво, ја сам једини излаз за Србију! / Друго, тај излаз одговара и теби!” (Симовић, 1989: 232). Дакле, Вукови разлози у првој верзији имају и државнички карактер, а то је у другој верзији сасвим изостављено. Такође, веома важно за разумевање промена у Вуковом лику, свакако је и то што у првој верзији драме постоје два опречна виђења Вуковог положаја након боја, а та разлика је настала као последица укључивања елемената легенде и елемената историје. „МИЛИЦА: Лазар на Косову није погинуо зато / да се отимамо око његове круне, / него је погинуо зато да опстанемо, / окупљени око његове главе! / ЛЕВЧАНИН: Не око мртве главе Лазареве, / већ око живе главе Вука Бранковића! / МИЛИЦА: Жива јесте, али по коју цену? / Жива је зато што је издала Лазара! / А то је горе него да је мртва! / ЛЕВЧАНИН: Жива је зато што је била паметнија! / И што је мислила дубље! И видела даље!” (Симовић, 1989: 233) [наше подвлачење]. Симовић је, прерађујући своју драму, из прве верзије сасвим изоставио сукоб између колективног памћења



сачуваног у предању о Косовском боју и мишљења утемељеног на историјским чињеницама. Да је прва верзија драме „Бој на Косову” садржала и споредни заплет, у чијем се центру налази сукоб око престола између Вука и Милице, може се уочити у драмској појави: *Две Србије: Лазарева и Вукова*. Сукоб је временски и просторно смештен пред црквом Светога Спаса у Приштини у тренутку када се очекује долазак јунака који треба да донесу Лазареве мошти. На тај начин Симовић, иако сасвим свестан да не може направити одступање од легенде, уноси споредан кроки-заплет, који евоцира критички став према самој легенди.

Ликови Левчанина и Тамнавца другачији су у том смислу што се у поменутом сукобу Милица – Вук јављају као Вукови конфиденти и постају његова отворена подршка. Они, уједно, представљају мишљење и тумачење косовских догађаја, које полази од једног критичког става и које није наклоњено легенди, што Вука представља као издајника, који сасвим прелази на турску страну. Левчанин и Тамнавац не сматрају да је преживети бој на Косову само по себи значило бити издајник. Притом, они у Вуку виде излаз за Србију, и представници су мишљења да бој треба по сваку цену избећи, што је присутно и у другој верзији драме.

Сви примери, које смо издвојили из текста као илустрације разлика између две верзије Симовићеве драме „Бој на Косову”, у складу су, заправо, са радикалном променом на идејном плану драмскога текста. Марта Фрајнд у својој књизи *Историја у драми – драма у историји* пише да је пишчево опредељење за догађај који ће приказати дубоко повезано са његовим „људским или друштвеним схватањима” (Фрајнд, 1996: 14). Значај битке на Косову 1389. године засигурно је незанемарљив, а како нас уче историчари савремене српске историје, битка је дубоко обележила српски народ: и национално и етнички. Потреба да се велики писци, какав је и Љубомир Симовић, врате том историјском догађају, да га наново сагледају, да протумаче његов утицај на савремени политичко-друштвени тренутак и његов значај, како за прошла, тако и за садашња, а можда и будућа времена, сведочи још једном о значају самога догађаја. Бици на Косову пажњу су посветили и Симо Милутиновић Сарајлија, Јован Стерија Поповић, Матија Бан и Јован Суботић (и други мање познати драмски писци) у XIX веку. Двадесети век,

са сопственим страшним ратовима није много остављао простора ничему што је било пре њега. Ипак, национални и политички положај Срба у другој половини двадесетог века, није могао а да не врати писце размишљању о овом историјском догађају. Међу те писце спада и Љубомир Симовић, значајан песник, али свакако и незаобилазан драмски писац. Велики драмски писци у двадесетом веку у српској књижевности као што су, на самом почетку века Нушић, а потом Велимир Лукић, Александар Поповић, Борислав Михаиловић Михиз, Душан Ковачевић и др. нису се, вероватно у складу са својим поетикама, враћали историјској драми, односно, ако су то и чинили, нису историјски догађај постављали у центар драмске радње, као што је то случај са Симовићевом драмом. Стога сматрамо да у основи потребе Љубомира Симовића да се врати оваквом историјском догађају стоји то што је овај писац превасходно песник. С друге стране, тренутак у коме он пише своју прву варијанту боја, свакако је тренутак који би одабрао врсни драматичар, коме политичка драма није страна. Можемо узети у обзир и то да је године када је изашла прва варијанта била шестогодишњица битке, али је за одабир, ипак, од круцијалног значаја положај српског народа у Федеративној Републици Југославији. Дакле, потреба да се у датом тренутку један важан писац осврне на догађаје на Косову 1389, сасвим је у складу са оним патриотским осећањима, која су стоичког карактера. Тако је у претходном веку и један Јован Стерија Поповић, који представља референтну тачку са којом самеравамо драмске писце, увидео исту потребу. Без претензија да улазимо у расправу о друштвеним околностима у којима Стерија пише своју драму, сасвим смо сигурни да су те околности имале утицаја на Стеријин избор.

Пишући о историјској драми, с посебним освртом на драме које имају за тему Косовски бој, Марта Фрајнд Симовићеву драму издваја као дело које има средишње место у поновној обради ове теме. Ауторка пише о првој варијанти драме и, указујући на важне елементе у драми, показује и њене недостатке, који, како сматра, потичу управо из онога што је карактеристично за историјску драму, а то је друштвена актуелност. „Ова драма могла би да буде почетак нове трансформације у тумачењу Косовске легенде у нашој драмској књижевности, мада нам се чини да Симовић ову трансформацију није успео да изведе до краја; у његовој драми оштро се сукобљавају два тумачења легенде, а то на моменте веома

штети овоме делу. Једно је Симовићева свест о универзалним слојевима значења у Косовској легенди и могућностима да се они развију у драму велике мисаоне ширине (о племенитом поразу, о витешкој етици, о царству небеском и царству земаљском, о духовним и телесним очима којима се људи и историја могу посматрати). Друго је његова жеља да Косово 1389. употреби као парадигму за Косово 1988, односно да легенду до те мере подреди садашњем тренутку да постаје нејасно о ком се Косову и о ком времену заправо ради. У том контексту у центру драме се појављује ново питање – како одбранити поново освојено па опет изгубљено царство земаљско” (Фрајнд, 1996: 189). Марта Фрајнд сматра да је Симовића омела политичка условљеност овога жанра, а њену оцену Симовићеве драме сматрамо сасвим прихватљивом.

У своју прву верзију, о којој и пише Марта Фрајнд, Симовић је уткао Бандићево тумачење легенде о Косовском боју, односно у своје виђење битке из XIV века и значај битке на целокупан потоњи народ у његовим потоњим вековима, Симовић је укључио Бандићево тумачење Лазаревог избора. Ово тумачење потпуно је изостављено у верзији из 2002, за шта, чврсто верујемо, поново пресудну улогу имају друштвено-политичке околности. Раслојавајући легенду о Лазаревом избору о којем пева „Пропаст царства српскога” из Вукове друге збирке, Бандић истиче да је Лазар хришћански херој, који се бори и умире за веру. Потреба борбе за веру, а не само за национално-етнички опстанак једнога народа аутор књиге *Царство земаљско и царство небеско* види управо у унутрашњим верским приликама. Наиме, реч је о томе да се српски народ у XIV веку још увек није у потпуности ослободио својих паганских веровања. „Narodna vera varirala je, očigledno, na razmeđu hrišćanskog i nehrišćanskog. Često je hrišćanska forma prihvatana, ali je ona krila nehrišćansku sadržinu” (Bandić, 2008: 230). Због тога, сматра Бандић, и настају разлике између народне и хришћанске интерпретације Лазареве дилеме.

У бити Лазаревог избора Бандић види потребу да се Лазар отргне заборавау јер само та потреба може да оправда околности у којима Лазар умире. Отргнути се од заборава значи вечно живети јер у веровањима Срба постоји идеја да човекова душа живи и након његове физичке смрти, а све дотле докле га памте

потомци (Bandić, 2008: 39–47; 232–233). На тај начин се царство небеско, заправо, уместо на небо смешта у памћење потомака, односно, када је реч о косовској легенди, у памћење једног народа. Али, како Бандић упозорава, суштина Лазаревог избора није само у томе да се сам кнез отргне од заборавља својим витешким делом, суштина је да се Лазарев подвиг памти, али не због самог Лазара. Важно је и то што Лазар није погинуо сам на Косову, него је погинула и сва његова војска, односно, на Косову је изгинула велика већина тадашњег племства. Због тога „sudbina kneza Lazara nije ništa drugo do vrsta metafore, pomoću koje je predstavljena istorijska sudbina Srba” (Bandić, 2008: 235). Кључ у коме треба читати Симовићеву драму „Бој на Косову” насталу 1988. године је управо овакво виђење Косовског боја у коме једна битка постаје метафора опстајања једног народа, али не физичког, него духовног. „Fizičko uništenje narodnih masa teško je zamisliti. No, uništenje 'duše' naroda, uništenje njegovog identiteta, često se događalo tokom istorije. Takvi su narodi zauvek silazili sa istorijske pozornice. U tom smislu se smrt Lazara i 'smrt' srpskog naroda mogu izjednačiti. Njihove žrtve imale su isti cilj. I Srbi su – poput svog 'cara' – patili i umirali zato što su želeli da očuvaju svoj identitet, zato što su želeli da budu i ostanu Srbi” (Bandić, 2008: 236). Положај Срба, али и околности за које се видело да ће неминовно доћи могли су подстаћи Симовића да се осврне на важан историјски догађај у историји народа ком писац припада. Притом, Љубомир Симовић је друштвено-политички активан члан нашег друштва, а то су важне околности како за избор теме у драми о којој је реч тако и за начин на који се тој теми приступа. С друге стране, драма као књижевна врста условљена је друштвеном актуелношћу. Чак и када је реч о драмама које за предмет имају сасвим универзалне теме, оне, ипак, у датим околностима бивају, барем кроз поједине позоришне интерпретације, друштвено актуелне. Дакле, и политичко-друштвени тренутак, и драма, а нарочито историјска драма као посебан жанр, условили су и избор теме и начин интерпретације косовског мита.

У промени која је настала у верзијама драме може се наслутити и критички однос према питањима која се у савременом поимању човековог живота јављају када је реч о Лазаревом избору. „Питање, које увек остаје, јесте да ли су вредности за које се боримо довољно 'вредне' да за њих положимо властите животе. Симболика косовског 'мита' у најзначајнијим моментима прати Христову

судбину – голготу, саможртвовање и васкрсење. У нашем егоистичном свету, у коме властите потребе, интереси и циљеви имају примат над општом добробити, саможртвовање зарад било чега, па и онога до чега нам је највише стало, перманентно се доводи у питање. Вредности од којих не одустају кнез Лазар и његова војска народни певач једноставно али ефектно формулише као: 'крст часни и слобода златна'. Само опредељење за 'царство небеско', за непролазне и вечне вредности показује да је хришћанство то које представља идејну основу косовских песама" (Деретић, 2014: 259). Дакле, у другу варијанту драме, Симовић настоји да укључи и проблематику, односно питање о смислу страдања у име циљева који надилазе лично.

### Драма и њен подтекст

У српској књижевности током средњег века паралелно постоје и писана и усмена књижевност. Због тога је бој на Косову остао упамћен и у црквеним списима и у профаној, усменој књижевности. Наука показује да су српске средњовековне црквене списе о овом догађају писали сведоци времена, неколико година након битке, али и они писци који су били инспирисани историјским догађајем век и више након самога догађаја. Паралелно с њима настала је и Прича о косовском боју, предање и усмене епске песме. Како је сам однос писане и усмене књижевности у средњем веку био комплексан, о чему опширно пише Радмила Маринковић у студији *Светородна господа српска*, тако је и однос слика Косовског боја у средњовековним црквеним списима и у предању и епској поезији веома сложен.

Српска средњовековна књижевност Косовски бој памти у различитим књижевним жанровима од житија посвећених кнезу Лазару, преко слова, похвала, служби, плачева, молитве и др. Мотиви који се налазе у поменутих списима углавном су исти, са малим одступањима у зависности од времена настанка дела. Они увек садрже: Лазарев одабир царства небеског, мотив да се војска Лазарева *наоружала* молитвама Св. Саве, да је Мурат са силном војском, али без преувеличавања, дошао на Косово, да је прво погинуо Мурат, па Лазар, ког су живог Турци ухватили и погубили, као и многу војску са Лазаром. Патријарх Данило III, како на то указује Ђорђе Трифуновић, био је сведок догађаја јер све

што је он забележио у свом *Слову о кнезу Лазару*, историја је касније посведочила као аутентично. Патријарх Данило III сведочи и о Лазаревој вези са Душановим двором као и о Миличином пореклу које води од Немањића. Он, као и други писци црквених списа насталих углавном после овога, казује да је турске војске било више него српске, али без хиперболизације. Однос, који и историја претпоставља, био је између двадесет и двадесет и пет хиљада српских ратника наспрам броја између тридесет и четрдесет хиљада турских ратника. Сам бој не описује се детаљно, а то је последица тога што у нашој средњовековној књижевности није било „воинских повести”. Ипак, постоје четири таква описа, и то у одломцима, а писани су шематски (Трифуновић, 1968: 355-364). Непознати писац дела *Житије и начелство кнеза Лазара*, поред наведених мотива, бележи и то да је за време битке остао један султанов син, а када пише о Лазаревим наследницима, према њима има критички став.

Када је реч о кнезу Лазару и Косовском боју, то је први пут да се у црквеним списима пише о поразу једнога владара јер се до тада писало само о победама. Разлог томе је најпре што је Лазар, кренувши у борбу против надмоћнијег непријатеља, који је притом друге вере, пошао у борбу не само као бранитељ нације него и као бранитељ вере Христове. Тако обликован Лазарев лик постаје, заправо, идеални лик мученика, што је нарочито лако уочљиво у *Служби кнезу Лазару* непознатог аутора, где Лазарев мученички лик досеже врхунац. У темељу овако схваћеног и овако представљеног Лазаревог лика стоји управо његов избор између небеског и земаљског царства. Мотив да владар бира небеско царство и да у битку одлази са сазнањем да ће погинути са свом својом војском, због чега је крајње симболично пред саму битку причешћује, припада кругу мотива хришћанске црквене средњовековне књижевности. Захваљујући свом избору, Лазар постаје ратник за веру, а његов одлазак у битку постаје подвиг. У првој варијанти драме „Бој на Косову” Симовић преузима концепт Лазара – подвижника – из средњовековних црквених списа и инкорпорира га у лик аутентичног Лазара – владар, који зна да у битку мора да оде без обзира на то како ће се она завршити јер се и у Симовићевом делу из 1988. године битка води за веру, која има значење борбе за идентитет. Лазарев лик у прерађеној драми из 2002. ослобођен је подвижничког карактера.

Због значења које је црквена књижевност видела у Косовском боју, тај историјски догађај има изузетно значајно место у културној историји Срба. Наиме, Лазар је коначно учврстио православље као важан, односно као есенцијални елемент српског идентитета. Лазарев избор је постао метафора избора код Срба, када је реч о идентитету, и прерастао је у општенародни, односно општенационални избор. Видимо да место које су духовни – црквени писци дали Косовском боју, тој бици припада и по историји, што ће рећи и по стварном значењу. Да је стварно значење битке у коју је Лазар повео своје најбоље витезове такав, могло се претпоставити и на основу тога што је већ патријарх Данило III, који је био сведок времена саме битке, битку видео у том светлу. Лазарева одлука да се приклони царству небеском постала је чувар српскога идентитета и као тако необичан чувар, она то остаје и данас, а Лазар савремени бранитељ таквога избора постаје парадигма страдалника за веру и народ. Међутим, ваља имати у виду и оно на шта нас савремена историја упозорава када су у питању турска освајања српских земаља (в. М. Екмечић 2011: 7-126).

У средњовековној црквеној књижености Лазарев лик обликован је и кроз беседе и молитве. „У молитвама је Лазар више окренут себи, док у беседама излази из себе, здружује се са свима. Стога у молитвама има више унутрашње устрепталости, личних виђења и зазива” (Трифуновић, 1968: 348). Лазареве молитве окренуте су сасвим унутрашњем и из тог личног и интимног дела душе показује се посебан пут на ком се губи отчаство. С друге стране, у беседама се налазе елементи на основу којих ће се формирати Лазарев лик владара. Беседе представљају онај део који се везује за скуп војске пре боја и у тим околностима јављају се у већини косовских списа. Поједини елементи које налазимо у Лазаревој беседи, коју је забележио патријарх Данило III, utkани су у Лазарево обраћање својим витезовима пре битке у Симовићевој драми. „[...] Да аште нам каја скрбнаја и приболезана будут, да не безблагодетни и неблагодарни о сем Богу будем. // Н аште мач, аште рани, аште и тму самртеји кључит се нам, сладко по Христе и о благочастији отачастве нашем да подимем. // Луче јест нам ва подвизе смрт, неже ли са студом живот, луче јест нам ва брани мачнују кончину подјети, неже ли плешта врагом нашим подати. [...] Не поштедим телеса наша ва боренији,

да от подвигоположника светлије венце васпримем. [...]” (Трифуновић, 1968: 340). Овакво Лазарево виђење предстојећег догађаја налази се и у беседи коју бележи непознати писац, а која је део *Слова о кнезу Лазару*: „’Братије и чеда, бољше јест нам да једин гроб всех вкупе примет нас, неже зрети родитеље и сродници наше ва туждују отводими земљу [...]” (Трифуновић, 1968: 341). Лазареву беседу у којој се часна смрт за своју веру и свој народ супротставља нечасном животу налазимо и код Орбина: „’... Шта можемо да радимо? Можемо да умremo, али као људи; можемо да изгубимо живот, али уз нашу част, а на штету непријатеља; можемо да убрзамо овај последњи крај, до кога сви рођени стижу, али на нашу корист, а на штету непријатеља. Није ли много боље славно умрети, него стидно живети?... Ако се ми толико будемо изложили погибелји, безмало презирући сопствени спас, ако се будемо супротставили и храбро напали непријатеља, видећете како очајање вади ваздан човека из невоље; и доводи га најчешће до оне узвишене мере задовољства, коју је једва могао да снева” (Трифуновић, 1968: 346). Ђорђе Трифуновић закључује да су ове беседе морале имати извор у стварности и да је Лазар уочи боја говорио пред окупљеним ратницима. Лазарева беседа коју налазимо у овим списима, а посебно у деловима које смо издвојили као илустрацију те беседе, осветљава Лазарево виђење битке пред којом се овај необични владар и ратник нашао. Такво Лазарево виђење битке Симовић укључује у драму, нарочито у прву варијанту те драме. У „Боју на Косову” из 1988. Лазарево виђење битке, како су га описали средњовековни извори, укључено је у Лазарево поимање битке у драми, а сам јунак га кроз разне реплике у дијалозима са различитим саговорницима исказује. Оно је најпре исказано у разговору са Милицом, што можемо тумачити тако да Лазарево поимање битке на Косову потиче из његовог приватног бића. Међутим, он га наново исказује, али сада на Кнежевој вечери, која је својеврсни пандан сабору косовских бораца, а то сведочи да је Лазарево поимање битке и у складу са његовим јавним бићем. Лазар своје виђење битке супротставља скептицима, који се пред битку, сасвим оправдано појављују. Лазарево виђење битке као часног страдања наспрам понижавајућег ропског продужења живота у агонији налази се и у драми из 2002, али је оно поприлично ублажено јер се не поставља као основна и једина мотивација Лазаревог одласка у бој. У другој верзији инсистира



се на томе да друге могућности нема, али не због тога што Лазар изричито жели да осигура српски идентитет, него су разлози војне природе, односно садржани су у чињеници да је Мурат већ на Косову и да места за преговоре нема.

Љубомир Симовић је, поред средњовековних списа, за подтекст своје драме узимао и поједине усмене јуначке песме о Косовском боју. Он није користио све усмене песме које се тематски везују за бој на Косову, било да је реч о онима са тематиком о догађајима што претходе боју било да је реч о онима са тематиком после боја. Симовић пажљиво бира за подтекст оне песме у којима се јавља његова главна тема – сам бој и догађаји конкретно везани за бој. На тај начин он ствара својеврсну *Лазарицу*. Песме за које се сасвим сигурно може рећи да их писац обухвата својом *Лазарицом* су: *Пропаст царства српскога*, *Комади од различитијех косовскијех пјесама*, *Цар Лазар и царица Милица*, *Косовка Девојка* и *Обретенције главе кнеза Лазара* у Вуковој другој збирци, који чине главни део епике што је подтекст драме „Бој на Косову” и *Милош Обилић убија цара Мурата* (Петрановић<sup>67</sup> 2 и Миклошић 1).

Песме из Вукове друге збирке, када је реч о јуначкој поезији, као подтекст драме „Бој на Косову” заузимају средишње место. Симовић није увек узимао целовите песме, него поједине мотиве или догађаје, које је уткао у своју *Лазарицу*, водећи се хронологијом догађаја. Основна идеја песме *Пропаст царства српскога* представља темељ прве верзије драме, што смо осветлили на претходним страницама у поређењу две варијанте. У песми је представљена Лазарева дилема и одабир небескога царства. Тај одабир Симовић укључује у Лазареве реплике, најпре у разговору са Милицом: „На Косову треба да одлучимо / хоћемо ли горе, у Бога и светлост, / или доле у гмизавце и мрак! / Косово је вага на којој се мери / хоће ли нас бити, или неће!” (Симовић, 1989: 25), а потом и у разговору са Бајазитом, у коме је идеја о одабиру небеског царства истакнута експлицитно: „овим страдањем купујем вишњи живот” (Симовић, 1989: 197). Место основног подтекста, када говоримо о јуначким песмама, припада деловима разних песама које је Вук објавио под заједничким називом *Комади од различитијех косовскијех пјесама*. Већ је Вук саме комаде песама распоредио по хронолошком принципу па

---

<sup>67</sup> Ј. Ређеп сматра да Петрановићева песма није народна.

тако први комад пева о Муратовом доласку на Косово и о захтеву који је султан упутио Лазару. Исти мотив је иницијални у Симовићевој драми (у обе варијанте). Тако, заправо, у епској обради, бој има и драмску мотивацију, што Симовић вешто користи, али, опет карактеристично за нашег писца он мотив од којег је пошао надграђује. Преобликовање полазног мотива уочава се у Лазаревом објашњењу зашто не може да преговара са Муратом: „Онај ко је потегао онолику војску, / и ко је превалио онолики пут / више не може да преговара о миру” (Симовић, 2008: 141). Занимљиво је да Симовић у своју драму не уноси мотив Лазареве клетве. То је мотивисано тако што је Симовићев кнез у првој верзији доминантно изграђен на подтексту црквених средњовековних списа, а кнез-мученик не може да проклиње, јер би клетва нарушила хомогеност Лазаревог лика. У другој верзији, иако је кнез потекао из истог извора, код њега је доминантна црта савременог владара што препознаје поред спољашњег и унутрашњег непријатеља. И поред спознаје унутрашњег проблема, који се огледа у томе да поједини обласни господари сматрају да би и сами могли бити на Лазаревом месту, кнез, ипак, покушава да одржи своје витезове и властелу на окупу. Клетва у драми указала би на кнежеве сумње. Уместо клетве, Лазар (верзија из 2002) се моли над трпезом. Његова молитва крајње је необична. Песнички уобличено Лазар моли Господа да њему и његовој војсци подари само једно зрно соли. Лазарева молба утемељена је у усмену књижевност и српску митологију. Зрно соли за које се кнез моли, заправо је симбол слоге, разума и савезништва, а када се погледа да је зрно и бело, лако се уочава алузија на чистоту. Лазару су потребни витезови који у бој иду чиста срца. Само се таквим војницима може веровати да им у мислима није издаја.

Трећи комад заправо је сам центар Симовићеве драме. Он тематизује кнежеву вечеру, која у драми представља место кулминације драмске радње. Народни певач мотив оптужбе Милоша Обилића обликује тако да оптужбе искаже, Лазар. Лазарева здравица, у којој ће он изговорити узнемирујуће речи, указује нам и на његова осећања. Лазар жели да одабере коме ће првом наздравити чашу јер је сваки од његових витезова по нечему изузетан. Ипак, за предстојећи догађај најважније је јунаштво, што Лазара мотивише да прво наздрави Милошу. Међутим, народни певач мотивацију чини сложеном, те Лазар,

који поступа као увређен епски јунак, Милошу наздравља и због сумње у њега. Односно, велики епски јунаци не могу крити такву врсту сумње, која за њих представља увреду; увреду јер најбољи показује нелојалност, што је истовремено и непоштовање. На тај начин народни певач првенство у наздрављању мотивише и психолошки: „Та ником је другом напиток нећу, / већ у здравље Милош-Обилића! / Здрав, Милошу, вјеро и невјеро! / Сутра ћеш ме издат на Косову, / и одбјећи Турскоме цар-Мурату! / Здрав ми буди, и здравицу попиј, / вино попиј, а на част ти пехар!” (Вук, 1977: 196). Милош Обилић, један од најхрабријих јунака српске усмене књижевности, реагује типски: „Скочи Милош на ноге лагане, / пак се клања до земљице црне” (Вук, 1977: 196). И одговор му је у првом делу типски где се он захваљује кнезу на здравици, али не и на беседи, због које ће се и заветовати да ће убити Мурата. У Милошевом одговору нарочито место имају стихови којима Милош Вука Бранковића означава као неверу: „Невјера ти сједи уз кољено, / испод скута пије ладно вино: – / а проклети Вуче Бранковићу! / Сјутра јесте лијеп Видов-данак, / виђећемо у пољу Косову / ко је вјера, а ко ли је невјера!” (Вук, 1977: 197). Првим стихом певач нам открива да је Милоша могао оклеветати само неко изузетно близак кнезу, односно, онај у кога кнез има безусловно поверење. Такво поверење може имати једино неко ко припада кругу Лазареве породице, ко кнезу уз колена седи, ко му је испод скута, што ће рећи – ко је у породичном окриљу. Завршни стихови Милошевог одговора, иако иду у круг типског, заправо разоткривају Вуков карактер и Вуков положај међу јунацима епске усмене књижевности: „ако ли ми бог и срећа даде / те се здраво у Крушевац вратим, / уватићу Вука Бранковића, / везаћу га уз то бојно копље, / као жена куђељ’ уз преслицу, / носићу га у поље Косово!” (Вук, 1977: 197). Милош Вука пореди са *куђељом*, те не само да га опредмећује, него га ставља у ред „женских” ствари. Иако Симовић за подтекст кнежеве вечере у драми узима догађаје са истоимене вечере у усменој књижевности, какве је обликовао народни певач, писац у овој сцени прави заокрет, који одговара природи драмскога текста, те Лазарево наздрављање, грубом упадицом, преузима Вук. Истовремено Лазар је скептичан према Вуковим оптужбама, а Милош не препознаје да се оптужба на њега односи, све док не постане експлицитна. Такође, код Симовића не налазимо Вука, којег једним крокијем наговештава народни певач. Вук је у драми далеко

богатија и комплекснија фигура, али која је, ипак, потекла на подтексту Вука Бранковића из усмене традиције.

Четврти комад за тему има извештај о бројности турске војске. Извештај доноси Косанчић Иван и саопштава га Милошу, с којим се случајно срео. У драми извештај доносе заједно Иван Косанчић и Топлица Милан, а читалац најпре сазна из њиховог разговора стварну слику о бројности војске, која одговара слици коју даје усмени певач, а потом, извештај и у стварној и у прерађеној варијанти стиже до кнеза и осталих витезова. Понављање извештаја има важно место како у структури драмске радње, тако и у анализи усменог подтекста. Најпре, преузимајући из усмене књижевности и њена стилска и поетичка обележја, Симовић преузима и понављање. Он је то исто чинио и у претходној драми насталој на усменом подтексту – „Хасанагиници”. Преузимајући понављање као књижевну технику, писац преузима поетички маркер усмене књижевности, али не и његову доследну примену. Као што у „Хасанагиници” уместо буквалног понављања већ изреченог стоји реплика *таква и таква ствар*, тако се и у „Боју на Косову” не дају два идентична извештаја. Користећи подтекст на особен начин, писац преузима Милошев савет Ивану из усмене песме да се кнезу не пренесе тачан извештај, како се кнез и војска не би забринули и уплашили, него да се способност турске војске осујети: „има доста војске у Турака, / ал’ с’ можемо с њима ударити, / и ласно их придобит можемо; / јера није војска од мејдана, / већ све старе хоце и хације, / занатлије и младе ћарције, / који боја ни виђели нису” (Вук, 1977: 198). Милошеве разлоге усмени певач наглашава и они не штете лику овог јунака, мада га показују као лукавог, какав је он и у неким другим епским песмама. Симовићев Милош не може имати овакву особину. Милош у драми „Бој на Косову”, како ћемо настојати да покажемо у одељку о ликовима, представља чистог ратника – јунака. Он је близак лику Бошка из Михизове драме „Бановић Страхиња”. Како ни сенку сумње не би ставио на свог девичански чистог ратника и витеза, оно што Милош предлаже у народној песми, код Симовића то предлаже један од очевидаца – Топлица Милан. Извештај о бројности војске један је од примера на који начин Симовић мотив који преузима из усмене књижевности, преобликује и твори ново уметничко дело.

Пети и последњи комад представља драматичну и хиперболизовану слику истакнутих јунака српске усмене епике, где се јунаци, опет по принципу првенства у својој вештини, показују као изузетни. Уједно до нас допире слика страшне битке. Симовић развијену слику боја којом пролазе три неустрашива јунака, Бановић Страхиња, Срђа Злопоглеђа и Бошко Југовић, универзализује и преноси на свеукупну војску. У драми, кроз говор јунака који представљају турску страну до читаоца/гледаоца допире поетско-симболична слика о храбрости и неутрашивости српске војске: „Срби се сручују као гвоздени водопад!” (Симовић, 2008: 237).

Остале песме из Вукове збирке које Симовић користи као подтекст за своју драму, присутне су или кроз неки од мотива или је узета основна идеја песме и пажљиво уткана у драмско ткиво. Из песме *Цар Лазар и царица Милица* преузима једино слику, и то део слике извештаја из боја и лик слуге Милутина као носиоца извештаја. Извештај из боја јавља се још и у песмама *Смрт Мајке Југовића* и *Царица Милица и Владета војвода*, који представљају варијанте извештаја. У првој варијанти драме Симовић, како смо показали, опширније преузима слику извештаја и користи је као подтекст на коме развија два драмска призора: *Вест о боју* и *Вране од седам кила*. Почетну слику извештаја писац надграђује новим ликовима на чијим животима се показују последице боја. У другој варијанти у *Турском динару или Епилогу* постоји извештај, али у траговима. Ипак, и овде се, путем антиципације, преносе последице које је крвава битка оставила на народ. Песма *Косовка Дјевојка* такође је на један оригиналан начин уплетена у ткиво драме, али само у првој варијанти. Песма *Обретенције главе кнеза Лазара* препознаје се, такође, само у првој варијанти драме „Бој на Косову”. Интересантан је начин на који Симовић користи ову песму. Најпре, она се налази на идејном нивоу драме јер се у драми из 1988. инсистира на националном идентитету, као на јединој шанси читавог народа да опстане. У песми из Вукове збирке, нимало случајно, Лазареву главу, да је не би кљуцали стрвинари и да је не би коњи газили, у кладенац спушта Туре младо, које „јесте Туре, али је од робиње, / родила га Српкиња робиња” (Вук, 1977: 204). Дакле, свест о пореклу постоји код младића што свету главу склања са страшног поља. Младићи који главу налазе четрдесет година касније су Срби, те песма потврђује значај

Лазареве жртве. Лазар је успео да сачува идентитет за који је одабрао да страда у боју на Косову. Антиципацијом кроз једну симболично-поетску слику што се креће кроз Симовићеву драму из 1988. писац шаље исту поруку као и народни певач. После битке кроз народ пролази најпре старац с нарамком сена, а после и сељак са зобницом. И старцу сено и сељаку зобница светли необичном светлошћу, а на упозорења која добијају, уместо очекиване забринутости, следи одговор у виду реплика, које сугестивно потврђују да је реч о Лазаревој, светој глави.

Важан део подтекста чини и *Прича о боју на Косову*. Детаљну анализу *Приче* и могућност њеног настајања осветлио је Стојан Новаковић у књизи *Прича о боју косовском*. Анализирајући разне преписе *Приче*, Новаковић закључује да је најстарији препис из 1745. године, а да је на формирање саме *Приче* велики утицај имала усмена књижевност. *Прича* почиње легендом о Урошевом убиству и казни починилаца у бици на Марици. Након тога Лазар, *промисли божијом*, долази на власт. У *Причи* се сусреће и паралелни заплет – свађе Лазаревих кћери око тога чији је муж већи јунак односно чији је муж лепши – чиме се мотивише Вуково облагивање Милоша код кнеза. Међутим, у *Причи* Лазар срчано брани Милоша, чак и када Милица, резонујући рационално, показује опрезност због новонастале ситуације. Извештај о бројности турске војске и овде доноси Милан Топлица и Иван Косанчић, а савет да не дају баш прецизан извештај, како се Лазар не би предомислио, потиче од Милоша Обилића, баш као и у усменој поезији. Сусрет тројице витезова Вук користи као доказ да је Милош издајица. Лазар овога пута поверује и сву тројицу (Ивана, Милана и Милоша) на вечери осумњичи за издају. Милош се заветује да ће убити цара и уочи боја уз помоћ Ивана и Милана успева да уђе у турски табор и убије Мурата. Након тога три витеза се боре, а схватамо да би Милош преживео да женски глас који је дошао из облака није упутио Турке како да савладају овог чудесног јунака. Опис борбе тројице јунака са Турцима веома је драматичан и снажно обојен елементима заплета и перипетија из епске поезије. Такође, не може а да се не примети доминација броја три, који симболише небеско и духовно. Оно што је ново у *Причи* је да се овај догађај одиграо још пре него што је Лазар ступио у сам бој, односно за време причешћа војника. Вук Бранковић, видевши, након овога, да их Турци опкољују, саветује

Лазара да беже, али Лазар одбија и одлази у бој, док Вук Бранковић са својом војском напушта бојно поље. У боју, Лазар се показао као спретан и неустрашив ратник, али га Турци ипак хватају, међутим, не својом храброшћу и вештином, него пуким случајем – кнез је током боја упао у замку, коју су сељаци направили за вука. Након што је ухваћен, Лазар се сусреће са Милошем, који је свој завет испунио. Том приликом, у *Причи* се јавља један сасвим необичан мотив, што карактерише Милоша Обилића као хришћанског витеза и верног Лазаревог поданика. Наиме, Мурат тражи да се након што буду одрубљене главе Милоша и Лазара, Милошева сахрани крај његове – султанове, а Лазарева крај султанових ногу. Милош моли султана да буде обрнуто јер, како каже, њему не приличи да буде уз султанову главу, него Лазару. Завршни мотив *Приче* је о Лазаревој породици, о Милици која остаје са три сина и пет кћери.

Укратко смо навели мотиве и ток *Приче о боју на Косову* како бисмо лакше могли пратити комплексност Симовићевог подтекста. Сама *Прича*, како то показују Стојан Новаковић, Јелка Ређеп (Ређеп, 1976: 239-267) и други проучаваоци настала је првенствено на подтексту усмене књижевности, с тим што, како тврди С. Новаковић, на стварање *Приче* су утицали и црквени списи: *Житије кнеза Лазара*, *Слово о кнезу Лазару* Данила III, Раваничке хрисовуље кнеза Лазара (Новаковић, 1989: 159-127). *Прича* је, заправо, веома особена творевина, која је свакако настала првенствено на подтексту усмених епских песама, али је присуство црквених списа неоспорно, нарочито у лику кнеза Лазара. Милош Обилић се у црквеним списима не помиње, али се помиње храбри витез што је убио Мурата на Косову. С друге стране, о Вуку Бранковићу не само да се не говори као о издајнику него у списима нема речи о томе да је било издаје у бици, која је виђена као важан догађај у историји српског народа. Сиже *Приче* могао је Симовићу послужити као подтекст драме, нарочито у првој варијанти текста. Већина мотива, изузев споредног заплета о свађи Лазаревих кћери и свађи Милоша и Вука, среће се у драми. Такође, како смо скренули пажњу, баш као и у *Причи*, тако и у драми (1988) Лазарев лик почива на црквеном поимању несрећног владара. И мотив Лазаревог пада у замку, што су сељани поставили за звери, присутан је у Симовићевој драми.

Симовић у основ своје драме ставља управо оно што се налази у темељу поезије о боју на Косову, а то су два подвига: Лазарев и Милошев подвиг (Маринковић, 1998: 265). Управо због тога што кнежевим ликом, чак и у усменој књижевности, доминира подвиг, Лазар је снажно обележен духовним вредностима. Својим избором „Лазар је исход битке пренео из реалних оквира на апстрактни план морално-духовни, извојевао духовну слободу и пораз претворио у свету победу” (Маринковић, 1998: 266). Овакав Лазарев лик, који је творевина преваходно црквене књижевности био је прототип настанка Лазаревог лика у првој варијанти драме. Друга варијанта драме у лику владара, поред подтекста о коме је било речи, укључује и заокрет ка друштвеном и ка овоземаљском. Иако се у варијанти драме из 2002. Лазарев лик не одваја потпуно од првобитног прототипа, он је чвршће утемељен у лику владара пред којим је битка око које, неважно из којих разлога, нема преговора. Притом, како ћемо настојати да покажемо у анализи ликова, Лазар је усамљен јунак Симовићеве драме. С друге стране, лик Милоша Обилића Симовић не мења у варијанти. Настао у усменој епској песми, на прототип стварног витеза, чији је подвиг постао део приче о боју на Косову, Милош Обилић представља лик храброг витеза, који је оличење поштења, части и праведности. Милош Обилић и његов подвиг представљају нешто што је лично и појединачно. Лазарев подвиг могућ је само за одабране јунаке, јер „Лазар је пао витешки бранећи хришћанску европску цивилизацију од најезде варвара друге расе и вере са другог континента” (Маринковић, 1998: 267). Милош брани своју витешку част. Због тога, а узимајући у обзир време настајања варијанти, сасвим је јасно да Лазар не може да постоји 2002, док Милош може у сва времена. Притом је Милошев подвиг раван Лазаревом, о чему пише и Радмила Маринковић у књизи *Светородна господа српска*. „Они обојица до краја испуњавају своју дужност у оквиру своје позиције у друштву. А она је различита. Кнез је представник самога врха феудалног друштва. [...] Милош Обилић је оличење витешког морала, феудалне верности, осећања дужности и личне части” (Маринковић, 1998: 269). Разлика између ова два лика, коју Радмила Маринковић осветљава, представља важно место за разумевање различитости ликова Лазара и Милоша и њихових позиција и у драмском тексту. Лазар је „образац јунака – мученика ранохришћанске епохе, али и поборник античко-византијске владарске



идеологије. Милош је плод нових народа, оних који су изградили европски феудални друштвени модел, а његове далеке претке налазимо из доба великих сеоба народа” (Маринковић, 1998: 270). Зато, иако у центар своје драме поставља Лазарев и Милошев подвиг, Симовић Лазарев лик у другој верзији драстично мења, док Милошев лик оставља исти. Промена Лазаревог лика, заправо мења и његов подвиг јер му укида оне елементе који су условљени хришћанском димензијом кнежевог лика.

Лик Вука Бранковића је још један важан лик у Симовићевој драми који настаје на усменом подтексту. Међутим, код Вука, а нарочито у првој варијанти драме подтекст је изузетно сложен. Поред усмене песме и *Приче* велики удео у настајању овога драмског јунака имала је и историја. Међутим, важно је разумети начин на који усмена традиција види лик Вука Бранковића јер, тако схваћен, Вук Бранковић ипак и код Симовића представља почетну тачку у настајању протагонисте. Вук Бранковић је изласком из битке, како то показује Ирина Деретић у својој студији о косовском миту, прекршио заклетву коју је сам дао, те одатле потиче разлог из ког он постаје *проклети Вук Бранковић*. Стога је његов поступак за усменог певача неморалан, а нарочито када се самерава са ликом Стевана Мусића (Деретић, 2014: 262-265). Вук Бранковић у народној поезији и у *Причи* заправо је метафора унутрашње неслоге код Срба, а према мишљењу Ирине Деретић, он представља и универзални пример јер посредством овога лика „народна поезија преноси једну важну ’истину’, универзалног, а не само националног карактера, да се дата реч, дато обећање мора испунити без обзира на промену околности” (Деретић, 2014: 268).

Ипак, како смо нагостили, овде је подтекст и сама историја, која нас учи да је улога Вука Бранковића била друкчија од оне коју му приписује епска песма. Вук Бранковић је преживео битку, што је такође поприлично утицало на место које су му доделили усмени певачи јер преживети саму битку било је поистовећено са издајом. Међутим, историја показује да је Вук Бранковић после битке постао изузетно значајан српски господар. Момчило Спремић пише о томе да је након битке Вук Бранковић пружао још неко време отпор султану Бајазиту I. Међутим, Вук се уздао у своје везе са Западом, али му оне нису много помогле, и

немавши куд јер је Бајазит I почео да осваја Вукову земљу, признао је султана за владара и пристао на то да даје харач. Ипак, својим поступцима није потврдио себе као султановог вазала јер „није било 'међу балканским вазалима', које је Бајазит окупио код Сера 1393–1394, нити је пак учествовао у бици на Ровинама 1395. После битке на Косову из 1389. године, Вук Бранковић је, дакле, Турцима пружао отпор, због чега су они ударили на његову земљу – Косово 1396. године, и почели да је харају, те је 'Вук дочекао да изгуби државу коју је сам створио'. Узевши све ово у обзир историјски Вук Бранковић не би се могао назвати издајником, већ, напротив, господарем који се Турцима супротстављао готово у немогућим околностима” (Деретић, 2014: 265). С друге стране, Лазаревићи су одмах признали власт Бајазита I. Међутим, у Вуковој стварној личности постоје детаљи, који су могли утицати на то да народни певач не гледа благонаклоно на Вука. Најпре, како смо навели, Вук је преживео битку, а након ње „био је најзначајнији српски господар. Преузевши немањићи владарски придевак Стефан, истицао је да је 'господар Србаља' настојећи да преузме ранију улогу кнеза Лазара” (Спремић, 1988: 124). На овом месту ваља подсетити да је Вук Бранковић, како на то указује историја заиста имао за претке чувене Немањиће, јер је „Младен родоначелник Бранковића био потомак Немањиног сина Вукана” (Спремић, 1988: 121). Ипак, народни певач није могао гледати благонаклоно на онога ко долази након Лазаревог мучког и витешког страдања, а нарочито не ако тај неко покушава да преузме улогу чувеног кнеза. Ове историјске догађаје сматрамо изузетно важним и за разумевање Вукове судбине у усменој епској песми, али и за лик Вука Бранковића који обликује Љубомир Симовић.

У свом тексту о Бранковићима Момчило Спремић је осветлио и однос кнеза Лазара и Вука Бранковића. Вук је био кнежев зет, ожењен Лазаревом кћерком Маром, а њихов однос био је изузетно добар. Вук и Лазар су радили заједно и заједно су побеђивали свог непријатеља. „Вук је водио самосталну спољну и унутрашњу политику, ковао свој новац. Лазар није имао права мешања у послове његове области. Вук му није био потчињен. Снага њих двојице била је у њиховом заједничком деловању” (Спремић, 1988: 124). Историјска личност Вука Бранковића, а нарочито детаљи које смо овде издвојили, прототип је за настајање и једног дела лика Вука Бранковића у Симовићевој драми. Нарочито када

говоримо о првој варијанти, у којој се после боја појављује сукоб Милица – Вук, што је једнак разлазу у стварности између Лазаревих наследника и Вука Бранковића. И у првој и у другој варијанти драме Вук је веома самосталан: он је господар Косова, кује свој новац, а јавља се и веза са Немањићима. Тако је Симовић на занимљив начин спојио усмено предање и историјске чињенице у драмском лику Вука Бранковића, који представља лик око ког се косе историја и усмена песма. Одлучивши се да споји два опречна виђења овога историјског лика, писац ствара изузетно богату драмску личност, која је притом сасвим складна.

Дакле, питање подтекста у драми „Бој на Косову” представља најкомплексније питање Симовићевог књижевног дела. То је зато што Симовић за подтекст узима и црквену књижевност и усмену песму и *Причу о косовском боју*. Истовремено, писац својом драмом осветљава сопствено виђење чувене битке и у њега инкорпорира она тумачења која иду у истом смеру као и његов доживљај косовске легенде. С друге стране, четрнаест година касније Симовић пише прерађену драму „Бој на Косову”, која настаје на истом подтексту, с тим што се уочава промена у пишевом виђењу догађаја о коме је реч. Притом се у верзијама драма јављају још два важна елемента. Први елемент је историја и њено различито виђење појединих околности битке у односу на колективно памћење, какав је случај Вука Бранковића, што Симовић, тамо где је то могуће, дискретно уплиће у своју драму. Други елемент су актуелне друштвено-политичке околности, које су, судећи по верзијама драме, биле посве различите 1988. и 2002. године.

#### Питање жанра

У историји читања Симовићеве драме „Бој на Косову” било је неколико покушаја одређивања њеног жанра. Један од њих је и покушај Павла Зорића, који ово дело сматра поетском драмом у којој има „доста и реализма и аутентичне историјске материје, али, исто тако, и много симбола, визија, чисте поезије, универзалних истина, дубоких психолошких мотивација [...]” (Зорић, 1991: 90). Јасмина Врбавац, полазећи од Зорићевог одређења овога дела, а у контексту сопственог тумачења Симовићевих драма, који је веома специфичан, „Бој на Косову” сматра митолошком драмом. Међутим, Владимир Стаменковић у драми

„Бој на Косову” види политичко позориште, што може бити оправдано, када се узме у обзир да је реч, заправо, о историјској драми, што је Марта Фрајнд детаљном анализом показала. Иако се жанровски драма 2002. не мења, ваља имати у виду да сви ови тумачи за предмет своје анализе имају „Бој на Косову” објављен 1988. године. Наше сагледавање жанра у последњој Симовићевој драми и њеној коначној варијанти, из 2002. године, почећемо, узимајући у обзир закључке Марте Фрајнд, као и њене детаљне анализе самога жанра историјске драме.

Да бисмо једно драмско дело конкретно одредили као историјску драму, није довољно да се у драми само нађе историја односно конкретан историјски догађај, о чему детаљно пише Марта Фрајнд, која показује разлику између, најпре историјске драме и трагедије и историјске драме и мелодраме (Фрајнд, 1996: 38-53). Потребно је да поред историјског догађаја и/или историјских личности, драма садржи и политичко-друштвене елементе. Међутим, сам историјски догађај, што га писац одабира, мора бити препознатљив и мора постојати могућност да одабрани догађај послужи као својеврсна парадигма појединој конкретној појави или проблему, што се везује за друштво/политику у тренутку у ком драма настаје. Тако су за историјску драму неопходна три, односно два посебна елемента: историјски догађај или историјска личност који могу бити парадигма и постојање потребе да се „путем театра представи одређена концепција политике, владања или учествовања у стварању политике” (Фрајнд, 1996: 54). Када писац увиди потребу да за тему драме узме конкретан историјски догађај, није му важно да се држи фактографских чињеница. „Њему је далеко важније да изложи своје виђење дате реалности онако како је она већ описана или протумачена, тачније речено измењена, у историјском приказу” (Фрајнд, 1996: 13). Ова чињеница иде у прилог писцима, те у ситуацијама у каквој се нашао и Симовић, када постоји снажно колективно памћење датог догађаја, писац може и мора то памћење да узиме у обзир.

Уколико се писац определи да прикаже историјски догађај, тај догађај треба у себи да садржи и политички или друштвени проблем који може бити актуелан и у времену у коме писац пише своју драму. Пишчево виђење догађаја

који приказује представља и неку врсту анализе актуелног проблема. „За драму која се бави историјом подједнако су значајне историја као слика прошлости и историја као садашњост чији се проблеми рефлектују на неки догађај у прошлости. То повезивање се остварује тако што се у давнини проналазе аналогije са садашњошћу, што се историјско рухо користи да би се подвукле неке трајне људске особине и облици друштвеног понашања својствени и прошлости и садашњости, да би се неким проблемима ауторове свакодневице дале дубина, перспектива, уопштеност. Зато термин 'историјска драма' неизбежно обухвата и историју као 'јуче' и историју као 'данас'" (Фрајнд, 1996: 18).

Ако се писац одлучи да у центар свога дела – историјске драме – постави конкретну историјску личност, такав јунак треба да садржи одлике које смо навели и за историјски догађај. При томе „лица морају бити таквог значаја да оно што се њима догађа може и мора имати извесног утицаја на живот заједнице којој она припадају или за поколења која долазе иза њих" (Фрајнд, 1996: 44). Било да је реч о историјском догађају или о историјској личности важно је да оне у себи садрже два елемента: препознатљивост и универзалност. Ликови историјске драме могу бити и измишљене личности, било да су настале на прототипу историјских личности или да су потпуно фикционе. У оба случаја јунак радње треба да представља неког конкретног или нешто конкретно у виду политичке идеје, нације, религије и др. Јунак историјске драме треба да буде ангажовани јунак. Он представља једно могуће решење проблема или представља једну могућност за разумевање тренутне политичко-друштвене ситуације која је стварност за писца у тренутку у коме настаје његово дело. Такође, без обзира на то што је јунак историјске драме ангажован, ликови овога жанра никада нису црно-бели.

Незаобилазна компонента историјске драме је политички елемент, који чини саставни део радње или се јавља на идејном нивоу дела. Политичка компонента може бити мотив за поступке протагониста или може обликовати сочиво кроз које се одређени драмски догађај посматра. Протагониста, носилац политичког мишљења, представља мишљење самога аутора, а уз њега се у драмском тексту неретко налази и протагониста чије је мишљење или опозитно или битно другачије. На тај начин драма предлаже различите погледе на један

конкретан друштвени или политички проблем и подстиче читаоца/гледаоца на размишљање. Такође, политички елементи у историјској драми могу бити усмерени ка критичком погледу на поједине проблеме што се јављају у друштву, али и отворена критика постојеће власти или појединих њених поступка. „Оно [политичко позориште у оквиру историјске драме] се претвара у оштрог критичара власти као неминовног врела репресије и неправде, којој би требало пронаћи други облик, друго решење” (Фрајнд, 1996: 36). Политичка мисао присутна у драми има велики значај за само дело јер утиче на драмску радњу као и на њен живот на сцени. „Будући да је врло политизован књижевни облик, историјска драма мора да се посматра увек у контексту друштва у коме настаје или у коме се обнавља” (Фрајнд, 1996: 19).

С обзиром на то да је политичка компонента битан саставни део историјске драме, важно је имати у виду да настанак историјске драме условљавају друштвене околности. Односно, сам настанак историјске драме условљен је друштвено-политичким околностима, које морају бити такве да показују потребу или подстицај за анализом или преиспитивањем одређеног историјског догађаја. Наравно, ова ситуација је далеко важнија за драму као позоришни комад него за драму као књижевни текст јер живот настале историјске драме на позорници у потпуности зависи од наведених, друштвених прилика. „Од историјског тренутка у коме живе и мисле писац и његова публика зависи да ли је то период у коме је приличније писати драме слављења (оне које величају један историјски трен, чин или личност) или драме преиспитивања (које те исте појаве посматрају критички, или претпостављају научну или личну песникову истину предању и легенди) [...] Тек у новије време имамо историјске драме које беспошtedно мењају устаљене слике о националним величинама. Али се и оне јављају само у оним европским културама које су успеле да остваре извесно осећање дистанце од своје историје и традиције” (Фрајнд, 1996: 16). У историјској драми XIX века у српској књижевности било је и једних и других историјских драма, док су у XX веку историјске драме ретко драме слављења а далеко чешће драме преиспитивања, каква је нпр. драма Душана Ковачевића „Свети Георгије убива аждаху”. Видећемо да Симовићева историјска драма „Бој на Косову” има један специфичан статус, јер иако у неким тренуцима слави догађај, она настоји да га преиспита, али у том

преиспитивању изостаје јасно дефинисан став. Такав поступак захтева максималну ангажованост читаоца/гледаоца, од којег се очекује да сам промисли које би решење било најбоље. Основни циљ историјских драма које настају у модерном друштву друге половине XX века, а који се постиже управо преиспитивањем појединих историјских догађаја, јесте подстицање „на политичко размишљање у конкретним политичким ситуацијама” (Фрајнд, 1996: 26).

Кључно за историјску драму је то што је историографија тематска суштина заплета. „Она је основа на којој се могу сувисло, драмским средствима исказати мисли о проблемима ВЛАСТИ као апстрактне категорије, о ВЛАДАРУ као њеном носиоцу, или о ВЛАДАЊУ као сложенем процесу који ангажује лични а још више јавни живот појединца, о ВЛАДАЊУ као збиру акција и реакција у животима појединаца од којих зависи трајање друштвене заједнице и расподела власти у њој, од тираније преко демократије до револуције и анархије. Улога историографског материјала у склопу драма овога жанра јесте да откривањем извесног смисла и следа у догађајима прошлости укаже на вечност и понављање извесних аспеката проблема владања и устројства људске заједнице, да повуче аналогии између разних друштвених целина и разних периода људске прошлости, да открије прошлост у садашњости и садашњост у прошлости” (Фрајнд, 1996: 65).

Нема препознатљивијег историјског догађаја у историји Срба од онога што је Љубомир Симовић одабрао за тему своје историјске драме. Битка на Косову представља изузетно важан историјски догађај јер су се околности у којима су Срби живели промениле након те битке. У њој је погинуо велики део српског народа и самим тим она значајно обележава судбину тог народа. Притом, са турским освајањима земље за српски народ настаје време у коме се сасвим другачије поимају националне, културолошке и идентитетске вредности. „До 1492, Срби су били органски део ондашње Европе. Са турским војним освајањем они постају део једног другачијег света у коме је одмицање времена било спорије и постигнута остварења изгледала непроменљива и дуговечна. Столеће европске историје није исто што и stoleће турске историје. Са доласком исламског друштва изгубљено је осећање да историјски ток представља сврсисходан успон и има неки далеки циљ” (М. Екмечић, 2011: 7). Видимо да су Турци са својим

доласком и освајањем српске земље пореметили читав историјски ток једног народа. Битка на Косову 1389. године представља отпор народно-националном суноврату у историјском контексту и пре свега егзистенцијалну борбу у одбрани једног идентитета. Без жеље да улазимо у расправу о томе шта се заиста десило након чувене битке, она је, ипак, присутна у историји, а још више у колективном памћењу, што је за драмско дело најважније и представља симбол одбране српског идентитета, а самим тим и српске нације у стоичком смислу те речи.

Љубомир Симовић, дакле, приказује можда и најважнији историјски догађај у историји српског народа, барем када се гледа његова рефлексија и сенка коју баца на савремени национални живот тог народа, где је, иако је реч о XX и сада већ XXI веку, идентитет, ипак, угрожен. У центар драмске радње постављен је догађај за који и писац и публика знају како ће се завршити. Међутим, пажљиво плетући догађаје око саме битке, писац успева да изазове један мали трачак наде да ће се битка другачије завршити. У томе се види умешност Љубомира Симовића да сасвим супериорно влада грађом, чак и када је у питању маркирана и веома позната грађа о чувеном боју. То што писац чини са сликама боја представља једну верзију виђења важног историјског тренутка једног народа. У боју се приказују догађаји, који су плод пишчеве имагинације, али који су имали историјски прототип. Љубомиру Симовићу је у години када ствара своје драмско дело, нарочито 1988, у време настанка прве верзије, али и 2002, у којој преобликује већ постојећу драму, било изузетно важно да читаоци његовог дела размисле о различитим могућностима који се јављају као решење једног конкретног проблема.

Када је реч о ликовима у драми, Симовић је био усмерен усменом књижевношћу. Марта Фрајнд у поменутој књизи указује на то да писци могу у детаљима да одступе од легенде, али односе међу личностима и битне карактерне црте утврђене легендом не могу мењати уколико не желе да њихову драму читалац/гледалац не одбаци. „Наш писац могао је да помера средиште радње са лика Милоша Обилића на лик цара Лазара или обрнуто, али није могао да учини Вука Бранковића, цара Мурата или Бајазита јунацима своје трагедије. У карактеризацији такође није могло бити суштинских измена: Милош је могао



бити описан и прихваћен само као узор јунака, Лазар као узор државника и свеца, Вук Бранковић као прототип издајника” (Фрајнд, 1996: 189). Љубомир Симовић усваја задату схему у оквиру строго подељених односа Лазар – Милош – Вук. Притом, уносећи важне измене у саме ликове задржава основну потку. На тај начин сваки од ова три лика постаје носилац или конкретних идеја или конкретног поимања света. Тако и када се чине веома далеким свету у коме настаје Симовићева драма, они су чврсто везани за актуелни тренутак краја XX. Споредни ликови драме, где је писац имао потпуну слободу, такође су у функцији у којој иначе треба да буду протагонисти историјске драме. Они активно представљају појединачне погледе на дати историјски догађај, и, што је нарочито важно, на последице које је тај догађај имао на њих. А ти, споредни, ликови заправо представљају сам народ. Када се говори о бици на Косову, реч је о проблему идентитета једног народа, због чега на идејном нивоу дела споредни ликови имају изузетно значајну улогу. Они дају смисао и Лазаревом и Милошевом подвигу, а можда и Бранковићевој „издаји”. Слободу да споредни ликови буду чисто драмски, коју писац има, он и користи, те се тако одједи сурове битке најдраматичније осећају код појединих споредних ликова као што су Велислава и Војиша.

Напоследку, Симовићева драма „Бој на Косову” припада жанру историјске драме и по оном основном – историографија у њој чини тематску суштину заплета – и по друштвено-политичком моменту који се у драми уочава. Наиме, реч је о томе (а не можемо да занемаримо прву варијанту јер је важан сам тренутак настанка дела) да је 1988. године Србија још увек део Југославије. Питање српског идентитета у Титовој Југославији од самога стварања те државе било је веома деликатно питање јер су Срби, како нам то показују историчари, доживљавани као препрека у стварању јаке Југославије (М. Екмечић, 2011: 507-555). Због тога се интензивно радило на штету српских интереса до почетка распада Југославије. Осамдесете године XX века у Југославији доносе прва „буђења нација”, а први у томе били су, заправо, Словенци. Када се пажљиво погледа слика политичких игара које су се водиле на простору Југославије крајем осамдесетих година, као и умешаност страних сила у те, нимало часне игре, постаје разумљива потреба да писац, једног, озбиљно угроженог народа (што

може да се учини парадоксалним, с обзиром на то да су Срби били најбројнији народ у Југославији и чији је идентитет деценијама био угрожаван), за предмет историјске драме узме догађај који у својој суштини представља одбрану идентитета српског народа.

Вративши се својој историјској драми 2002. године, иако је могао бити подстакнут стварном потребом да се драма ослободи појединих споредних заплета и ликова како би била прилагодљивија сценском извођењу, Симовић је морао бити подстакнут и политичким приликама у Србији. Међутим, остаје питање какву слику борбе за сопствени идентитет, али у стоичком смислу речи борбе, писац нуди? Оно је у дубокој вези са питањем шта је драма „Бој на Косову” изгубила, а шта добила променама које је писац извршио. Зашто се у драми из 2002 (која је предмет наше анализе) борба за идентитет народа показује као апсурдна? Драма „Бој на Косову” из 2002. од свог читаоца очекује активно читање сваке појединачне сцене и активно промишљање значаја идентитета једног народа у модерном времену, времену XXI века, за које нам се чини да је заправо свест о сопственом идентитету, али без примеса фашизма, луксуз само појединих, рекли бисмо, веома ретких народа. Симовићева драма тражи од читаоца рефлексију и самоспознају, али истовремено га упозорава да није све онако како изгледа. Свака појава, а нарочито на друштвено-политичком пољу, има своје лице и наличије. За ово последње сјајан пример представља Вуково интерпретирање сусрета Милоша и видара. Два различита, али не и нужно опозитна политичка решења могу се наћи у кнезу Лазару и Вуку Бранковићу. Међутим, оно што се више не може наћи у новом веку јесте Милош Обилић и његов подвиг. Та слика је друштвено функционална јер читалац бива суочен са оним што је сасвим нестало – изумрло – у његовом добу, а при томе реч је о нечем есенцијалном када се говори о опстанку националног идентитета, односно конкретне националне заједнице.

Симовићева драма „Бој на Косову” има скоро све елементе историјске драме, што је потребно имати на уму када се тумачи ово дело. Жанр, као што смо већ навели у претходним поглављима, суштински условљава и ликове и њихове међусобне односе, а у овом конкретном случају – историјској драми – условљава и сам догађај, што је предмет драмске радње. С друге стране, да бисмо разумели

понуђени предлог једног или више решења, што се у драми, по захтевима жанра, могу и морају наћи, не смемо губити из вида време настанка дела или у конкретном случају време прераде дела.

### Драмско време и драмски простор

Хронотоп драме „Бој на Косову” као и сама радња и ликови условљени су хронотопом у усменим епским песмама које тематизују бој. Тако је централно место збивања Косово, а време битке Видовдан. Љубомир Симовић, ипак, успева да изађе из строго ограниченог хронотопа користећи подједнако могућности које му пружа драма, али и могућности које му пружа епика. Због тога је употреба простора у овој Симовићевој драми веома богата, и представља најуспелији део драме. На самом почетку драме наведени су доста конкретизовани време и простор драмске радње: „Догађа се крајем јуна и почетком јула 1389. године, у Крушевцу, Новом Брду, Призрену, на пољу Косову, на дворовима, на трговима, путевима и раскршћима Моравске Србије” (Симовић, 2008: 132). Симовић је посебно проширио просторну димензију, обухвативши и различите крајеве земље и разнолика места, идући од великих простора ка малима, узимајући за позорницу догађаја и спољашњи и унутрашњи простор. Временска димензија делује ограниченије, али се ипак и она шири и то на идејном плану дела, у чему нарочиту улогу имају симболи.

Време драме „Бој на Косову”, означено на почетку, обухвата највише месец дана 1389. године. Као и простор оно има елементе и епског и драмског, који су уклопљени као компактна целина. Тако је време са изразитим особинама епског терцијално време у драми и обухвата тренутак од Србије у време цара Душана до Србије у неком далеком будућем времену за које се претпоставља да ће и у њему Срби знати за свој идентитет. Секундарно време драме у себи садржи особине и епског и драмског времена, а обухвата догађаје од Муратовог доласка и слања писма Лазару да се покори, па све до времена након битке. Примарно време у драми је у потпуности драмског карактера и траје онолико колико је писац назначио на самом почетку: крај јуна и почетак јула 1389.

У драми „Бој на Косову” време је организовано линерано, те се радња у драми креће од тачке А (Богојево тражење пута за Косово; Лазарева дилема) до тачке Б (Богоје на Косово стиже као Мустафа; Лазар је начинио свој коначни избор). Догађаји су поређани хронолошки и доминира сукцесивност времена, с тим што се у најдраматичнијим тренуцима драмске радње јавља симултаност догађаја, чиме се појачава динамика радње. Паралелни догађаји су кнежева вечера на којој Вук Бранковић уноси немир међу, већ подељеним српским великашима и властелинима, и драмска појава насловљена *Читање призренског динара*, у којој рибарица открива Вукове намере. Симултаност овде има важну улогу јер се у дидаскалији путем понављања, које фигурира као стилско средство – маркер усмене књижевности – инсистира управо на истоветности хронотопа две драмске појаве: „Исте ноћи у исто време у истом мраку, у соби код Рибарице” (Симовић, 2008: 217). Симултани су и догађаји током боја. Истовремени су бој и Милошев подвиг, као и бој и догађаји у турском табору, који попримају карактер дворске игре за власт, с тим што се Бајазитова игра одвија великом брзином, а то опет доприноси динамичности главног догађаја. Дакле, читалац/гледалац истовремено пред очима има дешавања у турском табору и догађаје из боја, који се преносе путем извештаја или посредно преко фокализатора, што припада турској војсци.

Време у драми „Бој на Косову” јавља се у сва три своја глаголска облика: прошлост, садашњост и будућност. Прошлост и будућност обухватају веома удаљене догађаје, док садашњости припадају догађаји непосредно пред бој и сам бој. Ипак, потребно је имати у виду да са сваким новим догађајем у драми претходни постаје прошлост, што време у драми чини додатно комплексним јер на тај начин постоји прошлост која је фиксирана и припада времену до почетка драмске радње и прошлост која се у драми шири са проласком појединих сцена. Садашњост је кључни тренутак последње Симовићеве драме. На њу је симболично пренесен и сам централни догађај драмске радње односно сам бој. Садашњост у овој драми представља тренутак у коме су се прошлост и будућност сусреле. Најдаља тачка у прошлости и најдаља тачка у будућности представљају важне временске тачке изван драмске радње, а које садашњост драмске радње апсорбује у себе. Садашњост као временска категорија везује се за саму драмску радњу и представља „trenutak krize između prošlosti koje više nema i budućnosti koje

još nema. I kao što je sadašnjost samo taj trenutak krize između prošlosti i budućnosti, sama drama je jedna tačka u vremenu u kojoj se okupljaju i prošlost, i sadašnjost, i budućnost, da se zauvek razidu” (Hristić, 1981: 143). Будућност је, као и прошлост, у драми веома сложена. Она се јавља као непосредна будућност, која ће се током драмске радње претворити у садашњост, али и као будућност у смислу најудаљеније тачке будућности, која је изван драмске радње а у којој ће се још увек моћи уочити значај битке која је централни драмски догађај. У првом значењу будућност је присутна код већине ликова и углавном се везује за бој и за оно што ће се тамо догодити. На кнежевој вечери конкретизује се прилогом сутра, где се временска одредница везује за конкретно место – Косово – и конкретан догађај – бој. Таква будућност током драмске радње промениће се у садашњост. Друго значење будућности везано је за далеку будућност, што је изван драмске радње, а у којој је централно питање положај Срба након битке, као и питање ко је видео даље – Лазар или Вук?

Садашњост је веома драматична, а у њој се, како смо показали, сусрећу тешка прошлост и сурова будућност. Садашњост се у драми исказује и експлицитно употребом временског прилога данас. Прилог данас, на самом почетку драмске радње, преузима симболику и значење, заправо просторне одреднице, а то је раскршће. У првој појави када Богоје тражи пут за Косово, праља му одговара: „На Косово? Иде! / А иде и онај тамо! / Можеш и у овом и у оном правцу! / И оним узбрдо, и оним низбрдо! И оним уз ветар, и низ ветар! / И да оћеш не можеш промашити: / данас у Србији и нема другог пута, / до пута на Косово!” (Симовић, 2008: 136) [наше подвлачење]. Одговор који Праља даје наводи на закључак да је временска одредба *данас* попримила одлике раскрснице, с тим што је раскрсница помало необична јер који год правац да се узме стиже се на једно исто место – на Косово. Тиме се на идејном нивоу драме повезују ово данас о коме говори праља и сутра о коме говори Милош Обилић на кнежевој вечери. Дакле, садашњост на Косову у тренутку који приказује драмска радња Симовићеве драме „Бој на Косову” представља својеврсно раскршће са особинама које се раскршћу приписују у усменој епици. „*Раскршће* је слика јединства супротности и отуда његова амбивалентна природа: спајањем, ниједна од две супротне могућности не губи ништа од својих валенци. На раскршћу се са

подједнаком вероватноћом могу очекивати и добри и лоши сусрети, и божански и демонски утицај” (Детелић, 1992: 111). Конкретан хронотоп –данас на Косову – представља раскршће са оваквом симболиком. У датом времену и на тачно одређеном месту подједнаке су шансе да се деси и добро и зло. Косово као бој на Косову постао је раскрсница на којој је потребно одабрати конкретан пут. Косово је раскршће једино у овом специфичном моменту, који Праља маркира прилогом *данас*.

Као што време у драми „Бој на Косову” има особине и драмског и епског времена, тако и простор, поред доминантно драмских елемата, показује и неке особине сасвим специфичне за нашу усмену епику. Простор у драми може бити сценски, што се подудара са простором драмске радње, али исто тако простор драмске радње може надилазити сценски простор и заузимати далеко шире тачке од оних које је могуће приказати на сцени. Драмски простор, што је шири или различитији од простора на сцени може припадати реалним или иреалним просторима ван овога света, у које спадају небески простор, простор доњег света, односно пакла, и простор сна. Иреални простори углавном су вербално конституисани, па су због тога субјективни и представљају пројекције унутрашњег расположења лика. Имагинарни простори подједнако уверљиво могу бити приказани линеарно и вертикално. У драмама простори горњег и/или доњег света обично се приказују линеарно, иако у нашој свести они припадају вертикалном простору. Преузимајући из усмене епике, Симовић, поред драмски приказаног линеарног простора, приказаше и вертикални простор, али га специфично везујући за један лик и смештајући га на идејни ниво дела.

У драми су приказани линеарно унутрашњи и спољашњи простори, као чисти драмски простори. И унутрашњи и спољашњи драмски простори јављају се како у дидаскалијама, што значи да су сценски реални простори – кулиса, тако и конституисани кроз активности појединог лика. Спољашњи простори су разноликији и диференциранији у односу на унутрашње. Они су често слика оног друштвеног слоја који се у њима јавља, као што је то случај са пијацом или друмом. Овакву особину показује и унутрашњи простор, те се двор везује за Лазара и Вука Бранковића, јер се двор у српској усменој епици једино може

везати за господу, док се соба, као ужи, скученији простор везује за Рибарицу, односно за маргинални друштвени слој. Опозиција двор – соба, илуструје опозицију Лазар/Вук – Рибарица. На тај начин простор у драми постаје функционалан елемент на који се рефлектује унутрашњи свет лика везаног за дати простор.

Спољашњи простор заузима велики распон. То су: раскрснице, путеви, поља, виногради, реке, подножје Великог Јастрепца, Мојсиње, пијаца, граница, брег и, као доминантан, простор који се јавља још у наслову – Косово. Он представља доминантан драмски простор и конституише се кроз акције и активности лика, односно ликова. Тако се на самом почетку пут који води ка најважнијем спољашњем простору – Косову – конституише кретањем видара Богоја. То што видар пита за пут на Косово и што добија одговор: *данас у Србији и нема другог пута, / до пута на Косово!* представља, заправо, конституисање самога идејног слоја драме, а у функцији је и Лазаревог лика. На овај начин и сам простор у драми постаје веома сложен. Пут који прелази један видар није обичан и представља пут што ће касније прећи сам Лазар. Ипак, Лазар и видар неће стићи на исто Косово, јер ће Лазар ићи на „своје” вертикално позиционирано Косово, а видар на „своје” хоризонтално позиционирано Косово. Богоје, идући путевима, заправо конституише један веома широк простор што постаје несигуран друмски простор, на ком стално вреба опасност. Богоје и пут који он конституише постају метафора једног могућег пута. Такав простор постаје слика Србије, у којој је обичан човек неретко изложен највећим искушењима.

Међутим, путеви су, ипак, што није ретко у случају драмског простора, амбивалентне природе. Ликови својим кретањима и делањима обликују изузетно широк драмски простор, и том приликом га сваки протагониста понаособ чини субјективним. Тако се путеви појављују и као простори који пружају могућност за маневар, односно политичке и друге смицалице, за шта је пример пут који је конституисала Вукова стража. С друге стране, за Милоша пут који ће прећи представља простор на коме ће потврдити себе као честитог јунака. Пут се јавља и као простор искушења, што се уочава у Милановом и Ивановом дијалогу о томе какав извештај поднети Лазару. Све ово нам указује да пут представља изразито

комплексан простор на коме се јавља и позитивно и негативно, а који може бити и пријатељски и непријатељски за сваког јунака.

Пијаце и тргови су најприсутнији простор Симовићевог опуса, јер се јављају, како у драми и поезији, тако и у делу „Ужице с вранама” и у есејима. Симовићево дело садржи целу једну малу поетику живота на пијацама и трговима. То су за активни простори на којима се одвија веома динамичан живот, због чега им је потребно посветити посебну пажњу у сваком Симовићевом делу. Као што је то био случај и у драми „Путујуће позориште Шопаловић”, и у драми „Бој на Косову” трг и пијаца представљају места на којима се одиграва оно суштинско за драму. Симовић на пијацу и тргове поставља обичног човека, који слугује судбину сопственог народа и стрепи над оним што ће га лично погодити. Пијаца и тргови се конституишу кретањем ликова, али и ауторском техником у дидаскалијама. Драмска радња завршава се на пијаци на којој се налазе јунаци који представљају одређени друштвени слој и том приликом показује се њихово опредељење да деле судбину свога народа, као што то чине Велисава и Праља или да се окрену ка ономе што виде као спасење сопственог живота, без обзира на то што такво спасавање подразумева одбацивање сопственог идентитета (Рибарица). Важан реквизит који се везује за простор пијаце је динар. Он добија симболичко значење, јер најпре сугерише слабљење државе тако што Лазарев динар више није један грам, него „динар од нула осамдесет грама!” (Симовић, 2008: 149). Динар се везује и за Вука Бранковића као симбол његовог избора, а Вуков избор је држава којом влада Вук. Кроз симбол динара у финалној сцени, Рибарица пружа прецизну слику исхода и боја и Вукове политичке игре: „На овој се тезги Лазарев динар више не прима! / Ни Вуков, ни Лазарев! [...] Прима се акча!” (Симовић 2008: 273). Њено уважавање једино турског динара заправо је метафора признавање турске власти, где динар као симбол државе значи и симбол одабраног пута.

Најважнији простор у драми о којој је реч је Косово. Оно фигурира и као реални простор, што се у драми јавља од наслова, преко дидаскалија до дијалога, и као субјективни простор конституисан симболиком коју му поједини ликови приписују. Косово, као реални простор је и простор којим влада Вук и простор на



коме ће се одиграти битка, односно простор на који су Турци већ ступили. Тако се Косово заправо и као реални простор показује као кризни простор који угрожавају и спољашњи и унутрашњи непријатељи. Косово је конституисано кроз кретање, делање и говор свих учесника драмске радње, што му омогућава да буде субјективан драмски простор Симовићевих драма, иако постоји као објективан простор на коме се одиграла чувена битка. На овако комплексно компонованом простору почива амбивалентна природа Косова, која се огледа и у томе што оно истовремено постоји и вертикално и хоризонтално, потврђујући на идејном нивоу драме овај простор као стварну раскрсницу за српски идентитет. Та симболика се најбоље уочава у Лазаревом виђењу Косова, за кога овај простор има веома специфичну улогу. Лазар, који се и сам креће вертикално, а не хоризонтално, као већина осталих драмских јунака, Косову приписује специфичну улогу: „Пењући се, или силазећи, не знам, / али сада смо стигли на Косово! / А Косово је раскрсница и вага!” (Симовић, 2008: 144). Лазарево виђење Косова као раскрснице дубоко је утемељено и у хришћанску – православну мисао и у симболику српске епископске традиције. Мирјана Детелић указује на раскрсницу – раскршће као на „слику јединства супротности”, што је узрок амбивалентне природе саме раскрснице, а о чему смо већ говорили на претходним страницама.

У хоризонтални положај Косово постављају, пре свих, Богоје и Вук Бранковић. Вук на идејном нивоу дела јер се током драмске радње креће хоризонтално, и тако и по позиционираниости у драми представља опозицију Лазару као владару, који се креће вертикално. Формално, својим хоризонталним кретањем Богоје учвршћује Косово на хоризонталној путањи. На тај начин се простор обликује на идејном нивоу дела као стварно раскршће, јер се на том простору укрштају путеви оних који се крећу вертикално (Лазар и Милош) и оних који се крећу хоризонтално (Вук и остала властела). Како раскрсница има облик крста, на идејном плану дела идеја о страдању постаје доминантна. „Krst je sveti simbol Hristove muke i stradanja” (*Mali rečnik simbola*, 2011: 279). Кроз симбол крста Симовић наново преко функције простора потврђује Лазаров лик као лик настао на подтексту хришћанског мученика, а само Косово као кључни простор на Лазаревом вертикалном путу.

Простор Косова добија специфичну симболику, због које, као простор носи и особену функцију. Најпре се као симбол јавља у различитим репликама различитих протагониста. Пример такве реплике је она коју Лазар упућује Левчанину пред саму кнежеву вечеру: „ЛАЗАР: [...] Ти мислиш: далеко је Левча од Косова! / А Косово ће ти сутра стићи у Левчу!” (Симовић, 2008: 194). Могућност „кретања” простора обезбеђује се управо путем симболике. Кључно у тој симболици је то што Косово постаје место на ком се учвршћује српски идентитет, те тај простор добија и функцију која му омогућава да веома експлицитно чини део националног идентитета. „ЛАЗАР: [...] Неће да остављају кости по Косову, / да би их остављали негде по Азији!” (Симовић, 2008: 195). У склопу функције коју Косову обезбеђује простор што потврђује идентитет је и једна необична способност простора о коме је реч. Наиме, Косово је нека врста показатеља и потказатеља оних који тим пољем пролазе. На Косову нема могућности да се сакрије прави карактер јунака. „ОБИЛИЋ: Вуче Бранковићу, / сутра ће се свачији пут, и твој, и мој, / показати на Косову ко у снегу!” (Симовић, 2008: 215). На овом месту занимљиво је приметити и то да се преко боје снега на поље Косово преноси симболика беле боје, што у слици коју Обилић конструише својом репликом има нарочито значење. Траг о коме Обилић говори одраз је стварног индивидуалног идентитета. У Симовићевим драмама траг који остаје за протагонистом, честа је слика стварног идентитета, те је срећемо и у драми „Путујуће позориште Шопаловић”, али и у драми „Чудо у Шаргану”.

Комплексну симболику простора Косова разумевају и ликови који су представници обичног народа, као што су трговци, путници, војници итд. „ПРАЉА: На Косову нам се, кажу, решава судбина!” (Симовић, 2008: 151). Праља на формалном нивоу драмске радње представља сасвим маргиналан лик, али на идејном плану дела, преко просторне позиционираниости у финалној сцени добија веома важно место. Како смо већ навели, финална сцена је на пијаци, којом пролазе и разговарају ликови што представљају обичан народ, а чије су улоге у драмској радњи маргиналне. Међутим, управо на тој пијаци, као ширем простору, Праља је позиционирана на један ужи простор – степенице. „Лево се налази степениште на чијој најнижој степеници седи Праља” (Симовић, 2008: 267). Овом реченицом, Симовић наново чини сложену функцију простора у драми „Бој на

Косову”. Праља се, баш као и Лазар и Милош, сасвим неочекивано, креће вертикалним путем. На том путу, она је на последњој степеници, али је ипак на том путу. Њеном позицијом осмишљава се и Лазарево страдање и Милошев подвиг.

Ипак, у појединим ситуацијама Симовић као да жели да простору одузме важност симболике, коју му је сам приписао, па симболику користи тако што је релативизује. На Праљину реплику, Рибарица одговара фатичком репликом: „РИБАРИЦА: Имам ја Косово и без Косова! / Косово је мени где год се окренем! / Косово је мени сваки дан!” (Симовић, 2008: 152). Користећи симбол у реплици која има фатичку функцију, Симовић покушава да на индиректан начин доведе у питање све оне елементе преко којих је простор Косова подигао високо, ако само узмемо у обзир хришћанску традицију. Такве противуречности у драми „Бој на Косову” нажалост нису ретке, а израженије су више на плану радње и ликова, него на плану простора, који представља најуспелији елемент последње Симовићеве драме.

Посебна функција простора видљива је и у још неким ситуацијама. Она је у драми увек омогућена управо тако што одређени простори задобијају функцију симбола. Овако коришћен простор драму Љубомира Симовића ставља у ред оних које се ослањају на Чеховљеву драматургију. Пример за простор – симбол је и простор у дијалогу Вука и Герасима. Герасим, преко простора, приказује разлике у Лазаревом и Вуковом виђењу проблема са којим треба изаћи на крај. „ГЕРАСИМ: С твога се прозора виде Цвиљен и Калаја, / оно буре, и онај бор / а с Лазаревог се види Јерусалим!” (Симовић, 2008: 173). Док је, с једне стране, Јерусалим симбол хришћанског света, са свим својим вредностима и значењима, али и проблемима у којима се Хришћани налазе пред најездом Турака, Цвиљен, с друге стране, представља неразумевање стварне величине проблема, који је пред Србима, а Вука представља као јунака који не види даље од сопствених потреба.

Када говоримо о Косову, потребно је напоменути и то да је Симовић, остајући доследан усменој традицији, турски логор и Муратов шатор третирао управо као што се он третира у епској традицији. „Пре свега на Косову пољу пре почетка битке постоји само један логор – турски, и само један епски значајан

шатор – Муратов. Српска војска и кнез Лазар немају потребе за бивацима јер су на своме, у својој земљи, и у битку крећу из града Крушевца. Ни у каснијем развоју догађаја Лазар и Мурат неће никад стати један наспрам другог, а разлог за то морамо тражити у самој основи епског схватања земаљске хијерархије” (Детелић, 1992: 121). Тако се и у драми турски табор везује за Косово при чему у оквиру тог простора чини посебну врсту простора. Он је непријатељски простор који се нашао у сред простора који симболизује страдање за потврду и учвршћење идентитета. Тако се на идејном нивоу дела а преко функције простора, потврђује снага непријатеља ком Лазар пружа отпор. Овде није реч о војној турској надмоћи, него је показано да се ради о непријатељу који је успео да угрози простор – симбол идентитета. На тај начин, заправо, показано је да је реч о егзистенцијалној, граничној ситуацији за припаднике српског народа, коме је та битка значила борбу за сопствени идентитет, што је једнако борби за опстанак.

Међутим, Муратов шатор за самога Мурата није био сигуран простор и он у њему, усред сопствене војске бива убијен, и то кратким мачем. Већ смо у поглављу о драми „Хасанагиница” писали о симболици овога оружја. Иако употреба кратког мача има драмску оправданост јер Милош у шатор није могао унети дугачки мач, симболика употребљеног оружја сасвим је у складу са позицијама које драмски јунаци заузимају. Узурпатор, али не престола, него идентитета једног народа мора бити погубљен оружјем које ће му на нивоу симбола одузети и част. Милош убија Мурата кратким мачем, који истовремено постаје и доминантни предмет Муратовог шатора.

У драми се појављују и граница и праг са својим значењима наслеђеним из епске традиције. Граница се, као и праг, на више нивоа текста везује за Лазара. На формалном нивоу Лазар је учврстио границе Србије: „Ко је утврдио границе према Угарској? / Ко је припојио Браничево и Мачву?” (Симовић, 2008: 194), а на идејном нивоу учврстиће границе српског идентитета. Такође, на идејном нивоу, за Лазара се везује и праг. „БАЈАЗИТ: [...] Тебе, Лазаре, чека овај пањ! / ЛАЗАР: Ово, што је за тебе пањ, / за мене је праг!” (Симовић, 2008: 261). Праг о коме Лазар говори, заправо припада вратима царства небеског, за које он потврђује овом репликом да се борио у, како и сам каже, *својој бици*. Праг у епској усменој

традицији чини склоп са вратима, која на кући увек представљају границу између унутрашњег, што значи сигурност и спољашњег, са значењем опасности. Лазар преласком преко тог прага заправо улази у сигурност у унутрашње, које припада ономе свету. Граница се, опет на идејном нивоу значења битке на Косову везује и за Милоша: „Ја својом крвљу, Хамза, уписујем границу! / [...] Између мене и тебе!” (Симовић, 2008: 251). Граница о којој Милош говори, граница је између оних који су опстали у сопственом идентитету и оних који су се, изгубивши сопствени идентитет, изгубили у тражењу неког другог идентитета, ком на силу покушавају да припадају. Отворен простор у драми је вишезначан и често је у функцији позиционирања лика на идејном нивоу драмске радње, на коме простор сугестивно и конституише један специфичан драмски поглед на свет, који неће бити доследно спроведен у драми из 2002. године.

Затворени простори који се у драми експлицитно издвајају су Лазарев и Вуков двор, црква Самодрежа и Рибаричина соба. Ни унутрашњи простори се у дидаскалијама не описују детаљно, као ни спољашњи. Они се конституишу углавном преко дијалога који су у њима смештени, а дворови још и преко ликова којима припадају – Лазара и Вука. Функција двора није преузета из епске традиције у којој је двор, односно кућа сигуран простор о чија се врата и зидове разбија свака опасност, што долази споља (в. Детелић, 1972: 134-177). Опасност што се јавља у просторима дворова, односно домова два важна државна човека, долази изнутра, а када је реч о двору Вука Бранковића, опасност долази из самог јунака ком двор припада. У том смислу Вуков двор је у више наврата приказан као кризни простор, али не и за самог Вука Бранковића. Најпре се у њему, и то као доминантан предмет, појављује Вуков динар, за који смо већ показали да је симбол Вукове жеље за влашћу, а Вукова власт истовремено значи и Лазарев пад. Други пут када се у драми радња одвија у овом простору на сцени је кнежева вечера на којој ће Вук вешто спровести своју сплетку и оклеветати Милоша Обилића. Дакле, Вуков двор је кризни простор за саму државу, али остаје отворено питање да ли је он и кризни простор за сам идентитет, који Лазар учвршћује?

Једини унутрашњи простор који се по својој функцији сасвим издваја од осталих унутрашњих простора је црква Самодрежа. У њој се уочи боја пред иконама моли патријарх Спиридон, а ту је и одржана литургија пред битку. Црква представља божју кућу, што ће рећи, сигуран простор и по својој основној функцији, а ту је функцију Симовић задржао у драми. Она је, заправо, једини сигуран простор, што је у функцији Лазаревог избора, који се на овај начин још једном потврђује као једини прави избор. Црква Самодрежа је истовремено опозитни простор двору Вука Бранковића, па и Лазаревом двору, којим су доминирале сумња и неизвесност. Доминантан предмет су иконе, које симболишу саму веру, а приказивање патријарха, који се моли пред бој, у функцији је Лазаревог вертикалног пута, што га овај јунак прелази. Функцијом коју црква има Симовић на идејном нивоу дела наново потврђује образовање једног драмског погледа на свет, што, ипак, неће доследно бити спроведен у драми, а који потврђује Лазара као јунака који је страдао за веру, односно идентитет.

Специфичан простор који се јавља у драми је простор мрака, а он у Симовићевим делима заузима повлашћено место јер је присутан и у другим драмама као и у поезији. У најразличитијим значењима, мрак се неретко везују за конкретан лик, време или догађај. Мрак је третиран као простор јер га ликови обликују својим репликама управо као просторну димензију. „*Prostorna tama može – kao i kontakt s prirodom, i situacija povezivanja prostora – imati kako dramaturšku, tako i karakterizujuću funkciju*” (Клос, 1995: 109). У „Хасанагиници” мрак је и време и простор са својом амбивалентном природом јер, као што смо већ показали, за Пинторовића он представља слободу, а за Хасанагиницу зло. У драми „Бој на Косову” мрак се јавља као метафизичка појава која има различита значења у зависности кроз чије се сочиво прелама или за ког јунака се везује. У дијалогу Лазара и Милице који почиње Миличиним питањем да ли се из њиховог двора види Косово, Лазар одговара: „Не види се. Али се зна где је. / МИЛИЦА: Где? / ЛАЗАР: Видиш ли оно велико сијање у небу? / МИЛИЦА: Видим. / ЛАЗАР: Косово је тачно испод тог сијања! / МИЛИЦА: Онај мрак?” (Симовић, 2008: 144). И на овом месту као и у драми „Хасанагиница” имамо идентичну ситуацију, где мрак показује амбивалентну природу. У зависности од тога ко гледа, мрак може бити виђен као потпуна супротност ономе што он и физички јесте. Односно,

Лазар види сијање, и то конкретно сијање на небу, зато што он, како ћемо то касније настојати да покажемо, гледа на битку која треба да се догоди као на космички догађај у малом. Оно за шта се Лазар бори могуће је самерити само у космичком времену и простору. Гледајући на Косово, за њега је оно обасјано и центрирано испод сијања, док су за Милицу, која на ту битку гледа из сасвим друге перспективе, и Косово и Видовдан 1389. мрак. Овакво различито виђење истог простора могуће је јер се оно јавља као вербално обликован простор, а вербално обликована кулиса је субјективна и зависи искључиво од лика који посматра (в. Pfister, 1998: 337). Међутим, овде је реч и о симболици, за коју смо већ показали да је Косово у својој амбивалентној природи показује. Тако се преко Лазаревог виђења Косова на овај простор преноси и светлосна симболика која има повлашћено место у црквеној средњовековној књижевности. Светлосни симболи се увек везују за праведника, који је близак Христу (в. Трифуновић, 1972; Јухас-Георгиевска 1997, 2003). Истовремено се лик Лазара повезује са традицијом средњовековних српских житија и ликом Светога Саве (в. Трифуновић, 1972; Јухас-Георгиевска 1997, 2003).

Мрак се јавља и као простор што обухвата унутрашње просторе, те се они појављују као простори у простору. Драмска сцена што је позиционирана у тексту након кнежеве вечере, временски је симултана и почиње дидаскалијом: „Исте ноћи, у исто време, у истом мраку, у соби код Рибарице” (Симовић, 2008: 217). Мрак овде има функцију коју је истакао Клоц и карактерише, како Вука Бранковића тако и Рибарицу. Простор мрака овде има и функцију повезивања Вука и Рибарице на идејном нивоу дела јер се и Вук и Рибарица, карактеришу као јунаци који лично стављају испред колективног.

Мрак, ипак, обележава простор на коме се одиграва битка, и као и у „Хасанагиници”, јавља се у ситуацији која је гранична за протагонисте. Такав мрак, праћен буком, простор је првог судара две војске: „Велики тутањ оклопника у трку. Светлост се брзо гаси. Неколико тренутака: бука и мрак” (Симовић, 2008: 235). Такође, дидаскалија која упућује на сцену одсецања Лазареве главе, сугерише мрак: „(Полаже главу на пањ [мисли се на Лазара]. Целт високо подигне

сабљу. Кратак мрак. Када се светлост поново упали, Лазар је већ посечен.)” (Симовић, 2008: 264) [наше подвлачење].

### Ликови

Ликови представљају најважнији сегменат драме, како је на то указивао М. Пфистер. „Ако радњу дефинирамо као промјену неке ситуације, а ситуацију као постојећи однос ликова између себе и према неком предметном или духовном контексту, постаће евидентном дијалектичка повезаност категорије лика и радње” (Pfister, 1998: 239). Ова дијалектичка повезаност ликова и радње најбоље се може видети управо у драми „Бој на Косову” и њеним ликовима Лазару, Милошу Обилићу и Вуку Бранковићу. Главни ликови у драми „Бој на Косову”, да их тако назовемо, као што смо то настојали да покажемо у одељку који за предмет има анализу подтекста ове драме, настали су на прототиповима из усмене и средњовековне писане књижевности. Они су Симовићу оставили веома мало простора за оригинално обликовање јер је колективна свест јасно поделила улоге кнеза Лазара, Милоша Обилића и Вука Бранковића. Ова три лика из тих херметичких, готово кодираних улога, нису могли да иступе, уколико писац није желео да ризикује да његово дело унапред буде одбачено код публике. С друге стране, маргинални ликови су писцу оставили могућност обликовања, које је Симовић, код неких, успешно искористио.

*Dramatis personae* се могу поделити на ликове који су носиоци радње – условно речено, главни – и споредне ликове. У прву групу спадају кнез Лазар, Милош Обилић, Вук Бранковић и Мурат, а у другу сви остали протагонисти. Поједини ликови појављују се на сцени независно од осталих ликова односно као индивидуе, док се други појављују у пару. Поред ових, постоје и ликови што се јављају у групи, те чине колективни лик. Кнез Лазар, Милош Обилић, Вук Бранковић, Мурат, али и Милица, Спиридон, Герасим и Богоје појављују се као индивидуе. У ликове што иду у пару спадају: Иван Косанчић и Милан Топлица; Лазар и Стеван Мусић; Левчанин и Тамнавац, као и Војиша и Велисава.



Колективни лик се дели на колективни српски лик и колективни турски лик. Колективни српски лик чине: Праља, Рибарица, Пиљарица, Војиша, Велисава, Парамунац, Стража, Трпезар, Ковач новца, као и ликови што су наведени као групе – властела, витезови, купци рибе, воћа и поврћа, али они не спадају у *Dramatis personae* јер се не појављују у драмској радњи, а на сцени би представљали статисте. У турски колективни лик спадају: Капићи-баша, Миралем, Силахдар и Србин Хамза. И у турски колективни лик убрајају се статисти, које чине: чауши, јаничари и један целат. Бајазит и Јакуб су индивидуални ликови, чији се неравноправан положај види и по томе што се Бајазит појављује и сам на сцени, док је при Јакубовим појавама увек присутан Бајазит.

Љубомир Симовић се, као и иначе у својим претходним драмама, користио различитим техникама карактеризације ликова. У својој последњој драми прибегава углавном фигуралној техници карактеризације ликова. Дакле, ликови се експлицитно или имплицитно карактеришу, вербално и у дијалогу јер је из ове драме, што је веома занимљиво, монолог потпуно изостављен. Тако, уколико се ликови самокарактеришу, чине то увек у дијалогу директним коментаром, или индиректно начином на који говоре (језичко понашање и говорни стил), док је невербална карактеризација скоро изостављена. У вербалној карактеризацији он се дослено служио Хебеловим упутством писцима када је реч о самокарактеризацији јунака: „’Ako pisac pokušava ocrtati likove tako da ih pušta da sami govore, morat će paziti da oni ne govore o svom unutrašnjem životu. Sve se izjave moraju odnositi na nešto izvanjsko; samo tada će likovi svoju duševnost izraziti izraziti živo isnažno, jer ona se oblikuje samo u refleksijama svijeta i života” (цитирано према: Pfister, 1998: 279). Захваљујући томе што ликови не говоре сами о себи, имамо више поверења у слику која нам се о њима ствара. Ту је такође значајно и то што се мишљење једног лика о другом лику ни на који начин не дисквалификује, али се истовремено ни не потврђује његова веродостојност. Овако обликована карактеризација ликова драмску радњу чини динамичнијом, те Симовић добија на драматичности, без обзира на то што је читаоцу/гледаоцу познато како се драма мора завршити. Ипак, Симовић је на овај начин и

ризиковао да му поједини ликови не буду довршени, те да, иако је реч о историјској драми, постане нејасно за поједине ликове какву конкретну улогу играју у познатом догађају.

### ВУК БРАНКОВИЋ – модерни политичар или каприциозна индивидуа?

Вук Бранковић је, као што смо то већ покушали да осветлимо, заиста израстао на подтексту Вука Бранковића из усмене традиције. Међутим, у Симовићевом Вуку Бранковићу налазе се и примесе историјског Вука, који није био издајник, него, напротив – који се против Турака борио на разне начине до последњег дана свога живота. Ипак, за народног певача, не погинути на Косову, односно преживети судбоносну битку, значило је директно бити издајник, без обзира на то у којим и каквим околностима је појединац преживео. Због колективног мишљења Вук Бранковић је осуђен на улогу издајника, баш као што је и краљ Вукашин осуђен на улогу убице Уроша Нејаког, ма колико да је то чињенично било немогуће. У жељи да Вуку врате место које му по његовим заслугама припада, поједини историчари, али и филозофи и данас се осврћу на ову неправду, потеклу од народног певача. У тексту који се бави значајем које за српски идентитет Косовска битка из 1389. године, има и данас, Ирина Деретић види Вука Бранковића као далековиднијег државника. „У овом нашем времену – у коме су појмови храбрости, родољубља, жртвовања готово изгубили свој смисао и вредност, па су каткада предмет циничног изругивања – чин Вука Бранковића, како га је описала српска народна поезија, може се протумачити на други начин. Сада када влада вредносни плурализам, те интелектуални и политички прагматизам, у којем су традиционалне вредности изгубиле на значају, 'издаја' Вука Бранковића, онако како је описана у народној митотворачкој традицији, могла би се протумачити као трезвен и надасве далековидан поступак човека који је добро оценио да се не може борити, те је стога из битке и изашао, њу преживео и сачувао највећи део своје војске. Није ли он радио оно што би разборит човек и требало да чини? На основу исправног увида у политичку и надасве војну ситуацију, како на општем тако и на конкретном плану, одлучио је да напусти битку, која се не може добити, чиме је спасао себе и своју војску. Неки би рекли

да то је то прагматичка одлука једног мудрог великаша, који је, дакле, не пристајући на аутодеструкцију, спасао оно што се у датом тренутку спасти могло” (Деретић, 2014: 265). Међутим, Љубомир Симовић у својој драми не приказује до краја ниједног од ова три Вука Бранковића. Ни оног из усмене књижевности – издајника, ни историјску личност – вечитог ратника против Турака, ни Вука виђеног као далековидног политичара. Код Симовића реч је о једном особеном Вуку Бранковићу, који израста на основама овог првог, у коме се истовремено буну овај други, али који је а ргиогі индивидуа, те дела подстакнут својим унутрашњим потребама.

Као што то и иначе ради у драми „Бој на Косову”, Симовић употребљава поједине историјске чињенице за обликовање Вука Бранковића, али те чињенице поставља у склоп који открива, ипак, веома другачијег Вука у односу на историјску – стварну личност. Симовићев Вук, као и историјски, ожењен је Лазаревом кћерком, што заправо нема никаквог значаја за драмску радњу. Уз то, као и историјска личност, има брата, који се замонашио. Појава брата – монаха има важну улогу у карактеризацији Вука Бранковића јер ће Герасим прецизно описати Вукову личност. Оно што Симовић не употребљава директно, али се може наслутити, како због Вуковог држања тако и због појединих коментара других протагониста, је чињеница да је Вук Бранковић потицао из много познатије – господственије породице него Лазар. Занимљиво је да народни певач ову чињеницу истиче у песми, показујући да су је сви свесни, укључујући и Лазара: „Коме ћ’ ову чашу наздравити? / [...] ако ћу је напит по господству, / напићу је Вуку Бранковићу” (Вук, 1977: 196). Идући даље кроз Вукову историјску личност, уочавамо да је као главну Вукову особину писац у књижевни лик укључио то што је „Вук водио самосталну спољну и унутрашњу политику [и] ковао свој новац. Лазар није имао право мешања у послове његове области” (Спремић, 1988: 124). Остале појединости обликовао је као детаље, што уобличавају Вука, који није успевао да се отме сопственим амбицијама. Пример за овакво уобличавање детаља из живота стварног Вука Бранковића је и то што је Вук Бранковић био потомак Немањића, јер је Младен, родоначелник Бранковића, „био потомак Немањиног сина Вукана” (Спремић, 1988: 121). А након што је преживео битку на Косову, он постаје „најпознатији српски господар.

Преузимајући немањићи владарски придевак Стефан, истицао је да је 'господар србаља' настојећи да преузме ранију улогу кнеза Лазара" (Спремић, 1988: 124). Историјску чињеницу да је Вук потомак Немањића као и догађаје који су у историји уследили након боја Симовић везује за Вука Бранковића при његовој првој појави. Изместивши догађаје на овај начин, писац полако обликује једног оригиналног Вука Бранковића. Занимљив је начин на који он Вука везује за династију Немањића. На Вуковом динару сија свети Стефан, што је, заправо, алузивно показивање Вуковог стварног порекла. Ипак, писац не иде у својој алузији до краја и Рибаричином репликом осујећује Вуков поступак. Остајући у оквирима Вукове стечене улоге, али желећи да изађе из њеног стереотипа, Симовић твори један нови – оригиналан драмски лик.

Лик Вука Бранковића обликован је и експлицитном и имплицитном вербалном карактеризацијом. Експлицитна карактеризација најочљивија је у дијалогу са Герасимом у коме Вука коментарише његов брат монах чије су речи потврђене као истините, већ самим тим што их изговара монах, али и тиме што не иду у Вукову корист. У овом дијалогу постоје и Вукови самокоментари, који га карактеришу експлицитно – по ономе шта говори, и имплицитно – по начину на који говори. Вук је имплицитно, ипак, најуверљивије обликован у дијалогу са више учесника – на Кнежевој вечери. Све што Вук тамо каже, обликује заправо самога Вука Бранковића, тако што га показује као савремену политичку фигуру. Имплицитно, Вук је карактерисан и својим поступцима, као што су ковање свог новца и облагивање Милоша Обилића.

На сцену, јунак о коме је реч, ступа у петој драмској појави, а после Лазара и Милоша Обилића. С обзиром на то да је Вук Бранковић значајно уодношен са ова два лика, што ћемо настојати и да покажемо, важан је редослед излажења на сцену. Наиме, сваки од ова три лика на сцени се најпре појави самостално у односу на друга два да би се сва тројица нашли суочени тек уочи догађаја око којег се плете драмска радња, односно на Кнежевој вечери. Први се појављује Лазар, и то у складу са својом улогом – у свом двору у друштву своје жене и српског патријарха – Спиридона; Милош у складу са улогом часног великог ратника – на друму, штитећи невиног човека, а Вук на сцену излази као великаш

који у тајности кује сопствени новац. Постављајући на сцену Вука Бранковића у оваквој драмској ситуацији, писац имплицира читаочеву сумњу у овог јунака и у његове намере, те га на тај начин неповољно позиционира у перспективи реципијента.

*Влков динар* заправо је опредмећен симбол Вукове жеље за влашћу, која га карактерише као узурпатора престола, односно у нашем конкретном случају, прикладније је рећи узурпатора власти. Вук је у попису ликова наведен као *господар Косова*, што значи да и књижевно уобличен, овај лик, као и онај историјски, представља обласног господара. Колико је он сам моћан показано је још пре његовог појављивања на сцени, кроз узгредни, али не и случајни Обилићев коментар, што је реакција на стражареву изјаву да чине део Вукове страже. Милош том приликом свој одговор почиње коментаром: „Нико мањи?”. Овде је употребљена експлицитна карактеризација у дијалогу у одсуству јунака о коме се говори, што је ретко у Симовићевој драми, којом пролази витешки свет, са витешким кодексом понашања. Зато она и остаје на нивоу коментара. У његовом одсуству, а пре првог појављивања, Вука, његов антипод карактерише као великог господара, што делује веома уверљиво за публику. Зато када се Вук на сцени појави, и то у дијалогу са Ковачем новца, читалац/гледалац неће у Вука посумњати одмах, само зато што кује Вуков динар јер је, ипак, реч о обласном господару. Али када Вук тражи да се тај динар сакрије, подстакнута је читаочева/гледаочева сумња у његове намере. Нарочито је занимљива референцијална реплика Ковача новца, која има још и поетску функцију. „Динари су, заједно с калупима, / закључани у седам гвоздених кутија! / Кутије су закључане у окован сандук, / сандук је закључан у вашу ризницу, / а кључеви су закључани у...” (Симовић, 2008: 169). Начин на који Ковач описује где је сакрио новац не може да нас не подсети на начин на који се у бајкама говори о томе где је смештено табуизирано или чудесно биће. Преко Ковачевог говора стилизује се Вукова жеља, односно његова, иако брижно прикривана, ипак, веома видљива потреба да влада. Писац нам, такође, метајезиком шаље поруку да је реч о Вуковим неоствареним и неостварљивим жељама. А с друге стране, лако се уочава и симболика да оно што Вук чува скривено, представља унутрашњег

непријатеља, који угрожава, како државу и Лазара тако и Вука Бранковића, а потпуно парадоксално, долази из њега самог.

Направивши неку врсту песничког увода у уобличавање Вукове личности, Симовић овога јунака сучељава са његовим рођеним братом, монахом Герасимом. Као брат, Герасим је наклоњен Вуку, што се конституише индиректно. На његово питање о ковању нових динара Вук одговара фатичком репликом, након чега Герасим одустаје од даљих испитивања. Међутим, иако је наклоњен Вуку као брату, Герасим није Вуков присталица. Он је са Атоса дошао да од Вука тражи да подржи Лазара као и да укаже на исправност Лазаревих поступака. Уздижући Лазара као доброг владара, Герасим заправо индиректно карактерише Вука као потенцијално лошег владара. О томе сведочи и Вукова реакција на Герасимова упозорења. Овом приликом Вук је карактерисан експлицитније и преко Герасимових коментара и аутокоментарима. Имплицитни облик Вуковог карактерисања биће заснован управо на бинарној опозицији Лазар – Вук.

На Герасимово питање о Лазаревој шанси да победи на Косову Вук одговара репликама којима истиче себе као војно и политички снажног обласног господара: „Са мном и мојој војском, прилично велике! / Али без мене и без моје војске / тешко да би имао веће од никаквих!” (Симовић, 2008: 170). Ова реплика представља увод у суштину Вуковог лика. Он ће у дијалогу са Герасимом изнети и своју политичку филозофију: „ВУК: Он [Лазар] мисли да се историја ствара / само великим потезима великих владалаца, / великим јунаштвима великих јунака, / и великим страдањем великих мученика! / ГЕРАСИМ: А ти, као и увек, верујеш да историју потајно плету уходе, жбири и доушници, прерушени у калајџије и табаке?” (Симовић, 2008: 170). На овом месту једна наспрам друге, као бинарна опозиција, стоје Лазарева и Вукова политика, али и Лазарево и Вуково виђење предстојећег догађаја. Вук Бранковић се већ овде конституише као савремени политичар коме су подвизи, и као што је Лазарев и као што је Милошев, веома страни јер Вук сматра да је потребно преживети. Вук ће се као савремена политичка фигура потпуно уобличити тек на Кнежевој вечери.

Ипак, се у разговору са Герасимом Вук разоткрити, као неко ко не узима у обзир шири историјски значај битке која ће се догодити. „Ова соба је велика

седам са осам! / Онај бор је висок тридесет метара! / Онај во, пред ковачницом, тежак је хиљаду кила! / Оно буре захвата двеста литара! / Над нама је таван за четрес кола сена! / Звоно на торњу у четири избија четири, / у седам сати избија седам пута! / Ето шта је моја визија! / Подрум је камени, буре је дрвено, / рукавице су вунене! / Змија је отровна, бресква је слатка, / пелен је горак! / Срба је мало, Турака је много! / Један и један су два, / и то је цела прича и филозофија!” (Симовић, 2008: 172) [наше подвлачење]. Не видећи даље од сопствених потреба и од потребе да се преживи у датом моменту, без обзира на то да ли такво преживљавање уједно значи и угрожавање сопствене будућности, Вук не крије своје негодовање Лазаревих идеја. Због тога износи своју визију, која ће га и разоткрити као средњовековног обласног владара, који је себе и своје политичке идеје сматрао за најбоље, можда чак и једино решење за ситуацију у којој су се Срби нашли. Истовремено, својом репликом показује се као неко изузетно рационалан, али и као неко ко није спреман ни на какве ризике, управо из страха за сопствени живот.

Овде је важно још и то што је у дијалогу о коме је реч Герасим у потпуности преко просторне метафоре, а опет по принципу контраста, указао на стварну Вукову природу. „ГЕРАСИМ: С твог се прозора виде Цвиљен и Калаја, / оно буре, и онај бор, / а с Лазаревог се види Јерусалим!” (Симовић, 2008: 173). И Герасим види Вука као јунака који није у стању да види даље од сопствених потреба и ко нема у виду шири контекст предстојећих догађаја. Вукова реакција на Герасимову реплику припада поступку индиректне вербалне самокараактеризације. „Говориш као да си Лазаревић, а не Бранковић! / Као да си Лазарев брат, а не мој! / Као да нема ни једне друге главе осим Лазареве! / И као да нема ни једног другог пута, / ни другог начина да се Србија одржи, / до пута и начина које види Лазар!” (Симовић, 2008: 174). Вук заправо осећа дубоко ривалство са Лазаром и помисао да други виде Лазара а не њега као владара буди у њему емоције које не може контролисати, те реагује готово афективно. Иако је његова реакција вербална и на нивоу реплике, тон те реплике може се наслутити преко звучника, које писац користи како би сугерисао Вуково психолошко стање.

Вук је кроз Герасимове реплике конституисан као јунак ограничених схватања, који није способан да има шири историјско-политичко-егзистенцијални контекст у виду. Губећи овај контекст, Вук губи из вида и будућност целокупног народа. Ипак, не смемо помислити да Вук стоји на истој равни као и они који сматрају да се *глава може сколонити и под фес, док опет не дође време за нашу капу*. Да је то тако, потврдиће нам страх Турака од Вука Бранковића за време боја. Наиме, када се Вук повлачио из боја, Турци су помислили да је реч о Вуковој лукавој замци, а не да он заиста напушта битку. Дакле, Вук није направио савез са Турцима, што значи да није био издајник, али не следећи Лазареве идеје, Лазарев пут и желећи да има свој сопствени пут, Вук се није ни показао као неко ко заиста штити народ. Због тога овај протагониста остаје у оквирима средњовековног обласног господара, који није хтео или није могао да призна другог за владара, а сам није био у стању да доспе на власт.

Као лукави политичар, који се успешно служи методом манипулације, Вук ће се потврдити на Кнежевој вечери. Његова друга и уједно последња појава на сцени, детаљно осветљава једну страну његове личности. Вук је на Кнежевој вечери у потпуности у свом сигурном простору јер Лазар вечеру пред бој приређује управо у Вуковом двору. Вук присуство српских великаша, витезова, племића и обласних господара користи, како би пред њима исплео кобну замку. За свој поступак Вук Бранковић је мотивисан љубомором, како на Милоша као далеко чувеног јунака тако и на Лазара, који је успео да поставе владар. Вукова мотивација, која долази из његовог бића, иста је као и мотивација беге Пинторовића, што се сурово свети аги. Вук, као старо господско колена, не може да поднесе ситуацију у којој су Милош и Лазар – од којих је он већег и старијег господства – испред њега. Да је Вук у њиховој сенци и био и остао, показано је структуром драме, у којој се Милош и Лазар појављују на сцени пре Вука. Као и бег Пинторовић, без заинтересованости за последице свог суровог поступка, он режира једну игру у којој ће победити непријатеља – ривала. И док бегу Пинторовићу сопствена будућност није била важна, него једино да се што суровије освети, дотле Вук мисли да је Лазарев пораз Вукова победа. За такво Вуково виђење догађаја који ће уследити, такође, налазимо оправдање у



структури драмске радње, односно начину компоновања драмских ликова, где су Вук и Лазар компоновани по принципу бинарне опозиције.

За почетак своје сурове игре Вук Бранковић је подстакнут и спољашњим чиниоцима, а то су Лазареве речи којима он истиче Милошево изузетно јунаштво: „Да још једног Обилића имам у војсци, мирније бих уочи Косова спавао!” (Симовић, 2008: 202). На ове речи Вук реагује тако што грубо узима реч, преко Лазара, што је кршење правила понашања, а тиме Вук показује да он не признаје Лазара за владара. Вукова реплика, којом он започиње своју сурову игру, поетски је веома обојена, а да при томе није референцијална реплика, односно да на нивоу информација она не даје никакво ново обавештење, али, ипак, уноси озбиљан немир међу властелу и витезове. Вукова реплика има и експресивни карактер, с тим што је њена емоционална маркираност наговештена узвичницима: „И ја бих, кнеже Лазаре, наздарвио! / Али ја бих здравицу почео с друге стране! / Не од првога, него од последњег! / Па, ако у последњем препознате првог, / да моја здравица не буде утук на твоју, / молим те, кнеже Лазаре, да ми допустиш / да, преко обичаја, вечерас наздравим први!” (Симовић, 2008: 202) [наше подвлачење]. Први стих, којим започиње реплику, представља суштину Вуковог карактера, а она је, као што смо то осветлили анализирајући дијалог Вука и Герасима, у томе да Вук не може да призна ником другом првенство у односу на себе. Такође, идући принципом контраста, у другом и трећем стиху и сам се истиче као неко опозитан кнезу Лазару. Четврти, по нашем мишљењу кључни, стих ове реплике представља парафразу Христових речи, којима је Исус Христос саветовао своје ученике. Овако поетски и експресивно обојен стих, протагониста користи, најпре да би сопственим речима дао необорив легитимитет, а потом да би себе уздигао на ниво онога ко је први, односно, на ниво онога за ким се иде. Истовремено, манипулацијом, постиже се амбивалентност значења подвученог стиха. Наиме, Вук постаје први на исправном путу за којим се треба ићи, али уколико би се Милош доживео као први, онда свако ко крене за Милошем, заправо иде путем издаје. Једном, пажљиво осмишљеном реченицом, Вук је постигао такав ефекат, на који је сигурно и рачунао, те се мало ко смео изјаснити о новонасталој ситуацији.

Вук током вечере вешто плете своју замку, у којој догађај са Богојем и својим стражарима представља, као у искривљеном огледалу. Он најпре говори о издаји без именованја издајника, али све време гледа у Милоша. Техника, да читалац/гледалац сазнаје за понашање протагонисте преко посредника – у овом случају Левчанина, Обилића и Тамнавца – писац користи за карактеризацију два уодношена лика Вука и Милоша. Најпре, овако се индиректном ауторском карактеризацијом уобличавају истовремено особине два лика: Вукова лукавост и Милошева наивност. Вук најпре прави опширан увод, како би, припремивши терен, лако и брзо напао непријатеља, док је Милошу и идеја о сопственој издаји и идеја о Вуковој лукавој замци толико далека, да без помоћника (Вукових) он не може ни да је наслути. Занимљив је Вуков језички стил, као и компоновање вербалне замке. Након уводне реплике, а све време гледајући у Милоша, Вук најпре подсећа на величину сутрашње битке, потом алузивно, парадно-патетичним речима најављује тему свог говора. „Ова се прича ни мени, Лазаре, не прича! / Али ја ту причу морам испричати, да се не би сутра испричала сама, / на Косову, крвавим словима!” (Симовић, 2008: 203) [наше подвлачење]. Наведеном репликом, Вук у свест својих слушалаца буди слутњу о издаји, која ће подстаћи олакшавање веровања Вуковим речима. Ова реплика је један од бољих примера амбивалентне природе драмскога језика, којим се у исто време истоветна порука шаље и другим драмским протагонистима и читаоцу/гледаоцу.

Даље, Вук подсећа на оне српске великаше који су унапред издали битку на Косову, признавши турску власт, као и на Балшића – другог Лазаревог зета, који се покатоличио, чинећи тако сурову издају Лазаревог пута. Овакав увод има психолошку функцију. Најпре, показује се да су и они који су велики јунаци, као што је то *краљ* Марко, али и они који долазе из саме породице, која би у свету што се креће Симовићевом драмом „Бој на Косову” требало да представља сигуран ослонац – склони издаји. На тај начин, Вук блокира све оне, који би стали на Милошеву страну, било због Милошевог јунаштва било због чувене Милошеве честитости јер ако се не може веровати ни оном кога народ сматра својим заштитником (*краљ* Марко), ни оном ко је део породице, буди се сумња у сваког, и реч постаје снажано оружје. Обезбедивши себи пут манипулацијом ситуације са Богојем и својим стражарима, Вук приказује Милоша Обилића као издајника, који

је у договору са Турцима. При томе, Вук вешто у своју корист окреће све што Милош изговори. Како он изокреће стварни догађај, Милош, покушава исти догађај да прикаже у стварном светлу, што Вук користи против Обилића. Те константно упозорава да Милош не пориче оно за шта га Вук оптужује. Када се Милошеви помоћници – Милан Топлица и Иван Косанчић – побуне против Вукове манипулативне игре, захваљујући уводној реплици, Вук и то вешто употребљава у своју корист: „Овде се не ради само о издаји, него о завери!” (Симовић, 2008: 207).

Вук Бранковић је успешно спровео своју игру у дело и побудио сумњу у Милоша, која је истовремено изазвала сумњу у исправност одласка у сутрашњу битку. Плетући замку Милошу, Вук је плео замку и Лазару. Реакција осталих јунака, коју Лазар описује речима: „И зашто сте одједном погнули главе? / Ако нас је Обилић напустио, / не значи да нас је напустио и Бог!”, за Вука је потврда успешности његове игре. Лазар, који се опет позива на то да сутра иде да брани велику светињу, Вуку даје шансу да свој тренутни успех и прослави: „За ту светињу треба и наздравити!”. Вукова реплика је иронични коментар Лазареве идеје. Експресивношћу својих реплика, као и поетичким функцијама коју су неке од њих носиле, иронијом, и снагом да управља дијалогом (то се најбоље види када Топлица, бранећи Милоша, каже: „Да је Мурат репа, / то би био посао за Вука! / А, пошто није репа, него цар, / то ће бити посао за Обилића!”), Вук се показује као вешт и интелигентан говорник. Међутим, својим поступком, као и стварном последицом Вукове игре која се огледа у томе да није пропао само Лазар него и Вук (О томе сведоче речи Рибарице у епилогу драме: „На овој се тезги Лазарев динар више не прима! / Ни Вуков, ни Лазарев!”), лик Вука Бранковића остаје у домену обласног владара, који није био у стању да види даље од садашњег тренутка. Рушећи ликове у односу на које је постојао – Милоша и Лазара – Вук је срушио самог себе, а такав сопствени крај он никако не би одабрао, и ту се разликује и од Пинторовића. Бегу није било важно шта ће бити са њим, желео је само сурово да се освети, док је Вук рачунао на то да када не буде Милоша и Лазара, неће више бити никога ко је по било ком основу испред њега. С обзиром на то да се Вук користио политичким методама – манипулацијом и поштовањем једино сопствене користи – а да је ипак остао у доменима онога што смо

именовали као обласни господар, у овом протагонисти открива се унутрашњи сукоб – унутар карактеризације лика – који је постао ограничење за развој Вука Бранковића као издајника или Вука Бранковића као савремену политичку фигуру.

#### Лазар – страдалник или владар

Лик кнеза Лазара у Симовићевој драми „Бој на Косову” настао је на подтексту кнеза Лазара из средњовековне, црквене литературе, како смо настојали и да покажемо у одељку о подтексту. У делу Данила III *Слово о кнезу Лазару*, Миличином *Плачу* (приликом преношења Лазаревих моштију) као и у Јефиминој *Похвали кнезу Лазару* формира се лик кнеза Лазара као новог хришћанско-православног мученика, што несебично страда за хришћанску веру. У *Пролошком житију кнеза Лазара*, непознати аутор слика кнеза који је одабрао царство небеско. Како смо настојали да покажемо на претходним страницама, овај одабир пажљиво је, са изузетно лепим стиховима, опевао и народни певач. Тако се одабир царства небеског појављује, као избор којим се дефинише, односно суштински карактерише, не само кнез Лазар, него и његови ратници, који су ишли заједно са кнезом, следећи његов пут. У основи Симовићевог Лазара такође стоји одабир царства небескога, виђен као одабир постојања. Измештањем централног елемента Лазаревог карактера из сфере теолошког у сферу филозофије егзистенцијализма, Симовић чини један занимљив заокрет, покушавајући да створи новог, оригиналног јунака, добро познате историјске приче.

Поступци карактеризације које писац употребљава за формирање овога лика припадају кругу поменутих техника карактеризације. Међутим, код лика кнеза специфично је то што се поједине конкретне технике користе за приказивање веома одређених особина. Тако се на пример, Лазаревим аутокоментарима у дијалозима обликује лик Лазара – хришћанског мученика као и молитвом коју Лазар изговара уочи битке. Такође, експлицитном карактеризацијом, преко коментара других ликова, а нарочито када је коментатор Милица, изграђује се онај део Лазаревог карактера, који га приказује као забринутог владара, чија је држава угрожена. Имплицитно, у дијалогу на Кнежевој вечери, кроз реакцију на Вукове оптужбе, а у репликама које откривају

Лазареву пристрасност, карактерише се један другачији Лазар, који нема много заједничког са кнежевим ликом из подтекста.

Позиција у структури драмске радње која се даје овом јунаку, такође је вид карактеризације. Кнез Лазар се први појављује на сцени у односу на друга два лика с којима је уодношен (Милоша и Вука), али и као први од српске господе, властеле и витезова. Иницијалним положајем, који није и иницијални у драми, потврђен је и значај кнеза Лазара, као и исправност његове одлуке о борби, у чему важно место заузима његова иницијална реплика. Такође, с обзиром на коментаре појединих јунака (Вука Бранковића, Левчанина и Тамнавца), који покушавају да оспоре Лазарево право на власт, оваквом позицијом у драмској структури кнезу се обезбеђује легитимитет владара. Он се, такође, појављује и као последњи од приказане српске господе, што на идејном нивоу заокружује драмску радњу и истовремено потврђује значај Лазаревог подвига за будућност нације. Лазар се на тај начин издваја и као последњи владар из једног витешког света, у коме су могли постојати и владари – мученици, несебични страдалници за свој народ – и као последњи следбеник пута светога Саве, што је на идејном нивоу, преко симбола, уодношено са његовом молитвом пред битку, као и обликом трпезе: „Вечерас је трпеза монашка, а не кнежевска. / [...] Ово је више причешће, него вечера! Ми ћемо сутра бити Христови ратници! / И јешћемо оно што је јео Христос!” (Симовић, 2008: 201).

Лазарев владарски лик, израстао на подтексту о коме смо говорили условно је његов језички стил. Због тога су му реплике, а нарочито референцијалне, често патетичне, док се у поетским репликама јавља и конативна функција, што се нарочито види у Лазаревом обраћању витезовима и осталој српској господи на Кнежевој вечери. Говор му је увек одмерен, достојанствен и без показивања свог емотивног стања. Оваквим говорним стилем карактерише се Лазар као господствен владар, али такав лик нарушава патетика у његовим репликама, за коју смо показали да потиче из подтекста – лика хришћанског мученика. Када први пут ступи на сцену, Лазар је позициониран у свој двор, а окружен српским патријархом и својом супругом. Кроз ликове уз које се први пут појављује, Лазар је карактерисан као породичан човек, што следи духовни пут,

док га прва реплика карактерише као владара, чија је држава угрожена, а до ове угрожености дошло је градацијским пропадањем некадашњег великог царства: „Србија се, у време цара Душана, / огледала у водама три мора, / да се, после Душанове смрти, / са три мора на три Мораве врати. / Од три мора оста нам Поморавље! / А Мурат хоће и Поморавље да помори!” (Симовић, 2008: 137). Даље кроз разговор са патријархом, Лазар ће се показати као владар пред којим је преломна битка, а његова забринутост није због надмоћи непријатеља, него због неслоге која влада међу Србима. Та се неслога индиректно показује као узрок пропасти српске државе<sup>68</sup>. Међутим, начин на који Лазар говори о овом проблему, заправо штети Лазаревом лику: „Наша највећа невоља је наша неслога! / Да смо сложни, / онда се не бисмо ми плашили Мурата, / него би се Мурат плашио нас!” (Симовић, 2008: 138). Овако нереална и помало претенциозна реплика не приличи ни владару ни хришћанском мученику – страдалнику, а нарочито због тога што је снага Турске војске већ позната. Ипак, у референцијалној реплици, у којој Лазар говори о нужности битке, писац га враћа на стазу достојанственог владара, што дела у кодексу средњовековно-витешког понашања. „Али кад погледаш између чега бираш: / да живиш трпећи Муратову чизму, / служећи Турке, ратујући за Турке, / дајући жито Турцима, / децу Турцима, / или да умреш бранећи све то од Турака, / шта би ти изабрао, кажи, кад би бирао? / Зар се то не би изабрало само? / Пред Турском најездом, Срби из свих земаља / склањају главе овде, у Моравску Србију! / Она је наше последње уточиште!” (Симовић, 2008: 139). Нужност битке овде је веома експлицитно истакнута, а Лазар се показује као владар, који своју земљу треба да брани, као што би сваки човек бранио своју кућу – дом. Такву улогу Лазар добија посредством симболике коју има кућа, и при томе, постаје тзв. глава породице, што ће рећи да се посредством ситуације у којој се Србија нашла, наново потврђује Лазарево право да буде владар. Ипак, патетика о којој смо говорили, а која доминира репликом, што је одговор на Миличино питање с ким ће бранити Србију: „ЛАЗАР: Бранићу је, ако треба, и сам!”, значајно штети Лазаревом лику разборитог владара.

---

<sup>68</sup> Овај мотив провлачиће се кроз целу драму, појављујући се у разноликим дијалозима.

Лазар, представљајући битку на Косову као борбу за национални идентитет, сам идентитет везује за слободу избора: „Ал можемо да бирамо: да нестанемо пузећи, / као турске слуге и потурице, / или да изгинемо како приличи људима!” (Симовић, 2008: 142). Дакле, за Лазара нестати и изгинути није исто, јер се нестајање везује за целокупну нацију, док се погибија везује за онај део припадника те нације, који ће ући у битку на Видовдан. Одатле, Лазар сматра да ће потомство опстати: „Боље да нас унуци мртве памте, / него да нас синови живе забораве!” (Симовић, 2008: 142). Лазар је свестан да се сопственим избором, који се по принципу аналогije преноси на српски народ, дефинише као биће које постоји, биће које се потврђује сопственим поступцима. Међутим, Лазар у драми „Бој на Косову”, не истрајава дуго у улози јунака што је спреман да свој избор оправдава у свакој ситуацији, не сумњајући у његову исправност. С тим у вези Лазаревом лику веома штети фатичка реплика, којом он избегава одговор на Миличино питање о исправности његовог виђења опстанка народа. „МИЛИЦА: А ко ће да памти, или заборави, / ако не буде ни синова, ни унука? / ЛАЗАР: [Обраћа се Спиридону.] Враћаш ли се у Жичу?” (Симовић, 2008: 142). На овом месту Лазарев владарски лик неповратно губи.

Лазар се карактерише и директно – преко коментара у дијалогу, у одсутности, и то после прве појаве, а пре друге појаве на кнежевој вечери. „ЛЕВЧАНИН: А ко је Лазару дао право / да о томе [да се иде у бој] одлучује без нас? / И зашто је Лазар својој кнежевској титули, / уз *Господин Србљем и Подунавију*, / црвеним словима дописао: *и Приморју*? / И шта он има по Левчу да ми потврђује / воштаним и златним пешатима из Крушевца? / Зар ја немам моје воштане печате? / ЛАЗАР МУСИЋ: Власт му је предата одлуком државног савета! / ТАМНАВАЦ: Зато што је патријарх Лазарев човек! ЛЕВЧАНИН: Знамо ми добро чиме га Лазар поткупљује! / Зидајући по Поморављу цркве, / [...] / Србијом владају попови, а не Лазар!” (Симовић, 2008: 192). Дијалог до Лазаревог појављивања сведочи о неслози међу српским првим људима, али и карактерише Лазара као владара који има проблеме са властелом које не уме да реши. Притом, о начину на који је Лазар дошао на власт говори се негативно. Оптужба, изречена у Лазаревом одсуству, не може битно нарушити његов владарски лик. На овај начин Симовић, заправо, индиректно карактерише Лазара као праведног владара

јер владар мора имати противнике и мора показати своју моћ тако што ће ти противници бити немоћни да му се супротставе. Кроз непријатеља и начин на који га оптужују, у Лазарев лик поново се укључују елементи хришћанског праведника.

На вечери Лазар у репликама потврђује своје виђење боја, као егзистенцијалне – граничне ситуације, у којој се доводи у питање опстанак целокупног народа. Тако Лазар, оно што је већ изрекао у интимном кругу свог дома, потврђује и јавно, међу српским великашима и витезовима, у двору Вука Бранковића. Он се директно, кроз супротстављање Левчанину и Тамнавцу, показује као владар који је довољно снажан да тако нешто уради јавно. И докле год овај протагониста остаје у домену владара који се супротставља грамзивим властелинима и који своје виђење битке брани до краја, Лазарев лик је уверљив, али реплике у којима он излази из оваквих оквира као што је: „Јесте ли ви дошли да се борите, или да причате?“, штете његовом владарском лику. Као и на овом месту, где је он конфронтиран негативним јунацима међу представницима српске властеле и при Вуковој игри, Лазар је окарактерисан противуречно. Он најпре поступа трезвено, не кријући велико и непријатно изненађење, али и тражи од Обилића да се и он сам изјасни поводом Вукових оптужби. Међутим, када Вук вешто манипулише Обилићевим одговорима, указујући на то да Обилић „Не каже: то није било, већ каже: то није било *тако!*“ (Симовић, 2008: 205), Лазар почиње да сумња у Обилића, при чему та сумња штети његовом лику, јер показивање пристрасности, коју Обилић прозре. Након што су и Вук и Милош дали опис ситуације између Богоја, Вукове страже и Милоша, Лазар се налази у ситуацији, како и сам каже, у којој је, с обзиром на положаје Вука и Милоша, врло тешко некој страни не поверовати. Међутим, Лазар, ипак, верује Вуку јер је њему дао *своју прву кћер*. Због тога Лазар тражи доказе од Обилића, којима би овај јунак потврдио истинитост своје приче. Обилић, прозревши о чему је реч, одговара у складу са својим витешким ликом: „Од мене тражиш доказ, а од Вука / била ти је доста и једна празна реч!“. Реплика којом ће Лазар одговорити на Милошеву, потпуно разара компактност лика страдалника и праведника јер потврђује с једне стране, његову пристрасност, а с друге стране, показује га као неког ко уочи битке поступа сасвим непромишљено, према витезу и ратнику, који



га никада није издао и који је својим учешћима у бојевим, задужио државу. „ЛАЗАР: Нису те речи звучале тако празно! / Имаш ли икакав доказ, или немаш?” (Симовић, 2008: 212). На крају сцене именоване као Кнежева вечера, писац покушава кнежев лик да врати на стазу праведног владара: „ЛАЗАР: Обилић је казао да ће Мурата убити! / Казао је да ће га убити сутра! / Па ћемо о томе и судити сутра!” (Симовић, 2008: 216). Међутим, управо завршни стихови ове реплике, потврдиће Лазареву дубоку сумњу у Обилића, чиме се, заправо потврђује сукоб унутар Лазаревог лика на нивоу композиције карактера. Недоследност ове врсте урушава Лазарев драмски лик.

Лазар се потпуно разликује од свих ликова који пролазе драмом „Бој на Косову”. Он је стављен на поље сопствене судбине и испуњава свој пут владара – мученка од почетка драмске радње до краја. У њему се, ипак, сукобе Лазар настао на подтексту средњовековних списа и Лазар као потенцијални владар витешког кодекса. с једне стране, са обрисима Лазара као савременог човека, с друге стране. Лазар, ипак, иде неким својим путем и, као што ће то и рећи у дијалогу са Бајазитом, он се бори у својој бици – судбински предодређеној. Једини пут када су, условно речено, Лазар и Мурат на истој равни јесте, када Лазар говорећи о неизбежности битке и немогућности да се преговара Мурата види као витешког владара, чији су разлози да сада, када је већ дошао на поље Косово, не може одустати од битке, за Лазара сасвим прихватљиви. „Ако би Мурат са мном и склопио мир, / и ако би покушао да онолику војску, / без боја и плена, врати у Анадолију, / та би га војска прегазила и растргла! / Он сада више не може да се предомисли! / Он сада мора да иде до краја!” (Симовић, 2008: 141). Ипак, у Лазаревом лику средишњи део заузимају оне особине које га карактеришу као владара страдалника, тако да ова два владара бивају само краткорочно, у једном сегменту и у једној јединој драмској ситуацији на истој равни, док се у остатку драмске радње у потпуности мимоилазе. Ово је писцу било потребно јер владар као што је Лазар мора имати противника себи равног, бар на неком пољу, како би од тог противника, односно због тог противника и могао погинути.

Из извештаја из боја, а с турске стране, сазнајемо за догађаје у боју. Лазар се борио као храбар и спретан ратник, а Турцима је пао у заробљеништво тако

што је упао у замку коју су сељаци поставили за медведе. Најпре, функција извештаја са турске стране је да потврди истинитост догађаја, а сам догађај има и драмску и симболичну функцију. Тиме што Лазар упада у замку, на идејном нивоу показује се да није постојао у непријатељској војсци противник, заиста раван српском кнезу, који је могао да га савлада. С друге стране, показано је да се Лазарева судбина морала остварити, те да он њен исход, ма какав да је ратник и витез, није могао променити. Такође, двострукост симболике Лазаревог пада у замку сељака лежи и у томе што се потврђује постојање издајника међу народом за који Лазар страда. Притом, симболику видимо и у томе што је упао у замку за медведе, дакле у замку која је направљена за биће чија снага превазилази људску, те се и тиме потврђује изузетност Лазара. Ипак, овакав Лазарев крај, Симовић је преузео из подтекста, те се њиме само наново кнежев лик враћа на стазу хришћанског страдалника, какав ће бити потврђен и у свом последњем изласку на сцену, а у дијалогу са Бајазитом. У том дијалогу Лазар се показује као хришћански верник, који мирно прихвата пут на коме се нашао, а смрт види као врата, која ће га, захваљујући његовој борби, одвести у божје окриље. То потврђује нарочито реплика: „Ово, што је за тебе пањ, / за мене је праг” (Симовић, 2008: 261). У том дијалогу Лазар даје особено виђење битке, у којој постоје два победника: „ЛАЗАР: Ми смо се тукли у различитим биткама! / Ти си победио у твојој, ја сам у мојој!” (Симовић, 2008: 263). Ова Лазарева свест о сопственом старадању и пристанак на саможртвовање, чини га делимично јунаком, који иде у ред трагичких протагониста. Ипак, овакви елементи Лазаревог драмског лика нису чести и нису доследни, те када се његов лик сагледа у целини, не можемо говорити о успелом драмском јунаку.

#### Милош Обилић – јунак и витез

Милош Обилић је замишљен као једнодимензионални лик, који је више улога него развијени драмски карактер, што сасвим долази из усменог прототипа. Он је персонификација јунаштва и храбрости, због чега у драми има одређену функцију у којој је од почетка до краја драмске радње. Милош Обилић, као и друга два лика с којима је уодношен – Лазар и Вук – остаје исти током читаве

драмске радње. Међутим, за разлику од кнеза и обласног владара, Милош ће имати тренутак кризе, што ће, на нивоу психологије лика, представљати за самога јунака новонасталу ситуацију, али он у њој неће остати дуго јер до разрешења долази готово одмах и протагониста бива враћен у намењену улогу.

И у компоновању лика Милоша Обилића, Симовић се користи већ помињаним начинима експлицитне карактеризације као и имплицитном карактеризацијом, преко реакције других протагониста на његове поступке. И експлицитном и имплицитном карактеризацијом Милош је изграђен у духу храброг и вештог ратника витешког кодекса понашања. Експлицитна вербална карактеризација употребљена је у дијалогу, како у присуству тако и у одсуству јунака. Она је присутна при свакој његовој појави на сцени и стиже од најразличитијих протагониста – од оних који припадају нижим сталешким лествицама, као што је то Богоје, преко српских племића и витезова, до самог Лазара и непријатељских, турских војника. Коментари углавном за тему имају Милошев ратнички лик. Већ при првом појављивању, Богоје коментарише Милошеву изузетну спретност и брзину, једном репликом, са комичким елементима: „Обилић лубеницу у лету / може да исече на дванаест кришки! / А тикву може и на двадесет четири!” (Симовић, 2008: 163). Такође, карактеризујуће коментаре у присуству јунака, изговориће и Топлица и Косанчић, а у ситуацији кнежеве вечере, када Вук оптужује Милоша: „ТОПЛИЦА: Кнеже, ваљда се једној речи против Обилића не може веровати више него свим оним Обилићевим борбама? ЛЕВЧАНИН: Није то било чија реч, / него реч једног Вука Бранковића! КОСАНЧИЋ: Ни Обилић није било ко, већ Обилић!” (Симовић, 2008: 207). Овде се најпре Милош истиче као веран ратник, а потом се показује (Косанчићевом репликом), да је Милош преко свог јунаштва постао једнак Вуку – представнику племства са најдужом традицијом, обласном господару, који је са Лазаром у породичним везама. На овај начин се, индиректно, велича Милошев лик, јер његово јунаштво надомешћује и историју и племство и власт, те његова реч добија исту важност као и Вукова<sup>69</sup>. Последњи коментар Милоша у његовом присуству долази од Милана Топлице у коме га српски племић види као јединог

---

<sup>69</sup> У овом тренутку драмске радње Вук код осталих протагониста још увек није виђен у стварном светлу.

достојног да убије и самога цара. Милош се кроз метафору приказује и као контраст Вуку: „Да је Мурат репа, / то би био посао за Вука! / А, пошто није репа, него цар, / то ће бити посао за Обилића!” (Симовић, 2008: 214).

Такође, три пута, што сугерише симболику броја три, Милош ће бити карактерисан дијалогски експлицитно у одсуству са сцене. Два пута док је јунак још увек жив, и трећи пут, када је испунио завет и остварио своју улогу, добиће највећу похвалу управо од кнеза Лазара. Код реплика којима се овај јунак карактерише у одсуству занимљива је и градација, како самих реплика, тако и страна са којих оне стижу. Прве реплике, које иду у прву карактеризацију коментаром у одсуству јунака изговарају Милошеви помоћници, што на Кнежевој вечери нису посумњали у Милоша, него су се показали, као његови помагачи. Најпре Тамнавац, који Милошу даје место незаменљивог јунака, без ког се не иде у битку: (обраћа се Лазару) „Па зар ти мислиш без Обилића на Косово?”. Друге две реплике, Стевана Мусића и Ивана Косанчића, посведочавају Милоша као истинског јунака, што од свог подвига неће одустати без обзира на то колико се чинило немогућим остварење задатог: „СТЕВАН МУСИЋ: Верујеш ли, Иване Косанчићу, / да ће Обилић извршити тај завет? / КОСАНЧИЋ: Да ће покушати да га изврши, верујем! / Да ће и главу дати да га изврши, и то верујем! / Ал да ће га извршити, не верујем!” (Симовић, 2008: 216). Иако изражава сумњу, Косанчић не сумња у Милоша, него у могућност убиства султана. Друга похвала Милошевом јунаштву долази од турске стране: „МИРАЛЕМ: Милош Обилић је Лазарев најбољи војник!” (Симовић, 2008: 241). Коментаром који Милоша карактерише као првог међу војницима – ратницима, потврђује се његово јунаштво. У томе нарочит значај има позиционираност коментара у структури драмске радње. Он је изречен када су Срби у војној предности у бици, изговара га непријатељ, а непосредно пред убиство Мурата и Милошево последње ступање на сцену. Трећи пут коментар – похвала долази од Лазара, који је посумњао у Милоша, а који ће Милоша окарактерисати не као јунака, него као некога ко је од суштинске важности за утемељење и постанак српског идентитета. Лазар Милоша карактерише као неопходног како би и он сам оствари сопствену улогу и као неког ко трајно осмишљава битку односно погибију многих српских војника на Косову. Важности карактеризујућег коментара доприноси и то што је смештен у

последњу Лазареву реплику упућену Бајазиту – будућем султану: „Јесте, Бајазите! / И погледај је добро, да је упамтиш! / Не рађа се оваква глава сваки дан! / Ова се глава не полаже у гроб, него у темељ! / Ова глава небу и земљи показује / коју смо мету и цену поставили!” (Симовић, 2008: 263).

Имплицитну карактеризацију Милоша Обилића налазимо на два места у драми, при првом и другом појављивању на сцени. У питању је невербална карактеризација, иако је и она смештена у дијалог. Наиме, реч је о реакцији на поједине Милошеве поступке, али она није описана у дидаскалијама, него је дата посредно преко нечијих реплика. Занимљиво је да се у првом случају ради о Милошевој реплици, којом се поступком евоцирања обликује реакција на Милошеву наредбу. „МИЛОШ: Слушај, кад си већ извукао тај мач... пресеци њиме, полако, овај конопац! И немој да се случајно деси да ми га [Богоја] огребеш! Тако! А сада га, лепо, полако, врати у корице! Тако!” (Симовић, 2008: 163). Док је ова Милошева реплика, као и цела епизода са избављењем Богоја из руку Вукове страже, обојена комиком и иако Милоша приказује као некога ко улива страхопоштовање, карактеризација по истом принципу показује једну другу димензију Милошеве личности. Наиме, реч је о томе да Милош захваљујући свом великом јунаштву, храбрости и ратним успесима представља ослонац и неку врсту сигурности другим ратницима. Реакција на Милошев одлазак са Кнежеве вечере је готово колективна и одаје забринутост ратника, а читаоцу се преноси преко Лазареве реплике: „И зашто сте одједном погнули главе? / Ако нас је Обилић напустио, / не значи да нас је напустио и Бог!” (Симовић, 2008: 216). Али оно што Лазар не види или неће да види јесте да је за остатак војске Милош изједначен са ратничким божанством, што се преко драмске композиције веома пажљиво конституише у драми.

Ступивши први пут на сцену, Милош се појављује у својој улози знаменитог јунака – ратника и заштитника невиних и угрожених. А у складу са својом личношћу, појављује се на друму. Он излази на сцену други по реду од тројице уодношених јунака, после Лазара, а пре Вука. Ово је важно, јер ће се управо при свом првом дијалогу Милош Обилић показати, као неко ко мисли исто што и Лазар, а реч је о томе да оба јунака као узрок пропасти Србије виде

унутрашње међувластелинске сукобе. Занимљиво је да Милош своје виђење проблема у коме се нашла Србија исказује у дијалогу са Вуковом стражом, која је заробила драмску фигуру, што носи име са експлицитним значењем – Богоје. И управо Богоја, што је на идејном нивоу дела веома важно, Милош спасава из руку Вукове страже. Синегдохом, а преко симболике Богојевог имена, указано је на значење Милошевог предстојећег подвига – убиства Мурата. Милош Обилић је други пут на сцени када су сва три уодношена јунака, такође, на сцени. Кнежева вечера је, иначе, једина сцена када се ови протагонисти сусрећу јер и пре кнежеве вечере, а и после, њих тројица се константно мимоилазе на сцени. Милош Обилић на Кнежевој вечери, која је смештена у њему непријатељском унутрашњем простору – Вуковом двору – постаје оклеветани јунак. Његова прва реакција на Вукове оптужбе сасвим је у духу витешког карактера: „На такво се питање одговара мачем!”, а да реакција није само вербална, знамо преко Лазареве реплике: „Не потежи тај мач за мојим столом!” (Симовић, 2008: 204). Све време Вукове игре, Милош Обилић остаје достојанствен и не правдајући се, пружа једноставно објашњење, да је од Вукове страже бранио невиног човека, који је видар, а не ухода. До тренутка у коме ће Лазар показати да ипак сумња у Милоша, Обилић, овај јунак мирно подноси Вукове сплетке, међутим, Лазарева сумња ће га видно погодити. „МИЛОШ: Од мене тражиш доказ, а од Вука / била ти је доста и једна празна реч!” (Симовић, 2008: 212). На овом месту, а када је драмска радња већ увелико одмакла, Милош први пут показује и једну другу страну своје личности, сем оне ратничке. Иако се и ова реакција може тумачити у контексту витешког понашања јер кнез сумња у његову реч, овде реакцију пре свега изазива то што га Лазар уодношавајући га са Вуком, Вуку даје већи легитимитет. Милоша је узнемирила неправда и он реагује. Због новонастале ситуације у којој кнез Лазар, за чијим идејама Милош Обилић иде не преиспитујући њихову исправност, сумња у свог најбољег јунака, Милош, подстакнут фином психолошком мотивацијом, даје завет, који и онима, који безусловно верују у Милоша и његову храброст, делује неостварив.

Трећа и уједно последња појава смештена је у турски табор, где ће Милош својим храбрим и витешким поступком, потврдити све оно што су о њему говорили различити драмски протагонисти током драмске радње. Како би описао

Милошев подвиг, Симовић ће посегнути за, у својим драмама врло ретко употребљаваном, а нарочито ако је сцена већ у току, дидаскалијом. „(Обилић прво као да се двоуми и оклева, а затим погнут прилази Мурату и, спуштајући се на лево колено, као да ће му пољубити чизму или skut, испод појаса тргне кратак мач, и зарива га Мурату у трбух. Муратов крик, крици и вика његових дворјана и стражара, који Обилића нападају јатаганима, сабљама, ножевима. Обилић се, својим кратким мачем, брани колико може, али га Турци тешко рањеног, брзо обарају.)” (Симовић, 2008: 242). Ситуација у којој се јунак претвара да ће учинити једно, а учини сасвим друго, доприноси драмској узбудљивости саме сцене. Оно чему посебно желимо да посветимо пажњу јесте начин на који Милош убија Мурата и оружје, које том приликом користи. Милош Мурата не посече, као што се то чини са храбрим ратницима, него га убоде у трбух, и тиме га осуди на спору и болну смрт. С друге стране, иако је то и у домену могућности због ситуације у којој се нашао, Милош Мурата убија кратким мачем, што је једнако ножу. У поглављу о „Хасанагиници” навели смо и симболику овога оружја, које у првој Симовићевој драми бег поклања Хасанаги. Том приликом смо показали да нож има сложену симболику. Међутим, с обзиром на драмску ситуацију овде нож односно кратки мач има веома јасно значење. То је оружје из народа, те је Милошева порука јасна: Мурата је убио српски народ. То позицију самог Мурата доводи у питање јер је Мурат султан, дакле цар, а убио га је народ. Односно, реч је о томе да се симболично, преко оружја, сугерише да на Косову Мурат није султан.

У дијалогу са смртно рањеним Муратом, Милош Обилић коначно потврђује своју улогу у драмској радњи дела „Бој на Косову” и показује се као јунак који верује у будућност свог народа и значај свог подвига. Наиме, када поново ступи пред Мурата, првом репликом, што је одговор на Муратово питање: „зар си толико луд, да поверујеш... / да ће ово, што си учинио са мном... / одлучити битку?” (Симовић, 2008: 243) потврђује веру у будућност свог народа: „Можда и неће. Ал ако не одлучи ову, / можда ће одлучити неку битку сутра!” (Симовић, 2008: 243), да би кроз даљи разговор потврдио и своју улогу. Милош Обилић је својим делом – убиством Мурата – Србији обезбедио државничко достојанство. Упозорава Мурата да Србија није ствар, да његова земља није

нешто што се може опредметити и освојити као пехар: „Од данас ће знати, ко није знао, / да Србија није ћилим из Ушака, / на коме се дрема и сркуће шербет! / Да Косово није свилени јастук из Брусе! / Од данас ће знати, ко није знао, / да Срби знају за нешто скупље од главе!” (Симовић, 2008: 244). Турски владар је убијен и то је цена коју Турци плаћају за покушај опредмећења Србије, што се Милошевом репликом експлицитно наглашава у драми. Дијалог Милоша и Мурата тече природно, без напетости, иако су учесници тог дијалога узурпатор и бранилац Србије, односно на нивоу личног, смртно рањени драмски јунак и његов убица. У том необичном дијалогу, огољујући вредности сопствене личности, Милош ће подсетити на вредност речи коју изговара частан човек: „Ја данас своју главу, честити царе, / залажем и дајем за своју реч!” (Симовић, 2008: 245). Иако ће Мурат покушати својим репликама да доведе у питање значај речи, релативизујући значај живота, што се полаже у вредност речи, Милош неће бити поколебан јер су вредности које он брани и за које се он залаже постулати витешког кодекса понашања, али и понашања јунака – припадника патријархалне заједнице. С обзиром на то да Милош штити вредности иза којих се налази традиција, читалац нема никаквог разлога да поверује Мурату. На овом месту уочава се заправо суштинско неразумевање Мурата и Милоша. Реч је о томе да су они представници два потпуно различита света и да до разумевања не може ни да дође.

На крају желимо да скренемо пажњу и на суптилно компонован Милошев лик, који, иако је замишљен као једнодимензионалан, показује сложеност када је реч о јунаковом унутрашњем свету. Наиме, већ смо осветлили ситуацију у којој Милоша повреди кнежева сумња у његову реч. Та ситуација заправо је увертира у Милошев други и последњи сусрет са Богојем. Пре него што му одсеку главу, Милошу, који од турских удараца више не види, прилази бивши Богоје, садашњи Мустафа<sup>70</sup>. Милош бившег штићеника препознаје, као и при њиховом првом сусрету, када га Богоје подсети да га је лечио од рана добијених у бици на

---

<sup>70</sup> На овом месту ваља подсетити на иницијалну драмску ситуацију у којој Богоје тражи пут за Косово, о чему ће касније бити више речи.



Плочнику.<sup>71</sup> Међутим, након препознавања, долази и до сурове спознаје: „МИЛОШ: Богоје, ликар и берберин из Прозрена? МУСТАФА: Нисам ја више Богоје, Обилићу! / И нисам више ни медикус, ни хришћанин! / Него Мустафа, хећим и муслиман! / Више не идем у цркву, него у џамију!” (Симовић, 2008: 247/8). Милошева реакција суптилно открива његово разочарање: „За име Бога, Богоје...”. Кратком репликом – коментаром сугерисана је криза до које је дошло унутар Милоша, коју овај јунак у складу са светом чији је представник крије дубоко у себи. Све оно што је Милош бранио током драмске радње као и управо онај ког је штитио, а који је за Милоша био персонификација читавог његовог православног народа, сада се показује као неко ко је способан да изда и да од Богоја постане Мустафа. Криза која је настала, иако је краткотрајна, суптилно карактерише Милоша као протагонисту богатог и сложеног лика. Богојев поступак довео је у питање све оно за шта се Милош борио, али, као што смо навели, криза је краткотрајна и разрешиће је појава Србина Хамзе. Србин Хамза, не разумевши ни Милоша ни његово дело, за разлику од Мустафе (Богоја), нуди Милошу да промени веру. Оваква промена ситуације за Милоша кризу разрешава позитивно јер у њој добија потврду да његова борба није узалудна, што ће експлицитно и нагласити: „Ја мојом крвљу, Хамза, уписујем границу! [...] Између мене и тебе!” (Симовић 2008: 250/1). Граница о којој Милош говори јесте граница која чува идентитет једног народа, што ће у већ осветљеној, последњој својој реплици потврдити и кнез Лазар.

#### Богоје – пут од праведника до издајника

Богоје је у драми „Бој на Косову” представник обичног народа, с тим што се од колективног лика и других појединачних представника српског народа издваја својом професијом због које је у сталном контакту са српским витезовима и ратницима. Његова професија – *medicus et cyrogriko et barberius* – а с обзиром на

---

<sup>71</sup> И у драми „Бој на Косову” јавља се мишљење истакнуто у драми „Чудо у Шаргану” да се човек познаје по својим ранама и да ране у смислу бола, проблема, животне муке, припадају оним елементима које чине човеков идентитет. Ова идеја је на идејном нивоу, а управо кроз Милошев лик веома развијена у последњој Симовићевој драми. И само Милошево страдање, али и Лазарево као и осталих његових присталица, представља неку врсту бола – ране, нанете народу, у овом случају српском, по коме се тај народ познаје односно кроз коју је учвршћен идентитет тог народа.

то да, с једне стране услови за такав посао у средњем веку нису повољни, а с друге стране, чести ратови у Србији, подразумева да је он стално на путу у потрази за или лековима или рањеницима – болесницима. На тај начин се преко професије мотивише често Богојево кретање кроз простор и догађаје драмске радње. То даље доноси везивање за његов карактер једног специфичног кретања, смештеног на идејном нивоу дела. Реч је о томе да Богоје постаје персонификација једног дела српског народа и његовог национално-верског кретања у историји српске нације.

Настојећи да прикаже једну сложену промену кроз драмски лик, Симовић користи комплекснију карактеризацију, него код других драмских ликова. Наиме, и поред вербалне, углавном посредне мотивације, Богоје се карактерише од добијања имена са значењем, преко експлицитних и имплицитних, вербалних и невербалних техника карактеризације, до на специфичан начин довођења у везу са Милошем Обилићем и позиције у драмској структури. Позициониран у иницијалну драмску ситуацију, у којој је први лик што проговара на сцени, Богојев лик добија изузетну важност у тумачењу драмског дела о коме је реч. Наиме, он постаје важан драмски карактер, за кога ћемо видети да представља својеврсно искривљено огледало Лазаревог пута јер Богојев пут на крају драмског дела постаје опозитан пут Лазаревом. Појавивши се у иницијалној позицији, Богоје тражи пут за Косово, да би при свом последњем појављивању он био и приказан на Косову, али не као Богоје, него као Мустафа. На тај начин пут који ће овај протагониста проћи представља супротност, не само Лазаревом, него и Милошевом путу.

У драми се лако уочава да је Богоје лик који се највише појављује током драмске радње, чак четири пута, што је више и од протагониста који носе радњу последње Симовићеве драме. Од та четири пута, он се двапут појављује уз лик Милоша Обилића, што га посебно уодношава са чувеним јунаком. Притом, кроз дијалог сазнајемо да је Богоје Милошу извидао у једном од претходних бојева озбиљну рану, те на тај начин задужио и Милоша, а посредно остатак народа<sup>72</sup>. Богоје је приказан у најразличитијим ситуацијама – од узгредне, на путу, када

---

<sup>72</sup> Мисли се на значај Милошевог подвига, који смо осветлили на претходним страницама.

тражи жељени правац, преко сусрета са Вуковом стражом и уходама, до ситуације на бојном пољу, што је својеврсно његово радно место. У тим ситуацијама он се првенствено карактерише као занесењак, који је мислима увек у свом послу, али и као неко, ко је због граничних животних ситуација постао изузетно опрезан, односно плашљив. У другој појави на сцени, а у првој од описаних ситуација, када је приказан у дијалогу са Вуковом стражом, Богоје се карактерише посредно, преко онога што говори, али и непосредно, када о њему говори Милош. Кроз Богојеве реплике упућене углавном стражарима или о бици на Косову или, касније о Милошу Обилићу, карактеришу овог јунака као занесењака, који своје мишљење исказује без задршке. Тако га види и Милош Обилић: „Једина његова [Богојева] кривица је, изгледа у томе што види да је царевина пропала, што зна због кога је пропала, и што је довољно поштен, или довољно храбар, или довољно луд, да каже шта мисли!” (Симовић, 2008: 161). Кроз Богојеве поступке, указано је на то да Богоје није храбар, и да његова искреност долази од његове наивности.

Богоје је карактерисан и имплицитно невербално, преко реквизита, који се увек приказују уз његов лик, а који га потврђују као видара, док ће његове лекарске способности бити експлицитно исказане на сцени, кроз Обилићеву реплику: „Бријеш ко лекар, лечиш ко берберин!”. Занимљив је и Богојев одговор, што употпуњава његову фигуру народског лекара видара: „Кад би ти знао колико сам ја од оног времена напредовао!”. Карактеришући Богоја у истом духу, писац га ставља у ситуацију сусрета са Вуковим шпијунима, а након што се захваљујући Милошу спасао од Вукове страже. У сусрету са Војишом, он је народски лукав, јер када се Војиша пожали да је гладан, Богоје одговара: „Све док ти ове длаке сметају, ниси ти гладан! / Да си гладан, не би их ни приметио! / Зато се торбе од козLINE и шију овако... / овако, да длакава страна дође унутра! / Длаке показују ко је гладан, ко није!” (Симовић, 2008: 183/4). У овој – претпоследњој Богојевој појави – смештеној у време ноћи пред бој и позиционираној у пут близу Косова и турског табора, а у којој је он још увек Богоје, први пут се јавља његова траума, изречена узгредно, али од изузетне важности за његову позицију у свету драме „Бој на Косову”. Реч је о једној метафором исказаној реалној ситуацији, што добија одлике симбола и песничке слике: „Мене су браћа хранила дрвеним крушкама!” (Симовић, 2008: 184). Песничка слика нам показује да је Богоје био

угрожен најсуровије у оквиру своје породице, која би требало да представља заштитничко окружење.

На овом месту значајну улогу има и, у Симовићевим драмама, ретко употребљавана ауторска карактеризација. Реч је о томе да Богоје има име са значењем које је сасвим лако уочљиво, јер потиче од речи Бог. „Име је један од основних носилаца идентитета, било да је реч о реалном бићу или лику као производу пишчеве маште: '[...] треба прецизирати да само ИМЕ које поседујемо није ништа друго него социјални атрибут личности; оно је ознака социјализације индивидуе и највидљивији и најактивнији симбол њеног идентитета” (Анђелковић, 2002: 21). Када Богоје своје име промени у Мустафа, задржава ауторску карактеризацију јер је опет реч о имену са значењем. Мустафа значи одабран, изабран. Посредством значења имена, и српског и муслиманског, као и кретањем овога јунака кроз драмску радњу указује се на специфичност Богојеве позиције, која је важна за разумевање драмске радње „Бој на Косову”, али и за разумевање Лазаревог избора и Милошевог подвига. Због тога ће се Богоје као Мустафа последњи пут појавити на сцени управо идејно конфронтан Милошу Обилићу, где ће као суштински разлог узимања лажног идентитета навести *дрвене крушке*.

#### Остали ликови као део великог мозаика

Осататак ликова појављује се у делу у мањим улогама, због чега су им карактери неразвијени, а као протагонисти остају на нивоу фигура. Појављују се у кратким секвенцама, и изузев Рибарице, немају посебног значаја у драмској радњи. Један од таквих јунака свакако је и српски патријарх Спиридон, који се појављује већ у другој драмској појави првог дела радње, у којој уз кнегињу Милицу чини партнера Лазару на сцени и омогућава му да експлицитно исказе свој став поводом предстојеће битке. Спиридон остаје у оквирима драмских потреба да се карактерише Лазарев лик, а реплике, као што је патријархова уводна, штете самој фигури патријарха – црквеној улози: „Најбоље би било, кнеже Лазаре, / кад би се ово Муратово писмо / могло спалити и заборавити!”

(Симовић, 2008: 137). Све време дискусије о предстојећој бици, Спиридон остаје у поменутој драмској функцији. Ипак, на нивоу драмског погледа на свет који се јавља у Симовићевим драмама, а о чему је већ било речи, Спиридон се показује као лик чија се егзистенција – постојање потврђује *ранама*: „И ја желим да заслужим да ме Бог / по страдању препозна, и према страдању награди!” (Симовић, 2008: 143). Након ове епизоде, патријарх се на сцени појављује тек пред саму битку – молећи се, како је наглашено у дидаскалији, сам пред литургију на Видовдан. Молитва је песнички уобличена, и, као и Лазарева молитва, представља специфичан говор у драми „Бој на Косову”. Обе молитве су по поетским елементима ближе Симовићевој поезији, него језику његових драмских јунака, о чему сведочи и то да се оне штампају и као засебне песме, због чега и у драми имају наслове: *Молитва кнеза Лазара над Косовском трпезом* и *Молитва светим ратницима*. Лазаревом молитвом доминира песничка слика чудесне соли за коју се кнез моли. Со је комплексан симбол и заузима важно место у Симовићевој поетици јер се јавља у више песама. Она је симбол духовне хране, која се у Библији јавља на више места, али је и симбол суштине. „So, koja asocira na konzerviranje, simbol je onoga što ostaje. U figurativnom smislu, so omogućava da se sklopi sporazum, ugovor. 'Osoljeni zavet' izražava neraskidivost prijateljstva. [...] U tu simboliku saveza uklapaju se i reči koje Isus upućuje Apostolima (Matej, 5:13) 'Vi ste so zemlji'” (*Mali rečnik simbola*, 2011: 517). Ова симболика у Лазаревој молитви, у функцији је елемената који Лазара карактеришу као ратника за веру, која је идентитет, што смо показали, тумачећи кнежев лик. Поред ове симболике, због своје боје со свакако преузима и симболику белог, о чему је, поводом ове драме, било речи. Спиридонова молитва нема функцију као Лазарева – карактерисања лика, али је у функцији представљања будуће битке из угла првог црквеног човека. У њој се предстојећа битка, а преко библијских слика и симбола, види као прекретница за српски народ: „подигните нас, и подржите, и поведите, / да у бој уђемо ко жетеоци у жетву, / и да се, као жетеоци из жетве, / са насušним хлебом из боја вратимо!” (Симовић, 2008: 229). Путем истоветног виђења предстојећег догађаја повезују се ликови Лазара и Спиридона, и истовремено се потврђује легитимитет Лазаревог избора. На овом месту желимо да укажемо и на то да молитва и Спиридонове речи у овој епизоди нису у складу са репликама које

је патријарх изговарао у првом делу драме. Наиме, Спиридон је овде представљен као духовник, што придаје изузетан значај вери у коју се узда, док је при својој првој појави таква улога изостала.

Друго црквено лице које се појављује у драми је Герасим, монах са Атоса, Вуков брат. Функција овог протагонисте је да се из перспективе особе блиске Вуку Бранковићу покаже супротност Вуковог и Лазаревог виђења предстојеће битке. Герасим нема личних разлога да буде на Лазаревој страни, па својим ставом: „А Лазар је данас једини човек који би могао да спасе хришћанство, и Србију!” (Симовић, 2008: 171) потврђује легитимитет Лазареве позиције владара. Уједно карактерише Вука као негативну страну наспрам кнеза Лазара и Милоша Обилића.

У драми се појављује неколико женских ликова, који такође остају на нивоу појединачних улога. То су: кнегиња Милица, Рибарица, Праља и Велисава, која се јавља у пару са својим мужем. Милица се појављује на сцени само једном, уз Спиридона и Лазара, при њиховом првом појављивању, а у функцији је самеравања предстојеће битке из перспективе женског принципа. Наиме, она се противи бици, која прети да потпуно збрише, по Миличином виђењу, српски народ: „Са Косова се нећете вратити живи! [...] А ко ће да памти, или заборави, / ако не буде ни синова ни унука?” (Симовић, 2008: 142), док сам простор Косова види као „онај мрак”, чиме симболично настоји да покаже потпуно супротно мишљење од Лазаревог, за ког је *Косово испод сијања на небу*. Иако се појављује само у једној драмској сцени, она у њој заузима равноправну позицију са кнезом и патријархом, а посредством сопствених реплика, чија је централна тема апсурдност битке са надмоћнијим непријатељом у околностима унутрашњих трвења око власти, карактерише се као рационална и мудра жена. Настала на подлози патријархалне жене, Милица је сталожени, искрени саветник и помоћник свом мужу, што проблем одбране Србије уочава у његовом корену и без задршке га саопштава Лазару: „Сам немаш снаге, / а над снагама других немаш власти! / Погледај како се Србија поцепала! Погледај шта раде српски великаши! / Пре би због власти пристали да се потурче, / него да ударе с тобом по Турцима!” (Симовић, 2008: 140). Међутим, овако започета реплика наставља се у веома

опсежну реплику у чијем ће се току Миличин лика урушити, а почетна позиција патријархалне жене – помагача и саветника – поступно расути са завршним стиховима исте реплике: „И онај ко не уме ни будак да насади, / хоће да влада! / И ти са том саможивом, и властољубивом, / и празноглавом гомилом скоројевића, / [...]” (Симовић, 2008: 141). Иако ће је писац након ове реплике вратити у почетну позицију, стихови које Милица изговара након шестог стиха своје реплике (првих шест стихова смо навели), трајно нарушавају кохерентност њеног лика.

Праља се прва појављује од женских ликова, и то у иницијалној позицији драмске радње, у дијалогу са Богојем, коме ће показати пут за Косово. За саму драмску радњу она нема значајну улогу, те се увек појављује узгредно уз ликове као што су Рибарица, Пиљарица, Велисава и Војиша. Међутим, на идејном нивоу, она представља значајан елемент за разумевање драмског погледа на свет у Симовићевој драми „Бој на Косову”. Праља, чији и занат, у контексту који ћемо настојати да осветлимо, задобија значење симбола, у дидаскалији „Епилога” позиционирана је веома прецизно: „Лево се налази степениште, на чијој најнижој степеници седи праља” (Симовић, 2008: 267). Овако смештена она, заправо иде у мали круг ликова, што се у драми крећу вертикално, а то на идејном нивоу драме значи да је Праља представник дела народа који је и сам одабрао Лазарев пут. Позиционирана на последњем степенику, налази се тамо где јој је у турској окупацији и место. Њена потпуна супротност је Рибарица, чији је лик, поред Богојевог, међу протагонистима који представљају обичан народ најразвијенији. Рибарица је фигура лукавог трговца и једино што је занима од почетка драмске радње јесте „Једу ли Турци рибу?” (Симовић, 2008: 153). Случајно видевши Вуков динар, прва је схватила шта Вук намерава: „Шта мислиш, колико би злата дао Вук / да Лазар не види овај сребрни динар? / И колико би Лазар дао да га види?” (Симовић, 2008: 220). Овом репликом окарактерисна је једнодимензионална Рибарица, за коју је све трговина. Важност њеног лика потврђује се њеном позиционираношћу у структури драме. Њеном репликом о Лазару и Вуку завршава се први део драме: „Пева војска... иде на Косово!... / А сутра ће се и Вук и Лазар причестити, / у истој цркви, истим хлебом и вином! / Човече!” (Симовић, 2008: 221). Занимљиво је да лицемерје ситуације заједничког причешћа увиђа и исказује трговац, без патриотских или било каквих других осећања и без

могућности емпатије (што ће бити показано у завршној драмској ситуацији са Војишом, страдалим у бици и Велисавом). Позиција надређене драмске свести шаље јасну поруку цинизма, што на идејном нивоу драме урушава саму идеју Лазаревог подвига. Важност Рибаричине позиције оснажена је и тиме што се сама драма „Бој на Косову” завршава њеном, баналном репликом трговачког манира: „Пастрмке, јегуље! / Пастрмке, јегуље, деверике, шарани, штуче! / Дебела дунавска риба! / Кечиге, смуђеви! / Свеже скадарске укљеве! Скадарске укљеве!” (Симовић, 2008: 274). Бесциљно, аутоматизовано набрајање врста рибе које се нуде иако их на тезги нема, сведочи један могући аспект из ког је, сада већ минута битка, виђена као апсурдна.

Мурат, Бајазит и Јакуб представници су племства на турској страни. Јакуб има епизодну улогу и обликован је као антипод храбром, насилном и лукавом Бајазиту, док су Мурат и Бајазит, са друге старне, виђени као персонификације светова који се смењују. Муратов владарски лик конципиран је кроз неколико његових реплика са функцијама саветовања синова. У првој појави султан настоји да пренесе концепт своје владавине на своје синове и том приликом је карактерисан као мудар владар, што користи слабости непријатеља: „Најлакше је, али није најпааметније, / краљу кога победиш одсећи главу! / Јер та глава још може да ти послужи! [...] Ономе ко је на главу ставио круну, / више је стало до круне, него до главе! / Па ће за своју круну дати и главу / – и главу и народ, и земљу и веру! – / а круну неће дати ни за образ! / [...] Круна је нека врста мишоловке! / Па, да би на глави сачувао ту своју / краљевску или кнежевску мишоловку, [...] они срчаније но наше аге и бегови / у својим хришћанским државама бране / права наше исламске земље и вере!” (Симовић, 2008: 233/4). Видећи круну као мишоловку, Мурат ће показати свесност о постојању опасности да и сам његов син – Бајазит упадне у исту замку, и окрвари руке о брата. Због тога ће два пута, на самрти, упозоравати Бајазита да му је Јакуб брат: „Ја сам још жив, / а тебе, чујем, већ зову ’господару’.../ Слушај, Бајазите.../ Не заборави да ти је Јакуб брат!” (Симовић, 2008: 251). Прва два стиха иду уз владарски лик султана, премда ослобођена владарске сујете, без последњих стихова, деловала би веома неуверљиво. Међутим, подсећање сина на братску улогу, Муратов лик карактеришу као оца, а у самом лику, компонованом из две перспективе –



родитељске и владарске, даје се предност оним елементима што чине Муратову очинску фигуру јер по турском средњовековном верском закону Бајазит има легално право да убије брата, а да за то не сноси ни моралну ни кривичну одговорност.

Мурат се други пут персонализује и излази из оквира фигуре турског владара у разговору са Милошем Обилићем. „Неће проћи, момче, ни пола сата, / а од црва ни тебе ни мене / неће делити ни та твоја реч, / ни сва моја војска... / Зна се ко ће доћи, Обилићу, / и ко позобати, и мене, и тебе!” (Симовић, 2008: 245). Потпуно супротно од очекиваног од једног владара што се бори да рашири своју веру, те тако постаје и ратник за веру, Мурат је приказан кроз наведену реплику као лик чији поглед на свет дубоко обележава егзистенцијални песимизам. Овакво виђење у потпуности је у супротности са Муратовим поступцима – битке због ширења исламске вере – и са његовом последњом репликом упућеном Бајазиту: „Иза Косова се, једна за другом уздижу цркве: / Студеница, Жича... Лазарева Раваница... / А иза српских цркава су немачке цркве... / па римске, флорентинске и венецијанске цркве... / Док се чује последње црквено звоно, / па макар било изливано у облаку, / дотле ћеш морати да добациш исламску стрелу!” (Симовић, 2008: 253). Последња поука, ипак, Мурата враћа у улогу владара и истовремено потврђује Лазарево виђење битке на Косову. Овако конципиран лик Мурата показује одређене противуречности унутар самога јунака, које наговештавају потенцијални сукоб између приватног и јавног Муратовог бића.

Бајазит, будући султан, од првог појављивања карактерисан је као одважан и храбар Муратов син, циничног односа према слабијем брату Јакубу. Све што је Мурат поучавао своје синове, Бајазит је одбацио чим је Мурат умро, те се овај лик лако карактерише у једном потезу, као Муратов владарски, али и на приватном плану, антипод. Цинично изокрећући Муратове речи, Бајазит образлаже своју наредбу да се Јакуб убије: „Наравно да је највећа светиња! [мисли се на брата] / Али и ја сам брат! Јакубов брат! / Значи да сам и ја највећа светиња! / Имаш ли ти тај гајтан или немаш?” (Симовић, 2008: 256). У истом смеру иде и наредба да се сви ухваћени српски великаши, заједно са кнезом Лазаром посеку. Таквим поступцима Бајазит конституише потпуно супротан начин владавине од

Муратовог, а намеру да у њему успе, експлицитно излаже у последњој реплици: „А знам и како се немири смирују! / Одане награђуј, непоуздане уклањај! / Требаће ми хиљаде ногу и руку! / Хиљаде очију, хиљаде ушију! [...] Сад све треба решавати брзо! / Брзо судити, још брже пресуђивати! / Кога на Диван, кога на галију! / Кома спахилук, коме свилен гајтан! / Сад је брзина важнија него правда!” (Симовић, 2008: 265).

Бајазит је карактерисан углавном посредством својих поступака, као једно-димензионалан, и као неко кога занима једино власт и садашњи тренутак. То га чини блиским лику Вука Бранковића, што ће се нарочито показати у дијалогу са Лазаром. Бајазит, као и Вук, види једино оно што је ту испред њега: „БАЈАЗИТ: Да си синоћ знао што знаш јутрос, / не би се јутрос нашао на овом путу! / Ти знаш куд он води? И докле иде? [...] ЛАЗАР: Знао сам шта овим страдањем купујем. / БАЈАЗИТ: Чуо сам како ви то зовете вишњи живот! / Какав вишњи живот? / Тебе, Лазаре, чека овај пањ! [...] Глава ће ти с пања пасти у прашину! / Ту, у прашину где су ти сада чизме! / Па је ли ту, у прашини, под ногама, / тај вишњи живот? / Твој живот не вреди ни жижљива грашка!” (Симовић, 2008: 261). Дијалог Бајазита и Лазара пандан је дијалогу Мурата и Обилића, јер се саговорници не разумеју, чему је узрок сасвим различит драмски поглед на свет, чија је основа у различитим културним, верским и националним, односно идентитетским утемељеностима. На чисто драмском нивоу у оба дијалога учествују жртва и њен целат, а занимљиво је још и то што се статуси свих саговорника након дијалога сасвим мењају. Наиме, након дијалога Мурат – Обилић, Мурат излази из фигуре владара и одлази у прошлост, Обилић престаје да буде јунак за ког се сумња да је издајник и својим се делом потврђује као изузетан јунак; Бајазит након дијалога са Лазаром постаје султан, са својом првом војном победом управо на Косову, а Лазар се остварује као хришћански мученик.

#### Ликови у пару

У драми „Бој на Косову” јављају се четири пара ликова, који су увек заједно на сцени: Милан Топлица и Иван Косанчић, Левчанин и Тамнавац, Лазар

и Стеван Мусић, као и Војиша и Велисава. Милан и Иван појављују се у улози коју им је и народни певач дао – обавештавају о бројности турске војске која је стигла на Косово. На сцени се појављују два пута, први пут на путу ка Кнежевеј вечери, када расправљају о томе какав ће извештај поднети Лазару, и други пут на Кнежевој вечери, где се појављују и у улози коју им је још народи певач наменио, али и као Обилићеви помоћници. У првом дијалогу они се карактеришу својим репликама, као јунаци, који у својој основи имају потпуно различите погледе на новонасталу ситуацију. Ситуацију ћемо именовати као долазак огромне професионалне војске на Косово. Док Косанчић сматра да се кнезу мора рећи истина о војсци, дотле Топлица жели да прикрије да је реч о професионалној војсци, како се Лазар не би обесхрабрио: „Ако би знао колико има Турака, / могао би одустати од битке! / А онда би се цела та Азија / размилела по Србији без отпора” (Симовић, 2008: 185). Косанчић лажни извештај види као неку врсту издаје јер би се на тај начин озбиљно могла угрозити српска војска: „А шта ако Лазар на те твоје чешљаре, / гребенаре и ситаре, удари с пола снаге, / а тамо га, уместо гребенара и ситара, / са свом снагом, / дочекају јаничари и азапи?” (Симовић, 2008: 185). У народној песми Милош Обилић саветује Ивана и Милана да не кажу Лазару каква је и колика војска из разлога које у драми наводи Милан Топлица, што Симовић не преузима јер би најпре такав савет могао нашкодити Обилићевом лику каквог га карактерише писац, а с друге стране, стављајући овакав сукоб између ликова у пару добија се на драматичности саме радње. С обзиром на то да је сваки дубоко уверен у исправност својих разлога они ће Лазару пренети, истовремено, различите извештаје, при чему таква ситуација на нивоу драмске радње нема значаја. Као Милошеви помоћници показаће се за време ситуације у којој Вук оптужује Милоша за издају. Они веома јасно показују да не постоји оправдан разлог да се сумња у Обилића – штавише, Топлица сматра да: „Зато што Вук сумња у Обилића, ја сумњам у Вука!” (Симовић, 2008: 207). И све време Вукових оптужби Милан и Иван ће срчано бранити Милоша, без бојазни, када Вук покуша да изманипулише њихову побуну и све представи у светлу завере против Лазара. У самој структури драмске радње овај пар, пре свега, има функцију посредника у карактеризацији Милоша Обилића јер њихова реакција на Вукове оптужбе, као и на Милошев завет, који сматрају

неостваривим, али у Милоша не сумњају, показује значај и место Милоша Обилића међу другим јунацима и витезовима.

Следећи пар, Левчанин и Тамнавац, представљају неку врсту прототеже Косанчићу и Топлици. Они се појављују само једном на сцени, на Кнежевој вечери, где се показују најпре као обласни господари чији је концепт владавине и државе близак Вуковом: „ЛЕВЧАНИН: А ко је кнезу Лазару дао право / да о томе [да се на Косову пружи отпор Турцима] одлучује без нас? / И зашто је Лазар својој кнежевској титули, / уз *Господин Србљем и Подунавију*, / црвеним словима написао: и *Приморју*? / И шта он има по Левчи да ми потврђује / воштаним и златним печатима из Крушевца? / Зар ја немам моје воштане печате?” (Симовић, 2008: 192). Такође, показаће се као она линија протагониста, која није присталица боја на Косову, те Левчанин сматра да је потребно преговарати, а не „противити [се] јачем”, па спас види у покоравању, „да не гинемо лудо и без потребе!”. Као Вукови помоћници, односно као опоненти Топлици и Косанчићу, показују се у ситуацији у којој Вук оптужује Милоша јер потврђују Вуков интегритет. У такав положај Симовић их поставља структуром драмског дела јер се они не одређују експлицитно, него преко реплика упућених Топлици или Косанчићу, а као одговоре на то што се они постављају као Обилићеви помагачи. До необичног заокрета у позицији ова два лика долази на крају VII епизоде. Након што се Милош заветује и напусти вечеру, Тамнавац показује да је и сам, иако је заговарао Вукову страну, свестан Милошевог стварног карактера: „Па зар ти [Лазар] мислиш без Обилића на Косово?” (Симовић, 2008: 216). Тамнавац добија функцију посредника карактеризације Милошевог лика јер реакцијом потврђује да Милошу Обилићу међу српским витезовима припада управо оно место на које су указали Косанчић и Топлица.

Трећи пар међу српским витезовима су браћа Мусићи, Лазар и Стеван, али они немају изграђене карактере или улоге, него једноставну функцију у којој, супротстављени претходном пару, на почетку Кнежеве вечере, омогућавају позиционирање ликова Левчанина и Тамнавца. Последњи пар, који потиче из другог друштвеног слоја, обичног народа, Војиша и Велисава, такође немају изграђене карактере, али им се, иако кроз кроки-фигуре, улоге јасно оцртавају.

Велисаву смо настојали да анализирамо приликом осветљавања позиције женских ликова у структури драмског текста. Војиша се појављује, као и Велисава, више пута на сцени, с тим што се он појављује и једном без Велисаве – у сцени са Богојем. Војиша у драмској структури има функцију да покаже страдање обичног војника у једној великој и суровој борби, најпре унутар саме државе – где он, шпијунирајући за Вука, дане проводи гладан по друмовима – а потом у самом боју остаје инвалид, што ће га учинити неспособним за рад и обезбеђење егзистенције.

### Драмска радња, прича и ситуација

У делу о подтексту настојали смо да покажемо да је Љубомир Симовић за тему своје последње драме одабрао историјски догађај, који је у усменој, али и писаној књижевности већ добио одређено уметничко уобличење, од којег писац није могао одступити како не би унапред ризиковао да његову драму публика не прихвати<sup>73</sup>. Како је бој на Косову обликован у епским народним песмама, књижевно уобличење, као и сама историјска тема, заправо има епску природу. Преузимајући целокупан епски догађај писац се нашао у ситуацији да огромну епску грађу треба преобликовати у драму. С обзиром на то да драмски текст због своје природе захтева јасно одређен догађај – догађај у коме се огледа или цео нечији живот, или који може бити персонификација судбине једног човека или одређене групе људи или народа и сл. – огромна епска грађа излази из оквира књижевних средстава којима се служи драмска уметност. Како бисмо указали на конкретан проблем драме „Бој на Косову” због којег она не представља најбољи пример драмског дела, кренућемо од неких основних појмова у проучавању драмског текста.

Манфред Пфистер за дефинисање драмске радње нуди дефиницију Хублера (Hübler) коју допуњава, у теорији књижевности, веома познатим објашњењем: „Radnja ćemo, s A. Hüblerom, definirati kao 'namjerno odabrano, nekauzalno određeno prevođenje iz jedne situacije u drugu'. Radnja, dakle, uvijek ima

---

<sup>73</sup> О разлозима за тако нешто смо говорили у делу о жанру.

trijadičnu strukturu i njezini su segmenti početna situacija, pokušaj promjene i promjenjena situacija”<sup>74</sup> (Pfister, 1998: 291). Уочавамо да је кључан појам при дефинисању драмске радње драмска ситуација, различито схватана и различито дефинисана током историје проучавања драмскога текста. Иако, можда престога или чак и погрешна дефиниција ситуације коју нуди Шнец (Schnetz) може нам бити од помоћи у разумевању барем једног дела драмских ситуација: „Dramska situacija je trenutno, napeto stanje u kojem istovremeno djeluju kontrastirajuće komponente” (цитирано према: Pfister 1998: 294). Полазећи од ове дефиниције, а ослањајући се на Суриоово проучавање драмске ситуације, Пфистер појам ситуације чини сложеним јер „se kategorija konflikta pojavljuje kao fakultativni, a ne kao konstitutivni momenat, tj. tako da situacija može biti napeta, nabijena konfliktima i imati u sebi potencijalnu dinamiku, s jedne strane, ili, pak, s druge, može biti bez konflikta, bez napetosti i statična” (Pfister, 1998: 294). Тако дефинисана драмска ситуација оставља могућност за, као је то и сам Сурио сматрао, велики број различитих типова ситуација, што истовремено чини комплексним одређивање драмске радње. Имајући у виду конкретну драму – „Бој на Косову” – у којој се јавља неколико самосталних драмских ситуација, покушаћемо да укажемо на комплексан проблем односа ситуације и драмске радње. Наиме, у Симовићевој драми можемо именовати неколико различитих мањих драмских ситуација. Једну смо већ именовали као ситуацију у којој Вук оптужује Милоша за сарадњу са Турцима; драмска ситуација је и она у којој су Богоја ухватили Вукови стражари, затим када Милан Топлица и Иван Косанчић имају дилему око извештаја, али такође, и када Милош Обилић убије Мурата или када спозна Богоја као Мустафу, и др. Вукова оптужба Милоша за издају и Милошево препознавање Богоја као некога ко се сада зове Мустафа, представљају драмске ситуације, које су дубоко обележене драмском напетостју. Међутим, овде постоји недостатак конкретне почетне драмске ситуације чија би језгровитост показивала суштински значај за драмску радњу и која би била почетна ситуација из које се драмска радња креће ка промени или покушају промене драмске ситуације да би се стигло у другачију или исту драмску ситуацију, што зависи од кретања драмске радње. Дакле, недостаје једна, у односу на драмску грађу, конкретна драмска ситуација. Невдене драмске

---

<sup>74</sup> О овоме видети и у: Emil Štajger: *Umeće tumačenja i drugi ogleđi*, стр. 141-182.

ситуације, које се могу издвојити у драми „Бој на Косову”, представљају целине које немају значајан утицај на образовање драмске радње. Љубомир Симовић причу о боју на Косову уобличава тако што се у драми смењују епизоде различитог карактера.

С обзиром на то да се у драми „Бој на Косову” јавља проблем драмске ситуације, односно да се не успоставља драмска ситуација на нивоу радње, драмска прича конституисана је око једног драмског догађаја, а то је бој на Косову. Одсуство радње, карактеристично за овако обликоване драмске текстове, ову Симовићеву драму на структурном нивоу приближава, када је реч о српској књижевности, драмама Александра Поповића. „Takve drame bez radnje osobito se često nalaze u moderni, a ta odsutnost radnje, ta redukcija radnje na događanje, jedna je od najvažnijih strukturnih transformacija drame u moderni” (Pfister, 1998: 292). Међутим, та сличност остаје само на нивоу поступка изостављања драмске радње.

Све оно што се збива пред нашим очима у Симовићевој драми „Бој на Косову” повезано је са главним догађајем на идејном нивоу дела. Међутим, та повезаност се у неким деловима драме тешко уочава јер остаје расута у великом броју ликова и њихових кретања, кроз које је писац покушао мозаички да компонује драмску радњу, али је сама драмска радња изостала. Сматрамо да она изостаје управо услед слабих каузалних веза, које драма као књижевна врста захтева, јер „dramski karakter zbivanja na sceni upravo leži u njihovom odnosu prema onom što ostaje izvan scene” (Surio, 1982: 22). На тај начин бој, који остаје изван сцене, премда се посредством извештаја турске војске покушава приказати на сцени, не добија место које би требало да има с обзиром на то да је његов значај у композицији дела тај што је реч о догађају око ког се формира драмска радња.

Сурио истиче још једну веома важну карактеристику драме, а то је њена сажетост у приказивању света који је на сцени: „Ma koliko prikazani nam svet bio mali, tesan, ograničen i zbijen u samoga sebe, bez tog preliivanja sveta dela preko scenskog mikrokosmosa nema pozorišta. I baš ta zbijenost, ta ograničenost (na primer, mali broj lica) koja je toliko uočljiva u strukturi najvećih kao i najmanjih dramskih dela, treba pre svega da omogući taj zvezdani karakter bez koga scenski mikrokosmos ne bi mogao da uspostavi pozorišni makrokosmos i da njime upravlja” (Surio, 1982: 23).

Управо ова сажетост није се могла остварити у драми „Бој на Косову”, у којој се сусреће велики број драмских ликова и, како смо то настојали да покажемо, широка епска грађа. Да би се овако велика епска грађа, могла приказати на сцени, потребно је да драма садржи конкретно драмско *језгро*<sup>75</sup>, преко којег се успоставља макрокосмос у драмској радњи, односно у свету драмскога дела.

### Закључак

Љубомир Симовић је у својој последњој драми велику епску грађу покушао да преточи у драмску радњу, што није било ни мало лако, те се писац са великим бројем ликова, учесника конкретног историјског догађаја, чини нам се, мучио. Идејни план дела је, ипак, успешнији од формалног, где драмска радња није успостављена, управо јер се изгубила сажетост, неопходна за драмски текст. Поједини ликови, како смо то настојали да покажемо, остали су на нивоу функције у драми, што у неким случајевима сасвим одговара потребама драмскога текста. С друге стране, ликови чија је карактеризација развијенија мање су или више успешни у зависности од тога колико се сама драмска прича ослања на њих, те је Лазарев лик, иако развијен, остао недоследан и лишен каузалности, док Вук Бранковић спада у боље обликоване ликове, као и Мурат, који је, ипак, остао на нивоу крокија.

Обликована савременим техникама у жанру историјске драме, Симовићева драма „Бој на Косову” свакако заузима одређену позицију у историји српске савремене драме. Иако не сматрамо да је досегнула ниво претходне три драме, она ипак сведочи о потреби да се један важан историјски догађај из средњег века узме за тему драме у XX веку, а након Првог и Другог светског рата, који такође представљају значајан извор тема историјске драме. Њен значај је, дакле, у томе што сведочи о потреби Љубомира Симовића, који је по основној вокацији песник, а то је у овом случају веома важно, да поново проговори о догађају, што има и различита књижевна уобличења, и који је у различитим периодима књижевне

---

<sup>75</sup> „Ali, ono što je u svakom slučaju neophodno, to je postojanje tog 'jezgra', tog središnjeg položaja, dovoljno određenog, čvrstog i svetlog da izloženom свету uvek nametne jednu nuklearnu strukturu” (Surio 1982: 24).



историје био обликован управо као драмски текст, и том приликом преиспитиван и поново тумачен.

У књизи *Косово и нова српска историјска драма* Бранко Брђанин указује на то да је у српској драми у другој половини XX века дошло до тематског заокрета и одлучног раскида са традицијом грађанске драме. Због тога се, како аутор показује, јављају две струје у драмској уметности: комедија – „(рјетко и изузетно помјерена према благој сатири, или гротески), 'набезболнији' жанр у идеолошким друштвима, али и као најприрођенији нивоу наше позоришне публике, њеном хоризонту очекивања и потребама” – и драме, за које каже да *залазе* у „просторе митолошког и универзалног културолошког наслеђа, са алегоријским значењима текста”. У ове друге Брђанин набраја драме Велимира Лукића (*Окамењено море* и *Фарсе*), Јована Христића (*Чисте руке* и *Орест*), Миодрага Павловића (*Кораџи у другој соби* и *Игре безимених*) и Борислава Михајловића Михиза (*Бановић Страхиња*), за које сматра да успостављају „својеврсну обнову жанровског варијетета који је замро још почетком вјека, [и] у суштини најјављује и нову српску историјски драму”. У ову групу драма уврстиће и Симовићеве: „Хасанагиницу” и „Бој на Косову”. Међутим, Брђанин указује на то да се осамдесетих година XX века јављају драме са темом боја на Косову. То су драме: „Кнез Лазар” Светолика Станишића, „ЛАЗАР велики кнез” Звонимира Костића, „Легенда о земљи Лазаревој” Миодрага Илића, „Пропаст царства српског” и „Косово” Миладина Шеварлића, „Бој на Косову” Љубомира Симовића, „Је ли било кнежеве вечере?” Виде Огњеновић и др. На овај начин аутор наглашава да се осамдесетих година прошлог века јавила потреба, која је, како смо то већ осветлили, заснована у друштвеним околностима, да се писци драма врате једном важном историјском догађају. Међутим, како нам се чини, и остали писци, као и Љубомир Симовић, сусрели су се са истим потешкоћама у преобликовању једне велике епске грађе у драмски текст.

Драма „Бој на Косову” не спада у најбоља драмска дела српске књижевности и по естетским вредностима веома заостаје за осталим Симовићевим драмама. У преради драмског текста из 2002. године, писац покушава да у драму не укључи политичко позориште, односно политичку драму,

коју жанр историјске драме по својој природи захтева, што је једна од слабости ове драме. У појединим моментима, Љубомир Симовић је настојао да укључи преиспитивање историјског догађаја, као и да укаже на то колики је и какав утицај чувене битке на садашњу стварност, али су такви покушаји углавном остали у наговештајима. Како смо то већ нагласили, најбоља компонента овог драмског дела је комплексна употреба простора као драмског средства.

## ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

Кроз анализу драмских дела Љубомира Симовића настојали смо да осветлимо карактеристике његових драма, драмску технику, начин карактеризације ликова, затим начин на који употребљава време и простор у делу, као и обликовање драмске радње и драмске ситуације. У самој анализи посебно место заузима жанровско одређење драмских дела, односно покушај да се сагледају елементи различитих драмских жанрова које писац употребљава како би обликовао особену жанровску форму, која је нека врста жанровског хибрида. Изузетак је, како смо на то скренули пажњу, последња Симовићева драма – „Бој на Косову” – јер је реч о историјској драми. Симовићеве драме могу се поделити у две групе, у оне које имају подтекст у усменој или писаној средњовековној књижевности – „Хасанагиница” и „Бој на Косову” – и оне које приказују савремено друштво, а тематски су блиске његовој поезији – „Чудо у Шаргану” и „Путујуће позориште Шопаловић”. По типологији коју наводи Саразак у књизи „Поетика модерне драме” прва група се још може обележити као драма у животу (иако у драми „Хасанагиница” то није тако строго), а друга као драма живота. „Pojam drame u životu upućuje na okvir koji obuhvata posebno odabranu epizodu iz junakovog života, epizodu koja se poklapa sa prelaskom sreće u nesreću (ili obrnuto), a događa se u vremenu onoga što je Sofokle nazvao 'kobnim danom'. Dakle, drama u životu je u celosti potčinjena ljudskom vremenu; ona se uvek odvija u smeru života; što će reći od rođenja ka smrti. Drama u životu prihvata ideju, krajnje upitnu sa modernog stanovišta, ideju sudbine ili fatalnosti. Drama života radije uzima za predmet izvrnuti život, a na neki način *kontra-život*.”

С друге стране, а следећи Čехова, драма живота скупља, поред оних блиставих, све оне sitne догађаје, оне на граници безначајног, који чине један 'безбожан живот'. У драми живота нема великих судбинских обрта који су били у основу трагедија, и, шире, у драмима у животу. Срећа и несрећа стално се сменјују а често и међају. Метерлинк, са своје стране, даје предност драматургији без великих радњи и без колебања даје предност ономе што у свом чувеном и већ поменутом тексту *Svakodnevno tragično* назива 'трагедијом среће'” (Sarazak, 2015: 48). Сматрамо важним да шире објашњење

Саразакових појмова буде наведено јер оно представља једну могућу поделу Симовићевих драма.

Прва као и последња драма Љубомира Симовића настала је на подлози српске усмене књижевности, што ове две драме доводи у један особен драмски контекст у нашој књижевности, а реч је о драмама, које за подлогу имају усмено стваралаштво. Такве драме у српској књижевности нису ретке, те да бисмо што прецизније указали на место Симовићевих драма, у оквиру савремене српске књижевности узећемо у обзир драмска дела настала у другој половини двадесетог века, односно још конкретније, ослонићемо се на један репрезентативан пример као што су драме Борислава Михајловића Михиза. Ипак, треба напоменути да када је реч о делима која приказују бој на Косову, а чији је број није мали, она су већ добиле своју анализу у књизи Бранка Брђанина *Косово и нова српска историјска драма*, у којој аутор поред драма које за тему имају Косовску битку осветљава и друге драме настале на подтексту усмене књижевности, именујући их као нову српску историјску драму. Веома богат и исцрпан преглед, али и критичка оцена ових драма, показала је да Михајловићева драма „Бановић Страхиња” има прекретничко место у историји српске драме двадесетог века, јер је „обновитељ древног жанра у националној литератури” (Брђанин, 2007: 184).

Две драме Борислава Михајловића, од укупно четири, за подлогу имају усмену традицију: „Бановић Страхиња” (1963) и „Краљевић Марко” (1969)<sup>76</sup>. Сматрамо их важним<sup>77</sup> за сагледавање места Симовићеве драме у контексту драма друге половине двадесетог века, превасходно због начина на који се третира усмени подтекст, као и због тога, што је у оба случаја реч о књижевно образованим писцима, који су у своје драме укључили и критичку мисао о модерном човеку и његовом положају у свету. Њихове драме не подразумевају само модеран и полемички однос према традицији, него и полемички однос према

---

<sup>76</sup> Друге две драме тематизују свет модерног доба, али за разлику од Симовићевих драма, које имају исту тематику, Михајловићеве драме „Командант Сајлер” (1966) и „Оптужени Пера Тодоровић” (1985) настављају драматургију у којој један конкретан лик заузима повлашћено место.

<sup>77</sup> О томе да је Михајловићево место веома значајно у историји драме двадесетог века, као и о томе да је управо он објавио повратак темама из српске народне епике видети у: Б. Брђанин, *Косово и нова српска историјска драма*, стр. 170-193.

култури. Симовићева драма „Хасанагиница” показује одређену блискост са Михајловићевом драмом „Бановић Страхиња”, а реч је о томе да у овим драмама (првенцима) оба писца узимају једну конкретну песму за подтекст свога дела. Ипак, на самом почетку, наилазимо на важну разлику, иако оба писца у својим драмским текстовима успевају да створе оригинална дела високе уметничке вредности, Михајловић, за разлику од Симовића, у својој драми даје и особено тумечење усмене епске песме „Бановић Страхиња”, нарочито спорног места – завршних стихова (в. Екмечић 2014а: 97-106).

Оба писца полазе од песме као основе, али стварају своја оригинална дела укључујући у драму, с једне стране, фолклорно-митолошке елементе – Симовић, односно елементе средњовековне традиције – Михајловић, а, с друге стране, укључују и елементе савременог друштва. Реч је о томе да оба писца у драму укључују политику, и то као друштвени феномен. Они у својим текстовима показују моћ коју политичари имају, али истовремено разобличавају самог носиоца политичких идеја – Симовић у лику бега Пинторовића, а Михајловић у лику Мајке Југовића. Писци показују потребу да се разобличи политичка фигура као и њена стварна моћ, која може имати кобне последице по немоћног појединца, али се може и урушити у сусрету са одређеним типом јунака. На овом месту писци се и разлилазе, јер док Михајловић пише егзистенцијалистичку драму, која има жанровских примеса и неких других облика, Симовић остаје веран свом жанровском хибриду, те се у драми преплићу елементи различитих драмских жанрова, а о чему смо говорили током анализе драме „Хасанагиница”. Симовић бегову мотивацију за удају Хасанагинице за мртвог кадију смешта у Пинторовићево приватно биће, које жели да се свети, и које утиче на његово јавно биће, а Михајловић, пишући егзистенцијалистичку драму, моћ Мајке Југовића доводи у неповољан положај у сусрету са јунаком који се дефинише сопственим избором. Када је реч о самој политичкој фигури, оба писца указују на манипулацију којом се политичке фигуре служе, и која им представља главно средство за политичке игре. Основа игре је да се несрећа окрене у сопствену корист: Пинторовић Хасанагиничину несрећу преокреће у повод за освету – приватно – и у повод да демонстрира сопствену моћ – јавно; Мајка Југовића Женин одлазак са Влаха-Алијом, претвара у политичку игру, која има за циљ

заstraшивање народа, јер ако се она покаже као неко ко је способен да сопствену кћи, најпре унакази одсецањем груди, а после и погуби, порука постаје веома снажна. За игру коју режира Мајка Југовића важно место припада и временској позиционираности те игре, јер она долази након тога што је клетва упућена онима који би се усудили да не оду у бој на Косово, а, истовремено, игра претходи самом боју.

Као што смо нагостили, оба писца имају полемички однос према традицији, иако је код Симовића тај однос израженији у драми „Бој на Косову”, он своје зачетке свакако има у „Хасанагиници”, док је Михајловић већ у свом првенцу експлицитан. Писци најпре разарају култ мајке, јер је у патријархалној традицији мајка посебно поштован члан породице, који представља најчвршћи стуб те породице, а преко, породице, она постаје стуб друштва. Иако жене нису у патријархално-средњовековном раздобљу наше историје биле друштвено активне, оне су ипак имале снажан утицај првенствено на своје синове. С тим је у вези и посебна функција и значај мајке у епској биографији јунака (в. Самарџија, 2008). Одатле потреба да се разгради култ мајке, посебно онада када писац у драму укључују и елементе модерног света, а у њему примат имају политика и друштвене околности. Михајловић у лик Мајке Југовића, уместо традиционалне епске мајке, заправо укључује подтекст вештице – мајке која се храни крвљу деце<sup>78</sup> – и ствара посебног протагонисту израслог из стиха „и ту мајка тврда срца била” (в. Екмечић 2014а: 97-106). Симовић, с друге стране, у лику мајке Пинторовића разграђује култ мајке изводећи на сцену мајку која не разуме говор своје кћери<sup>79</sup>, и која Хасанагиницу не разуме ни као жену ни као мајку, чиме се појачава њена негативна природа. Разобличавање култа мајке Михајловић ће наставити и у драми „Марко Краљевић” (в. Самарџија, 1996:331-340). Потреба да се овако обрачунају са важном фигуром у епском свету настаје из неколико разлога. Најпре доводећи у питање један необорив стуб средњовековне породице, они показују потребу да се традиција увек и наново испитује, као и то да се

---

<sup>78</sup> „Вјештица се зове жена која (по приповјеткама народним) има у себи некакав ђаволски дух, који у сну из ње изађе и створи се у лептира, у кокош или у ћурку, па лети по кућама и једе људе, а особито малу дјецу: кад нађе човјека гдје спава, а она га удари преко лијеве сисе те му се отворе прси док извади срце и изједе, па се онда прси опет срасту” (Караџић, 1977б: 66).

<sup>79</sup> О томе видети у анализи драме „Хасанагиница” на почетку овог истраживања.

поједине аномалије савременог друштва могу разумети, само ако се има у виду њихов могући, скривени зачетак у временима у којима је стварна природа тих појава била експлицитно једва видљива. Ипак, не треба мислити да се писци ругају традиционалном, јер и Симовић и Михајловић у драмама о којима је реч укључују и ликове мајки засноване на патријархалном моделу, у ликовима Хасанагине мајке и мајке Бановић Страхиње.

Уводећи у своје драме *настале на народну* нове мотиве и нове ликове, они неретко преобликују и саме јунаке из епске традиције, укључујући у њихове карактере првенствено елементе блиске протагонистима савремене драме. Занимљив пример таквог преобликовања је Југ Богдан у Михајловићевој драми, пошто он добија позицију ироничног аналитичара, својеврсне луде. Сличну позицију у Симовићевој драми има Ахмед. Потреба за јунаком који на ствари гледа са дистанце која му омогућава да види стварну природу догађаја, указује на тежњу писаца да у драмски свет својих дела укључе и такве протагонисте који ће бити отелотворење критичке мисли и који ће својим присуством указати на положај у друштву онога ко је за такву мисао способан. Југ се не пита ништа, он је само номинално Југовић, а Ахмеда, бившег гробара, други протагонисти често и не примећују на сцени. Позиције у драмским структурама, које овим ликовима припадају, сугеришу друштвену позицију онога ко је способан да спозна стварну природу друштвених појава. И Симовић и Михајловић својим односом према традиционалном сугеришу заправо полемичан однос према друштвено-актуелном, односно према појавама које су константне у различитим периодима људског постојања, и које се јављају у разноликим облицима. Због тога, а то је и у природи драмскога текста, писци посредством друштвено-актуелног, заправо, иду ка универзалном, те појаве као што је политика или политичка фигура или аналитичар (углавном у лику луде) не везују за конкретне стварне партије или личности, него се разобличава природа тих појава и њихов значај/утицај конструктиван или деструктиван у животу појединаца.

Љубомир Симовић и Борислав Михајловић у драмама које настају на подтексту усмене књижевности показују нарочиту блискост у употреби простора и времена, који је, како смо на то указали анализирајући Симовићеве драме, често

у функцији карактеризације ликова или је у функцији разобличавања природе појединих појава<sup>80</sup>. Примера је много за сличности у употреби простора, због чега ћемо као парадигму издвојити сличности у функцији мрака у драми „Хасанагиница” и простора иза затворених врата у драми „Бановић Страхиња”. У оба случаја се може говорити о непознатом простору у коме протагонисте драма вреба зло и из којег често долази опасност. И док Симовић и вербализује простор мрака, посебно у Хасанагиничином монологу, дотле Михајловић константно наглашава, углавном у дидаскалијама, да се иза тих затворених врата одлучује о судбинама протагониста, али како ћемо видети и о судбини света Михајловићеве драме. Хасанагиница пред злом што вреба из мрака остаје немоћна, а судбину коју јој намећу – извећају – у том мраку, не може да избегне, за разлику од Страхиње и Жене који тој судбини могу да кажу не. Разлика у положају протагониста условљена је разликама у жанру, о чему је већ било речи. Ипак, у обе драме сугерише се деструктивна моћ зла, које долази из непознатог, неистраженог или неосвојеног простора.

У драмама „Бој на Косову” и „Марко Краљевић” писци инсистирају на свом полемичком односу према традицији, с тим што сада за подтекст не узимају једно конкретно дело, већ целокупну епску грађу везану за конкретну тему, као и средњовековне списе<sup>81</sup>. У оквиру драмског подтекста Михајловић ће се служити и експлицитно интертекстом, уводећи у своју драму цитате из средњовековне књижевности – усмене и писане. Интертекст употребљава преваходно у карактеризацији Марка Краљевића, а тај драмски поступак показује блискост са начином на који Симовић употребљава интертекст у драми „Путујуће позориште Шопаловић”, док у драми „Бој на Косову” он остаје у оквиру подтекста. Писци у својим првенцима, стварају оригинална дела у која инкорпорирају полемичку компоненту у сагледавању познатих историјских догађаја. Узимајући обимну епску грађу, аутори успевају на различите начине да се са том грађом изборе, при чему бисмо рекли да је Михајловић за нијансу занатски успешнији од Симовића,

---

<sup>80</sup> О простору у Михајловићевој драми „Бановић Страхиња” видети у: Екмечић, 2015: 144-149. Слична је употреба простора и у драми „Марко Краљевић”, с тим што Марков шатор има функцију случну оној коју има баново двор, а то је функција куће-дома, по одређењу Г. Башлара.

<sup>81</sup> За Симовићеву драму погледати четврто поглавље овог истраживања, а за Михајловићеву у: С. Самарџија, 1996: 331-340.



премда би и његова драма захтевала велике редитељске измене уколико би се постављала на сцену<sup>82</sup>. Како се у самим темама које су одабрали јавља напет однос између стварне историје и легенде, писци тај однос у одређеној мери укључују у своја драмска дела, с тим што он код Симовића остаје у наговештајима, а код Михајловића се појављује – отелотворен на сцени у ликовима народних певача – Милији и Станији – као и у виду народних песама које се о Марку певају. У том контексту јавља се и нека врста конфликта који Марко Краљевић предочава у референцијалној реплици: „Песме о Марку певате како вас од Турака брани, свадбарину укида, кесеције убија, песме певате, а о срамоти Марковој мислите. Да вам животе и веру и обичаје чува, зато је добар, о добар је Марко ко добар данак у години, а гадите ме се, да гадите ме се што Турчина служим. Није право, народе мој, није право” (Михајловић, 1986: 197). Михајловић и Симовић, нарочито кроз ликове Марка Краљевића и Вука Бранковића, осветљавају однос историје и легенде, компонујући их као вишедимензионалне ликове, унутар којих се јавља конфликт, који ће код Симовићевог јунака остати у наговештајима, а код Михајловићевог ће постати централно место из ког јунак налази излаз у смрти.

У своја дела настала на подлози усмене књижевности оба писца укључују и различите књижевне поступке карактеристичне за фолклорну књижевност у оквиру којих наново дају уметнички преобликовану употребу. Као илустрацију употребе књижевних поступака, који су карактеристични за усмену књижевност можемо навести понављања. Михајловић и Симовић их укључују у своје драме, али, како би задржали динамичност радње, понављања су стилизована, те Симовић на месту понављања употребљава једноставну реплику: „таква и таква ствар”, а Михајловић поступак понављања користи како би у драми остварио дијалог савременог и средњовековног виђења неког догађаја: „Нашао сам га, изазвао на двобој и убио. [...] Носили смо се по планини цео летњи дан до подне. Изломили смо мачеве, копља, сабље, сатрли коње. Ухватили смо се у дуг и љут коштац” (Михајловић, 1986: 104/ 105). Поред књижевних поступака, оба писца, у оба своја дела настала на подтексту усмене књижевности, инкорпорирају

---

<sup>82</sup> Михајловићева је драма за разлику од Симовићеве била постављена на позоришну сцену, али није забележила успех.

различите кратке говорне облике: узречице, пословице, пословична поређења, загонетке, питалице, брзалице, заклетве, клетве, благослове, псовке, здравице, молитве, гатања, басме и др<sup>83</sup>. Када је реч о заједничким елементима што се јављају у драмама Борислава Михајловића и Љубомира Симовића они се могу уочити и на плану драмске технике у оквиру које, како смо то већ навели, на посебан начин употребљавају време и простор, али и реквизите, а у обликовању драмске ситуације доминира модерни приступ. Драмска радња и прича обликују се сложеном употребом фолклорно-традиционалних компоненти и елемената модерног друштва.

Заједничка компонента драма Љубомира Симовића, Борислава Михајловића и Драгослава Михаиловића је то што сва три писца на сцену изводе савременог човека који је у својој основи усамљено биће. Код Симовића и Михајловића та усамљеност се додатно појачава тиме што се на сцени отелотворује неразумевање између појединих драмских ликова. У Симовићевој драми „Хасанагиница” неразумевање међу ликовима је стално присутно, али се оно на сцени најјасније види у дијалогу мајке и Хасанагинице пред женину удају за кадију. У драми „Марко Краљевић” Михајловић је експлицитнији, те поред Марка и других јунака, са изузетком Али-паше, који се не разумеју међусобно, иако говоре истим језиком, писац уводи Девојку, кавкаску робињу, чији језик нико не разуме, нити она разуме језик оних међу којима живи. Дијалог између Марка и Девојке у коме свако говори својим језиком, а о својој тескоби, долази до разумевања међу ликовима, али на идејном нивоу дела. На тај начин писац остварује један пластичан приказ човекове усамљености у модерном добу. Драгослав Михаиловић у драмама „Протуве пију чај” и „Увођење у посао” другачијим драмским техникама остварује истоветан приказ човековог положаја у савременом свету.

До сада је Драгослав Михаиловић написао четири драме: „Кад су цветале тикве” (1969. по мотивима истоименог романа објављеног 1968), „Протуве пију

---

<sup>83</sup> У тексту „Кратки говорни облици у поезији Љубомира Симовића” Снежана Самарџија пажљиво оветљава начин на који Симовић у своје дело укључује кратке говорне облике. Михајловић је у своје драме на сличан начин употребљавао кратке говорне облике.

чај” (1977), „Увођење у посао” (1983) и „Скупљач”<sup>84</sup> (1998), у којима се јављају сви елементи модерне драме. Иако је Драгослав Михаиловић превасходно прозни писац, што је вероватно и утицало да његова прва драма буде заправо драмска обрада кратког романа, он своје драме пише и доследно заснива на чеховљевској драматургији. Приликом анализе Симовићевих драма „Чудо у ’Шаргану’” и „Пугујуће позориште Шопаловић” настојали смо да покажемо значај чеховљевске драматургије, која се јавља у овим драмама, са доминацијом у првој. Због тога што Драгослава Михаиловића као драмског писца можемо посматрати као доследног настављача Чеховљевог дела (Екмечић 2013: 187-196), сматрамо да је важно указати на заједничке елементе у појединим делима Симовића и Михаиловића.

Драгослава Михаиловића, као и Љубомира Симовића, занима сличан тип јунака, слична средина и њене друштвене аномалије, али превасходно их занима човек који пати у модерном друштву. Због тога се у драмама ова два писца могу наћи блискости, а нарочито када је реч о драмској техници, пошто преко ње писци истичу унутрашњи свет својих ликова. Настојећи да укажу на положај модерног човека у друштву, али пре свега и на оне елементе који чине стварни живот, оба писца обликују радњу тако да она делује као могући живот, а, следећи Чехова, та радња није пуко подражавање стварног живота<sup>85</sup>. Због тога, а као што смо већ указали током анализе драме „Чудо у ’Шаргану’”, оба писца у својим делима указују на однос важног и неважног у животу појединца. Они у својим драмама судбинско не раздвајају од неважног, јер оно с њим чини целину и у стварном животу. На тај начин компонована радња у модерној драми, а нарочито оној чеховљевског карактера, условила је ситуацију у којој нема заплета у класичном смислу те речи, али оно превасходно драмско у дело је уграђено кроз идејни план драме и потврђује се у унутрашњем свету њених протагониста. Односно, драма се одиграва у унутрашњем свету протагониста, који се показују у специфичном тренутку у коме „осећају свој положај и судбину најнепосредније” (Ferguson, 1970: 216).

---

<sup>84</sup> Структура драме „Скупљач” више подсећа на дужу приповетку, премда је и она била постављена на сцени, али уз значајне интервенције редитеља.

<sup>85</sup> Детаљно о овом феномену видети у другом поглављу овога истраживања.

У Симовићевој драми „Чудо у Шаргану” и Михаиловићевој „Протуве пију чај” јавља се група протагониста, коју чине ликови са маргине друштва, а у којој нема главних или повлашћених ликова, чиме се сугерише да сви протагонисти имају подједнако право на постојање. То је важан елемент на коме је инсистирао и Чехов, у чијим су драмама *споредни ликови* престали да буду споредни, јер су постали равноправни са *главним јунаком* и по праву на сопствену драму. На равноправност ликова у драмским делима оба српска писца указују од иницијалне драмске ситуације, у којој се јавља напоредност дијалога<sup>86</sup>. У драмама се најчешће јављају фатички дијалози и конверзације у којима ликови говоре о тривијалним, свакодневним стварима. Међутим, како би приказали унутрашњи живот својих протагониста и њихове интимне драме, оба аутора се служе исповешћу. Ипак, како смо настојали да покажемо током анализе драме „Чудо у Шаргану”, јунаци се исповедају углавном успутно, било да је реч о онима који се стално исповедају – Јагода и Скитница – било да је реч о онима који то чине у ретким приликама – Ставра и Иконија. Михаиловићеви јунаци и у драми „Протуве пију чај” и у драми „Увођење у посао” исповедају се само када, као Иконија и Ставра у Симовићевој драми, дођу у онај моменат у коме више не могу да поднесу своју судбину. Код Михаиловића је то нарочито изражено у лику Косте, који своју исповест изговара у брижљиво психолошки мотивисаном моменту, а реч је о томе да се јунак нада могућој срећи у обнављању породичних односа. Пропаст породице узрокована је политичким моментом, јер је Коста био на Голем отоку, а за то време, они који су га тамо и послали, натерали су Костину жену не само на то да га се одрекне, већ и на љубавне односе са једним од тих прогонитеља. „Ona je naš stan i sačuvala time što me se odrekla. I onda smo još pet godina živeli zajedno. Još jedanput smo se venčali. Al' nikako nisam mog'o da zaboravim. Bio sam toliko otrovan da sam mog'o da ubijem i nju i dete. I bolje što sam otiš'o” (Mihailović, 1984: 280). Као и Костина исповест, коју смо навели као илустрацију, и остале исповести су успутне и чине део дијалога – конверзације, а настају уз доминантну психолошку мотивацију и код Симовића и код Михаиловића. Када се узме у обзир и место исповести – периферијска

---

<sup>86</sup> О напоредности дијалога видети у Михаиловићевој драми: Екмечић, 2014: 100-110, а о Симовићевој драми видети на претходним страницама овога истраживања, у поглављу у коме се анализира драма „Чудо у Шаргану”.

кафана/станични бифе – додатно се осветљава психологија драмских протагониста. То су јунаци који пате и који опажају своју патњу, а писац их доводи у ситуације у којима су подстакнути нечим невидљивим за читаоца/гледаоца, те своју патњу износе на сцену. Тако ће у узредном ћаскању Рака, Глумац, Чеда и други протагонисти драме „Протуве пију чај” разоткрити патњу која их је довела управо у станичну биртију и која је један од узрока њиховог садашњег стања, исто као што су то чинили јунаци Симовићеве драме „Чудо у ’Шаргану””.

И Драгослав Михаиловић, као и Љубомир Симовић, приказује јунаке који су на маргини друштва, на којој ће и остати након завршетка драмске радње, јер нису способни да са те маргине искораче. Они нису постали ништа, јер ништа нису ни могли постати. У питању су карактери пропалих амбиција, односно карактери који нису „representativni u onom smislu u kome, na primer, Ibzenovi otelotvoruju životne tendencije i stremljenja jednog vremena” (Hristić, 1981: 225). Симовићеви и Михаиловићеви јунаци у драмама „Чудо у ’Шаргану”” и „Протуве пију чај” сањају о будућности у којој се налази спас за ситуацију у којој су се нашли, с тим што Симовићеви протагонисти, нарочито Јагода и Цмиља, искрено верују у тај сан, док Михаиловићеви јунаци, посебно Глумац, имају дозу свести о сопственој неспособности да се снови о будућности остваре.

Поред сличног типа јунака оба писца на сличне начине употребљавају драмско време и драмски простор, који је у функцији карактеризације јунака. И простор драме „Чудо у ’Шаргану”” и драме „Протуве пију чај” чини кафана на периферији града, односно станична биртија. Кафана, по својој природи, спада у места која су изузетно прометна и пре свега јавна, а у драмама о којима је реч кафана има функцију уточишта, а та функција иначе припада интимном простору као што је кућа-дом. Не само да протагонисти ових драма у кафани налазе неку врсту склоништа, него је сматрају местом на коме се могу исповедати, и без бојазни разоткрити свој унутрашњи живот. То је један од начина на који се простор употребљава у карактеризацији ликова и постаје активни чинилац драме. С друге стране, у драмама о којима је реч простори се вербализују и постају, у зависности од тога кроз перспективу којег јунака су преломљени, простори спаса.

Занимљиво је и то што се код оба писца јављају поједини делови Београда као симболи својеврсне слободе, а реч је о Кнез Михаиловој улици, као и далеки простори, као што је Немачка.

Указујући на опште одлике Михаиловићевих драма, с акцентом на драми „Протуве пију чај” и Симовићевих драма у којима се појављује савремено друштво, настојали смо да покажемо и на који начин Љубомир Симовић утиче на значајне писце у српској књижевности двадесетог века. С обзиром на то да је Симовићева драма „Чудо у Шаргану” настала неколико година пре Михаиловићеве драме неоспорно се може говорити о Симовићевом утицају на Михаиловића, а нарочито када је реч о драми „Протуве пију чај” у којој се, како смо на то указали, јавља готово исто место радње, сличан тип јунака, примарно драмско време приближног трајања, кључни догађаји – убиство Анђелка, односно, напад ножем на Косту – одиграју се иза сцене, а заоденути су разговором о неважном, који се одвија на сцени, и сл. По томе што их интересују маргиналне средине, друштвене аномалије, као и по богатству дијалекатских облика и жаргона, који укључују у своја драмска дела, ова два писца блиска су двојници највећих писаца друге половине двадесетог века у српској књижевности, а реч је о Александру Поповићу и Душану Ковачевићу.

Александар Поповић је написао је велики број дела за позориште и телевизију, од којих је, нажалост, један број изгубљен (в. Миочиновић, 1987: 5-6; Путник у: Поповић, 2001: 7) због чега ћемо за ову прилику навести само неколико репрезентативних драмских дела: „Љубинко и Десанка” „Чарапа од сто петљи”, „Смртоносна мотористика”, „Сабља димискија”, „Развојни пут Боре Шнајдера”, „Утва птица златокрила”, „Крмећи кас”, „Друга врата лево”, „Мрешћење шарана”, „Кус петлић”, „Пазарни дан”, „Капе доле”, „Мрављи метеж”, „Тамна је ноћ”, „Комунистички рај” и др. У српској књижевности појављује се шездесетих година двадесетог века и својим оригиналним драмским делом, као и својом јединственом поетиком, он ће на посебан начин утицати на различите драмске писце, па и на Љубомира Симовића.

Драме Александра Поповића углавном су снажно усмерене ка критици друштвено-политичког система који је у својој основи, како нам то сугеришу

његова дела, био окренут против човековог стварног, нарочито интелектуалног и културног напретка. Међутим, Поповићеве драме нису само то, оне су много више и поседују исту ону универзалност коју поседују и Нушићеве драме, те су његова драмска дела и данас веома актуелна. „Поповић ипак и даље описује менталитет и људе који су били предмет Нушићевог и нушићевског интересовања и обраде. Његови јунаци нису савремени директори и партијски секретари, већ Нушићеви писари и начелници који су постали социјалистички директори и секретари не изменивши свој језик и природу” (Селенић, 1977: LXIV). И заиста, помало изненађује чињеница колико су Бора Шнајдер и слични протагонисти Поповићевих драма и данас актуелни ликови. Нећемо погрешити, ако због драмских ситуација као и интелектуалности и апсурда Поповића видимо као настављача Бекетове, а нарочито Јонескове драмске форме и драмске поетике. Ипак, он ствара своју поетику, а у оквиру те поетике, Поповићу је била важна и особена драмска форма. Наиме, његови први комади углавном се сврставају у фарсе (в. Миочиновић, 1987: 8-11), с тим што и његова драмска форма касније постаје веома сложена, те се уз фарсу укључују и елементи других жанровских одлика. Поповићева особеност свакако је и то што је радикално „довео у питање основне нормативне претпоставке аристотеловске драматургије” (Селенић, 1977: LIX). Међутим, у трагању за „својим” жанром, овај писац се, како то примећује и Мирјана Миочиновић, кретао од стварања ка разарању драмске напетости и обрнуто, а истовремено кретао се и од веома лабаве драмске форме ка чврстој.

У оквиру те оригиналне драмске форме, јавља се и посебна драмска ситуација, а она је имала посредан утицај на Симовићеву драмску ситуацију. То није увек видљиво на први поглед, али се може уочити приликом пажљиве анализе, нарочито када је реч о драмама „Чудо у ’Шаргану”” и „Путујуће позориште Шопаловић”. Пример за то је драмска ситуација у делу „Развојни пут Боре Шнајдера” која се наставља на иницијалну, а по својој структури блиска је управо ситуацији која се, такође, наставља на иницијалну у Симовићевој драми „Чудо у ’Шаргану”. Обликована је вербално, те у њој протагонисти коментаришу Борин говор и тренутну ситуацију. „MILOJE: Lako je busati se u prsa... Bremenito ostacima iz prošlosti!... / LINA: Al’ da vidimo kad pokrckamo i te ostatke, od čega ćemo posle živeti?... / PIKLJA: Ti, Lina, skrati jezik!... Neću ja, zbog tvog laprdanja, da

odletim s one strane brave!... / MILOJE: More, striče, i do sad su munje sevale, al' nisu u zadnjicu gađale!.. / PIKLJA: Miloje, rekao sam: katanac na usta!... / VITOMIR: Ne verujem ja, ljudi, da bi nadležni poslali nama za upravnika neproverenog čoveka?... [...]” (Popović, 2001: 305). Овај дијалог сасвим је могао бити локализован у кафану „Шарган”, као и сами протагонисти драме „Развојни пут Боре Шнајдера”. Такође, једна од значајних тачака, односно један од елемената којим је Поповић утицао на Симовићево драмско дело, јесу и снажни елементи апсурда. Међутим, Симовић је апсурд у своје драме укључио на један оригиналан начин, те се истовремено делимично и удаљио од свог узора. Наиме, апсурд који је непрекидно код Поповића на сцени, код Симовића се јавља у појединим ситуацијама, а на њих смо указали на претходним страницама, приликом детаљне анализе драма. На овом месту подсетићемо само на ситуацију из драме „Путујуће позориште Шопаловић” у којој се апсурдом прекида Василијево објашњавање Милуну да позориште има права да изведе представу, а Милун као реакцију на то објашњење дозволу једноставно поједе. Симовићев апсурд, ако тако можемо рећи, мало је суптилнији од Поповићевог и није константно на сцени, али је попут оног што се налази у драмама најособенијег драмског писца српске књижевности, оштар, опор и упозоравајући.

Поред заједничких или додирних елемената драмских дела, односно драмских техника два писца, сличности има и на плану ликова пошто се јављају различити ликови, који неретко припадају маргини друштва, или долазе са стварне маргине, а заправо су успешни чланови друштва, ту је затим опозиција периферија – град, односно, опозиција провинција – град, која се такође обликује посредством ликова, представља оне елементе Поповићевог дела који показују својеврсну блискост са ликовима што се јављају у Симовићевим драмама „Чудо у Шаргану” и „Путујуће позориште Шопаловић”. Међутим, веза између дела Александра Поповића и драма Љубомира Симовића најснажнија је управо на пољу језика. „То је језик без ограничења и стега, минималне интенционалности схваћене као игра са правилима која израстају из саме игре да би јој тако биле



постављене међе и путокази” (Селенић, 1977: LX). Исте оне језичке особености<sup>87</sup> које налазимо у Поповићевим драмама у којима је језик обележен жаргоном периферије и провинције, налазимо и у Симовићевим драмама. Примера за то има доста, а као илустрацију навешћемо мали део дијалога Љубинка и Десанке у истоименој драми: „DESANKA: Vama je nešto nalagala ona Vrsalovićeva svekrva?! Je l' znate vi tu?... / LJUBINKO: Možda ga i znam, odakle je on? / DESANKA: Koji? / LJUBINKO: Pa taj tamo neki... ne znam šta vam dođe?! / DESANKA: S njim sam se namirila i sad mi nije ništa, al' po imenu bih rekla da je Slavonac... ne znam samo ko li mi to reče... da je Cincarin po majčinoj strani... / LJUBINKO: Cincarin?... koji bi to mogao biti?... Da se ne zove on Dimitraći? [...]” (Popović, 2001: 23). Међутим, нарочита сличност јавља се у употреби појединих кратких говорних форми, као што су изреке, пословице, досетке или фразеологизми, који се јављају буквализовани, а чија буквализација код Поповића понекад иде до те мере да образује читаву драмску слику. „Auh, drugarice!... cug vam je kô gladna godina... dugačak!...” („Razvojni put Bore Šnajdera”, 345); „PRILIVODA: Pa šta vam, onda, fali? / STOJNA: Samo peruška, pa da poletimo, ali nema ko da nam pročita kako se leti” („Utva ptica zlatokrila”, 412); „DOKTOR: I ja tako rezonujem: sad nam je prvi cilj – nahraniti gladne. / PRILIVODA: Najlakše je ciljati u stomak, ali čime ćemo mi njih posle, onako nahranjene, zasićivati?” („Utva ptica zlatokrila”, 421) [наше подвлачење]. Такође, су присутне различите језичке игре, које се заснивају на досетки: „STOJNA: Kaže da ima svoje nazore. / PRILIVODA: Ne može se živeti nazor. / LESA: A može li na zort” („Utva ptica zlatokrila”, 438). И док се пример који смо навели односи на коментарисање живота, дотле следећи пример језичке игре, што се заснива на досетки представља антиципацију будућности драмске радње: „PRILIVODA: A šta ti to držiš u rukama, Lesa? / LESA: Konce. / PRILIVODA: Domaće ili uvozne? / LESA: Domaće, ali pravljene po uvoznoj licenci. / PRILIVODA: Čuvaj se da ti ih konkurentska firma ne pomrsi. Dobro otvaraj oči?” („Utva ptica zlatokrila”, 454). Изрека „помрсити некоме конце” развија се у мали дијалог који антиципира стварну судбину појединих ликова. Овакви примери су многобројни и расути су по драмама у свим Поповићевим циклусима (поделу в. у Putnik, у:

<sup>87</sup> „Основни Поповићев језички *материјал* јесте говор периферијског миљеа, са жаргоном и лексиком заната ко основом. То је, дакле, природан говор средине, али је он употребљен у 'неприродним', усудили бисмо се скоро рећи раблезијанским размерама (Миочиновић, 1987: 22).

Porović 2001). Употреба кратких говорних форми може се уочити и у Симовићевом делу, у коме оне, такође, имају најразличитије функције и у коме су различите изреке, досетке, али и метафоре употребљене веома буквализовано, а у функцији или карактеризације лика или са намером да се укаже на особине поједине драмске ситуације.

Иако веза драмског дела Александра Поповића и Љубомира Симовића није често уочљива на први поглед, до ње се ипак може доћи пажљивом анализом дела ових писаца. Та веза се креће од језичких особености, преко ликова из маргиналне и провинцијске средине, до драмских ситуација и света какав се приказује у драмама два, по много чему и различита писца. Без обзира на то што је реч о писцима чије се драмске форме у основи разликују, као и о два писца сасвим различитих поетика, веза између њихових дела је веома важна, јер показује, с једне старане, сасвим неочекивано, да иако је Поповић сасвим особен писац, он ипак припада једној одређеној врсти писаца, а та врста, чини нам се, води до Нушића, а можда чак и до Стерије. С друге стране, а на томе је и акценат нашег истраживања, веза ова два писца указује на то да драме Љубомира Симовића спадају у ред оних драма које чине сам врхунац српске драмске књижевности. А када је реч о утицају Поповићеве драматургије на Симовићеве драме, неопходно је имати на уму и чињеницу да када се Љубомир Симовић појавио у српској драмској књижевности, Александар Поповић је већ остварио веома значајна драмска дела, којима је уписао своје име у историју српске књижевности. Иако, написавши неупоредиво мање, и стварајући драмска дела неупоредиво краће, Љубомир Симовић, стаје уз име највећих драмских писаца, па самим тим, и уз име једног тако особеног писца какав је био Александар Поповић.

Душан Ковачевић је писац знатног броја драмских дела изузетне вредности, која жанровски углавном улазе у оквир црнохуморне комедије. Дrame су му веома присутне на позоришним сценама, због чега се већ неколико деценија говори о његовој изузетној популарности, која, с временом, не јењава. Написао је драмска дела: „Маратонци трче почасни круг” (1972), „Радован трећи” (1973), „Шта је то у људском бићу што га води према пићу” (1976), „Пролеће у јануару” (1977), „Свемирски змај” (1977), „Лимунације на селу” (1978), „Сабирни центар”

(1982), „Балкански шпијун” (1983), „Свети Георгије убива аждаху” (1986), „Клаустрофобична комедија” (1987), „Професионалац” (1990), „Урнебесна трагедија” (1991), „Лари Томпсон – трагедија једне младости” (1996), „Контејнер са пет звездица” (1999), „Доктор Шустер” (2001), „Генерална проба самоубиства” (2008), „Живот у тесним ципелама” (2010), „Кумови” (2012), „Хипноза једне љубави” (2016). Када је реч о драмама Душана Ковачевића у литератури је већ примећено да оне имају важних додира са драмама Љубомира Симовића. Међутим, та запажања су остајала углавном у облику коментара или нешто проширенијих коментара, пошто се тумачи нису значајније бавили овом неоспорно важном везом. Владимир Стаменковић, у предговору *Изабраним драмама*, указујући на место које припада Душану Ковачевићу између осталог, запажа да оба писца припадају линији драмских писаца која води од Нушића. На овом месту ваља напоменути да је и Стаменковић, као и многи други тумачи, Симовићеве драме жанровски одредио као трагикомедије, зашта сматрамо да ипак нема основа<sup>88</sup>. „У том кругу [Нушић – Поповић – Симовић], Ковачевићев случај је још посебнији од Симовићевог с чијим се може бар донекле поредити. Међутим, иако се и у Ковачевићевим комадима сусрећу драмски и хуморни елементи, они нису, као код Симовића, примакнути модерној европској трагикомедији, не изражавају и метафизички аспект људске ситуације” (Стаменковић, 1987а: 16). С друге стране, Слободан Селенић, Јован Христић и Петар Марјановић уочавају да између Љубомира Симовића и Душана Ковачевића постоји нарочита блискост у томе што их интересује иста средина, затим друштвене аномалије, као и да оба писца нарочиту пажњу посвећују језику средине која се налази у њиховим драмама, било да је реч о градском жаргону, о језичким карактеристикама маргиналне групе или о језичким одликама малих – провинцијских средина.

Драмска дела Љубомира Симовића и Душана Ковачевића имају велики број додирних тачака, које се крећу у најразличитијим смеровима. Њих, не само да интересује иста средина, него их интересује да прикажу како аномалије друштва, тако и аномалије појединца, с једне стране, а, с друге стране, на сцени се

---

<sup>88</sup> Да Симовићеве драме не могу бити трагикомедије уверени смо и на основу теоријских разматрања трагикомедије у тексту „Превазилажење релативности: разграничење трагикомедије и њена структура” (Karl Gutke, у: S. Jovanov, *Teorija dramskih žanrova*, стр. 97-109).

јављају и они јунаци који оличавају суштинску усамљеност човека у друштву друге половине двадесетого века. Оно што Стаменковић примећује за јунака Ковачевићевих комедија, може се уочити и код Симовићевих јунака: „Јунаци његових комедија су у неку руку стварни 'карактери', личности са сложеним психичким усторојством, понекад су индивидуализирани и више него што дозвољава природа комедије. Искричаве језичке досетке, као и говорна фактура у целини, нису искључиво средство за произвођење смеха, за комичку театрализацију радње” (Стаменковић, 1987а: 8). Протагонисте које ова два писца изводе на сцену често видимо у оним животним ситуацијама у којима Зло тријумфује над Добрим, у којима је Врлина поражена, због чега њихова драмска дела, без обзира на то што се и у многим тачкама разликују, суштински обележава егзистенцијални песимизам. Поред тога, оба писца у својим делима првенствено постављају важна питања о животу, о човеку и његовом положају у свету друге половине двадесетог века, као и питања о утицају (често кобном) политике на живот обичног, малог човека. На овом месту су, чини нам се, и највеће разлике између два писца. Наиме, док Симовић разобличава политику као свеприсутни феномен, дотле Ковачевић разобличава политичко-репресивно друштво у коме апсурд игра значајну улогу.

Љубомир Симовић и Душан Ковачевић употребљавају сличну технику карактеризације ликова, у којој важно место има употреба реквизита, времена и простора. Они се највише разликују по драмским ситуацијама које обликују, што је, између осталог, условљено и различитостима у драмском жанру код двојице аутора, а разликују се и у драмској радњи. Разлика је и у томе што, како је на то указао управо Љубомир Симовић у есеју „Трагедије као комедије”, чији наслов сугерише проблематику жанра, код Ковачевића се веома често у центру драмских збивања налази породица, док је то код Симовића случај само у драми „Хасанагиница”, премда се и у драми „Путујуће позориште Шопаловић”, па и у „Боју на Косову”, јавља породица, али не заузима централно место као код Ковачевића. Ипак, како је наш циљ да преваходно укажемо на заједничке елементе у драмама два писца, који иду од језичких карактеристика, као на

пример буквализација<sup>89</sup> појединог израза, изреке и сл., преко фигура ироније, апсурда и др., до указивања на проблеме „с којима се суочавају многи људи у модерном друштву где се драматично сударају традиционално и модерно, колективно и индивидуално, идеолошко и етичко, патолошко и природно” (Стаменковић, 1987: 9). У настојању да, колико нам то простор допушта, укажемо и на веома конкретне заједничке елементе у појединим драмама два писца, покушаћемо да осветлимо на примеру текстова „Свети Георгије убива аждаху”, „Радован трећи” и „Клаустрофобична комедија” веома конкретне додире дела два изузетна писца у српској драми друге половине двадесетог века<sup>90</sup>.

У драми „Свети Георгије убива аждаху”, која жанровски одступа од Ковачевићевих црнохуморних комедија, јер је реч о историјској драми (в. Екмечић 2015а: 555-566), са примесама мелодраме, налази се неколико елемената који повезују дела два аутора. Када је реч о жанру, занимљиво је приметити да оба писца, одступајући од својих уобичајених жанровских оквира, односно жанровских хибрида, прибегавају историјској драми. Ипак, ову Ковачевићеву драму и Симовићева дела – и драме и поезију – везује првенствено тема рата, као и положај обичног човека у судару са ратом и политичким манипулацијама. Као што је то случај у Симовићевим делима и оним што претходе и оним што хронолошки долазе након Ковачевићеве драме, рат се јавља као апсурд и као она сила која уништава сваку страну, те победници не постоје, а сама категорија победе бива укинута. Наиме, оба писца рат виде као апокалиптично зло за обичног човека и обичног, часног војника, који је метонимијска слика читавог народа. Аутори о којима је реч снажним, готово натуралистичким сликама приказују рат као егзистенцијално зло што односи не само појединачне животе,

---

<sup>89</sup> Као пример буквализације код Д. Ковачевића навешћемо буквализацију и иронизацију веровања карактеристичног за Србе, а реч је о страху од промаје која се појављује у драми „Маратонци трче почасни круг”: „АКСЕНТИЈЕ: А прозоре и даље држите намерно отворене, мада сам строго забранио? Хоћете да ме убије промаја, да добијем запалење плућа, да ме ђаво однесе за два дана! Ко је отворио прозор? Ко? Ко је то урадио, да га ја сад овде нагузим... Бандо! Разбојници!” (Ковачевић 1987: 31). Видимо да је Ковачевић пошао од изреке, коју буквализује, да би је потом развио у реплику којом карактерише јунака

<sup>90</sup> Сматрамо неопходним напоменути и то да се заједнички елементи могу наћи и удругим Ковачевићевим делима, као и да ћемо и у случају драма одабраних за анализу, остати више у сажетој форми, која анализира конкретне појединости, без осврта на анализу самих Ковачевићевих драма.

него уништава породице и читав један народ. Сваки пут када се рат у његовим делима јави, Симовић пише искључиво антиратна дела, каква је и Ковачевићева драма „Свети Георгије убива аждаху”.

Поред тога што је рат наглашено негативно вреднован, у Симовићевом и Ковачевићевом делу јављају се и политика и фигура политичара, такође, као нешто што је у својој основи негативно, што се показује као непријатељска сила која угрожава човека и његову судбину. Негативно поимање политике/политичара нарочито је наглашено у директним контактима између протагониста који представљају карактере без друштвеног значаја и самих политичких фигура. У том контексту се може поредити Хасанагиничина судбина и судбина оних војника у Ковачевићевој драми, што су на положају којег „већ сутра неће бити”. Такође, у контексту негативне карактеризације политичара издваја се манипулација, као средство којим се политичари често користе како би дошли до жељеног циља. Поступак Вука Бранковића у коме он, како смо то настојали да покажемо, стварну ситуацију између Милоша Обилића и Богоја изокреће у жељену ситуацију уз помоћ манипулације онима који га слушају, сличан је поступку оних представника власти у Ковачевићевој драми који ратни простор представљају, у зависности од потребе, као част или као казну. То илуструје сцена са богаљима који су по казни послати на она места на која су добровољци отишли, јер су им та иста места представљена као места на која се иде јер је то часно: „MIKAN: Kakva je to 'kazna' ako su na položajima gde i mi, a mi ovde nismo 'po kazni'. Nisam znao da je kazna biti ovde? Govorili ste da je to čast i sveta obaveza. Na mesto njihove kazne mi smo išli pevajući...” (Kovačević, 1990: 367).

У Ковачевићевој драми јавља се важан елемент, који ову драму чини посебно блиском са драмом „Чудо у Шаргану”. Мотиви који се у Симовићевој драми везују за лик Просјака – спасење, што долази из оностраног – јављају се и у драми „Свети Георгије убива аждаху”. Ковачевић је, ипак, померио елементе мистеријума ка сили која не оставља негативне последице на протагонисте, али као и код Симовића, до спасења не долази. Чудо се код Ковачевића појављује више као привиђење, и то у граничној ситуацији у којој су ратници мислили да ће сви изгинути: „[...] A onda, kroz oblak prašine i baruta, blesnu svetlost, kao

petrovaradinsko podnevno sunce, i mi ugledasmo, već na umoru, našeg Svetog Georgija na belom konju sa zlatnim kopljem u ruci. Kako se pojavi na nebu, tako nestade...” (Kovačević, 1990: 312). И док код Симовића чудо има функцију да покрене питање стварног човековог идентитета, у Ковачевићевој драми оно више карактерише друштвене околности у којима су се нашли јунаци драме. „То је ритам ишчекивања да се испуни судбина, оно неумитно, неизбежно у животу, ритам дубоко противан човековој виталности, који прати постепено сазревање сазнања да у свету какав јесте спасење може доћи само с неба, од нечег што можда постоји изнад земаљског обзора. [...] Али и то је фиктивно избављење, апсурдан спас, није стваран излаз из личне, друштвене, историјске ситуације у којој се налазе јунаци драме, људи о којима она говори” (Стаменковић, 1987а: 21). Та немогућност избављења заједничка је обема драмама, с тим што код Ковачевића избављење остаје у оквиру привиђења, те не може имати катастрофалне последице као код Симовића у случају ратника из Првог светског рата.

Комплексан однос уметности и стварности тематизован у драмским делима, такође повезује два писца – Симовића и Ковачевића. И док се тај однос, како смо настојали да покажемо у драми „Путујуће позориште Шопаловић”, јавља на различитим нивоима и у различитим облицима, дотле се код Ковачевића варијанте тог односа јављају у различитим драмама. Као и код Симовића у лику Филипа Трнавца у коме позоришни ликови које Филип игра у различитим представама чине део глумчевог идентитета и на тај начин укључују у дело и тему идентитета уметника, и код Ковачевића у лику Радована трећег јавља се имагинарни лик који постаје део Радовановог идентитета. Наиме, исто као и у Симовићевој драми, и у Ковачевићевој драми драмски протагониста у одређеним тренуцима губи из вида границу између себе као стварног припадника света Ковачевићеве драме „Радован трећи” и Џорџа јунака из америчке тв серије. У тренуцима преузимања Џорџовог идентитета Радован своју жену и таста види такође као ликове из америчке серије: „Ућути! Ни реч! Све сте исте! Све! Увек сам био на вашој страни, а ви ми овако враћате. Зашто си ме издала? Зашто си јавила инспектору Мајеру да путујем у Сан Франциско?! Је л’ ми то хвала што сам ти купио две куће, пет аутомобила, десет кила злата и дијаманата, што сам ти брата спасао из запаљене гараже, а оца извукао са доживотне робије?”

(Ковачевић, 1987: 100). Он је у тим тренуцима комичан лик, изазива смех, какав изазива и Филип Трнавац, али између њих постоји значајна разлика. У лик Радована писац је укључио гротеску, која често иде до карикатуре, док је Филип Трнавац, ипак, лик са трагичким потенцијалом.

У драми „Радован трећи” наговештава се и сукоб уметности и стварности/политике, који је на штету уметности. Наиме, реч је о томе да је серија о Џорџу забрањена јер „су поједине епизоде ове серије, како по својој суровости, тако и по идејном усмерењу, неприхватљиве за даље емитовање. У форми крими-приче, аутори поменуте серије врше једноставну и нама неприхватљиву пропаганду идеја, ставова и порука. Добро смишљене и...” (Ковачевић, 1987: 118). Сукоб уметности и стварности/политике у репресивном друштву, какво је оно што се дискретно и узгредно јавља у Ковачевићевој драми на штету је уметности<sup>91</sup>, с којом се друштво радикално обрачунава, те даје себи за право да је и укине. Забрана серије о Џорџу може се поредити са забраном играња представе у драми „Путујуће позориште Шопаловић”, јер у оба случаја уметност је виђена као појава претећа тренутној политичкој/ратној стварности, те се представници власти с њом радикално обрачунавају. Без обзира на то што су поводи различити, јер код Симовића забрана је узрокована настанком дана жалости – те није ред *да се игра позориште* – а код Ковачевића реч је о политичкој манипулацији, оба писца су показали потребу да укажу на положај уметности у околностима као што су рат, односно репресивно-политичко друштво.

Теме најављене у драми „Радован трећи” добијају свој озбиљан облик у драми „Клаустрофобична комедија”. У њој, као у Симовићевој драми „Путујуће позориште Шопаловић”, уметност и стварност се преплићу на различитим нивоима, чиме се заправо указује на комплексност ове везе. У Ковачевићевој драми појављују се и различите врсте уметности, те се поезија у сукобу са политиком приказује као средство које политику/политичку фигуру може озбиљно угрозити, што саме политичаре изазива на суров обрачун. У ликовима Теје Краја и Јагоша Краја, два рођена брата, приказује се сукоб песника и политичара, који је додатно сложен због породичних веза између два

---

<sup>91</sup> Серија о Џорџу у овој ситуацији више симболизује уметност, него што крими серија може бити уметност.



непријатеља. Ипак, ваља имати на уму да иако је реч о браћи ни код песника ни код политичара се не јавља унутар самих ликова сукоб приватног и друштвеног бића, јер је реч о искреним неистомишљеницима. Анализа односа два брата била би веома занимљива, али због природе нашег истраживања, нећемо јој посветити посебну пажњу. У драми „Клаустрофобична комедија” песник страда од политичара, најпре пре времена драмске радње, када је остао без посла, те га читалац/гледалац затиче на рубу егзистенције, а потом и на завршетку драмске радње када Јагош наређује полицајци да Теју води у лудницу, уз реплику: „У прву лудницу! У лудницу, псето! И ја ћу рећи кад је здрав! Води! Води!” (Ковачевић, 2000: 125). Тејин лик могуће је поредити са Филипом Трнавцом пошто оба уметника у сукобу с влашћу, која је у својој основи непријатељска према суштини човековог бића, страдају. Такође, и један и други протагониста западају у неприлике управо због онога што говоре, с том разликом што Теја говори као Теја Крај, а Филип као неки од позоришних ликова које игра.

У „Клаустрофобичној комедији” јавља се и само позориште, које ће задобити, као и код Симовића, различите улоге у животима позоришних уметника, али и оних који представљају позоришну публику. Сасвим необично, позориште се у драми јавља као средство којим се антиципира будућност и појава појединих протагониста, али и сама драмска радња. Ковачевић, на тај начин, доводи у везу стварност драмске радње и позоришта, где се позориште – односно оно што је представљено на сцени драме у драми<sup>92</sup> – јавља као мотивација за поступке појединих ликова. Тако уметност добија врло конкретну улогу, али и положај у структури драмске радње. С друге стране, а то је присутно и у Симовићевој драми, уметност је појединим протагонистима омогућила да се препознају, односно да дођу до самоспознаје, с тим што је код Ковачевића реч о буквализацији самог поступка. Наиме, он на сцену драме у драми изводи наново Јаноша, полицајца Вулета, Саву оцачара и друге, којима се дешава управо оно

---

<sup>92</sup> Ковачевић на изванредан начин необично уобличава драму у драми, јер она не допире непосредно до читаоца/гледаоца, него увек кроз неког лика, који је био публика представе. На тај начин писац динамику радње чини веома сложеном, јер до читаоца/гледаоца долазе редуковане информације у којима се радња драме у драми зауставља тачно на оним местима који прете да испричају целу драмску причу.

што се дешава и стварним<sup>93</sup> протагонистима у свету Ковачевићеве драме, који се понашају на сцени онако како се понашају у стварности, и који, чак, изговарају реплике, које ће бити изговорене у стварности дела. Симовићу није била потребна оваква буквализација, док је Ковачевић посредством буквализације укључио елементе апсурда у своју драму на експлицитнији начин од Симовића. Ипак, оба писца указују на потребу да уметност може и мора у појединим ситуацијама да се покаже као огледало, које има за циљ да онога који се огледа подсети на реалност. Колико је комплексан однос стварност – уметност у делу оба писца, можда најбоље предочавају Симовићева запажања у вези са тим односом у Ковачевићевим комедијама: „Гледајући сва та бурна претеривања, те хиперболе, те невероватне и апсурдне ситуације, ми се у позоришту грохотом смејемо. А после представе изађемо из позоришта, враћамо се кући, или одлазимо у кафану, а не примећујемо да нас тамо чека то исто. Ми смо толико дуго живели у ненормалним околностима да ни за какве друге околности, осим ненормалних, више и не знамо. Ненормалност је постала наша нормалност. И тако та нова, ненормална нормалност, ставља у неочекиван положај и сам појам апсурда, и уметност која на апсурд упозорава” (Симовић, 2008в: 619).

Нарочито је значајна паралела између Софије Суботић и Нине Херберт у ситуацијама у којима обе уметнице игарају позоришну улогу пред потенцијалним крвником. Наиме, као што Софија у драми „Путујуће позориште Шопаловић” игра улогу траварке, тако Нина игра, најпре пред Јагошем, улогу Дездемоне, и тада својим савршеним балетским покретима успева да привуче пажњу човека који би могао да је спасе. Међутим, Ковачевићеву јунакињу убрзо почиње да вреба зло, а оно, необично, овај пут долази из саме уметности. Наиме, у кућу у којој Нина игра нагло улази њен вереник у лику Отела, који, такође, кроз балетске покрете, покушава да је ухвати, и када након пар неуспелих покушаја успе, он Нину покушава да убије. Нину ће спасити првенствено Сава оџачар, који је једини увидео стварну опасност у лику вереника. Међутим, као што Софија није успела да се одбрани од другог напада – од Благоја и комунисткиња – тако ни Нина неће

---

<sup>93</sup> На овом месту сматрамо да је важно напоменути да се не ради о стварности ван дела драме „Клаустрофобична комедија”. Под стварношћу подразумевамо оно што је за драмске протагонисте стварност у оквиру драмске радње Ковачевићевог дела.

успети да се одбрани од Јагошеве похотљивости, јер стварну опасност, као ни Софија, неће препознати. И Симовић и Ковачевић мотив у коме се посредством уметности невиност спасава од крвника преобликују у оригиналне драмске ситуације у којима се невиност најпре одбрани, али превласт је само тренутна, те обе јунакиње на крају страдају. Да подсетимо, Софији је одузета њена лепота, а Нини ће бити одузета њена женска честитост и срећа, јер, како Сава упозорава: „И он ће је преварити...” (Ковачевић, 2000: 120). Паралела између два писца намеће се и код преобликовања традиционалног мотива у коме се укида победа уметности над крвником. Ни Софија ни Нина не бивају стварно спасене као Андрићева Аска или лепотица из *Хиљаду и једне ноћи*, него страдају, а то страдање је условљено модерним светом који се јавља како у Симовићевој тако и у Ковачевићевој драми.

С обзиром на то да су настале у истом временском периоду, као и да имају заједничку тему – однос стварности и уметности – драме „Путујуће позориште Шопаловић” и „Клаустрофобична комедија” имају велики број заједничких тачака. Заједничке тачке крећу се од жанровског синкретизма, а који чине инфра-трагедија, чеховљевска драматургија и апсурд, који је ипак доминантнији код Ковачевића него код Симовића, до јунака са сличним особинама, сличне поједине драмске ситуације, мотиви и др. Тако се у оба дела појављује мотив неразумевања између говорника, с тим што је он код Ковачевића буквализован у дијалогу Нине, која говори пољски и Саве, који говори српски, а тај мотив сугерише усамљеност протагониста, а она представља сценски опредмећену усамљеност човека у савременом свету. Кроз тему односа уметности и стварности у обе драме јављају се расправе о уметности, с тим што код Симовића оне испитују границу између уметности и стварности, као и значај уметности у животу сваког појединца, док код Ковачевића те расправе укључују и однос политика – уметност – стварност.

И Симовић и Ковачевић показују се као изузетно комплексни драмски писци, чија дела имају доста сличности. Ове писце у појединим сегментима интересују сасвим исте теме у оквиру којих се појављује и веома слично виђење света, човека и његове судбине, а нарочито односа човек – политика у савременом

свету, односно, однос уметност – човек – политика. Иако су по много чему сасвим различити, неоспорно је да је Ковачевић превасходно писац комедија, док је Симовић у својој основи песник, те стога лиричар. Дела ова два писца имају комплексан однос, те би било неопходно написати детаљну студију о паралели драмских дела Љубомира Симовића и Душана Ковачевића. Поред сличности на које смо указали, драмска дела два писца заједничку тачку имају и у додиру са делима Александра Поповића, за кога Слобадан Селенић каже да је извршио утицао на Љубомира Симовића и Душана Ковачевића (в. Селенић, 1977: 65-66). Поред утицаја на који Селенић указује, Поповић је свакако утицао и формом својих драмских дела у којима доминира апсурд.

Овим запажањима смо настојали да укажемо на значај Симовићевих драмских дела, као и на место које она заузимају у савременој српској драмској књижевности. Детаљном анализом самих текстова осветлили смо вредности његових драма, указали на основне одлике Симовићеве драматургије, али пре свега и на естетску вредност драма „Хасанагиница”, „Чудо у 'Шаргану'” и „Путујуће позориште Шопаловић”. Током анализе покушали смо да укажемо на тематске оквире у којима се крећу Симовићеве драме, те отуда можемо закључити да прва и последња драма у центру пажње имају теме које су већ обрађиване у усменој књижевности, док драме „Чудо у 'Шаргану'” и „Путујуће позориште Шопаловић” показују нарочиту везу са темама, што се јављају у Симовићевој поезији. Међу његовим песничким и драмским делима сасвим је оправдано правити паралеле: „Чудо у 'Шаргану'” и поема „Субота”; „Путујуће позориште Шопаловић” и збирка песама „Видик на две воде”. Како смо на то указали на самом почетку, Симовићеву поезију и Симовићеве драме (али и остатак његовог књижевног рада) чврсто повезује у компактну целину поред тематике и језик. На овом месту је важно осврнути се на један Симовићев експлицитно поетички став: „Песма не долази само из песникове главе, него струји одасвуда, из самог језика, а језик по мом осећању, нису само гласови и речи, него и људи, предели, алати, путеви, све што нас окружује. Песма долази из свега тога” (Ј. Симовић у: Јевтић, 2005: 41) [наше подвлачење]. Тако схваћен језик чини важну спону између Симовићеве поезије и драма, без обзира на то што је писац у неким другим приликама наговестио да у драмама није могао употребити језик своје поезије,

него је морао створити позоришни језик. Гледано из перспективе драматургије, односно заната, Симовић је свакако у праву, али основа језика и у поезији и у драми неоспорно је иста.

У намери да што подробније анализирамо драмске текстове, у сваком поглављу, настојали смо да одредимо жанр драме о којој је реч. Том приликом установили смо да у прве три драме Љубомир Симовић укључује елементе различитих драмских жанрова и на тај начин ствара својеврсну драмску форму, односно жанровски хибрид. Међутим, и у оквиру жанровских хибрида јављају се значајне разлике настале због тога што се у „Хасанагиници” тематизује један минули свет, док је у драмама „Чудо у Шаргану” и „Путујуће позориште Шопаловић” реч о савременом свету и модерном човеку друге половине двадесетог века, а рекли бисмо и свету који је и данас актуелан. Због тога се у драми „Хасанагиница” јављају елементи традиционалних драмских жанрова (политичка драма, друштвена драма, психолошко-лирски аспекти драме), док се у друге две драме јављају и елементи жанрова који се успостављају у новом добу (модерни мистеријум, инфра-трагедија, трагедија обичног човека, чеховљевска драмска форма и сл.). Једини изузетак је драма „Бој на Косову” која припада веома конкретном традиционалном драмском жанру, а реч је о историјској драми. Међутим, како смо то настојали да покажемо и приликом анализе четврте Симовићеве драме, писац је у много чему био условљен традицијом и досадашњим виђењем косовске тематике, па и када је у питању жанр он је остао у оквирима традиционалног.

У Симовићевој драматургији време и простор заузимају веома важно место како у структури драмскога текста тако и у карактеризацији самих протагониста. У све четири драме време и простор имају заједничке компоненте, али и разлике, а оне су углавном условљене различитим световима који се у драмама приказују. У драмама се јавља сукцесивност и паралелност у приказивању догађаја, а само време је конципирано линеарно, изузев у драми „Путујуће позориште Шопаловић”, где је реч о цикличној концепцији времена. Затим, у драмама се јавља различит однос примарног, секундарног и терцијалног времена, што се види на основу драма „Хасанагиница” и „Бој на Косову”, где терцијално време

представља веома важну компоненту, док у осталим драмама то није случај. Простори на којима се одвијају радње конституисани су и вербалном и невербалном техником, с тим што у појединим драмама, као што је то „Путујуће позориште Шопаловић”, посебна пажња је посвећена опису простора у дидаскалијама. У драмама „Хасанагиница” и „Бој на Косову” време и простор имају комплексну функцију, а простори укључују и присутност симбола кроз које се сугиреше положај или будућност појединих драмских јунака. Такође, у све четири драме присутни су реквизити, а они у тумачењу драмских дела и разумевању ликова имају велику важност.

Када је реч о типовима јунака у Симовићевим драмама се појављују веома различити типови. Од оних које срећемо у драми „Хасанагиница”, који су изузетни јунаци – Хасанагиница, затим негативни јунаци – ага и бег, преко сасвим обичних протагониста као што су они у драмама „Чудо у ’Шаргану”” (маргинални ликови) и „Путујуће позориште Шопаловић” до јунака са богатим епским биографијама, какви су поједини ликови драме „Бој на Косову”. Они су различито конципирани, јер имају различите прототипе, односно, другачије антрополошке моделе на којима настају, али је техника карактеризације у свим драмама веома слична и углавном је реч о фигуралној експлицитној и имплицитној карактеризацији. Ауторска карактеризација је изузетно ретка и када се појави у главном је реч о имену са значењем. Овај тип карактеризације јавља се још и у виду контраста, а употребљен је у ликовима Лазара и Вука Бранковића, и у мајкама у драми „Хасанагиница”.

Драмске радње често су обликоване на два нивоа – на сцени и иза сцене. Компоноване су динамички тако да се смењују драмске ситуације, које приказују протагонисте у различитим животним ситуацијама. Изузетак је једино драмска радња у последњој Симовићевој драми, која је компонована на особен начин. Када се говори о драмским ситуацијама у драмама „Хасанагиница” и „Бој на Косову”, углавном је реч о таквим драмским ситуацијама које представљају преломне догађаје у животима протагониста, док је у драмама „Чудо у ’Шаргану”” и „Путујуће позориште Шопаловић” реч о драмским ситуацијама у којима су чврсто у једну целину спојени важни и неважни догађаји.

Теме које се појављују у Симовићевим драмским делима веома су особене, па се у сваком од њих могу издвојити конкретне теме дела. Међутим, као заједничка тема, која се на различите начине варира у свим драмама, јавља се питање идентитета. Ово важно питање значајна је тема у целокупном Симовићевом делу, јер се оно појављује и у поезији, у роману „Ужице с вранама”, али и у есејима, као и у другим текстовима. Симовићева драмска дела тему идентитета приказују на различитим нивоима, везујући је за различите слојеве друштва, чиме је указано да је реч о питању које је значајно за самог човека. Наиме, тема идентитета се јавља као нешто важно и у драми „Хасанагиница”, где се питање идентитета везује за Хасанагиницу и бега Пинторовића, дакле за старо беговско колено, и у драми „Чудо у ’Шаргану’” у којој се та тема везује за маргиналну друштвену групу. Иста тема појавиће се, иако споредно, и у трећој Симовићевој драми у ратним околностима, да би у последњој драми „Бој на Косову” питање идентитета било везано за цео један народ. И у уводу у ово истраживање, као и током саме анализе дела настојали смо да покажемо колико је питање идентитета важно у Симовићевом делу. Због тога што се јавља веома често, и што се одговори на ово питање крећу од оних који указују на могућност да се делимично дође до одговора, до оних одговора који су врло конкретни (у драми „Чудо у ’Шаргану’”), сматрамо да је оно значајна особеност о којој је потребно говорити када се говори о Симовићевом драмском делу. Питање идентитета иако се јављало у историји човечанства, оно је у XX веку добило посебно место, а то место има и данас, што је за ове драме веома важно, јер Симовић често настоји да укључи у своја дела и питања/проблеми савременог друштва.

Након Другог светског рата до последње деценије XX века, како процењује Владимир Стаменковић, написано је око стотинак драмских дела у српској књижевности. Тај број до 2002. године, која је година коначне верзије, до сада, последње Симовићеве драме, свакако је постао већи. Међутим, Симовићеве драме увек су налазиле своје место и у Стаменковићевом избору<sup>94</sup> од десет репрезентативних драма друге половине двадесетог века (*Савремена драма I и II*), затим у Селенићевој *Антологији савремене српске драме*, као и у

<sup>94</sup> Реч је о двотомном избору објављеном 1987. у едицији Драма у Нолиту.

истраживањима Петра Марјановића у којима је овај аутор настојао да осветли ситуацију у српској драмској књижевности у двадесетоме веку у књизи *Српски драмски писци XX стољећа*, али и у истраживањима других аутора, који су правили различите осврте на драму у српској књижевности XX века. По томе што имају полемички однос према традицији, затим, по томе што укључују митолошко, посредством којег желе да дођу до истина о савременом свету, преко особених осврта на историјско, као и по томе што приказују усамљеног човека и савремени свет чине део једне компактне слике коју стварају дела: Ђорђа Лебовића, Александра Обреновића, Миодрага Павловића, Борислава Михајловића, Александра Поповића, Слободана Селенића, Велимира Лукића, Јована Христића, Борислава Пекића, Душана Ковачевића, Драгослава Михаиловића и Милице Новковић. Поједини аутори, као што су Велимир Лукић, Јован Христић, Миодраг Павловић, а међу њима свакако и Љубомир Симовић, како то сугерише Стаменковић „користе митове или приче с митском димензијом да укажу на везу између онога што се некад догађало, или се могло догодити, и онога што се данас догађа, или прети да се догоди” (Стаменковић, 1987б: 9)<sup>95</sup>.

Драмски писци који формирају слику српске драмске књижевности у другој половини двадесетог века имају, поред свих разлика, и заједничке елементе. Ти елементи огледају се у укључивању гротеске и апсурда у драмска дела, посредством којих се покрећу питања о човековој егзистенцији, с једне стране, и, с друге стране, посредством којих се инсистира на разликама између видљивог и невидљивог, односно на разликама између онога што је човековој природи иманентно и онога што се човеку друштвеним конвенцијама намеће. Драматичари готово једногласно иду у смеру анализе и приказивања на сцени проблема човековог постојања у савременом свету у ком је дошло до озбиљног нарушавања правих вредности. Због тога су драмски сукоби неретко обликовани тако да приказују конфликт између врлине, која је потребна човеку како би потврдио сопствено постојање, и онога што ту врлину угрожава.

---

<sup>95</sup> Иако је по томе што укључује митолошке елементе близак Лукићу, Христићу и Павловићу, Симовић се од њих разликује по томе што он настоји да укључи елементе из словенске митологије, док се дело друга три писца наслања на античке митове.



Драме Љубомира Симовића заједно са драмама аутора које смо настојали да наведемо чине компактну целину савремене српске драме у другој половини двадесетог века. Оне иду и у ред са драмама које укључују митолошке елементе, али и у ред с онима које формирају линију драмске књижевности у којој се сусреће традиционална форма и/или чеховљевска драматургија посредством које се приказује актуелни савремени свет. Међутим, иако носе особине времена у коме настају, и иако показују заједничке компоненте са дамским делима других аутора, Симовићеве драме обликоване особеном драмском формом заузимају посебно место у српској драмској књижевности у другој половини XX века. Оне не само што иду (прве три драме) у сам врх српске драмске књижевности, него управо захваљујући томе што су компоноване тако да се структуром драмске радње на особен начин указује на проблеме који се везују за човека и његово постојање, а међу којима се нарочито истиче човекова исконска усамљеност када се нађе у граничној ситуацији, обезбеђују особено место Симовићу као драмском писцу. Симовићеве прве три драме, а нарочито драма „Путујуће позориште Шопаловић” увек ће налазити своје место у историји српске драмске књижевности, али и место у антологијама савремене српске драме, без обзира на то да ли ће се те антологије писати у овој или у некој од наредних деценија. Симовићеве драме – „Чудо у Шаргану” и „Путујуће позориште Шопаловић” – имају већ данас статус класичних драмских дела, а да је при томе реч о савременим драмским делима.

## ЛИТЕРАТУРА

### ИЗВОРИ

1. Вук 1977: Вук Ст. Караџић, *Српске народне пјесме*, књига друга, Београд: Нолит.
2. Вук 1977а: Вук Ст. Караџић, *Српске народне пјесме*, књига трећа, Београд: Нолит.
3. Ковачевић 1990: Д. Ковачевић, *Balkanski špijun i druge drame*, Beograd: Bigz.
4. Ковачевић 1987: Д. Ковачевић, *Изабране драме*, Београд: Нолит.
5. Ковачевић 2000: Д. Ковачевић, *Драме*, Подгорица: Октоих.
6. Михаиловић 1984: Д. Mihailović, *Uvođenje u posao, drame*, Beograd: Bigz; Srpska književna zadruga; Prosveta.
7. Михајловић 1986: Б. Михајловић Михиз, *Издајице*, Београд: Бигз.
8. Поповић 1987: А. Поповић, *Изабране драме*, Београд: Нолит.
9. Поповић 2001: А. Popović, *Drame, (izabrana dela)*, Beograd: Vojnoizdavački zavod.
10. Симовић 1989: Љ. Симовић, *Бој на Косову*, Београд: СКЗ.
11. Симовић 2003: Љ. Симовић, *Бој на Косову*, друга верзија, Београд: Стубови културе.
12. Симовић 2008: Љ. Симовић, *Драме*, књига прва, Београд: Београдска књига.
13. Симовић 2008а: Љ. Симовић, *Драме*, књига друга, Београд: Београдска књига.
14. Симовић 2008б: Љ. Симовић, *Госта из облака*, Београд: Просвета.
15. Симовић 2008в: Љ. Симовић, *Песме*, књига прва, Београд: Београдска књига.
16. Симовић 2008г: Љ. Симовић, *Песме*, књига друга, Београд: Београдска књига.
17. Симовић 2008д: Љ. Симовић, *Ковачница на Чаковини*, Београд, Београдска књига.
18. Симовић 2008ђ: Љ. Симовић, *Дупло дно*, Београд, Београдска књига.

19. Симовић 2008е: Љ. Симовић, *Галоп на пужевима и Нови галоп на пужевима*, Београд, Београдска књига.
20. Симовић 2008ж: Љ. Симовић, *Читање слика*, Београд, Београдска књига.
21. Симовић 2008з: Љ. Симовић, *Гуске у магли*, Београд, Београдска књига.

#### ОПШТА ЛИТЕРАТУРА

22. Андрић 1977: I. Andrić, *Deca*, Sarajevo: Svjetlost.
23. Андрић 1977а: I. Andrić, *Istorija i legenda*, Sarajevo: Svjetlost.
24. Анђелковић 2012: С. Анђелковић, *Драматургија Стеријиних комедија*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.
25. Анђелковић 2003: С. Анђелковић, *Стеријиних 80 комичних ликова*, Вршац: КОВ.
26. Аристотел 2008: Aristotel, *О песничкој уметности*, Београд: Dereta.
27. Бандић 2008: D. Bandić, *Carstvo zemaljsko i carstvo nebesko*, Београд: Ћигоја штампа.
28. Барт 1971: R. Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, Београд: Nolit.
29. Башлар 1969: G. Vašlar, *Poetika prostora*, Београд: Prosvta.
30. Беговић 1974: М. Беговић, Како разјаснити извесне ставове у балади о Хасанагиници са гледишта шеријатског права, у: *Укључивање наше народне књижевности и културе у токове светске књижевности; зборник радова са научног скупа слависта у Вукове дане*, Београд: 1974, 4/2, стр. 319-324.
31. Брђанин 2007: Б. Брђанин, *Косово и нова српска историјска драма*, Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.
32. Буњевац 1980: М. Вунјевас, *Vreme u drami*, Београд: Универзитет уметности у Београду.
33. Волк 1995: П. Волк, *Писци националног театра. Позоришни живот у Србији 1835-1994*, Београд: Музеј позоришне уметности Србије.
34. Вук 1977б: Вук С. Карацић, *Српски рјечник*, Београд: Нолит.
35. Вучковић 2014: Р. Вучковић, *Модерна драма*, Београд: Службени

гласник.

36. Деретић 2014: И. Деретић, Зашто је Косовско предање истинито чак и ако је мит?, у: *Историја српске филозофије III*, (пр.) И. Деретић, Београд: Ерго–Giunti.
37. Деретић 1974: Ј. Деретић, Одјек наше народне поезије у Хегеловој 'Естетници', у: *Укључивање наше народне књижевности и културе у токове светске књижевности*; зборник радова са научног скупа слависта у Вукове дане, Београд: 1974, 4/2, стр. 133-138.
38. Деретић 2007: Ј. Деретић, Огледи о српској књижевности, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
39. Детелић 1992: М. Детелић, *Митски простор и епика*, Београд: Академија наука и уметности.
40. *Драма у српској књижевности*, Зборник са научног састанка слависта у Вукове дане, Београд, год. 25, св. 1, 1996.
41. Екмечић 2011: М. Екмечић, *Дуго кретање између клања и орања*, Београд: Ерго-Gunti.
42. Екмечић 2013: Л. Екмечић, 'Увођење у посао' Драгослава Михаиловића или Чехов у двадесетом веку, у: *Наш траг*, часопис за културу, (ур.) Милан Р. Симић, 3-4/2013, стр. 187-196.
43. Екмечић 2014: Л. Екмечић, Важно и неважно у драми 'Протуве пију чај' Драгослава Михаиловића, Зборник радова са трећег међународног научног скупа у Нишу, НИСУН, Филозофски факултет, Ниш, стр. 100-110.
44. Екмечић 2014а: Л. Екмечић, Однос између подтекста и текста у драми 'Бановић Страхиња' Борислава Михајловића Михиза, у: *Савремена проучавања језика и књижевности*, (ур.) Маја Анђелковић, Крагујевац, год. 5, књ. 2, 2014, стр. 97-106.
45. Екмечић 2015: Л. Екмечић, Феномен простора у Михајловићевој драми 'Бановић Страхиња', у: *Движение и пространство в славянските езици, литератури и култури*, Софија: Универзитетско издателство „Св. Климент Охридски“, том 2, 2015, стр. 144-149.
46. Екмечић 2015а: Л. Екмечић, Слика рата у драми Душана Ковачевића

- 'Свети Георгије убива аждаху', у: *Први светски рат и српска књижевност; Два века од Вукове Мале прстонародне славеносрпске пјеснарице*, зборник радова са научног скупа слависта у Вукове дане, Београд: 2015, 44/2, стр. 555-566.
47. Иберсфелд 1982: А. Ibersfeld, *Ћитанје позоришта*, Београд: „Vuk Karadžić”.
48. Јованов 2015: *Теорија драмских жанрова*, избор S. Jovanov, Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine.
49. Јухас-Георгиевска 1997: Ј. Јухас-Георгиевска, Библијске паралеле у функцији грађења јунака у Доментијановом 'Житију Светог Саве', у: *Српска књижевност и Свето писмо*, зборник радова са научног скупа слависта у Вукове дане, Београд: 1997, 26/1, стр. 51-60.
50. Јухас-Георгиевска 2004: Ј. Јухас-Георгиевска, Принцип конституисања и улога микро-жанрова у Доментијановом 'Житију Светог Саве', у: *Српска књижевност и балканске књижевности; Историја и историчари српске књижевности*, зборник радова са научног скупа слависта у Вукове дане, Београд: 2004, 33/2, стр. 19-30.
51. Катинић-Бакаршић 2013: М. Katanić-Bakaršić, *Stilistika dramskog diskursa*, Sarajevo: University press.
52. Килибарда 1974: Н. Килибарда, Карактер трагичне кривице у Фортисовој 'Хасанагиници', у: *Укључивање наше народне књижевности и културе у токове светске књижевности*; зборник радова са научног скупа слависта у Вукове дане, Београд: 1974, 4/2, стр. 419-428.
53. Клоц 1995: Ф. Клоц, *Затворена и отворена форма у драми*, Београд: Ларис.
54. Колунџић 1996: Ј. Колунџић, *Примери из технике драматургије*, Београд: Скрипта интернационал: Академија уметности.
55. Крњевић 1980: Н. Krnjević, *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji*, Beograd: Nolit.
56. Кузмић 2014: А. Кузмић, *Слика света у драмама Душана Ковачевића*, Београд: Музеј позоришне уметности Србије.
57. Larousse 2011: Larousse, *Mali rečnik simbola*, Beograd: Laguna.

58. Лартома 1997: P. Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris: Presses Universitaires de France.
59. Лешић 1990: Z. Lešić, *Teorija drame kroz stoleća III*, Sarajevo: Svjetlost.
60. Лукач 1978: Ђ. Лукач, *Историја развоја модерне драме*, Београд: Нолит.
61. Маринковић 1998: Р. Маринковић, *Светородна господа српска*, Београд: Друштво за српски језик и друштво Србије.
62. Марјановић 1997: П. Марјановић, *Српски драмски писци XX stoleћа*, Београд: Академија драмских уметности; Нови Сад: Матица српска, Академија уметности.
63. Марјановић 2006: П. Марјановић, *Записи театролога*, Нови Сад: Стеријино позорје.
64. Микић 2013: Р. Микић, *Песма и значење*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.
65. Милошевић Ђорђевић 1974: Н. Милошевић Ђорђевић, ’Хасанагиница’ са становишта теорије баладе, у: *Укључивање наше народне књижевности и културе у токове светске књижевности*; зборник радова са научног скупа слависта у Вукове дане, Београд: 1974, 4/2, стр. 435-445.
66. Милошевић 1976: N.Milošević, *Andrić i Krleža kao antipodi*, Beograd: Slovo ljubve.
67. Милошевић 1990: N.Milošević, *Negativni junak*, Beograd: Beletra.
68. Милутиновић 1994: Z. Milutinović, *Metateatralnost*, Beograd: Studentski izdavački centar.
69. Миоциновић 1975: М. Миоциновић, (пр.), *Drama*, Beograd: NOLIT
70. Миоциновић 1981: М. Миоциновић, (пр.), *Moderna teorija drame*, Beograd: NOLIT.
71. Миоциновић 1987: М. Миоциновић, Предговор у: А. Поповић, *Изабране драме*, Београд: НОЛИТ.
72. Миоциновић 1990: М. Миоциновић, *Pozorište i giljotina*, Sarajevo: Svjetlost.
73. Недић 1974: В. Недић, Двеста година изучавања ’Хасанагинице’, у:

*Укључивање наше народне књижевности и културе у токове светске књижевности*; зборник радова са научног скупа слависта у Вукове дане, Београд: 1974, 4/2, стр. 299-306.

74. Несторовић 2007: З. Несторовић, *Богови, цареви и људи*, Београд: Чигоја штампа.
75. Новаковић 1989: С. Новаковић, *Прича о боју косовском*, Београд: Просвета.
76. Павис 2003: Р. Pavis, *Analiza savremenog dramskog teksta*, (прев.) С. Анђелковић, у: *Ulaznica*, časopis za kulturu, umetnost, društvena pitanja, septembar 2003, Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin”, бр. 186-187, год. 37, стр. 17-26.
77. Павис 2004: Р. Pavis, *Дискурсивна структура: интрига*, (прев.) С. Анђелковић, у: *Ulaznica*, časopis za kulturu, umetnost, društvena pitanja, april 2004, Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin”, бр. 189-190, год. 38, стр. 7-18.
78. Павличић 1983: Р. Pavličić, *Književna genologija*, Загреб: Sveučilišna naklada LIBER.
79. Петровић 200: С. Петровић, *Естетика*, Београд: Народна књига.
80. Пешикан-Љуштановић 2009: Љ. Пешикан-Љуштановић, *Кад је била кнежева вечера?*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.
81. Поповић 1984: Д. Поповић, *Домаћи драмски ток*, Нови Сад: Матица српска.
82. Пфистер 1998: М. Pfister, *Drama. Teorija i analiza*, Zagreb: Hrvatski centar ITI; biblioteka Mansioni.
83. Ређеп 1976: Ј. Ређеп, *Прича о боју косовском*, Нови Сад: Филозофски факултет; Зрењанин: Центар за културу.
84. Речник књижевних термина, 2001: Д. Живковић (ур.), *Речник књижевних термина*, Бања Лика: Романов.
85. Речник српскохрватског књижевног језика, 1976: *Речник српскохрватског књижевног језика*, Нови Сад: Матица српска, том I-VI.

86. Самарџија 1996: С. Самарџија, 'Краљевић Марко' Борислава Михајловића-Михиза и усмена традиција, у: *Драма у српској књижевности*, зса научног састанка слависта у Вукове дане, Београд, год. 25, св. 1, 1996. стр. 331-340.
87. Самарџија 2008: С. Самарџија, *Биографије епских јунака*, Београд: Друштво за српски језик.
88. Саразак 2009: (пр.) Ž. P. Sarazak, *Leksika moderne i savremene drame*, Vršac: KOV.
89. Саразак 2015: Ž. P. Sarazak, *Petika moderne drame*, Београд: CLIО.
90. *Свети кнез Лазар*; споменица шестој стогодишњици косовског боја 1389 – 1989, 1989: Београд: Свети архијерејски синод српске православне цркве.
91. Селенић 1971: S. Selenić, *Dramski pravci XX veka*, Београд: Уметничка академија у Београду.
92. Селенић 1977: С. Селенић, *Антологија савремене српске драме*, Београд: СКЗ.
93. Селенић 2003: S. Selenić, *Angažman u dramskoj formi*, Београд: Prosveta.
94. Селенић 2005: С. Селенић, *Драмско доба*, Позоришне критике 1956 – 1978, Нови Сад: Стеријино позорје.
95. Сонди 1995: P. Sondi, *Teorija moderne drame*, (прев.) D. Gojković, Београд: LARIS.
96. Сонди 2008: П. Сонди, *Студије о драми*, (прев.и избор) Т. Бекић, Нови Сад: Orpheus.
97. Спремић 1989: М. Спремић, Бранковићи – обласни господари косова, у: *Свети кнез Лазар*; споменица шестој стогодишњици косовског боја 1389 – 1989, Београд: Свети архијерејски синод српске православне цркве.
98. Стаменковић 1987: V. Stamenković, *Pozorište u dramatizovanom društvu*, Београд: Prosveta.
99. Стаменковић 1987а: В. Стаменковић, Предговор у: Д. Ковачевић, *Изабране драме*, Београд: Нолит.
100. Стаменковић 1987б: В. Стаменковић, Предговор у: *Савремена*



драма I и II, Београд: Нолит.

101. Станисављевић 1977: М. Stanislavljević, *Epika i drama*, Београд: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
102. Стојановић 1984: *Teorija tragedije*, priredio Z. Stojanović, Београд: NOLIT.
103. Стојановић 2008: М. Стојановић, *Увод у теорију жанрова*, Београд, Панчево: Институт за књижевност и уметност, Мали Немо.
104. Стојановић 2007: С. Стојановић, *Косовска епонеја*, Приштина: Панорама.
105. Сувајцић 2005: Б. Сувајцић, *Јунаци и маске*, Београд: Друштво за српски језик.
106. Сувајцић 2014: Б. Сувајцић, *Орао се вијаше*, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду; Ниш: Филозофски факултет универзитета у Нишу.
107. Сурио 1982: Е. Surio, *Dvesta hiljada dramskih situacija*, Београд: Nolit.
108. Труфуновић 1968: Ђ. Трифуновић, *Српски средњовековни списи о кнезу Лазару и косовском боју*, Крушевац.
109. Труфуновић 1972: *Стара српска књижевност*, пр. Ђ. Трифуновић, Београд: Нолит.
110. Чајкановић 1985: В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд:
111. Фергасон 1970: F. Ferguson, *Suština pozorišta*, Београд: Nolit.
112. Фрајнд 1996: М. Фрајнд, *Историја у драми – драма у историји*, Нови Сад: Прометеј; Београд: Институт за књижевност и уметност; Нови Сад: Стеријино позорје.
113. Фрејденберг 1987: О. М. Frejdenberg, *Mit i antička književnost*, Београд: Prosveta.
114. Христић 1977: Ј. Hristić, *Pozorište, pozorište*, Београд: Prosveta.
115. Христић 1981: Ј. Hristić, *Čehov dramski pisac*, Београд: Nolit.
116. Христић 1996: Ј. Hristić, *Pozorišni referati II*, Београд: Nolit.
117. Христић 1998: Ј. Hristić, *O tragediji*, Београд: „Filip Višnjić”.

118. Христић 2006: Ј. Христић, *Есеји о драми*, (пр.) М. Фрајнд, Београд: СКЗ.
119. Шевалијер, Гербран 2013: Ž. Ševalijer, A. Gerbran, *Rečnik simbola*, Београд: Stilos.
120. Шкроб, Стамаћ 1983: Z. Škreb, A. Stamać, *Uvod u književnost*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
121. Штајгер 1978: Е. Štajger, *Умеће тумачења и други огледи*, Београд: Prosveta.

#### ЛИТЕРАТУРА О ЉУБОМИРУ СИМОВИЋУ

122. Брђанин 2010: Б. Брђанин, Други Симовићев *Бој на Косову*: текст и контекст, у: *Поглед на две обале – о лирској и драмској поезији Љубомира Симовића – зборник радова са научног скупа Пјесничка ријеч на извору Пиве*, (ур.) Ј. Делић, Београд: Београдска књига; Центар за културу Плужине, 2010, стр. 126-133.
123. Бурић 2009: И. Бурић, Софт, са мачем, у: *Дневник*, Нови Сад, 1. април, 2009, стр. 15.
124. Врбавац 2005: Ј. Врбавац, *Жртвовање краља*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.
125. Грушановић 2010: Z. Grušanović, *Tri drame Ljubomira Simovića*, Београд: Zadužbina Andrejević.
126. Данојлић 1996: М. Данојлић, Универзално у криворечком аутобусу, у: *Повеља*, часопис за књижевност, културу и уметност, (ур.) В. Шекуларац, Краљево, 1/1996, стр. 11-17.
127. Ђорђевић 2011: Б. Ђорђевић, Да ли је могуће завршити песму, у: *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова, (ур.) А. Јовановић, С. Шеатовић Димитријевић, Београд: Институт за књижевност и уметност/ Учитељски факултет; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2011, стр. 179-187.

128. Ђорђевић 1980: Ѓ. Ђорђевић, Demitologizacija duha i mentaliteta, у: *Savremenik*, (ур.) Р. Зорић, год. XXVI, књ.ЛII, св. 11, новембар 1980, стр. 408-419.
129. Зорић 1991: П. Зорић, *Врхови*, Београд: СКЗ.
130. Зорић 1980: Р. Зорић, LJUBOMIR SIMOVIĆ – pesnik groteskne vizije, у: *Savremenik*, (ур.) Р. Зорић, год. XXVI, књ.ЛII, св. 11, новембар 1980, стр. 335-336.
131. Јанкович 1990: Ј. Јанкович, Поетско позориште Љубомира Симовића, у: *Градина*, часопис за књижевност, уметност и друштвена питања, (ур.) Горан Станковић, Ниш, св. 4, април 1990, стр. 62-66.
132. Јевтић 2005: М. Јевтић, *Рукопис времена*, Београд: Београдска књига.
133. Јовановић 2011: Б. Јовановић, Рефлекси усмене поезије и традиционалне културе у драми 'Путујуће позориште Шопаловић', у: Зборник Матице српске за сценске уметности, Нови Сад: Матица српска, бр. 44, стр. 65-82.
134. Јовановић, Н. П. Јовановић, Има ли ђавола у ШАРГАНУ?, у: *Кораџи*, књижевност, уметност, култура, (пр.) Р. Микић, Крагујевац, год. 49, св. 7-9, 2015, стр. 129-146.
135. Марјановић 2011: Р. Marjanović, 'Putujuće pozorište Šopalović' Ljubomira Simovića – najbolje delo srpske dramske književnosti XX stoleća, у: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, (ур.) М. Dragičević-Šešić, А. Jovićeвић, Beograd, бр. 3, стр. 52-64.
136. Марјановић 1997: П. Марјановић, Трагикомедије савремене осећајности у: *Српски драмски писци XX stoleћа*, Београд: Академија драмских уметности; Нови Сад: Матица српска, Академија уметности.
137. Меденица 1996: И. Меденица, Свет као позорница, у: *Политика*, Београд, 28. мај 1996, стр. 22.
138. Микић 1996: Р. Микић, Инверзија и лирски опис, у: *Повеља*, часопис за књижевност, културу и уметност, (ур.) В. Шекуларац, Краљево, 1/1996, стр. 18-28.

139. Микић 2011: Р. Микић, Песничка митологија Љубомира Симовића, у: *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова, (ур.) А. Јовановић, С. Шеатовић Димитријевић, Београд: Институт за књижевност и уметност/ Учитељски факултет; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2011, стр. 97-121.
140. Микић 2014: Р. Микић, Слово о Љубомиру Симовићу, у: *Српски књижевни лист*, бр. 7/112, јануар, фебруар и март 2014.
141. Микић 2015: Р. Микић, Уводна реч, у: *Кораџи*, књижевност, уметност, култура, (пр.) Р. Микић, Крагујевац, год. 49, св. 7-9, 2015, стр. 27-30.
142. Мишић 2001: М. Мишић, Апотеоза драмској чаролији, у: *Борба*, Београд, 15. 3. 2001, стр. 7.
143. Пауновић 2011: З. Пауновић, Савремени драматичари на сцени Српског народног позоришта, у: Зборник Матице српске за сценске уметности, бр. 45, стр. 235-266.
144. Петровић 2011: П. Петровић, Симовићева песничка реторика, у: *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова, (ур.) А. Јовановић, С. Шеатовић Димитријевић, Београд: Институт за књижевност и уметност/ Учитељски факултет; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2011, стр. 123-140.
145. Пешикан-Љуштановић 2009: Љ. Пешикан-Љуштановић, Транспозиција усмене баладе у Симовићевој *Хасанaginiци*, у: *Кад је била кнежева вечера?*, Нови сад: Позоришни музеј Војводине.
146. Пешикан-Љуштановић 2009: Љ. Пешикан-Љуштановић, Причање о животу и предање о чудесном излечењу у *Чуду у Шаргану* Љубомира Симовића, у: *Кад је била кнежева вечера?*, Нови сад: Позоришни музеј Војводине.
147. Пијановић 2011, П. Пијановић, Патња експлицитне поетике Љубомира Симовића, у: *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова, (ур.) А. Јовановић, С. Шеатовић Димитријевић, Београд: Институт за књижевност и уметност/ Учитељски факултет; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2011, стр. 97-121.

148. Поповић 2008: Б. Поповић, *Драмски свет Љубомира Симовића*, Београд: Београдска књига.
149. Поповић-Самуровић 1995: Љ. Popović-Samurović, *Don kihotizam u dramі 'Putujuće pozorište Šopalović'*, у: Зборник Матице српске за славистику, Нови Сад: Матица српска, бр. 48-49, стр. 79-87.
150. Рајс 1980: V. Rajs, *Mogućnost poimanja stvarnosti u savremenoј dramі*, у: *Savremenik*, (ур.) Р. Zogić, год. XXVI, књ. LII, св. 11, новембар 1980, стр. 420-424.
151. Самарџија 2011: С. Самарџија, *Кратки говорни облици у поезији Љубомира Симовића*, у: *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова, (ур.) А. Јовановић, С. Шеатовић Димитријевић, Београд: Институт за књижевност и уметност/ Учитељски факултет; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2011, стр. 359-391.
152. Селенић 2005: С. Селенић, *Чудо у Атељеу*, у: *Драмско доба*, Нови Сад: Стеријино позорје.
153. Ћирилов 1996: Ј. Ћирилов, *Лауда драматичару Љубомиру Симовићу*, у: *Повеља*, часопис за књижевност, културу и уметност, (ур.) В. Шекуларац, Краљево, 1/1996, стр. 109-110.
154. Форетић 1989: D. Foretić, *Nova drama*, Novi Sad: Sterijino pozorје; Izdavački centar Rijeka.
155. Христић 2006: Ј. Христић, *О драми 'Путујуће позориште Шопаловић' Љубомира Симовића*, у: *Есеји о драми*, (пр.) М. Фрајнд, Београд: СКЗ.

ЗБОРНИЦИ И ЧАСОПИСИ

ПОСВЕЋЕНИ У ЦЕЛОСТИ ИЛИ ДЕЛИМИЧНО СТВАРАЛАШТВУ ЉУБОМИРА  
СИМОВИЋА

156. *Градина*, часопис за књижевност, уметност и друштвена питања, (ур.) Горан Станковић, Ниш, св. 4, април 1990.
157. *Кораџи*, књижевност, уметност, култура, (пр.) Р. Микић, Крагујевац, год. 49, св. 7-9, 2015.
158. *Наш траг*, часопис за књижевност, уметност и културу, (ур.) М. Р. Симић, Велика Плана, год. XXI, бр. 1-2, јул 2014.
159. *Повеља*, часопис за књижевност, културу и уметност, Краљево, 1/1996.
160. *Поглед на две обале* – о лирској и драмској поезији Љубомира Симовића – зборник радова са научног скупа Пјесничка ријеч на извору Пиве, (ур.) Ј. Делић, Београд: Београдска књига; Центар за културу Плужине, 2010.
161. *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова, (ур.) А. Јовановић, С. Шеатовић Димитријевић, Београд: Институт за књижевност и уметност/ Учитељски факултет; Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2011.
162. *Сцена*, часопис за позоришну уметност, (ур.) З. Ђерић, Нови Сад, новембар-децембар 2015, год. LI, бр. 4.

## Биографија

Ливија Д. Екмечић рођена је 1983. године у Чапљини у Босни и Херцеговини. Дипломирала је на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на студијском програму Српска књижевност и језик. Докторске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на модулу за српску књижевност, уписује 2011. године.

Учествује на домаћим и међународним научним скуповима, објављује у домаћим и међународним стручним публикацијама и периодици.

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Потписани-а Левина 2. Екметовић

број уписа 1109018

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Зрамско дело Вудомира Ђиновића у  
контексту савремене српске књижевности

- 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, 3. 4. 2017.

Левина 2. Екметовић



Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске  
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Ливчија 2. Екмегић  
Број уписа 1109012  
Студијски програм ЈКК - ААС модул: српска књижевност  
Наслов рада Драмско дело Љубомира Синовића у  
контексту савремене српске књижевности  
Ментор проф. др Радовоје Мискић

Потписани Ливчија 2. Екмегић

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, 3. 4. 2017.

Ливчија 2. Екмегић

Прилог 3.

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Драмско дело Ђудомира Симовића у  
контексту савремене српске књижевности

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, 3. 4. 2017.

