

BIBLIOTEKA ACADEMIA



Mr Zlatko Grušanović

Tri drame

Ljubomira Simovića



Zadužbina Andrejević



Izdavač
ZADUŽBINA ANDREJEVIĆ
11120 Beograd, Držićeva 11
Tel/faks 011/ 2401-045, 2406-909,
2403-820
E-mail: zandrejevic@gmail.com
www.zandrejevic.rs

Za izdavača,
glavni i odgovorni urednik
Prof. dr Kosta Andrejević

Redakcijski odbor
Biblioteke ACADEMIA
Akademik Svetomir Stožinić,
predsednik
Prof. dr Lidija Amidžić, potpredsednik
Doc. dr Svetlana Grdović
Prof. dr Dragutin Lj. Debeljković
Doc. dr Radmila Dragutinović-Mitrović
Prof. dr Dušan Drajić
Prof. dr Dragomir Đorđević
Doc. dr Aleksandar Ignjatović
Prof. dr Dušica Lečić-Toševski, dopisni
član SANU
Doc. dr Boris Lončar
Prof. dr Zoran Mašić
Doc. dr Zdravko Mijailović
Prof. dr Nadežda Nedeljković
Dr Luka Č. Popović, naučni savetnik
Dr Mirjana Sovilj, naučni savetnik
Prof. dr Dušan Starčević
Prof. dr Irina Subotić
Prof. dr Aleksandra Vraneš

Autor
Mr Zlatko Grušanović
Tri drame Ljubomira Simovića

Ocena naučnog dela
Prof. dr Jovan Delić

Recenzenti
Doc. dr Zorica Nestorović
Doc. dr Vesna Lompar

Urednik
Tatjana Andrejević, prof.

Lektor
Marija Martinović

Prevod na engleski jezik
Dušica Desnica

Računarska obrada i prelom teksta
Zadužbina Andrejević
Sandra Ćorluka

Naslovna strana
Milan Dragojlović
Tragedija i komedija

Štampa
Apollo Graphic Production, Beograd

Tiraž
500 primeraka
ISSN 1450-653X
ISBN 978-86-7244-873-3

© Copyright Zadužbina Andrejević, 2010.

BIBLIOTEKA

ACADEMIA

Mr Zlatko Grušanović

Tri drame
Ljubomira Simovića



Zadužbina Andrejević
Beograd, 2010.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09-2 Симовић Љ.

ГРУШАНОВИЋ, Златко, 1976-

Tri drame Ljubomira Simovića / Zlatko Grušanović. - Beograd :
Zadužbina Andrejević, 2010 (Beograd: Apollo Graphic Production). -
92 str. ; 24 cm. - (Biblioteka Academia / [Zadužbina Andrejević],
ISSN 1450-653X; 246)

Tiraž 500. - Bibliografija: str. 83-85. - Registar. - Summary: Three Plays
by Ljubomir Simović.

ISBN 978-86-7244-873-3

а) Симовић, Љубомир (1935-) - Дrame

COBISS . SR-ID 175381516

Белики задужбинари
Маја Антић Здељар, Београд
Радослав Андрејевић, Крагујевац
Др Предраг Атанасковић, Београд
Др Царица Бешић, Београд
Никола Дорошки, Београд
Милан Драшковић, Београд
Славка Драшковић Јовановић, Београд
Др Дејан Ђорђевић, Београд
Др Александар Зеремски, Београд
Мирољуб Јевтовић, Београд
Душан Лукић, Сомбор
Др Живорад Нишовић, Београд
Др Звонко Сајферт, Земун
Др Војислав Секерез, Београд
Милан и Рајкица Петровић, Добој

Задужбинари

Др Искра Аћимовска Малетић, Скопље, др М
Београд; др Предраг Алексић, Нови Бео
Аливојводић, Београд; Луција Андре, Нови С
Андрејевић, Београд; Павле Андрејевић, Бе
Владимир Андрејевић, Београд; др Владимир
Београд; спец. Љубиша Антонијевић, Београд; д
Арсенијевић, Крагујевац; др Зорана Арсенијевић
Нови Београд; др Чедомир Авакумовић, Но
Паланка; др Ксенија Ајкут, Нови Београд

Бр Аранђел Бабић, Краљево; др Бранко Баби
Београд; др Ненад Балетић, Београд; др Т
Барјактаров, Београд; др Бранислав Башкот, Бе
Драгана Батић, Скопље; др Сања Баук, Тиват; М
Тривунац, Панчево; др Снежана Бесермењи, Н
Владимир Блануша, Сомбор; др Љиљана Бла
Богавац, Београд; др Ана Богданов, Београд;
Богдановић, Бели Поток; др Ивана Богдановић
Неда Бонић, Београд; др Владимир Боранија
Тамара Боровица, Нови Сад; др Јелена Божић
Београд; др Јелена Божовић, Београд; др Злата Б
Мартинковић, Београд; др Јелена Брајовић, Нов
Дејан Бркић, Београд; др Снежана Брковић По
Београд; др Весна Булајић, Нови Београд; спец.

Вр Драгана Васић, Нови Сад; др Мирјана Ва
др Драгана Василски, Београд; др Драган
Београд; др Невена Вељковић, Београд; др Слави
Београд; др Милан Видаковић, Нови Сад; др
Београд; др Тамара Властелица, Београд; др
Војтешки Кљенак, Нови Београд; др Анка Војво
Београд; др Десимир Вучић, Нови Београд; др
Београд; др Бојан Вујин, Нови Сад; др Ана
Београд; др Мирјана Вукосављевић, Нови Сад;
Вукадиновић, Београд; др Предраг Вукосављевић
Добро Поље; др Љубиша Вуковић, Београд;
Бранислав Вулевић, Београд

Гр Јасмина Гачић, Нови Београд; др Ранка
Груловић, Београд; др Милосав Георгијевић
Београд; др Сања Голијанин Елез, Нови Сад;
Гризо, Скопље; др Златко Грушановић, Београд

Др Миодраг Дачић, Београд; др Виолета Да
Београд; др Горан Дашић, Београд; др Нада
Нови Сад; др Биљана Димитријевић, Немачка; др



Mr Zlatko Grušanović rođen je 1976. godine u Loznici. Diplomirao je 2003. na Filološkom fakultetu u Beogradu i magistrirao 2007. na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Radi na izradi doktorske teze "Tipovi likova u savremenoj srpskoj drami u periodu 1990-2000". Objavio je nekoliko tekstova i studija u književnoj periodici. Piše dramatizacije i učestvuje u pripremi i izvođenju pozorišnih predstava za decu i omladinu - u jednoj od njih učestvuju osobe ometene u razvoju, učenici i glumci. Sa grupom autora piše komplet udžbenika za srpski jezik za osnovnu školu. Učestvovao je u radu više različitih radionica i okruglih stolova. Profesor je srpskog jezika u osnovnoj školi i direktor OŠ "Vuk Karadžić" u Beogradu.



... "Jedno od do sada najtemeljnijih istraživanja dramaturških osobina Simovićevih ostvarenja pisanih za pozornicu. Autor je predstavio i ispitao karakteristike dramske strukture tri drame: *Hasanaginica*, *Čudo u Šarganu* i *Putujuće pozorište Topalović*. Na jednom mestu se koncizno, pregledno i iscrpno sistematizuju dosadašnja istraživanja Simovićevih drama."...

... "Monografija na stručan način javnosti prezentuje dramaturško-tehničke, tematske i poetičke konstante jednog osobenog i za našu kulturu od velikog značaja dela i popunjava prazninu koja postoji u proučavanju Simovićevog dramskog stvaralaštva."...

Doc. dr Zorica Nestorović

Doc. dr Vesna Lompar

Monografija *Tri drame Ljubomira Simovića* priredena je magistarska teza "Dramaturgija Ljubomira Simovića" odbranjena 27. novembra 2007. godine na Fakultetu dramskih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu pred komisijom u sastavu: prof. dr Petar Marjanović (mentor), prof. dr Svetozar Rapajić i prof. dr Nebojša Romčević.



Златко Грушановић

ТРИ ДРАМЕ ЉУБОМИРА СИМОВИЋА

(Драматургија Љубомира Симовића)

САДРЖАЈ	
Садржај	2
Уводна реч	3
Методолошки увод	4
Биографија писца	12
ХАСАНАГИНИЦА	15
Прича, заплет, композиција	15
Простор	22
Време	26
Ликови	30
Говор	57
Знање драмских ликова	72
Напетост	74
ЧУДО У ШАРГАНУ	76
Прича, заплет композиција	76
Простор	85
Време	94
Ликови	100
Говор	131
Знање драмских ликова	142
Напетост	145
ПУТУЈУЋЕ ПОЗОРИШТЕ ШОПАЛОВИЋ	146
Прича, заплет композиција	146
Простор	151
Време	155
Ликови	159
Говор	177
Знање драмских ликова	185
Напетост	187
Закључак	189
Библиографија	199

УВОДНА РЕЧ

Без обзира на чињеницу да драмски опус Љубомира Симовића није обиман, његове три драме улазе у сам врх драматургије, те га драмска критика убраја међу најоригиналније и најдаровитије српске драматурге. Написао је четири драме (*Хасанагиница*, *Чудо у Шаргану*, *Путујуће позориште Шопаловић* и *Бој на Косову*) од којих прве три и данас имају своје место на позоришним репертоарима, док је четврта доживела телевизијску екранизацију. Овај рад има за предмет проучавање главних елемената Симовићевог драмског поступка и експликацију структурно-семиотичке кохезивности тих елемената који, несумњиво, доприносе томе да се његова драматургија сврстава у сам врх нашег драмског стваралаштва друге половине 20. века, и да обави истраживање, систематизујући театролошке теорије семиотичког приступа у аналитичком проучавању драмског текста. На тај начин, наставила би се тенденција коју је код нас својим проучавањима увео др Небојша Ромчевић, користећи се театролошком методологијом аутора као што су Ан Иберсфелд, Фолклер Клоц, Манфред Фистер. Поред ових театролошких метода, у раду ће бити заступљене књижевне теорије које нуде одговарајућу апаратуру за проучавање оних елемената драмског дела које изучава и наука о књижевности: питање језика, хумора, гротеске, ироније, проблем увођења епских елемената у драму, проблем фокализације тачке гледишта и сл.

О Симовићевим драмама доста је писано у огледима, расправама, чланцима као и студијама, који се налази у библиографији и додатку, а од већих научних радова постоји једино магистарски рад мр Јасмине Врбавац, *Жртвовање краља*. Књига Јасмине Врбавац се бави уделом мита и митског у драмама Љубомира Симовића, за коју је ауторка добила Стеријину награду за театрологију.¹ Међутим, до сада није написана ниједна обимнија научна студија о Симовићевим драмама која би препознала, описала и класификовала драматуршка средства користећи се модерним театролошким техникама, и међу драмама издвојила сличности и специфичности индивидуалног стила овог аутора. Стога, овај рад има задатак да попуни ту празнину у изучавању његовог драмског стваралаштва и да на једном месту окупи, сабере и допуни досадашња проучавања Симовићеве драмске технике, објасни и истакне особености његове драматургије. Научни рад би требало да настави и стандардизује статистички, структурални прилаз уметничком делу који омогућава лакши увид у драмску технику, приказује и предлаже конкретна решења, технику и алате, потребне за успешно тумачење драмског дела. Радом ће бити обухваћене само прве три написане драме које чине заокружен развој ауторове драматургије.

¹ Јасмина Врбавац, *Жртвовање краља (мит у драмама Љубомира Симовића)*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2005.

МЕТОДОЛОШКИ УВОД

Коришћењем метода **структурно-семантичке анализе** Симовићеве драматургије (анализа свих слојева драме: простор, време, ликови, композиција, језик) могуће је показати технику којом аутор ове елементе спаја и доводи у односе који су пресудни за стварање уметничког света: света у коме је трагизам достигнут представљањем спутаног начина живота, зависног од густе мреже забрана и политичких интереса, света у коме нема места за слободан, неспутан начин живљења, већ само за конфликте супротних тежњи, света у коме се трагизам и патња иронично² успостављају као највеће вредности које ликовима драма постају смисао живљења. Циљ рада је да потврди хипотезу по којој се Симовићева драматургија одликује напетости коју изазива сукоб историјског и митског, појединачног и општег, градећи гротескно слику света.

Посебне хипотезе тичу се утицаја:

- песничког језика на карактеризацију јунака и других драмских елемената,
- психолошког и социјалног профила на пасивности ликова
- епског и митског на композицију,
- драмског поступка наративног посредовања на рецепцију публике (повећање напетости и презентације приче).

Наше истраживање бавиће се испитивањем структуре Симовићевих драма. Структура се често употребљава у науци као термин који означава унутрашњи распоред, склоп и повезаност саставних делова неке целине. У "Речнику књижевних термина" структура је дефинисана као "скуп најбитнијих композицијских, стилских и језичких особености, унутрашња форма одређеног књижевног дела" (Речник књижевних термина 1985: 772).

"Свака структуралистичка делатност, била она мисаона или песничка, има циљ да реконструише какав 'објекат' тако да путем реконструкције изрази правила функционисања ('функције') тог објекта. Дакле, структура је, у ствари, симулакрум објекта, али усмерен и заинтересован симулакрум, јер патворени објекат обелоудањује нешто што је у природном било невидљиво, или, ако хоћете, неразбирљиво. Структурални човек лаћа се стварности, расклапа је, затим је поново склапа" (Барт 1971: 182).

Још је Аристотел поделио трагедију на шест саставних делова: прича, карактери, говор (дикција), мисли, сценски апарат и музичка композиција.³ Тако смо и ми драмску структуру поделили на неколико најопштијих јединица: простор, време, ликови, говор, прича, композицију. Увек је постојала тежња да се текст као целина рашчлани на мање и разумљивије јединице, како би се открила идеја изражена у целокупној уметничкој структури. Технике које ћемо навести у методолошком уводу могу деловати нејасно и хаотично, али ће каснијом применом на конкретним примерима у даљем току рада бити јасније.

² Разлику између *хумора* и *ироније* по Бергсону, "састоји се у томе да се изриче оно што постоји, претварајући се да верујемо да је то оно што јесте, а хумор у томе да се подробно и потанко опише што јесте, претварајући се управо да је то оно што би уствари требало да буде" (Женет 2002: 206).

³ Видети више у књизи: *О песничкој уметности*, Аристотел, Завод за уџбенике, Београд 1990.

ПРОСТОР⁴

Свако нешто ради у простору, а укупан доживљај представе зависи и од простора у којем се нешто збива. Неодвојиви елеменат сваке позоришне структуре јесте простор у коме се одиграва нека активност ликова.

"Могу узети било који празан простор и назвати га отвореном позорницом. Човек корача кроз овај празан простор док га неко други посматра и то је све што је потребно за настанак једног позоришног догађаја" (Брук 1995: 7). Много пута цитирана Брукова реченица говори управо о чиниоцима без којих не постоји представа: глумац, гледалац и простор. Позоришни простор омогућава вечној људској радозналости да провири у фиктивни свет другог човека.

Драмски простор и сценографија нам омогућава прелазак из стварног у фиктивни свет. Дидаскалије пружају основна упутства за конструкцију сценског места: детаљне ознаке места, број и имена ликова, упутства за гестове и кретање кроз простор. Напомене служе да читаоци и редитељ конструишу место радње. Када је просторност назначена у њиховом дијалогу, говорни искази ликова представљају други начин технике локализације. "Простор, време и субјекат нису само конститутивни елементи "идеалне повести", већ сваке повести, чак и оне која не даје довољно поуздане одговоре на питање *ко дела? где? и у које време?* Ово посебно важи за драмску причу, јер кад би она била у толикој мери апстрактна да је не бисмо могли повезати ни са једном просторном и временском референцом, нити утврдити њеног субјекта, они би се конкретизовали самим чином представљања" (Миочиновић 1990: 31).

Постоје четири основна типа просторне релације који се могу семантички испитивати:

1. **Сценски простор** је простор у коме се одиграва радња на сцени која је видљива публици.

2. **Простор радње** је простор у којем се одигравају скривени делови драме. Писац неке догађаје представља на сцени или их смешта у скривене радње, као што су неке техничке тешкоће представљања сцене или слике ужаса (*danse macabre*), тј. делови који би нарушили композицију и основну пишчеву идеју. Публика вансценску активност посматра очима одређених ликова. Оно што се дешава изван сцене може имати мањи или већи утицај на сценску радњу.

3. **Простор драме** садржи сценски простор и простор радње, а у питању је најшире просторно одређење на релацији места, региона, градова, држава и углавном се не представља визуелно.

4. **Простор фикције** је важна компонента која не мора бити географски лоцирана. Овај простор је плод маште ликова и има важну улогу у њиховој карактеризацији.

Иберсфелдова истиче да је основна идеја позоришног простора увек у односу представљања према некој ствари: "он може имати иконички однос: а) са историјским светом у који се уклапа и чија је он виша или мање посредована представа; б) са психичким реалностима: у том смислу, позоришни простор може да представља различите инстанце човековог ја) са књижевним текстом" (Иберсфелд 1982: 129).

ВРЕМЕ

Постоје две различите темпоралности: време трајања представе (нпр. 2 сата) и време представљене радње. Економичност компоновања догађаја огледа се у убрзавању или успоравању темпоралности радње, а циљ драмског аутора је да створи илузију времена и учини да публика поверује да је време заиста прошло. Категорије времена могу се представити аналогно категоријама простора:

⁴ Теорија драме на основу којих ћемо истраживати структуру драме, заснива се на класичним радовима Ан Иберсфелд, *Читање позоришта*, Фолклера Клоца, *Затворена и отворена форма у драми*, и домаћег аутора Небојше Ромчевића који је у својој књизи *Ране комедије Јована Стерије Поповића*, направио систематичну орагнизацију модерних театролошких проучавања, а на Стеријиним драмама показао делотворност ових теорија.

Примарно време обухваћено је радњом која се збива на сцени и садржи се у секундарном фикционалном времену.

Секундарно време обухвата сва времена хронолошки скривене радње.

Терцијарно време обухвата фикционално време изнетих најдаљих догађаја из прошлости до најдаљег догађаја у будућности. Ова категорија времена обухвата и секундарно време.

Категорије времена могу се преклапати када у представи не постоје вансценске радње, нити прошлост и будућност.

У зависности од тога да ли се информације преносе сукцесивно (једна за другом) или симултано (истовремено) могуће је поставити две осе. На **оси сукцесивности** догађај следи један за другим, а на **оси симултаности** постоји више различитих ситуација које се одигравају истовремено у скривеним радњама. Симултане догађаје потребно је реконструисати. "Сваки временски рез нагони гледаоце (па већ и читаоце) да успоставе временски однос који према њима не искрсава као нешто што треба да се види, већ као нешто што треба да се конструише" (Иберсфелд 1978: 162).

За драмску рецепцију важна је разлика између **текста** и **савремене стварности**, јер се у њиховом сучељавању ствара различит број тумачења идеје драме. Што је већи распон времена који одваја садржај комада и контекст представе, већи је ниво посредовања или индиректности релација између текста и стварности. Дистанца према сценски приказаним догађајима омогућава писцу да расправља о различитим проблемима садашњости. "Различит је однос публике према атемпоралном или недефинисаном времену, према митском времену, неком историјском тренутку или према непосредној садашњости" (Ромчевић 2004: 35).

ЛИКОВИ

Многе теорије бавиле су се истраживањем тачног смисла и дефиниције термина "лик" у књижевној уметности и изазвале су много пометње и несугласица у проучавању, али су неке од њих и допринеле разумевању ове категорије. Оно што је сигурно, појам "лик" је вишезначан, а теоретичари га користе у зависности од различитих концепата или модела које разрађују или којима се приклањају. Пошто је лик умногоме дефинисан начином на који аутор представља сложену људску личност у фиктивном уметничком свету, он је одређен различитим комбинацијама дијалога, монолога, радње и описа, а могуће га је посматрати из различитих углова. Ако лик посматрамо као суштину датог дискурса, онда је пажња фокусирана на лингвистички текст. Лик може представљати низ особина и поступака од којих је лик пројектован и конструисан или као тематски и идејни елемент кад јединка заступа предлог, тврдњу, идеју и став.

Лик у књижевном свету представља "скуп извесних моралних, мисаоних и осећајних својстава, одређених особености реаговања, говора и понашања које представљају људску личност у књижевном делу. Термини лик – личност, јунак, карактер, тип и портрет употребљавају се и у својим ширим значењима тако да се могу и узајамно замењивати (...) лик је генерички термин који – као најуопштенији од свих одређења – обухвата сва остала" (Речник књижевних термина 1992: 424).

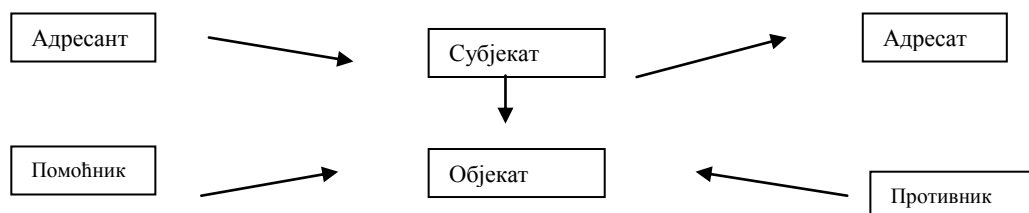
Ликови су "имитације, фантазије, направљени људи, папирни људи без крви и меса. На чињеницу да још нико није успео направити потпуну и кохерентну теорију о ликовима, вероватно утиче тај људски аспект. Лик није људско биће, мада личи на њега" (Бал 2000: 96).

Питање о књижевном лику јесте заправо питање о начину на који књижевни лик постоји. Да ли их схватити као ликови који су имитација људи, или као ликове уграђене у текст? У теоријским изучавањима током XX века, посебно у формализму и структурализму, ликови посматрају у њиховој подређености радњи: јављају се увек у некој ситуацији, у одређеној функцији у односу на целину и у одређеној функцији у односу на радњу (уп. Проп 1984: 29 и Барт 1979: 72), схватају се као актери или актанти, такође учесници који извршавају или подносе неку радњу, било да су то људи или неживи предмети (уп. Буњевац 1978: 98 и Бал, 2000: 157). Међутим, у теорији постоје и гледишта која преокрећу овакав

однос подређености лика радњи, приписујући лику засебан, такозвани семички код (уп. Барт, 1979: 315).

У циљу што бољег сагледавања његових функција и значења, у овом раду користићемо различите теоријске приступе у проучавању лика. После Гремасове структуралне семантике⁵ и Суриове књиге *Двеста хиљада драмских ситуација*,⁶ ликови се увелико посматрају као актанти, носиоци одређених функција у делу. Сурио је проширио Пропов модел⁷ функција јунака на шест примарних функција. Он је покушао да издвоји основне функције у драмској ситуацију, у зависности од сила које покрећу ликове. Драматуршка функција је специфично деловање ликов у ситуацији, где у добро постављеној ситуацији, свако лице представља једну специфичну силу.⁸

Искористивши Гремасова проучавања и Суриове примарне функције, Ан Иберсфелд је развила **актанцијалне модел**, корисне за театролошка проучавања и структуру заплета:



Пошто се драмски ликови конституишу кроз скуп односа са осталим ликовима, могуће их је проучавати кроз **конфигурације**. Под конфигурацијом се подразумева број ликов присутних на сцени у одређеној ситуацији комада. Термин *конфигурација* увео је Соломон Маркус (уп. Маркус: 1974) представник математичке анализе. Он истиче да два параметра карактеришу сваку конфигурацију: број ликов и њено трајање. Сцена може остати празна, што би подразумевало нула конфигурацију, али и ансамбл, када би се поставили сви ликови.

Манфред Фистер, такође, предлаже математичку формулу којом се може установити ниво епизодичности драме:

$$(\text{Број ликов у сцени } X / \text{пута} / \text{укупан број сцена}) : (\text{укупан број ликов } X / \text{пута} / \text{укупан број сцена})$$

Максимум густине конфигурације је 1,0 што се ретко догађа, а и тада само у комадима са мало лица.

Други важан параметар је однос између конфигурација које су могуће и оних које се заправо користе. *Dramatis personae* који садржи "н" ликов може генерисати "2" могућих конфигурација (уп. Ромчевић, 2004: 59).

Концепцију самог лика проучаваћемо кроз три димензије: ширина, дужина и дубина (уп. Бекерман 1970). **Ширина** лика представља број могућих избора који стоје пред ликовима на почетку драме. **Дужина** је развој лика који се догађа као резултат процеса промене, а **дубина** представља однос између спољашњег и унутрашњег живота лика.

Сваки лик поседује више доминантних карактеристика које истичу комични или трагички конфликт између ликов или у самим ликовима проузрокују многе контрадикторне импулсе и идеје, па су **сличност** и **контрасти** особина ликов значајни у тумачењу њихових односа. Ликови могу бити **монодимензионални** када су представљени типски са веома блиским карактеристикама или малим скупом дистинктивних обележја, док би

⁵ О томе више видети: Алзирдас, Жилијен, Гремас, *Актанти, актери и фигуре*, у: *Структурални прилаз књижевности*, приређивач Милан Буњевац, Нолит, Београд 1978, 98-122

⁶ Етјен Сурио, *Двеста драмских ситуација*, Нолит, Београд, 1980

⁷ Владимир Проп је у наведеном делу "Морфологија бајке" груписао јунаке, по функцијама и круговима: делокруг противника, дариваоца, помоћника, царево кћери, пошљаоца, јунака, лажног јунака. Гремас и Сурио су функције пошљаоца и оца царево кћери објединили у помагача, па су добили шест функција.

⁸ Лав - тематска усмерена сила, страст, Сунце - представник вредности добра које жели лав (тематска сила), Прималац - могући Добитник тог добра (онога у чију корист ради лав), Марс - противник, Вага - арбитар ситуације и Месец - помоћник

вишедимензионалан лик имао сложен скуп различитих особина. Сличан концепт, али не и исти, био би заступљен између **отворене** и **затворене** концепције лика. Отворен лик је енигматски, мистериозан, потпуно неразјашњен лик за разлику од затвореног. "Стална неочекиваност у јунаковом понашању постиже се, прво тиме што се карактер не изграђује као једна унапред позната могућност деловања, него као парадигма, скуп могућности – јединствен на нивоу текста" (Лотман 1976: 329).

Крајња уверљивост ликова у драми не може се постићи без **карактеризације**. Постоје више техника карактеризације:

Експлицитно непосредна техника карактеризације је вербална техника у којој информације о ликовима сазнајемо преко аутокоментара самих ликова или као коментар са стране од других ликова. Аутор пушта ликове да сами себе описују или да то раде друга лица на сцени; његова вештина је у томе да се изведе вероватно и убедљиво.

Имплицитно непосредном техником лик је представљен својом појавом и понашањем (језик, костим, реквизита, простор).

Под **експлицитно ауторском техником** подразумевају се све чињенице и упутства, у вези са ликовима, која нам даје писац, у секундарном тексту.

Имплицитно ауторска техника карактеризација је истицање контраста и сличности које постоје између ликова. Ликови су у сукобу са самима собом, али и у сукобу са другом личношћу или са својом околином. Ако се само мало промени њихов карактер, мења се и ситуација. Контрастирање сцене има вредност што се њиме ствара **драмска пронија**.

ГОВОР

Модеран драмски дијалог далеко је од реалистичког. Драмски дијалог, као део књижевноуметничког стила, представља "секундарни моделативни систем"⁹. Сваки уметнички текст реализован је по природнојезичком обрасцу, али никада не може да репродукује сва његова својства, већ мора да подсећа на природне разговоре. "Рећи да књижевност има свој језик који се не подудара са њеним природним језиком, него се над њим надограђује, - значи рећи да књижевност има свој, само њој својствен систем знакова и правила њиховог комбиновања који служе за преношење особитих порука, које се не могу пренети другим средствима" (Лотман 1976: 54). Драмски дијалог који потпуно опонаша природну конверзацију био би досадан, често и нејасан, док говор ликова има за циљ и да публици појасни чињенице које су се одиграле пре драмске радње или у скривеној радњи.

Говор ликова проучаваћемо кроз основне комуникацијске функције које је Роман Јакобсон дефинисао у моделу вербалне комуникације: пошиљалац, прималац, садржај, порука, канал и код (уп. Јакобсон, 1966).

Експресивна (емотивна) функција¹⁰ везана је за пошиљалоца и представља позицију пошиљалоца према објекту. С обзиром на природу сваког дијалога, логично је што важну улогу има усмерење на говорника. Такође је битна и за карактеризацију ликова, јер изражава властите емоције, мисли, а типичне реплике са доминантном експресивном функцијом представљају речи са експресивно-емотивним обележјем: деминутиви, хипокористици, аугментативи, пејоративи, вулгаризми.

⁹ Овај термин увео је Јуриј Лотман у свом делу *Структура песничког језика*. Лотман обичан комуникативан језик назива природни језик (српски, енглески, руски, немачки...), затим долазе "вештачки језици" (језици науке), а на трећем месту су језици уметности или "другостепени језици", "другостепени моделативни системи" (уп. Лотман, 1976: 40-66).

¹⁰ Роман Јакобсон дефинише шест лингвистичких функција и његова анализа – *mutatis mutandis* – важи за све облике општења. За проблем функција везан је проблем средстава општења, преносиоца порука. Референцијална функција је основа сваког општења; она одређује односе између поруке и предмета на који се ова односи. Емотивна функција одређује односе између поруке и њеног пошиљалоца, конативна функција одређује односе између поруке и њеног прималоца. Поетску или естетску функцију Јакобсон је дефинисао као однос поруке са самом собом, док фатичка тежи да одржи свакодневну конверзацију. обреди, свечаности, церемоније, породични и љубавни разговори (Јакобсон 1966: 290-293).

Апелативна (конативна) функција је доминантна у свим репликама које траже од саговорника неку вербалну или стварну акцију, посебно у реторичним монолозима, обраћањима, наредбама или директним императивним реченицама. Апелативна функција је веома важна за интерни ниво, али је од мале важности за екстерни ниво драмског дела.

Референцијална функција има доминантну улогу у преношењу информација, нарочито ако постоје скривене радње о којима и публика и ликови морају бити обавештени. Доминира у драмској традицији као конвенционални извештаји (наративна експозиција, гласници, теихоскопија).

Фатичка функција значајна је у природном дијалогу, свакодневној конверзацији, ћаскању без неког посебног циља. На интерном нивоу, фатичка функција помаже да се одржи контакт међу ликовима ради забаве, игре или учтивости.

Металингвистичка функција фокусирана је на језик, форму исказа, на сам код, кад ликови тумаче језик и говоре њему.

Поетска функција у обичном говору, не постоји. Она се појављује углавном у екстерном систему.¹¹ Обично се среће кад год ликови имају свест о томе да неко говори естетски стилизованим репликама. Она показује начин на који се порука односи према самој себи и тако скреће пажњу публике на своју структуру. Обично је срећемо код драме у стиху, а с обзиром на то да ту свест има некад само публика ова функција се највише реализује на екстерном нивоу.

Карактеризације кроз језик одлично објашњавају ликове и употпуњавају њихове емоције. Експлицитна самопрезентација појављује се када лик свесно излаже слику о себи, а имплицитна открива темперамент и идеолошку природу лика. Сва значајна одступања од стандардне лексики и говора служе његовој карактеризацији (лексички профил, дијалекатска обележја, фонетске особине, доминација хипотаксиса или паратаксиса, одређени типови реченица и дијалога, литерарни говор и сл.); на који начин се искази ликова односе један према другом, да ли су повезани логично, лабаво или асоцијативно.

Говор се манифестује као **дијалог** и као **монолог**. Према Мукаржовском, свака језичка манифестација подразумева два субјекта, док је у монологу један од тих субјеката постаје трајно активан, други трајно пасиван, у дијалогу те две улоге повремено смењују (Мукаржовски 1986: 116). Постоје многе класификације дијалога и монолога, али издвојићемо следеће типове: дијалог конфликта, прагматички, мисаони или филозофски, фатички и референцијални, док монолог може бити интимни, поетски, мисаони.

ПРИЧА, ЗАПЛЕТ, КОМПОЗИЦИЈА

Причу ћемо посматрати као основу драмског и наративног текста. Она захтева један или више антропоморфних субјеката, проток времена и просторну димензију. Док се прича састоји из хронолошки поређаних сукцесивних догађаја, заплет садржи структуралне елементе (каузалност), значење релација, сегментацију у фазе, темпорално и просторно груписање. Аристотел је код трагедија истицао радњу као нужан елеменат добре драме. "Најважнији од тих саставних делова јесте склоп догађаја. Јер, трагедија није подражавање људи, него подражавање радње и живота, среће и несреће, а срећа и несрећа леже у радњи, и оно што чини циљ нашег живота, то је неко делање, а не каквоћа. По свом карактеру људи су овакви или онакви, а по делању срећни или несрећни. Према томе, лица не делају зато да подражавају карактере, него ради делања узимају да приказују и карактере. Зато су догађаји и прича циљ трагедије, а циљ је најважнија ствар у свему" (Аристотел 1990: 55). Касније епохе показале су да радња није једини услов добре драме, али је свакако њен важан елеменат.

¹¹ Иначе све функције се примењују и на интерном нивоу, између ликова, и на екстерном нивоу у односу на публику. Функције које доминирају на интерном нивоу обично се не поклапају са екстерним. Јављају се функционалне дискрепанце.

Радња је намеран, свесно одабран прелазак из једне ситуације у другу и састоји се од три компоненте: постојеће ситуације, покушаја да се промени ситуација и нове ситуације.

Догађај је прича у којој је лик немоћан да направи избор или ситуација не дозвољава промену. Текст може поседовати причу која се састоји из серије радњи и догађаја или само од догађаја (циклична структура заплета). Свако уметничко дело изражава неку идеју, у ствари представља смисао дела. Делови се морају повезати, јер би нам на крају комада било нејасно њихово значење. Од свих ликова и делова прича аутор бира оне најилустративније за његову идеју, као и за емоцију коју жели да постигне.

Сценска презентација може укључивати отворену и скривену радњу. Бирањем између ове две могућности, писац истиче одређене фазе приче, а неке задржава у позадини. Овај избор је важан јер се дају различита значења, другачији угао гледања на причу, заплет или на делове заплета.

Наративно посредовање радње и догађаја може се класификовати према времену наративно посредоване приче. Важно је установити да ли се наративна фаза појављује пре или после радње; уколико пре, онда се ради о наративној експозицији; уколико је после, онда је у питању извештај. Друга типологија се прави према експлицитности извештаја. Постоје бројни гранични случајеви, где је тешко (али ипак могуће) установити да ли се ради о наративном посредовању, или се остаје унутар интерног нивоа (теихоскопија, на пример). Прича се може представити и вербално као најава радње, кроз наративну ретроспективу или сценску реализацију драме. Скривена радња подразумева сва она збивања која се не одигравају директно пред гледаочевим очима, него су смештена иза сцене. Насупрот предисторији, која је уткана у експозицију, ту је реч само о оним догађајима који, додуше, не припадају месту радње, али зато припадају времену радње (уп. Ромчевић, 2004: 195-245).

У драми могу постојати два или више **заплета** који су јукстапонирани (када се поклапају) или се заплет може састојати из више **подзаплета**. Није их лако разликовати, подзаплети имају функцију давања импулса главном заплету.

Композиција у драми је поредак низања говорних тема у сценама-појавама, у епизодама, чиновима "Под композицијом се обично разуме синтагматичка организованост сижејних елемената" (Лотман 1976: 277). У композицији приче, дубински структурални ниво можемо пратити у неколико слојева: појединачне радње или догађаје, фазе радњи или догађаја, секвенце радњи или догађаја. "Површински слој има сегментацију која је означена дидаскалијама у конфигурацији (уласци и изласци ликова), прекидима у хронолошком и просторном континуитету, поделу драме на сцене и чинове. Дати по један чин за сваку сцену значи ломити драму у многе комадиће, а опет комад с једним дугачким чином постаје досадан, а публика бива неосетљива због крајњег физичког замора" (Миочиновић 1981: 48).

У драми је веома важан пренос информација. Скуп информација које се тичу прошлости (**експозиција**) не мора бити пренет на почетак драме, већ је интегрисан до краја комада.

Идеални модел **затворене форме** драме био би онај где је прича садржана у самој себи: јединствена и целовита радња, мање ликова, нема догађаја из позадине и са крајем после кога нема будућности, постоји један заплет са мање подзаплета, конфликт се недвосмислено решава, нема недоречености, сви делови су подређени главној причи и основној идеји писца. Постоји један заплет, подзаплети немају тенденцију ка самосталности и подређени су главном заплету (уп: Клоц 1995).

Отворена форма би имала серију узрочно повезаних радњи и противрадњи; имала би више заплета са отвореним и двосмисленим крајем. Оваква форма нема апсолутног почетка и краја. Драма почиње *in medias res*, јунак у карактеристичној ситуацији, која просторно, језички, пантомимски даје живот њему, његовом амбијенту, његовом свету. Отворен крај везан је за модерну драму која одбија да разреши све конфликте.

ЗНАЊЕ ДРАМСКИХ ЛИКОВА И ПУБЛИКЕ

Различито знање¹² се јавља јер је публика увек присутна на сцени, док ликови обично нису. Концепт различитог знања односи се на:

- разлике у нивоима знања драмских ликова (ликови истој ситуацији прилазе различито)

- разлике у нивоима знања публике и ликова (екстерног и интерног комун. нивоа)

Супериорност знања гради драмску иронију и смех код гледалаца, јер почива на разлици у свести и сазнању да неком јунаку прети нешто што не види или не зна, док публика зна, "као кад неко испред нас иде право према вратима изнад којих је постављена кофа воде, којој ми јасно видимо" (Женет 2002: 172).

Различито знање увек је у корист публике. **Супериорност публике** је доминантни модус, јер прати све што се дешава на сцени и омогућава јој вишезначно просуђивање драмског збивања. Када ликови знају више од публике, онда је публика у **инфериорном положају** у односу на ликове. У последњој сцени то знање постаје једнако. **Једнако знање ликова** и публике најраспрострањеније је, али ретко кад се спроводи кроз читав комад, већ се смењују различита сазнања. **Драмска иронија** се ствара онда када публика има супериорно знање, јер ствара више значења од оног које ликови покушавају да изграде о себи на сцени. Иронија долази из контраста коју публика осећа, јер је из претходних сцена сазнала другачије чињенице о понашању ликова.

НАРАЦИЈА И НАПЕТОСТ

Напетост је битна категорија сваке драме. Она се може повећавати или смањивати кроз комад. Напетост се ствара између наговештаја које даје драма на почетку и презентоване приче до краја драме, која треба да донесе испуњење њиховог предвиђања. Реципијент на основу добијених информација формира своја очекивања у драмској причи. У драми не постоји, као у роману, приповедач који мења тачке гледишта, али постоји постоји промена фокуса. Премештањем фокуса мења се сазнање публике и ликова – ако публика поседује веће знање од ликова, напетост се јавља у очекивању да ли ће лик открити, оно што зна и публика? Антиципација будућих догађаја повећава пажњу и напетост, јер гледалац бива увучен у драмску причу. Интензитет напетости се сразмерно повећава са растом знања реципијента о догађајима и односима ликова у драми.

Један од параметара напетости (уп. Ромчевић 2004: 256-263) јесте **идентификација** публике са ликовима. Што је јача идентификација, публика бива увученија у причу, прати планирање, одлуке и стрепи од ризика који се јавља у драми.

Задржати нешто што се не може са сигурношћу очекивати представља праву основу за неизвесност, али аутор мора дати одређене **информације о будућности** како би публика антиципирала одређене хипотезе. Један од параметара напетости јесте информација о **препрекама** које се јављају пред ликовима, јер се повећава могућност да ће их тешко савладати. Изненађење и шок ефекат, такође, посебно се интезивира, а нарочито се повећава укључивањем **ризика** у причу.

¹² Различито знање ликова нарочито је проучавано у приповедним књижевним врстама. **Жерар Женет** један је од најзначајнијих француских представника структуралистичке критике и теорије књижевних форми. Својим циклусом *Фигуре* објављеним крајем шездесетих и почетком седамдесетих (1966-1972) Женет је дао знатан допринос дисциплини наратологије.

Женет је поделио приповедаче према знању у односу на ликове. Постоје две основне могућности: у односу на предочена збивања и ликове приповедач може располагати потенцијално неограниченим "знањем", односно, како Женет каже, он може знати више од ликова. Приповедање чији начин није условљен никаквом рестрикцијом у погледу знања Женет назива нефокализованим приповедањем (нулта фокализација). Друга могућност је да се приповедачево знање ограничи на перспективу једног или више ликова, тада се усваја тачка гледишта lika, његов фокус, и Женет назива ову врсту приповедања фокализовано приповедање. Давање мање информација него што је потребно, Женет назива паралипсом, а давање више информација паралепсом (уп. Женет 1972).

БИОГРАФИЈА ПИСЦА

Љубомир Симовић рођен је 2. децембра 1935. у Ужицу. Од јесени 1958, када му је ужички Клуб студената штампао прву збирку песама *Словенске елегije*, чије је поновљено и редиговано издање штампано и 1971. године. Симовић је објавио више песничких књига: *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 конач* (1992), *Љуска од јајета* (1998), *Сабране песме* (1999), *Тачка* (2004).

Избор из Симовићевог песничког опуса објављен је у књигама *Изабране песме* (1980), *Хлеб и со* (1985, 1987), *Храст на Повлену* (1989), *Пером и мастилом* (1990), *Источнице и друге песме* (1994), *Учење у мраку* (1995), *Видик на две воде*, *Источнице*, *Игла и конач* (1998), *Истина о ексерима* (2001). Објављене су и *Најлепше песме Љубомира Симовића*, у избору Александра Јовановића (2002), као и *Среда у суботу*, у избору Бранка Кукића (такође 2002).

Објавио је више књига есеја: *Дупло дно* (есеји о српским песницима, 1983, 1991); (треће издање, допуњено, поред осталог, и есејима о комедијама Стерије и Нушића, 2001), док су његови есеји, беседе, разговори, писма и остали текстови на друге теме, укључујући и политичке, штампани у књигама *Ковачница на Чаковини* (1997, 2004), *Галоп на пужевима* (1994, 1997), *Нови галоп на пужевима* (1999).

Дневник снова објавио је под насловом *Сневник* у часопису *Дело* (1987), а као посебно и знатно допуњено издање објављено је 1998. године.

Два издања књиге *Ужице са вранама* штампана су током 1996, (треће издање 2002). Симовићева дела у пет књига објављена су 1991. године. Од 1998. године, у току је објављивање његових Одабраних дела, у издању "Стубова културе". (до сада је објављено осам књига). У марту 2005, под насловом *Гуске у магли*, објављен је Симовићев дневник, писан у време бомбардовања Србије (24. март – 15. јун 1999).

Најугледнији савремени српски драмски писци, уз Александра Поповића, данас су Љубомир Симовић (1935) и Душан Ковачевић (1947). Симовић је написао четири драме: *Хасанагиница* (1973), *Чудо у Шаргану* (1975), *Путујуће позориште Шопаловић* (1984) и *Бој на Косову* (1988). Све четири његове драме у којој се налази и друга верзија *Хасанагинице* објављене су 2002. године¹³. Дrame су извођене на многим нашим сценама, као и у иностранству. Највише успеха у свету постигло је *Путујуће позориште Шопаловић*, које је постављено на сценама Пољске, Чешке, Словачке, Француске, Швајцарске, Канаде, Белгије и Јужне Кореје. Симовићеве песме и драме превођене су и штампане у посебним књигама, антологијама, зборницима, књижевним и позоришним часописима, у многих земаља. "Шопаловићи" су објављени у познатим позоришним часописима Пољске ("Дијалог"), Румуније ("Лумина") и Русије ("Театар"). Као посебна књига доживели су два издања на француском (1989, 1995) и корејском (2001), док је *Чудо у Шарган* објављено на француском језику (2001). Симовићеве драме су три пута биле победнице Стеријиног позорја: *Путујуће позориште Шопаловић*, у извођењу Југословенског драмског позоришта, у режији Дејана Мијача (1986), *Чудо у Шаргану*, у извођењу Српског народног позоришта из Новог Сада, у режији Егона Савина (1993) и, опет *Чудо у Шаргану*, у извођењу Атељеа 212, у режији Дејана Мијача (2002).

Стеријина награда за најбољи драмски текст додељена му је три пута: за *Хасанагиницу* (1975), за *Путујуће позориште Шопаловић* (1986) и за *Чудо у Шаргану* (1993). Симовић је приредио изабране комедије Јована Стерије Поповића под насловом *Лаже и паралаже*, као и комедије Бранислава Нушића, под насловом *Сумњива лица*. Добитник је више књижевних и позоришних награда, међу којима су најзначајније награда "Ђорђе Јовановић", Змајева награда, Октобарска и Седмојулска, БИГЗ-ова, Златан крст Кнеза Лазара, "Бранко Миљковић", "Исидора Секулић", "Десанка Максимовић", "Стефан Митров Љубиша", "Милан Ракић", Исидоријана, Жичка хрисовуља, Велика базјашка повеља (коју додељује Савез Срба у

¹³ Љубомир Симовић, *Дrame*, Стубови културе, Београд 2002.

Румунији), Ramonda Serbica, Рачанска повеља, "Васко Попа", статуета "Јоаким", "Библиос", Дучићева награда и друге.

Петнаестог децембра 1988. године Симовић је изабран за дописног, а 27. октобра 1994. за редовног члана Српске академије наука и уметности. Приступну академску беседу, под насловом "Стерија међу маскама", одржао је на свечаном скупу САНУ 30. маја 1995. године.

ХАСАНАГИНИЦА

ПРИЧА, ЗАПЛЕТ, КОМПОЗИЦИЈА, МОТИВИ

Прва драма Љубомира Симовића била је обрада баладе *Хасанагиница*. Пре Симовића драмској обради ове песме приступали су многи писци: Давид Тодоровић (1908), Милан Огризовић (1909), Алекса Шантић (1919), Владислав Веселиновић Тмуша (1920), Лујо Вабранек -Кавић (1924), Никола Т. Ђурић (1932), Алија Исаковић (1981). И Симовић и остали писци нису само драматизовали народну баладу, већ су покушали да изграде своје специфичне драмске визије на ову тему.

Симовићева драма *Хасанагиница* изворно има две верзије. Прва је штампана у часопису за позоришну уметност *Сцена* (бр. 6, Стеријино позорје, Нови Сад 1973), а друга у књизи *Драме* (Стубови културе, Београд 2002).

Трагичан сукоб Хасанаге и његове жене опеван је у народној балади *Хасанагиница* у другој половини 17. Века. Балада је први пут штампана у Венецији 1774. године у књизи Алберта Фортиса *Путовање по Далмацији*, а Вук Стефановић Караџић објављује је у две редакције – 1814. и 1846. године.

Симовић је искористио песму *Хасанагиница* само као грађу за основни драмски сиже модерне поетске драме. "Коришћење неког старог књижевног мотива, каже Симовић, има оправдања једино ако се том мотиву прилази са новим идејама и разлозима; стари мотив живи само ако је могуће да се кроз њега исказују нова значења и савремени односи и судбине. Једно дело може да почне, али не сме и да се заврши, у свом праузору. То је нужност која се подразумева. Једном речју, *Хасанагиницу* није било могуће писати другачије, него као модерну драму; на који начин модерну - то је друго питање" (Марковић 1974: 579).

У коришћењу баладе *Хасанагиница*, Симовић је преузео и развио неке поетске мотиве, повезао их и јасније уклопио у драмски ток попунивши тако "празнине" које су постојале у балади *Хасанагиница*, а "трагедија Симовићеве јунакиње помера се од оне мајчинске доминантне у балади ка трагедији осујећне жене - љубавнице" (Пешикан-Љуштановић, 1987). Симовић је преузео три основна мотива: љутњу Хасанаге због недоласка Хасанагинице, преудаја Хасанагинице за Имотског кадију и њену смрт у тренутку сусрета са својом децом, тј. дететом у драми, док свадбена поворка пролази поред Хасанагине куће.

Аутор је задржао историјску амтосферу, али се мање служио поступком дословног преношења радње у прошлост, већ је користио поступак осавремењивања. Нова драма омогућила другачији приступ и спознају неке нове истине о човеку и свету. Симовић је композицију драме обогатио увођењем нових ликова - аскера (они уједно имају комичну функцију и функцију гласника у драми), Јусуфа, Мајке Хасанаге и Мајке Пинторовића. Писац је у комад увео мотив љубави с препрекама између Хасанагинице и Имотског Кадије, сукоб између Хасанаге и Бега Пинторовића; мотив о мртвом заручнику, мотив кризе породичних односа и недостатак морала, мотив борбе за власт и новац, а драму је осавременио језиком, политичким и социјалним контекстом.

Прича на којој се заснива драма *Хасанагиница* завршна је фаза једне шире приче која почиње у далекој прошлости када је беговска породица Хасанагинице прелазила дуг пут успона и у томе успела. Бег Пинторовић је млади бег који разним политичким одлукама покушава да сачува и увећа своју власт у немирним временима. Он удаје своју сестру за Хасанагу, ратника ниског порекла, али и младића од кога се очекује сјајна политичка каријера. Хасанагиницу у исто време проси и Имотски кадија у кога је она заљубљена. Но, у свету у којем постајемо марионете неког вишег, мрачнијег света, љубав је мала жртва која се може прихватити. Имотски кадија после просидбе умире под сумњивим околностима, а Хасанагиница се удаје за Хасанагу. Хасанага није могао да добије дете седам година пошто га је Хасанагиница одбијала, па Ага једне ноћи пијан улази у њену собу и на силу узима Хасанагиницу. Из тог насилног односа рађа се њихово једино дете. После једног боја Хасанага бива рањен и четири месеца лежи у логору болестан, а супруга га не обилази. Хасанага одлучује да "отпусти" своју супругу и ту почиње драма.

Можемо издвојити следеће фазе развоја приче уколико имамо на уму временске размаке између њих:

1. предисторија драме, тј. историју беговске породице Хасанагинице;
2. Хасанагино порекло и развој од сина ужара који је морао сопственим моћима да се полако пење на лествици власти;
3. љубав између Имотског Кадиде и Хасанагинице. Претходне две фазе се спајају у сцени када Бег Пинторовић одлучи да своју сестру уда за Хасанагу. Фаза се завршава смрћу Имотског кадије;
4. тужан заједнички живот Хасанаге и Хасанагинице;
5. Она је у ствари и сценски представљена, а почиње сценом у војној болници, где Ага лежи рањен. Преко ликова аскера сазнајемо да је Хасанага отерао све жене из војног логора. Пошто га супруга не обилази поручује преко Јусуфа да га не чека у кући.
6. журба Бега Пинторовић да уда сестру.
7. свадбена поворка и смрт Хасанагинице.

	СЦЕНСКИ ПРЕЗЕНТОВАНИ ДЕЛОВИ ПРИЧЕ	ВЕРБАЛНО ПРЕДСТАВЉЕНИ ДЕЛОВИ
I ФАЗА		Успињање предака Бега Пинторовића на политичкој лествици
II ФАЗА		Хасанагин уопон
III ФАЗА		Љубав, смрт Кадиде, брак
IV ФАЗА		Брачни живот Хасанаге и Хасанагинице
V ФАЗА	Одлазак Хасанагинице,	Сусрет Бега и Хасанаге
VI ФАЗА	Прошење Хасанагинице	Сусрет Бега и Кадиде
VII ФАЗА	Свадбена поворка и смрт Хасанагинице	Долазак сватова

Видимо да су скривени делови, односно, вербално представљене сцене доминантне у причи. Временски скривени делови представљају експозиционе информације које се протежу кроз читаву причу и утичу на догађаје у њој.

ЗАПЛЕТ И ПОДЗАПЛЕТ

У претходном поглављу смо видели да је прича у овој Симовићевој драми, у ствари, последња фаза у којој се одиграва трагичан заплет, јер ликови су одговорни за несреће које их погађају.

Главни заплет покреће се Хасанагином одлуком да остави Хасанагиницу и то је први сижејни ток у коме се развија драма. Овај заплет за Марјановића¹⁴ представља реалистички ток драме. "Драма се затим развија у три сижејна тока, који се непрестано преплићу: реалистички ток прати причу о невољама у браку Хасанагинице и Хасанаге; сатирички ток излаже политичке мотиве уплетене у причу у служби механизма зуа покретање радње; у основи трећег тока налази се нестварна игра око удаје Хасанагинице за, већ седам година мртвог, Кадиду из Имотског" (Марјановић 2006: 48).

Подзаплет се гради на политичким играма Бега и Хасанаге, што чини сатирички план драме, а фантастични правац драма добија подзаплетом са тајанственим заручником Кадидом.

Заплети и подзаплети се повезују преко лика Хасанагинице, која постаје играчка у рукама свог брата Бега Пинторовића, тако да ми до краја драме гледамо расплет њене

¹⁴ Видети у: Марјановић Петар, *Записи театролога*, Стеријино позорије, Нови Сад, 2006, 48.

судбине. Чак је и Хасанага донекле био играчка у рукама Бега Пинторовића, јер је Бег срачунатом удајом своје сестре хтео да има власт над Хасанагом. Бег попут неког злог божанства управља судбином ова два лика, али и сам Пинторовић покоран је својој таштини, немоћи да се одупре вољи за моћ која му ствара вечиту несигурност, страх да не изгуби корак у таквом окружном свету. Беговат је у Босни имао своја сталешка и обичајна правила која су се морала поштовати. "Поред аристократског друштвеног поноса који иманентно садржи и презирање према људима небеговског поријекла, сојсузима, беговат карактеризира и строга ендогамија, тј. женидба из властитог племена, без обзира на биолошке, психолошке или економске карактеристике. Постоји у Босни чак изрека: Нек је бегасто па макар будаласто" (Ризвић 1974: 326). Између Бега и Хасанаге постоји презир и притајена мржња, а њихов сукоб подстиче заплет. И Пинторовић није без комплекса. "Наглашено беговско држање Пинторовића и оданост кастинским регулама у додиру са значењем његовог презимена - Пинторовић (пинтер, пинотор, њем, верв, качар, бачвар, дакле плебејац), што говори о небеговском или од сора беговском положају и части Пинторовића, - указује на постојање компензације социјалног комплекса на другој страни" (Ризвић 1974: 329).

РАДЊА И ДОГАЂАЈ

Радња је прелазак из једне ситуације у другу. У *Хасанагиници*, сва три главна лика покушавају да промене ситуацију, и Хасанага, и Бег Пинторовић, и Хасанагиница по једном покрећу радњу.

ПОЧЕТНА СИТУАЦИЈА	ПОКУШАЈ ДА СЕ СИТУАЦИЈА ПРОМЕНИ	НОВА СИТУАЦИЈА
Жеља за напредовањем Хасанаге и Бега Пинторовића	Брак Хасанаге и Хасанагинице	Смрт Имотског Кадије и мучан живот Хасанагинице у браку
Љубоморан и осветољубив, повређен Хасанага	Илми-хабер Хасанагиници	Смрт Хасанагинице
Бег Пинторовић жели да сачува углед	Удаја Хасанагинице	Смрт Хасангинице
Хасанагиница пред удајом за Кадију	Опраштање са дететом	Смрт Хасанагинице

Као што смо већ рекли, радња ове драме покренута је у прошлости, онда када су Бег Пинторовић и Хасанага проценили, свако због својих мотива, да ће брак Хасанаге и Хасанагинице за обојицу бити добар избор. Нико се тада није обзирао на лични избор Хасанагинице, па су последице уследиле: смрт Имотског Кадије и брак без љубави. После седам година, Хасанага и Бег Пинторовић поново се налазе на почетку - како најбоље и што брже да се реше Хасанагинице без последица, а по могућству и да нешто добију њеном преудајом.

Из табеле се најбоље виде немоћ и спутан живот Хасанагинице, јер јој свака промена ситуације доноси смрт. Пинторовићева одлука у прошлости донела јој је духовну смрт због неостварене љубави и тешког брачног живота са Хасанагом; остала три покушаја да се ситуација промени донела су јој и физичку смрт. Чак и њен покушај да промени ситуацију доноси јој смрт, али то је све време брака с Хасанагом била њена потајна жеља – *ценет*, где је чека љубав из младости- Имотски кадија.

Можемо рећи да је и Хасанагиница донекле одговорна за своју судбину, јер није хтела да се повинује неписаним патријархалним законима, остајући охоло и хладна према Хасанаги. С друге стране, њена доследност својој искреној љубави у сукобу је са прихватањем, не само примитивности и војничке грубости Хасанаге, већ и њега као замене за Кадију. Највећу трагичну грешку починио је Бег Пинторовић, јер његова одлука да уда сестру у првом случају

за Хасанагу, а у другом за Имотског кадију, доносе смрт Кадији и његовој сестри Хасанагиници.

Остали ликови нису ни покушавали да промене своју ситуацију или су то чинили у прошлости. Жене, као и у свакој патријархалној средини, немају никаква права и прате мужеве или синове у испуњавању њихових циљева.

ПРЕДСТАВЉАЊЕ ПРИЧЕ

Сценско представљање приче почиње у тренутку Хасанагине љутње зато што га супруга није четири месеца посетила у болници. Ахмед његово терање жена из логора тумачи као Агину полну немоћ. У драми остаје неразјашњено да ли су то само гласине или је Ага заиста био полно немоћан, а Јасмина Врбавац Хасанагину јаловост митолошки тумачи као "знак слабости и онемоћалости божанског краља" (Врбавац 2000, 28).

Експозиционе информације које се тичу прошлости расуте су по читавом комаду до самог краја. Информације су нам редом излагане како би последња информација коју чујемо од Ахмеда на крају драме била изненађење, како за ликове, тако и за публику. Информације о прошлости које добијамо од ликова расветљавају утицај прошлости на садашњу радњу. Тако Аскери говоре о Хасанаги и његовој неутаживој еротској потреби за женом.

Наративно посредовање везано је за гласничке извештаје о симултаним радњама, од којих су значајне оне које врше промену радње на сцени. У другој слици, Бег Пинторовић извештава сестру и Мајку Хасанаге о својој посети Хасанаги. О овој скривеној, посредно представљеној радњи, у вези са којом је наведена њена функција убрзавања радње, било је речи. Симовић није приказао ту сцену са Хасанагом како би постигао ефекат изненађења. Остаје да нагађамо колико би био занимљив контраст између Бега, који се у тој првој сцени, претпоставимо, понаша охоло и бесно, будући да се у следећој, приказаној сцени, понаша као лицемер и улизица.

Бег Пинторовић извештава нас о својим сусретима са Имотским кадијом, што води ка коначном расплету ове драме:

Он не мора, ко неки, да виче да би га слушали!

Неко сатима прича, доказује,

а кадији доста да само погледа.

Седи као да сенка чемпреса

седи међ нама на диванахани.

Око њега увек нека тишина.

А из те тишине

прстен му на руци, као звезда!

А има и изглед!

Висок, витак, очи челично плаве ...¹⁵ (I, 4)

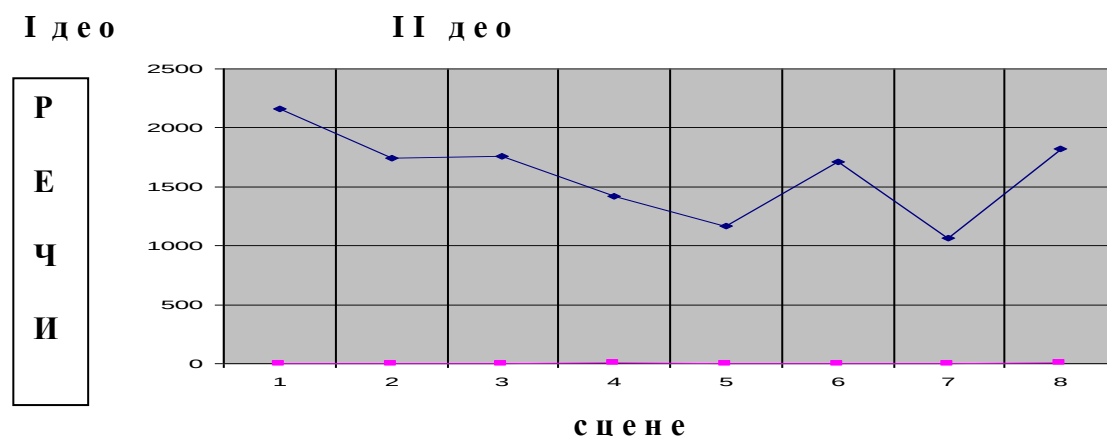
Гласнички извештаји су важни, јер стварају напетост и ишчекивање код публике и ликова. Извештајем о доласку Имотског кадије, Бег Пинторовић несвесно наговештава близину смрти. Иначе, мотив мртвог заручника је интернационалан. По Стаменковићевом мишљењу, Пинторовић "режира једну апсурдну комедију" (Стаменковић 197: 133) удајом сестре за покојника.

Улога аскера доприноси потпуном сазнавању читаве приче, јер нас они извештавају о скривеној радњи. Тако већ у првој слици обавештавају о Хасанагином протеривању жена, затим о његовој прошлости, а у последњој слици, кроз извештај гласника, информишу ликове и публику о гротескној свадбеној поворци која је кренула ка Имотском без младожење, што бива и повод за свађу између Хасанаге и Бега Пинторовића, а напетост, о којој ће касније бити речи, почива на делимичном знању које је доследно спроведено и на интерном и на екстерном нивоу.

¹⁵ Сви наводи из Симовићеве *Хасанагинице*, дати су према књизи *Драме*, у издању Стубова културе (Београд, 2002).

КОМПОЗИЦИЈА

Треба напоменути да је Симовић прву верзију штампану у часопису за позоришну уметност - *Сцена* (бр. 6, Стеријино позорје, Нови Сад) написао 1974, а другу верзију 2002. године, објавио је у књизи *Драме* (Стубови културе, Београд 2002. У њој је изоставио сцену са два баштована, из четврте слике, која нити је доприносила, нити одузимала ништа од радње драме, већ ју је успоравала у тренутку кад је драма већ убрзано ишла ка свом трагичном расплету. Њихове реплике су избачени, а осамнаест стихова о прављењу телеће чорбе додељени су аскеру Хуси. "Ако се пореде текст драме из 1974. и 2002. запажа се да је писац сажео текст за сто педест седам стихова, увек са сигурним осећањем за јасност и елеганцију израза (десет стихова - I, 1; осам стихова - I, 2; четири стиха I, 3; два стиха - II, 1; два стиха - II, 2; сто једанаест стихова (сцена са баштованима - 105) - II, 3; двадесет стихова (II, 4)" (Марјановић 2006: 62).



Графикон 5. Величина сцене

Аутор је *Хасанагиницу* симетрично поделио на два дела, од којих је сваки део подељен на 4 слике. Очекивану поделу драме после треће слике, где је потребно да протекне време боравка Хасанагинице код брата, Симовић помера за једну слику касније, код прве појаве тајанственог Имотског кадије, чиме је нагласио први реалистички део драме, и други у коме уводи фантастичан мотив. Подела на слике изнуђена је и променом места (војна болница, логор, двор Пинторовића, башта, Хасанагина кућа итд). Поделивши драму на два дела, Симовић је ставио заплет и подзаплете на крајеве делова. Заплети и подзаплети су координисани сукцесивно, јер проистичу један из другог. Прва слика у I делу има највише речи и чини главни заплет којим Хасанага покреће трагичну радњу. Подзаплети су смештени у (I, 4) и (II, 1) када Бег одлучује да поново уда Хасанагиницу, а Хасанагиница жели да се опрости од свог детета, чиме се главни заплет интензивира и разрешава. Ове слике представљају кулминацију у којој Хасанагиница излази из свог оквира немоћне жртве и успева својим "образом", тј. личном чашћу да уцени брата и испуни свој захтев. Бег нема снаге да одбије, јер се плаши срамоте и од тог тренутка расплет незадрживо хрли свом трагичном крају у четвртој слици. У последњој слици, другој по величини, окончани су сви заплети и изједначено знање публике и ликова, јер су дате информације које појашњавају и ликове и радњу. "С ингениозношћу правога драмског песника, Симовић је у финалу драме изокренуо редослед комике и трагике увођењем сасвим новог, ирационалног мотива — мотива Хасанагиничине удаје за смрт, за Имотског кадију, који већ седам година труне у гробу — обеснажио све психолошке, социјалне и политичке мотиве који су до тог момента покретали његове јунаке; тиме је постигао да се филм о трагичном животу главне јунакиње у нама одједном почне одвијати унатраг, у ироничној светлости; у ствари, сугестивно је превео драму преко метафизичког прага." (Стаменковић 1974, 34).

Симовић је направио драмску форму кружне организације. Аскери су отворили драму разговором о женама и затварају је тужном причом о смрти једне жене. Ахмед нам даје завршну информацију о смрти Кадије – на тај начин, мотив мртвог заручника тек сад бива

јаснији. Увођењем овог фантастичног елемента, Хасанагиница добија прилику да буде срећна у неком другом срећнијем свету него што је то свет живих, овај у којем су обични, мали људи само средство манипулације моћника. Сукоби у драми се не одвијају између два противника, већ између Хасанагинице, и њене судбине.

*Не знаш да л ће ти главу на пањ,
ил ће те с лађе, у џаку.
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 (II, 3)*

Хасанагиница је усамљени лик, "централно ја" које стоји насупрот свету осталих ликова, те се може сврстати у Клоцову отворену форму драме. "Тамо где је спроведен структурални принцип централног Ја протагонист стоји, у неку руку као *мон-агонист*, усамљен усред противничког света, који се са свих страна обрушава на њега" (Клоц 1995: 88).

Хасанагиница је написана као отворена форма драме, јер постоји пресудан утицај из прошлости на драмску причу, због чега се све приче одвијају као затворена судбинска неминовност за све ликове у драми. У таквом свету ликови постају жртве уколико не успеју да изједначе своје емоционалне побуде и жеље са строгим колективним забранама и ограничењима. Она "тендира карактеризујућем тоталитету – тоталитету приказаних људи и приказаног света. Она показује људе ограничене својом биологијом, социјалним стањем, религијом, моралом. Она открива духовне и материјалне, моралне и политичке аспекте света" (Клоц, 1995: 87). Хасанагиничином смрћу сви доживљавају пораз. Бег Пинторовић нема више моћног зета, ни старог, ни новог, а Хасанага, испољивши осећања љубави над мртвом супругом, показује слабост на коју нам је указивано од почетка драме. "И тај силни и осиони Хасанага је несрећан човек. И он живи у свету који не разуме и коме не може да се прилагоди. Његова трагедија је у томе што не уме да се оплемени својом патњом, него је претвара у зло за друге. Укратко, покушао сам да прикажем како изгледа свет који је заборавио, веће је благо разумети човека, него поразити га; веће је благо волети, него имати. У таквом свету, сви на крају постају жртве" (Симовић, 1975: 14).

Круг се затвара, прича која је започета оног тренутка кад је Хасанагиници онемогућено да се уда за Кадију, затвара се њеним последњим изговореним речима: "Кадија". Хасанагиница одлази у неки светлији свет, а оставља мрачно, гвоздено доба без икаквог пута избављења за оне који у њему остају. У песми *Са згаришта* песник Симовић се пита има ли излаза из таквог света:

*Има ли игде пута, који води
из ове таме
до облака, пуног Бога
Истинитог?*

*Има ли макар сан, у ком се сања
крило које носи
из пепела дома мога
на праг дома небескога? (Симовић 1999: 190)*

Љиљана Пешикан-Љуштановић у драми Љубомира Симовића види остварење чврсте и стваралачке традицијске везе, онај елиотовски идеал песника код којег "не само најбољи већ и најиндивидуалнији делови његовог дела могу бити они у којима су мртви песници, његови преци, потврдили своју бесмртност" (Елиот 1975: 287). Као и песма *Хасанагиница*, тако и драма отвара безброј могућности за тумачење текста из различитих перспектива, почевши од ауторових, до перспективе ликова, јер отворена драма, са паралелним заплетима, мноштвом детаља и дисперзијом радње, тежи различитим идеолошким претпоставкама и двосмисленим тумачењима.

ПРОСТОР

Балада *Хасанагиница* и Симовићева драма одигравају се у Херцеговини, а простор драме је, у најширем смислу, Османско царство у 18. веку и његови делови у Херцеговини, Гацком, Требињу, Новом и Имотском. Ово су шире географске одреднице које се спомињу, а у самој драми се изричито наглашава само један: то је топоним Требишњице, и то онда када Хасанагиница прети да ће скочити с прозора.

СЦЕНСКИ ПРОСТОР

Сценски простор је простор у коме се одиграва радња драме и који је видљив публици. По разноликости простора, *Хасанагиница* припада отвореној форми драме, а радња се одиграва на следећим сценским просторима:

- војна болница у планини
- Хасанагина кућа
- логор пред Хасанагином кућом
- соба у Хасанагиној кући
- кућа Бега Пинторовића
- башта у кући Пинторовић
- простор пред Хасанагином кућом

Симовић даје упутства једино за простор у трећој слици, јер се радња одвија на два места у истом простору: логор испред Хасанагине куће и Хасанагина соба. Прво се приказује разговор Хасанагиних аскера у логору, а затим се појављује светло у Хасанагиној соби и пратимо дијалог између Јусуфа и Хасанаге. Информације о осталим просторима писац не даје, осим обавештења о томе да ли су ликови испред или унутар простора.

Драма почиње уводном сценом у војној болници у планини. Иако аутор није експлицитно описао ово место, из монолога Хасанаге, види се неугледност простора у коме се он налази са својим војницима:

*Него је охота моја госпођа,
неће јој се господској нози у логор,
међу касапe и главосече,
у војној болници смрди, види се крв,
војска неокупана,
образовање на врло ниском нивоу,
хигијена равна нули,
истим ножем секу и нокте и хлеб!
Ту може и да се повраћа!
Где ће ту она своје беговске ноздрве!
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
из госпоштине у планину да иотегне! (I, 1)*

Из овог описа простора имплицитно сазнајемо да Хасанагу заправо мучи његово сиротињско порекло. Хасанагиница је беговица, *старо господско колено, стара лоза*. Хасанага истиче да је она од рода Пинторовића, бегова од давнина, што после дознајемо и из реплике Хасанагине мајке. Хасанага се оженио због високог порекла које је имала Хасанагиница, а то исто њено порекло у њему је изазивало социјални комплекс ниже вредности и мржњу, што је често осећање код амбициозних скоројевића.

Војни логор симболично представља слику пакла, насупрот простору рајске баште. Хасанагиница своју последњу ноћ проводи у башти двора Пинторовића. Башта се јавља и као сценски простор, у кући бега Пинторовића и као простор радње у Хасанагиној кући. Хасанагиничина башта подсећа на рајски врт одакле су изгнани први људи, да би затим вековима лутали тражећи свој мир. Круг се затвара, Хасанагиница је из своје баште изгнана када су је удали за човека кога није волела, а сада одлази из Хасанагине баште, налазећи коначни мир уз мртвог заручником кога је некад волела.

Простор у *Хасанагиници* није неутралан простор, већ особено место које ставља свој печат на драму и ликове. "Да би се разумело шта драмске личности чине и шта им се догађа потребан је просторни амбијент, у коме оне живе, делају и трпе" (Клоц 1972: 103).

ПРОСТОР РАДЊЕ

Простори радње обухватају сценски скривене радње:

- трпезарија и соба у којима се гостио Суљо
- башта у Хасанагиној кући
- касаба
- куће турских великаша и бегова
- мрачна соба из монолога Хасанагинице где моћници из сенке одлучују о судбини других
- соба бега Пинторовића где се састаје са Кадијом око свадбе
- простор у Новом где је Кадија отишао и Требиње где ће сачекати сватове
- спаваћа соба у којој је Хасанагиница силована
- гробље у Имотском

Издавају се три групе простора радње. Прву групу чини простори трпезарије и касаба, који су неодвојиви од ликова аскера и имају функцију комике и гротеске, својствене Симовићевом песништву и драматургији. Башта, гробље и соба у којој Бег прима Имотског кадију доносе атмосферу смрти и језе, али и баладичан поетски тон. Хасанагиница лирски описује Хасанагину башту када долази да се опрости од детета; место које јој је било једино уточиште док је седам година била код Аге и из којег је била прогнана. Башта је својом лепотом у контрасту са њеном усамљеношћу коју осећа у души:

*А тамо је башта. Ено ораха,
прелази му крошња преко зида
Под орахом седим и везем
а ногама љуљам колевку.
Низводу... цвеће пун поток облака...
Кућа, зид, орах, прозори,
све нетакнуто,
а за мене је као спаљено...
Боже, да га само још једном видим!
Да ми се очи њимем напуне,
па да их склопим,
да га капцима својим покријем...(II, 4)*

Башта се у овом тренутку трансформише у простор фикције, помера из равни конкретне очигледности, у раван идеализованости. Баштенски врт представља праг између "овог" и "оног" света, место где Хасанагиница налази мир од зла којим је окружена, истовремено предосећајући близину своје смрти.

Гробље у Имотском на којем је сахрањен Имотски кадија, непрекидно је присутан простор, иако тек на крају сазнајемо да је Кадија у ствари покојник.¹⁶ Култ покојника веома је распрострањен, а у народном веровању постоји специфичан однос живих према мртвима. Имотски кадија долази из света мртвих, нечујно доносећи са собом тишину и студен:

*Какви су му то коњи, кад се не чују?
Ни глас, ни звекир,
ни потковице на калдрми ...
Боже ме опрости,
ко да ти је магла била у гостима ...
Шта сте толико до ово доба, дина ти? (II, 1)*

Свадбена поворка се претвара у спровод ка гробљу у Имотском, месту где је сахрањен и Кадија.¹⁷ Гроб је "место сигурности, рођења, раста, нежности, место метаморфозе тела и духа или место поновног рођења које се припрема" (Речник симбола 2004: 253). Простор између оностраног и оностраног у драми није разграничен, а кад Хасанагиница бива обећана Имотском Кадији, схватамо да је она већ кренула неповратним путем на "онај свет", место свог поновног рађања.

Мрачне собе, куће бегова и великаша, представљају моћан свет из сенке који представи даје суморне тонове тајних, политичких интрига, где моћници и великаши одлучују о судбинама малих и немоћних.

ПРОСТОР ФИКЦИЈЕ.

Простор фикције је плод маште ликова и не мора бити географски лоциран. Овај простор је за Симовићеве ликове веома важан, јер живе у својим световима привида који се разбијају у сусрету са стварношћу, што доводи до трагичног развоја драме.

"Премештање ликова може да буде прелаз из једног простора у други. Често су та два простора постављена у контрасту један према другом. Лик је, рецимо, на путу од негативног ка позитивном простору" (Бал 2000: 114). Хасанагиница се креће од негативног конкретног простора Хасанагине куће до фиктивног оностраног простора. Имотски кадија посећује Хасанагиницу из замишљеног простора *џенета*, а и само Имотско је простор који је за Агиницу остао недостижан и нестваран простор осујећене среће. Џенет је место где ће Хасанагиница коначно бити срећна са Кадијом, рајски врт који је за њих двоје био недоступан на земљи.¹⁸ Кадија и Хасанагиница су заробљени у свету где се поништава лична воља, а индивидуална свест се мора потчинити вишој, колективној вољи. Ликови имају потребу за бекством у неки слободан неспутан простор. Видећемо касније да ће то бити случај и са ликовима осталих Симовићевих драма.

Па ме чека крај неке воде у џенету.

¹⁶ "У српском народу је општераспрострањено веровање да се људски живот не завршава у тренутку смрти, већ на одређен начин наставља. Оно се јавља у свим познатим религијским системима, па се може оквалификовати као општа карактеристика религијског поимања света (...) Дакле, по том општем веровању, смрт није крај живота, већ само његова трансформација, односно прелаз из једног у други облик постојања. Но представа о облику у коме човек наставља да живи и после смрти није јединствена. (...) У неким народним веровањима (на пример, о вампиру, о »нечистом« телу покојника и сл.) могу се уочити трагови аниматистичке представе о »живом лешу«, то јест о телу умрлог човека које и даље живи, мада у нешто измењеном виду" (Бандић 1980: 106).

¹⁷ Свадбена поворка у којој млада умире од туге, подсећа на митолошке слојеве народне баладе *Женидбе Милића Барјактара*. Позната је тема ове песме: Милић проси девојку, која на путу до женикове куће умре, а затим и сам младожења умире од превелике туге. Митолошки слој ове песме сјајно је тумачио Растко Петровић у свом есеју *Младићство народног генија* (уп. Петровић, 1999: 95 – 110).

¹⁸ Хасанагиничина визија џенета је спој хришћанске и исламске визије раја. У исламу, џенет је рајски врт предвиђен за мушкарце у којима су они окружени девицама изражајних и крупних очију (хуријама), док у хришћанском свету, рај представља место где се после смрти опет могу срести људи који су се волели.

*У бради му се цвет замрсио.
Око главе обвио белу
чалму,
а огртачем се плаветним
огрнуо...
Стоји у цвећу до колена...
Мирише као ливада, киша и дуван ... (II, 3)*

За лик Хасанагинице свет стварности мање је битан од света фикције. Нестваран свет у којем је са Кадијом живела, омогућио је Хасанагиници да трпи понижавања и привидно живи са Хасанагом седам година. Сватовска софра на коју Хасанагиница прети да ће се попети и учинити срамоту, представља простор фикције, али и простор потенцијалне опасности за углед Бега и Мајке Пинторовић. Оба простора фикције значајна су за Хасанагиницу; први јој је омогућио привидно бекство у неспутан простор среће, а други је индиректно, стварно "одвео" Хасанагиницу у наручје мртвом Кадији. У башти после одласка Хасанагинице са сцене, појављују се олуја, ветар и киша, најављујући трагичан удес Хасанагинице, али и весник њене могуће среће у једном другом свету. Олуја означава "божанско посредовање, и то љутњу Бога. Она у исти мах може значити и осветничку покору" (Речник симбола 2004, 634). Киша је симбол небеског, али и симбол очишћења, који ће у следећој Симовићевој драми падати током читаве представе. Ветар је за Симовића важан симбол, нарочито за Хасанагиницу која прелази из једног у други свет "и јавља се увек када треба изаћи из једног света и ући у други, виши и светлији, када из таме треба прећи у светлост. У његовој симбиологији и ветар је, дакле, узрочник промена (Кукић 1987: 95).

*Дува и сева
Потамне петровац
замирише лед
Одједном светлост
ко да је неки прозор
широм
отворен у други свет ("Олуја" - Кукић 1987: 95)*

Хасанагинин простор чежње је Хасанагиничина соба, неосвојива тврђава, у исто време симбол његове жудње и његове срамоте. Хасанага је седам година чекао, да би на крају на силу продро у ту собу, задовољио жудњу, али није задобио љубав своје жене. Грубост и сила којом је Хасанага мучио своју супругу нису представљали прави пут до њене љубави.

Бег Пинторовић сања о простору мрака, ноћног царства, где је сам без маске и где не мора да се надмудрује и да пази на своје речи, изглед, понашање; место где не мора да буде ни бег, ни брат, ни поданик, већ оно што јесте. Ипак, оно што би желео да буде, Пинторовић нам није показао у драми, али зато нам је показао какав је постао у том тајном свету немилосрдних политичких игара.

Идеални свет за све ликове не постоји у конкретном облику на земљи, осим можда за аскере који сањају конкретне трпезарије, куће са црвеним кровом, добро јело и жене у њима. Ма колико били конкретни ови простори, за аскере су то недостижна места.

Простори у којима се ликови у одређеном моменту налазе или замишљају у драми *Хасанагиница*, има утицај на њихово расположење. У простору фикције ликови су егзалтирани, док се у конкретној просторној позицији осећају спутано. Постоји повезаност између унутрашњег осећања ликова и спољашњег простора драме. Комични Аскери су приказани у широком слободном простору, у војном логору или испред Хасанагине куће, док су остали ликови у тесном, скученом и затвореном простору. Затворен кућни простор у драми *Хасанагиница*, није топао и ушушкан породични дом, и не може да пружи осећај сигурности. Тај реалан простор кореспондира са затвореним моделом патријархалне и строге културе испресецање густом мрежом забрана. "То није његов, јунаков свет, који о бира, уређује и сагледава: већ свет који се на њега обрушава, који му се намеће, преплављује га – који измиче

организаторној, регулативној дистанцираној свести" (Клоц 1972: 99). У затвореном простору гуше се и Бег и Хасанагиница, као што их притиска и гуше наметнуте улоге. Они су свесни своје усамљености и "зидова" којима су окружени. На отвореном простору: у башти, у мраку, обузима их језа и страх, али и осећај слободе и близине "другог" утопијског простора кога наслућују. За Хасанагиницу башта симболизује смрт, али и излаз из таквог живота, а код Бега тама пуне баште кореспондира са његовом унутрашњом тежњом за потпуном слободом. "Колико се контакт међу личностима изгубио и дао место великој изолованости (просторни симптоми: тесна соба јунака), толико се успоставио контакт између личности и природе (просторни симптом: повезност унутрашњег и спољашњег простора и сцене у природи). Киша, сунце, ветар, магла, олуја, делују на њих. (...) Та близина, та међусобна испреплетаност јавља се и у сценским дидаскалијама као и у говорном тексту, у исказима јунака" (Клоц 1972: 107).

ВРЕМЕ

ПРОБЛЕМ ВРЕМЕНСКЕ ДИСТАНЦЕ

Универзалност и необичност песме *Хасанагиница* потврђују сви постојећи преводи, као и бројни књижевници који су били одушевљени овом песмом још од кад је пронађена. Необичност ове песме потиче и од низа питања које нуди, али никад пронађеним тачним одговорима. Симовић је осавременио баладу, па поред трагичности једне жене у патријархалном друштву, видимо и страдање немоћног човека у политичким играма. Патос који је могао наступити приликом обраде ове лирске теме, писац је избегао уводећи комичне и гротескне елементе чиме ју је приближио савременом добу.

Као и у истоименој балади, тако и у Симовићевој *Хасанагиници* време драме је 18. век, али је писац у својој драми подвргао сатири модерног човека, његово савремено доба оптерећено разним идеологијама и политикама. Двадесети век је донео велике сукобе, грандиозне политичке игре и малих и великих држава у којима је страдао обичан свет; донео је плурализацију морала и дехуманизацију људских односа. Дистанца између нашег времена и времена у *Хасанагиници* скоро да и не постоји. И тада, као и данас, све може да буде политика у којој нестају и читави народи због тајних планова великих политичара. Политика је нарочито на овим просторима одувек била доминантна тема, а политичари и даље усавршавају своје политичке игре. Ага и Бег подсећају на представнике партија и друштвених група који бескрупулозно газе до својих циљева. *Хасанагиница* се, од љубавне баладе, претворила у трагедију обичног човека који страда због политичке манипулације.

ОСА СУКЦЕСИВНОСТИ

ДОГАЂАЈИ ИЗ ПРОШЛОСТИ	ПРОСПЕКЦИЈА
Љубав Кадије и Хасанагинице	Брак без љубави са Хасанагом
Хасанагино силовање Хасанагинице	Стид и отпуштање Хасанагинице
Ниско порекло Хасанаге	Амбициозно успињање на лествици власти и мржња према беговима
Хасанага избацује жене из логора	Незадовољство аскера
Кадијина смрт	Свадба без младожење и Хасанагин бес
Гробар Ахмед	сведок смрти Имотског кадије

Оса сукцесивности представља утицај прошлости на сценску садашњост

у драми. Драма *Хасанагиница* у ствари је завршено збивање прошлих догађаја, па је самим тим утицај прошлости на сценску радњу велики. Хасанага је био младић сиромашног порекла од оца ужара, али и амбициозан и снажан ратник, што му је омогућило брз успон. Бег Пинторовић је проценио да ће ратоборни Ага бити бољи избор за његове политичке амбиције, него Имотски кадија, па је удао своју сестру за Хасанагу. Неостварена љубав између Хасанагинице и Имотског кадије у прошлости проузроковала је мржњу према Хасанаги у браку. Она је сањала, мислила и желела Кадију, док је Хасанага "беснео на другим женама".

У прошлост су смештени љубав Хасанагинице, жеља за успоном Аге и Бега, силовање и Кадијина смрт. Хасанага је био препрека љубави између Имотског кадије и Хасанагинице, док је Хасанагиничина љубав према Кадији, била препрека успешном браку између Хасанагинице и Хасанаге. Њих троје су ушли у трагични љубавни троугао из којег нико није могао изаћи срећан.

ОСА СИМУЛТАНОСТИ

Оса симултаности представља догађаје који се истовремено збивају са радњом на сцени, о њима публика сазнаје преко извештаја и коментара ликова.

➤ Бег Пинторовић узима од Хасанаге илми-хабер

- Имотски Кадија проси Хасанагинцу
- Бега Пинторовића посећује мртви заручник
- Спремање за свадбу
- Суљин извештај и долазак сватова

Симовић је у симултани ток радње ставио и моменте који су битни за заплет и расплет драме. Први сусрет Пинторовића и Хасанаге није приказан, већ се открива у разговору Пинторовића и његове сестре, а разлог за то може бити у пишчевој жељи да нагласи немоћ и брзину којом судбина Хасанагинице иде ка свом трагичном крају. Прерано приказивање сцене сукоба између Хасанаге и Бега био би нејасан и немотивисан, а скривањем ове сцене, писац одржава напетост и неизвесност судбине Хасанагинице. Отуда посредно откривање сусрета Аге и Бега изазива код Хасанагинице ефекат изненађења. Из истог разлога нису приказане ни сцене просидбе Хасанагинице, а тек на крају, из Ахмедовог коментара, сазнајемо да тајанствено скривање младожење и његове мистериозне посете припадају фантастичном оностраном свету. "Са анимистичког становишта покојник је и даље жив, па може да буде и добар или зао, да користи или штети заједници. Потенцијална корист или опасност од њега у највећој мери зависи од става живих према његовом духовном облику — души" (Бандић 1980: 109).

Све информације из симултаних радњи посредоване су гласничким извештајима аскера и Бега Пинторовића. Експозиција је интегрисана кроз читаву драму и не преклапа се са уводом, јер се информације дају и наговештавају током читаве драме. У последњој сцени се све сазнаје, а публика може да склопи комплетну слику представљених догађаја. "Улога аскера, нарочито у фабули дела, наглашено доприноси потпуности приче, јер низ догађања "скривене радње" сазнајемо из њихових исказа" (Марјановић 2006: 51).

ПРИМАРНО, СЕКУНДАРНО И ТЕРЦИЈАРНО ВРЕМЕ

Примарно време обухвата сценски представљено време:

I Д Е О	Прва слика	I дан, вече (Хасанага шаље Јусуфа)
	Друга слика	II дан (Јусуф код Хасанагинице)
	Трећа слика	III дан, вече (Логор испред куће и Хасанагина соба)
	Четврта слика	вече (после недељу дана, Кадијина посета Бегу Пинторовићу)
II Д Е О	Прва слика	I дан - јутро (одлазак Кадије и свађа Хасанагинице и Бега)
	Друга слика	II дан (Бег Пинторовић и Хасанага)
	Трећа слика	VII дан - вече (после пет дана, башта пред сутрашње венчање)
	Четврта слика	VIII дан (сватови пред Хасанагином кућом)

Трајање сценског времена у драми може се поуздано реконструисати (12 дана), што се види из претходне табеле: вече када је Хасанага одлучио да "отпусти" Хасанагиницу, дан касније кад Јусуф саопштава Хасанагиници поруку и следећи дан – вече у логору испред Хасанагине куће и у његовој соби. У четвртој слици Хасанагиница је већ код брата Бега Пинторовића, али не знамо колико је времена провела код њега. Бег Пинторовић је од почетка драме испољавао велику журбу у "збрињавању" своје сестре, па можемо претпоставити да сестра код њега није била дуже од једне седмице. За то време Бег није седео скрштених руку, већ је "показивао" своју сестру потенцијалним просцима.

ХАСАНАГИНИЦА

Да нећеш опет неком да ме показујеш?

БЕГ ПИНТОВИЋ

Ајде, ајде!

Не мораш ми одма бибер у очи!

Овог пута је озбиљно! Разумеш?

Долази човек до кога ми је стало!

*Друге сам одбиј'о јер сам чекао њега.
 Није то неки прирепак, него фактор!
 Саи тек да видиш праву госпоштину! (I, 4)*

У осталим сликама другог дела драме, време можемо поуздано утврдити: вече, рано јутро онда када долази Имотски кадија, шест дана који пролазе у припремању свадбе и дан кад сватови застају испред Хасанагине куће да би се Хасанагиница опростила од детета. Ако претпоставимо да је Хасанагиница била код брата једну седмицу, онда је примарно време које је приказано у драми око 19 дана или три недеље. Из две реплике Мајке Пинторовић сазнајемо да су већ почеле кише и да су руже већ одавно процветале, што значи да је годишње доба у којем се одвија драма касно лето (уп. Марјановић 2006, 55).

Секундарно време у себи садржи и сценски скривено време, док терцијарно време обухвата најудаљеније тренутке у прошлости и будућности. Догађаје и за које смо навели да су се одиграли у симултаном времену су скривене сценске радње и представљају секундарно време. Згуснути ток секундарне радње се не примећује, а брзина нам даје утисак немоћи мале јединке, чија је судбином у рукама моћних и јачих. У симултаној радњи одигравају се две значајне сцене: одлазак Бега Пинторовића по илми-хабер за Хасанагиницу и долазак Имотског кадије у прошњу.

Прва скривена радња одиграва се у јутро, истог дана кад Јусуф носи поруку Хасанагиници. Конфликт и нетрпељивост између Аге и Бега интегрисано нам се открива кроз читаву драму и кулминира у последњој сцени. Сценски приказ њиховог сусрета већ у првој слици довео би нас на поље политичких сукоба, док би судбина Хасанагинице остала у запећку, зато је писац и ставља у скривену радњу.

Пинторовићев долазак по сестру у другој слици, уништио је сваку могућу наду за спасење Хасанагинице. Њему се жури да што пре поврати углед и политичку стабилност. Бег Пинторовић је једини лик који види мртвог заручника, што нас наводи на закључак да је Бег можда на несвесном нивоу оптерећен кривицом према Кадији, а о томе ће више речи бити у одељку *Ликови*. Скривање сусрета Имотског кадије и Бега Пинторовића омогућава Симовићу ефектан, фантастичан и пре свега изненађујућ крај, а *Хасанагиница* ни издалека не би била једна од најбољих наших драма без удела фантастичне радње. Симовић је употребио исти поступак и у својој следећој драми *Чудо у Шаргану*, у којој се два покојника, Танаско и Манојло, појављују и на сцени. Имотски кадија се појављује ноћу, а као и сви духови првом зором нестаје. Кадија не присуствује у свадбеној поворци зато што је дан, а по народном веровању душа умрлог лута само ноћу.¹⁹

Терцијарно време је неупоредиво дуже. Оно обухвата: прошлост Пинторовићевих предака, време у коме су се бегови изборили за свој друштвени статус и стекли моћ и утицај; затим прошлост Хасанаге, ниско порекло од оца ужара и његове крваве борбе којима је стицао углед. Хасанагин саветник Јусуф провео је дванаест година у његовој служби, а Хасанага је седам година у браку. Пре брака са Хасанагом, одиграла се тужна љубавна прича Хасанагинице и Кадије и његова смрт после просидбе. Дете Хаасанагинице нема ни годину дана. Сценско време почиње у јутарњим часовима у војној болници, у којој Хасанага болује већ четири месеца (уп. Марјановић 2006, 55).

¹⁹ Ово нас наводи на распрострањено народно веровање о вампирима. Вампир је човек чија је душа из извесних разлога (што је починио одређене »грехове« за живота, или у Кадијином случају, што је »умро без самртне« свеће, јер Кадија је закопан тајно и на брзину) не напушта тело у тренутку умирања. Сила настањена у »нечистом« лешу једнака је покојниковој души. У свим српским крајевима сматра се да је вампир телесно биће »мртвац који ноћу устаје из гроба да би нападао људе и чинио им штету (давио их, пио им крв, уништавао им имовину). Обично га замишљају у људском облику без костију а испуњеног крвљу. Тело му се, дакле, не распада, већ се само на изванредан начин трансформише. По опште распрострањеном народном схватању, леш не може да се распадне све док је за њега везана покојникова душа. То се сматра великом несрећом за умрлог, јер његова у телу заробљена душа не може да оде у своје природно боравиште, на »онај свет« (уп. Бандић, 1980: 118). Кадијина душа, везана је за овај свет љубављу Хасанагинице, и он без ње не може да оде у свет мртвих.

Што се тиче будућности ликова, за Хасанагиницу ова категорија времена не постоји у овоземаљском свету осим у *ценету*, о којем машта. За остале ликове вероватно се ништа неће променити, осим за дете које ће једног дана судити о необичним догађајима у којима су учествовали његов груб и строг отац, као и слаткоречив и непредвидиви ујак. Политички сукоби и планови наставиће се као да се ништа није десило.

ЛИКОВИ

DRAMATIS PERSONAE

Dramatis personae је листа свих ликова који се појављују у комаду. Прва верзија *Хасанагинице* имала је укупно 12 ликова: Хасанага, Хасанагиница, Мајка Хасанагина, Бег Пинторовић, Мајка Пинторовића, ефендија Јусуф, Суљо, Муса, Хусо, Ахмед, Први баштован и Други баштован. Ова листа обухвата само оне ликове који се појављују на сцени, док се у Симовићевој драми појављује још један лик којег не видимо на сцени, али је присутан у заплету. О њему се говори и њега се плаше. Тај лик је младожења – Имотски кадија. У другој верзији ликови баштована не постоје, а њихов изостанак не утиче битније на било који ток у драми.

КОНФИГУРАЦИЈЕ

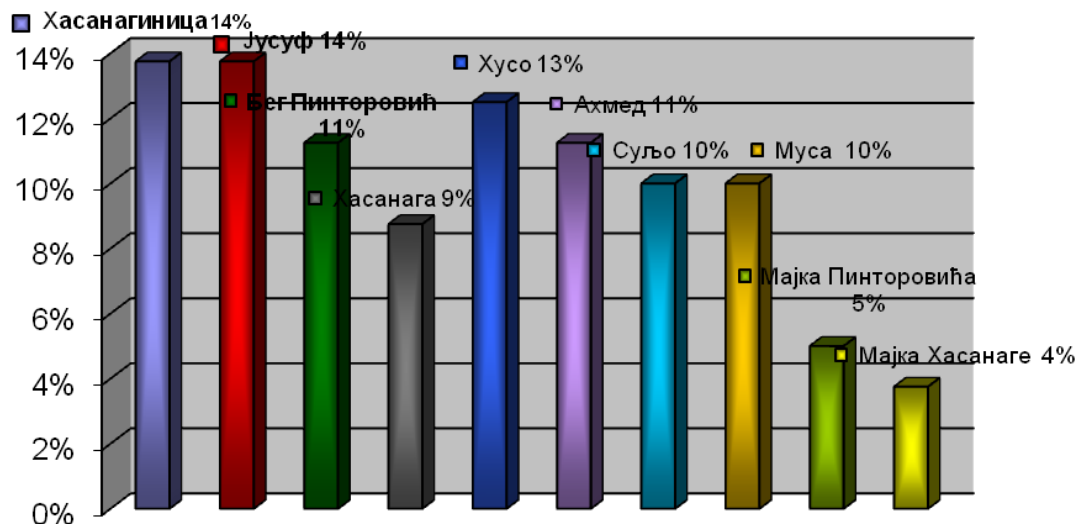
Љубомир Симовић је поделио драму на два дела од којих сваки садржи четири слике у сваком делу. Број могућих конфигурација ликова био би 1024. Највише се јављају два лика у конфигурацији, а то су Јусуф и Хасанага – чак се 3 пута јавља ова конфигурација. Два пута се јавља конфигурација у којој су Мајка Пинторовића и Хасанагиница. Просечна густина насељености је 0.16 за два лика, а има 7 таквих конфигурација, а са 0.25 коефицијентом за конфигурације са 3 лика, јавља се у 5 конфигурација. Највише ликова се налази у претпоследњој кључној сцени када Хасанагиница умире, где их има шест. Све нам ово показује да је посредни епизодичан заплет, а мали број ликова на сцени увећава тајновитост радње и напетост коју ова драма поседује.

Конфигурације са малим бројем ликова у Хасанагиници показују свет сплетки и завере, планова који морају остати скривени. Свако има план за бољи положај или план да неког смакне на нижи и лошији положај. Мале конфигурације у први план истичу ликове и њихове закулисне радње. Хасанага има поред себе свог саветника Јусуфа, док Пинторовић сам кроји своје планове. Он се у конфигурацијама налази или са противником Хасанагом или са мајком и Хасанагиницом, које само слушају његове намере морајући да им се повинују. Бег Пинторовић је усамљен, попут његове сестре Хасанагинице, трагичан лик који је на себе навукао маску. То се види из његовог солилоквија кад нам у башти говори своје искрене мисли.

солилоквији	дуети	триа	квартети	квинтети	секстини
Бег Пинторовић	Хасанага, Јусуф – 3X	Суљо, Хусо, Ахмед – 1X	Суљо, Муса, Ахмед, Хуса -	Муса, Суљо, Хусо, Ахмед, Јусуф – 1X	Бег Пинт, Х-агиница, Ага, Јусуф, Суљо, Мајка Х-аге - 1X
Хасанагиница	Мајк Пинт, Х-агиница – 2X	Хагиница, Јусуф, Мајка Х-аге – 1X			
	Х-агиница, Јусуф - 1X	Х-агиница, Мајка Х-аге, Бег Пинт – 1X			
		Х-агиница, Мајк Пинт, Бег Пинт – 2X			

Хасанагиница и Јусуф присутни су у највећем броју конфигурација са по 14%, али су обоје, у ствари, пасивни ликови, о чему ће више речи бити касније. Јусуф егзистира у великом броју конфигурација зато што има улогу гласника и саветника Хасанаге. У сцени са Хасанагиницом и Бегом Пинторовићем, Јусуф не проговара, а у претпоследњој сцени он, иако нема реплике, има значајно место јер заповеда Суљи да унесе колевку, у тренутку кад је постојала претња да ага и бег своје ривалство окончају јатаганима. Његове реплике су краће, а видећемо даље да у укупном дискурсу не учествује много. Бег Пинторовић је присутан на сцени са 11%, док Хасанага са 9%. Углавном су у дуету или трију. Аскери се такође

појављују у више конфигурација, нарочито Хусо 13% и Ахмед 11%, Муса и Суљо 10%. Суљино присуство је значајно, јер се појављује као гласник и најављује Бега Пинторовића, а и у последњој сцени на заповест Јусуфа уноси бебу. Колевка коју уноси Суљо доноси расплет трагедије. Од Аскера се по присуству издваја и Ахмед који често коментарише збивања и даје нам информације о прошлости. Мајка Хасанаге је са 3% много мање заступљена на сцени од мајке Пинторовић са 4%, али је Хасанагина мајка присутна у кључним сценама, кад Хасанагиница мора да иде из куће и кад умире.



Графикон 1. Присуство ликова на сцени

На основу анализе "густине насељености" конфигурација закључујемо да је по среди епизодичан заплет. Највише је сцена у којима су присутна два и три лика. Сцене од више ликова су углавном са аскерима, а највише се појављује шест ликова и то у претпоследњој сцени у којој се одиграва расплет драме. Симовић је остао веран изворној песми у којој Хасанага и Хасанагиница немају ни једну заједничку сцену осим у последњим стиховима. Ефекат напетости и трагичности је појачан одлагањем њиховог сусрета до последњег чина. Хасанага и Хасанагиница сусрећу се тек у последњој сцени, у којој немају чак ни заједнички дијалог. Хасанагиница, обузета својим болом према једногодишњем сину, чује љубоморан и заједљив монолог Хасанаге, али покушава да остане прибрана све док Суљо не унесе колевку. Хасанага се у ствари, стидео и плашио сусрета са Хасанагиницом, зато јој и "развод" шаље преко гласника Јусуфа. У последњој сцени посматрамо љубоморног Хасанагу који је у ствари волео своју жену, али није знао прави пут до ње, а свој стид и љубав открива тек над мртвом Хасанагиницом.

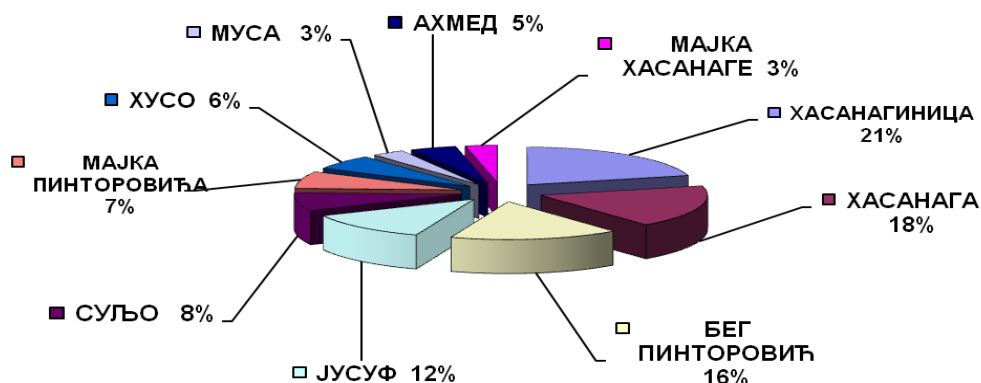
ВЕЛИЧИНА ДИСКУРСА

У другој верзији драме из 2002. године, Симовић је уклонио ликове двојице баштована и њихових сто пет стихова. "Мислим да је добро што је уклонио ликове двојице баштована. Њихова сцена успоравала је радњу у часу када је требало хитати ка трагичком расплету" (Марјановић 2006: 61). То није много променило укупан дискурс, Хусо је добио осамнаест стихова више, а дијалог Мајке Пинторовић са Хасанагиницом у башти, има девет стихова више.

Хасанагиничин дискурс је највећи, као што су и њене реплике најдуже. Хасанагиница је немоћан лик који у овој трагедији свој бол може да изрази само речима. Хасанага има нешто већи проценат у укупном дискурсу од Бега Пинторовића. Ова три лика чине скоро половину укупног дискурса, с тим што Хасанага и Бег Пинторовић имају највећи утицаја на заплет.

Немају ни сви аскери подједнако учешће, Суљо има највише реплика, али Ахмед нам даје највише информација, везаних за време које се збило пре догађаја који се описују у

драми. Он је, иако има скоро најмање учешћа у дискурсу, у ствари резонер, док Суљо, Хусо и Муса поред комичне улоге, имају и улоге извештавања, коментарисања збивања и извршења задатака.



Графикон 2. Учешће ликова у укупном дискурсу

Хасанагиница, иако има највећи дискурс, представља лик о чијој судбини увек неко други одлучује. Хасанагиница има само једном утицај на радњу, када захтева да се опрости од детета. Ова њена одлука доводи до кулминације и катастрофе. Остали ликови, осим Хасанаге и Пинторовића, мање утичу на ток радње. Хасанага у првој слици драме активно покреће заплет онда када Јусуфа с поруком шаље Хасанагиници. Иако је његова даља улога све мања у покретању радње, ипак, одлука да допусти да се Хасанагиница опрости са дететом доводи до крајњег расплета. Бег Пинторовић покреће радњу ужурбаном одлуком да сестру што пре уда за Имотског кадију.

Јусуф има знатан удео у целокупном дискурсу. У првом делу он безуспешно покушава да утиче на Хасаналину одлуку, док у другом делу посредно утиче на ток радње, наговарајући Хасанагу да испуни жељу Хасанагинице и дозволи јој да се опрости од детета. Јусуф као саветник Хасанаге, представља глас разума који је слаб или потпуно немоћан у таквом свету.

Ахмед не утиче на ток радње, али зато утиче на њено разумевање износећи нам информације о прошлости. Ипак, стиче се утисак да радња "не зависи од акције појединаца и њихових карактера, него да почива на неумитности дешавања које му намеће коришћени митски оквир" (Марјановић 1984: 280).

СЛИЧНОСТ И КОНТРАСТИ

"Карактер личности, то је скуп свих у тексту датих бинарних опозиција између ове и других личности (других група), свеколика њена укључивања у групе других личности, то јест скуп диференцијалних обележја. Према томе, карактер је парадигма" (Лотман 1976: 324).

	Хасанагиница	Хасанага	Бег Пинторовић	Ахмед	Јусуф	Мајка Хасанаге	Мајка Пинторовића	Остали аскери
мушко	-	+	+	+	+	-	-	+
вољен	-	-	-	-	-	-	-	-
воли	+	+	-	+	-	-	-	-
прошлост	+	+	+	+	+	+	+	-
моћ	-	+	+	-	-	-	-	-
сујета	+	+	+	-	-	+	+	-
корист	-	+	+	-	-	+	+	+
грубост	-	+	+	-	-	+	+	-
ривалство	-	+	+	-	-	+	+	+
маска	+	+	+	+	-	+	+	+
слобода	-	-	-	-	-	-	-	-
страх	+	+	+	+	+	+	+	+
усамљеност	+	+	+	+	+	+	+	+
стид	+	+	-	+	-	-	-	-

Можда, ипак, Пинторовићево питање: "Је ли Хасанага Хасанага и кад спава?", наговештава да, поред овог аге који чезне за опипљивом телесном удобношћу, постоји и онај Хасанага, који се, слободан од других себи окренут, одмара од свог дневног лица" (Пешикан – Љуштановић 1987: 91). Сви ликови имају маску за јавни друштвени живот који их притиска, а покушавају да нађу своје право лице када остану сами. Хасанага и Бег Пинторовић одлично играју улоге, и они знају, као што знају и остали ликови, заједно с публиком, да између њих постоје само нетрпељивост и мржња, а поред тога они један другом упућују комплименте као два добра пријатеља:

ХАСАНАГА

*Ти знаш да нисам прзница ни ситничар,
него племенит човек, широке руке.*

БЕГ ПИНТОРОВИЋ

Тако сам о теби увек и мислио.

ХАСАНАГА

И, ето, решио сам да дозволим!

Нек дође, нека се опрости с дететом! (II, 2)

Бег Пинторовић у солилоквију говори о маскама и жељи за слободом у "ноћном царству" где не мора да се мучи и претвара, где може да буде оно што већ јесте. Хасанага и Пинторовић су заробљени у својој страсти за политичком моћи, заједно са својим мајкама. Мајке немају своје жеље, већ жеље својих синова. Амбиције породица су велике, а синови морају да изгубе персоналност, уклапајући се у општу схему жеља њихових фамилија. Занимљиво је да очеви ни у Пинторовићевој ни у Агиној породици нису живи. Они се чак и не спомињу, осим у краткој реплици која говори о томе да је Хасанагин отац био ужар. Бегов отац се утопио у "безличну амбицизну масу" бегова који се успињу на својим положајима. Он је умро пре удаје Хасанагинице, јер је о њеној судбини већ тада одлучивао брат Пинторовић. Мајке су, оставши рано без мужева, преузеле мушку улогу, а с њом и нужно атрибуте неосетљивости и емоционалне грубости. Оне не могу да утичу на одлуке својих синова, као што нису могле да утичу ни на одлуке мужева. Мајка Хасанаге показује знаке разумевања за

судбу Хасанагинице, али је она ипак Хасанагина мајка која оправдава његове поступке и његову борбу за бољи положај. Идентитет Мајке Пинторовић се изједначио са Пиноторовићевим, она се плаши као и Бег срамоте, радује се Агиној љутњи и његовом страху од моћног Кадије. Мајка Пинторовића не види и не чује своју кћерку.

И остали ликови нису слободни. Ахмед је у власти не само Хасанаге, већ и у власти љубави према Шемси. Хасанагин саветник Јусуф има понекад утицаја на његове одлуке, али је заправо слуга који извршава све оно што Хасанага науми.

У политици је тешко очувати здрав и природан разум, све се анализира и тумачи, сваки поступак је могућа опасност за параноичне ликове, у свему се види завера, све се може другачије протумачити, као у филму "Рашомон" (Akira Kurosawa, 1950), у којем свако догађај види из своје перспективе. Бег мисли да је Хасанага отерао Хасанагиницу да њему напакости, а Хасанага мисли да је опроштај од детета Бегово масло, док Аскери мисле да је све то "нека политика". Драма нам не потврђује ниједан одговор као тачан или су сви могући одговори помало и тачни.

*Да се опрости с дететом? Ма није ваљда
Нисам ни ја мутав и наиван.
То Хасанагиници на памет није пало!
Много је њој до детета!
То је смислио бег, нико други,
То је лично његова политика.
Мора да је видо муке да је натера!
А мош ли ти да погодиш што он све ово?
Оће да се обезбеди с моје стране!
Зна лисац
одакле може ладан ветар да подуне,
па да му однесе и чалму и главу! (II, 2)*

"Симовић је своју Хасанагиницу замислио као драму несрећне жене која је убачена у једну затворену ситуацију, у један свет из којег нема излаза, који јој методично, без злобе, готово механички ради о глави. Он је у извесној мери, а и то само привидно, пренео тежиште радње с оног што се њој догађа на збивања у којима су главни актери њен муж и брат, у којима се појављује, описана из комичног угла, група припростих људи из народа, аскери и баштовани, који су сви одреда руковођени ускогрудим, себичним мотивима, притиснути животним тегобама" (Стаменковић 1974: 34).

Хасанагиница у својим поетским монолозима говори о мрачном свету где су људи заменили богове, *колико ага и бегова толико богова*, у којем свако свог бога кроји према својој жељи, док она налази смирај у једном пантеистичком свету, где су Бог и природа једно и где је Бог један:

ХАСАНАГИНИЦА
Не разумеш.
Ја сам се овде у Алаху смирила.
МАЈКА ПИНТОРОВИЋА
У Алаху?
ХАСАНАГИНИЦА
Одједном ми се одасвуд указује.
Осећам га у води,
у мирису кадуље, у укусу бадема,
у чешљу кад се чешљам,
у маслини, у ошњу,
у црвеном и плавом концу, кад везем...
МАЈКА ПИНТОРОВИЋА
Кажеш у концу? У чешљу? Какав ти је то Алах?

ХАСАНАГИНИЦА

Онај једини.

Бог муслимана, хришћана и птица... (I, 4)

Видимо из табеле да сви ликови осећају страх у таквом отуђеном свету без Бога, пријатеља и љубави. То је гротескни свет лишен блискости, у којем је политика преузела место свеprisутног Бога. У њему се поред комичног, карикатуралног и апсурдног, осећа и страх као и у свакој гротески. Страх за свој углед, осећају и син и Мајка Пинторовић; Хасанага и Јусуф страхују од Бега и Кадије, а Ахмед се плаши, као и сви аскери, од ћудљивог Хасанаге. Хасанагиница осећа своју смрт и страх оног трену кад бива испрошена од Кадије, Бег осећа страх после сусрета са Кадијом, иако то не признаје. "Упоредо са страхом од судбине и неизвесне будућности човек се одувек бојао мртвих. Страх од мртвих, од бића из оностраних света која поседују претећу моћ, а додир са њима бива смртоносан, веома је стари облик страха код људи(...) Дубока психолошка потреба за жртвовањем тврдокорна је у човеку. Он наставља да жртвује, нарочито несвесно друге или себе самог (pars pro toto, у разним психоматским обољењима, на пример), због осећања кривице у себи, чије му порекло није јасно." (Јеротић 2004, 60).

Такође, ово је драма о усамљености. У *Хасанагиници* не постоји саосећање за другог, постоје само усамљени ликови који не виде и слушају остале. То је свет изолованих људи без међусобне комуникације, свет у коме је стид показати осећања, јер би то значило слабост. Парадоксално је то што Хасанагиница није отишла да обиђе мужа због стида и страха, а Хасанага је због тог истог разлога тера из куће, што значи да Хасанага осуђује своју жену због нечега што се сматрало врлином. Стид који гуши Хасанагиницу и остале ликове, повезан је са правилима и обичајима који су у затвореном патријархалном свету строго наметнути свакој појединачној личности. Норме тог затвореног и строгог система утиснуте су у свест ликови, у њихов суперего, па ликови попут Бега и Хасанаге, не могу ни да пронађу своје право, искрено лице. Нормативна маска њихових понашања постала је, заправо, једино њихово лице.

Назире се и стид заљубљеног Ахмеда пред Шемсом, Јусуфа пред Хасанагиницом у сцени када јој саопштава вест. Све је то последица отежане комуникације међу ликовима, као и маскираних поступака које ликови чини у овој драми.

Можемо приметити и да је сујета особина која прати већину ликови. Сујета или охолост, као један од седам смртних грехова, налази се и у основи сукоба сва три главна лика. Бег Пинторовић и Хасанагиница се поносе својим пореклом, док Хасанага својим јуначким ратовањима. Бег је преокупиран својим држањем у јавности, а Хасанага својим изгледом пред сусрет са Хасанагиницом. Управо кроз те његове реплике о оделу можемо видети какав параноичан свет настаје тамо где се сваки поступак мора добро измерити пре него што се нешто учини.

Шта мислиш, да се појавим у пуном сјају?

Мислиш да не иде?

*Није згодно, каиће правим се важан,
а испашће и да им придајем велики значај.*

А да изађем у оном у чему се затекнем?

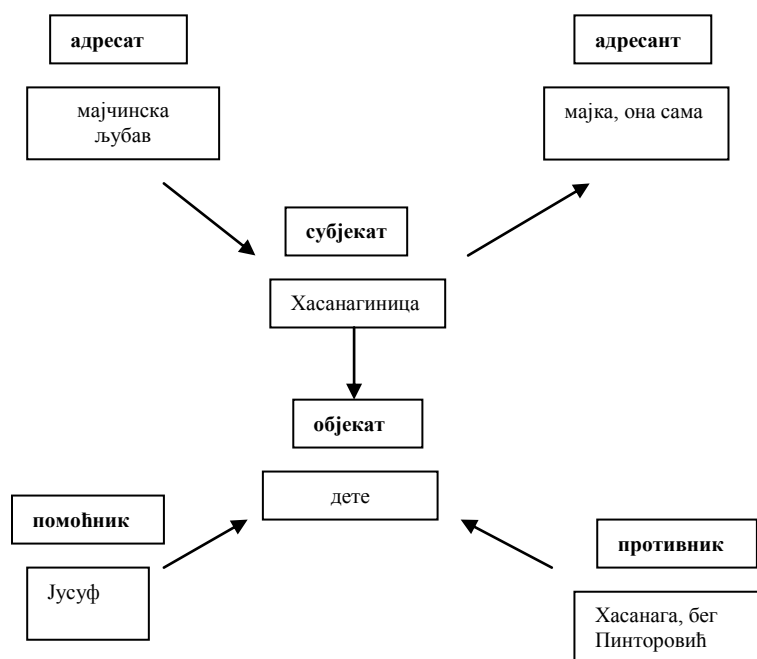
*Треба да будем тако обучен
да се види да сам ја изнад тога!*

Разумеш?

Биће то лепа слика! (II, 2)

АКТАНЦИЈАЛНИ МОДЕЛИ

Модел 1



У основном актанцијалном моделу у драми, где на место објекта Хасанагине стављамо њено дете, мотивација је материнска љубав која је осујећена. Циљ је јасан сам по себи – мајка жели да буде заједно са својим дететом. Хасанагиница је усамљен лик, а помоћник, заправо и не постоји. Једино се може условно посматрати лик Јусуфа у функцији помоћник, јер на почетку моли Хасанагу да не чини такву лудост терајући жену од себе, али је тај помоћник и потпуно немоћан, док су њени противници веома моћни, због чега Хасанагиница и постаје трагичан лик. Јусуф је лик који је и разуме и теши, говорећи да *ако несрећа не може да се избегне барем пролази* (I, 2), али Јусуф је, ипак, блиски саветник Хасанаге.

Још неко разуме Хасанагинецу: мајка Хасанагина. Она моли Бега Пинторовића да им помогне, говорећи да је Хасанага можда помутио разумом и да ће се све смирити; међутим, и она је, ипак, пре свега Хасанагина мајка. У томе се огледа бескрајна усамљеност лика Хасанагинеце, при чему су ликови који имају функцију помоћника, у ствари, пријатељи из Хасанагиног окружења, док јој је њена породица туђа и страна.

Шта сад да радим?

Да га помилујем?

Да га гледам?

Како да га се у једном једином трену

За цео живот намилујем и нагледам?

(...)

Видиш ли шта су од нас учинили?

Да се нагну над колевку,

Да се постиде...

Мозак ће да им се замрси

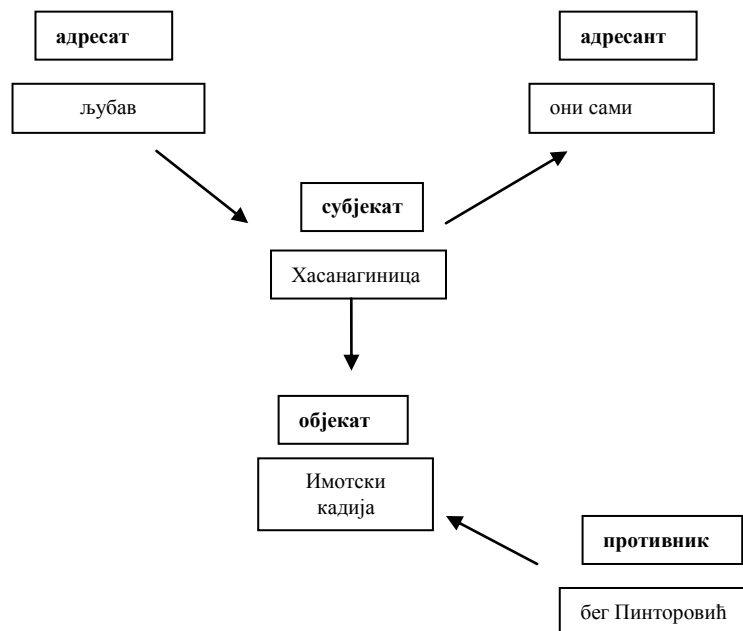
Кад виде коме су судили...

Не знају да је судија у колевци. (II, 4)

Хасанагиница је усамљен лик који је свестан да је само играчка у рукама неких већих и јачих непознатих лица из мрачних соба у којима кују своје планове. На вест да мора да оде, Хасанагиница не жали за мужем, домом, већ само за једином правом љубављу коју је

имала са дететом. Хасанагиница је навикла да треба поступати онако како то неко други жели. Један једини пут се побунила и то управо онда када је љубав према детету била јача од страха и правила. Она приморава брата да моли Хасанагу како би још једном видела своје дете. Хасанагиница као да слуги да је то опроштај од тешког и суморног живота који јој није никада пружио могућност избора. За Хасанагиницу се још једна трагедија одиграла пре брака са Хасанагом, што можемо представити следећим моделом:

Модел 2



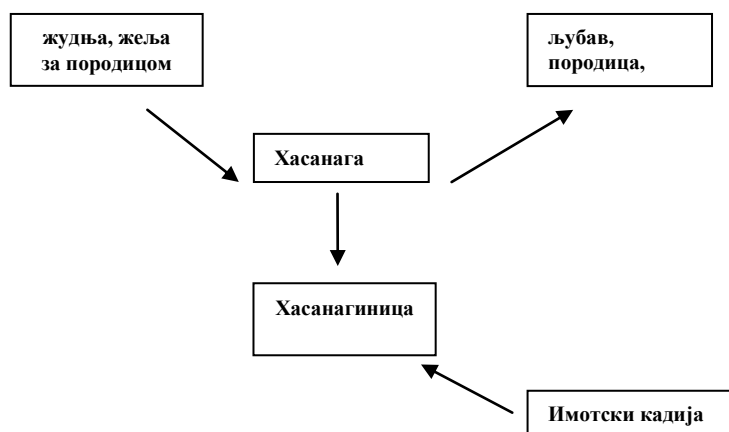
Овај модел припада драми која се одиграла у прошлости, трагедији где Хасанагиница опет остаје усамљена у својој љубави, а затим и у свом болу, јер је за Бега Пинторовића тада Хасанага био повољнија прилика за зета. Видимо да лик Хасанагинице покреће само љубав која оба пута бива онемогућена. У оба модела видимо да је помоћник немоћан или га уопште нема, а противник је увек Бег Пинторовић.

Хасанага је лик који, такође, носи трагичну црту. У њему видимо располућеност, жељу за влашћу и политичком моћи, али и жељу за љубављу своје жене. Хасанага је жудео, можда и волео Хасанагиницу, али је Хасанагиница пре свега била средство да се брже попне на политичкој лествици. Када је то успео, Хасанага је желео нешто више, желео је породицу и жену која га воли и поштује или која га се плаши, као што га се плаше сви око њега. И поред свега тога, поносна, беговска кћерка била је и остала жена која га није волела.

И за Хасанагу као субјекта можемо урадити два модела. Један модел би био онај где као једина Хасанагина мотивација стоји политичка амбиција и незадовољство статусом, а објекат представља што већа моћ, што бољи положај. На том успону Бег Пинторовић му је у прошлости био помоћник, као шурак коме су тај пут још "чукундеди отаљали". Противници би му били бегови који нерадо гледају на количину власти у Хасанагиним рукама, а затим му и сам бег Пинторовић постаје ривал и противник. Ага мора да очува свој положај, јер је веома опасно бити на тако високом положају. Јусуф зна да ће Бег Пинторовић "ако га потисне с највише степенице, потиснуће га и с оне најдоње". Уместо породичне драме добили смо политичку драмску игру између Хасанаге и Јусуфа на једној страни и Бега Пинторовића на другој.

Ипак, Хасанага има и своју личну борбу коју откривамо тек на самом крају драме. У њој видимо Хасанагу који је све те године желео Хасанагиницу, децу и складну породицу:

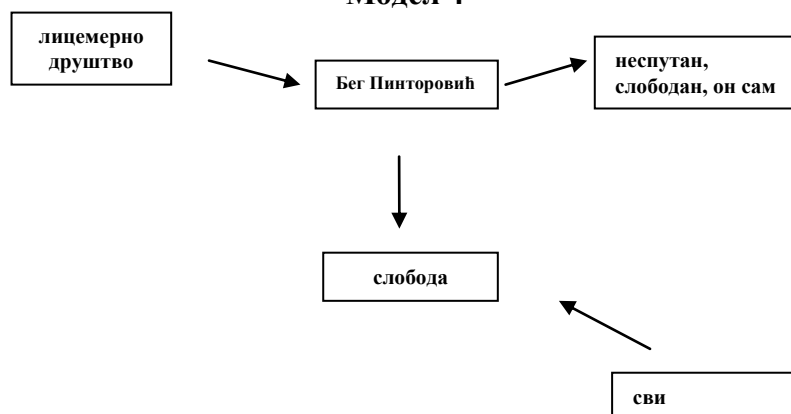
Модел 3



Хасанага је знао да у кући има прекрасну жену коју не може освојити виком, бесом, заповедањем, па ни нежношћу. На том путу му је као непремостива препрека стајао - Имотски кадија, најпре док је био жив – као велика неостварена љубав његове жене Хасанагинице, а затим као њен мртви заручник. Ага је ратовао, био са другим женама и искаљивао свој бес и на њима, јурио је положаје, играо се политичких игара за шта је постојала цена, а то је усамљеност.

Бег Пинторовић би имао, такође, два модела. Један би био потпуно исти модел као и код Хасанаге, којим је представљена његова жеља за што бољим сопственим политичким положајем, и што горим за сада већ његовог противника, бившег шурака, Хасанагу. Ипак, у једној сцени видимо Бега Пинторовића потпуно разголићеног, без маске, видимо га један једини пут као људско биће. Видимо га као човека који сам у ноћи жуди за потпуном слободом у којој не мора имати наметнуте обавезе и одговорности, у коме не мора да буде ничији поданик и никоме ни бег, ни брат. У таквом свету, он не би морао да буде опрезан, пажљив и разуман, као што не би морао ни да буде одлучан. Бег Пинторовић не жели да се надмеће, не воли да се претвара, све оно што један бег и те како добро мора знати да ради. Бег би желео да живи потпуно слободно, да скине маску и да буде оно што јесте, без титуле и имена, да буде само обичан човек.

Модел 4



Своју праву жудњу и Хасанага и Бег скривају, док је на првом месту политичка маска коју морају да носе. Аскери, који су често извршиоци или гласници таквих политичких игара, ругају се таквом стању, где је свака ствар, заправо и превасходно, ствар политике.

Олиста буква – политика!

Процвета багрем – политика! (I, 1)

Актанцијални модели чији су субјекти сва три лика већ указују на раскорак у спољашњем и унутрашњем животу који су водили. То указује на њихову дубину, о којој ће бити речи у следећем делу студије.

КОНЦЕПЦИЈА ЛИКОВА

ШИРИНА

Ширина представља избор могућности који се пред ликом налази на почетку комада. Као што смо више пута споменули, Хасанагиница је пасиван лик који има малу могућност избора. И не само то - Хасанагиница нема много избора ни на почетку драме, ни пре ње, у прошлости. Парадокс је у томе је Хасанага осудио своју жену управо због избора који не постоји у њиховом свету. На крају драме видимо да је то био само повод, а да су прави разлози много сложенији. Хасанагиница постаје играчка која је у рукама Бега и Аге средство за постизање што бољег резултата у њиховим политичким "утакмицама". Најпре је била потребна Аги за напредовање, док је Бегу био потребан зет који брзо напредује. Кад је зет постао сувише јак, потребна је опет брату како би показао своју надмоћ. Хасанагиница се ништа не пита, усамљена је у својој непрежаљеној љубави према Кадији и мајчинској љубави према детету са човеком којег не воли. Она није само несрећна мајка, већ и несрећна жена. Хасанагиница не размишља о могућем начину избављења нити се нада да он постоји, њу мучи једино Хасанагинин поступак. Зашто је то урадио? Хасанагиница, попут старозаветног Јова, покушава да разуме зашто се неки скривени ликови у мраку играју њеном судбином:

Зашто? — то ми грми у глави, ефендијо!

Ко да ми главу разноси! Зашто? Зашто?

Не треба мени утеха;

мени треба да разумем! (I, 2)

Хасанагиница не добија одговор на своја питања, док Јов на упитаност и жељу да разуме, добија одговоре од Бога у виду стотине питања. Не можемо схватити Божје намере, одговор не постоји:

Тада одговори Господ Јову из вихора и рече:

Ко је то што замрачује савет речима неразумно?

Опаши се сада као човек; ја ћу те питати, а ти ми казуј.

Где си ти био кад ја оснивах земљу? Кажу, ако си разуман.

Ко јој је одредио мере? Знаш ли? Или ко је растегао уже преко ње?

На чем су подножја њена углављена? Или ко јој је метнуо камен угаони?

Кад певаху заједно звезде јутарње и сви синови Божји кликоваху.

Или ко је затворио море вратима кад као из утробе изиђе?

Кад га одех облаком и пових тамом;

Кад поставих за њ уредбу своју и метнух му преворнице и врата;

И рекох: Довде ћеш долазити, а даље нећеш, и ту ће се устављати поносити валови твој. (Књига по Јову, 38, 1-11, 1976: 433)

Агин необјашњив поступак у балади *Хасанагиница* покушали су да разреши бројни историчари књижевности, а његов поступак у драми сваки лик тумачи из своје перспективе: Јусуф као разуман саветник схвата да Хасанагиница није дошла због стида и верских обичаја, па мисли да се Хасанага помео од велике жудње; Хасанагина мајка мисли да се њен син неразумно понаша због бројних крвопролића које је морао починити ради свог успона; егоцентрични и самољубиви Пинторовић Хасанагинин поступак схвата као сумњиву политичку активност и личну увреду. Хасанагиница свој недолазак објашњава потврђујући Јусуфове речи, али уноси и нове мотиве – Хасанагину претерану љубомору.

Да је рекао да ме не воли,

*не бих ни питала!
 А то ти није рекао? Није?
 Седам година не да да мрднем; из куће,
 плаши се да ме неко погледа;
 неко ми каже „добар дан”,
 а он зато по месец дана не говори.
 Није ми дао ни с братом да останем насамо (I, 2)*

Остали ликови осим Хасанаге и Бега Пинторовића су, такође, без могућности избора. Аскери и Јусуф су ликови у служби и власти Хасанаге, а мајке поступају онако како им синови говоре.

Да бисмо боље разумели ликове и њихов затворен свет потребно је споменути одреднице из шеријатског права. Према шеријатско-правним списима развод брака се може обавити на три начина: 1) споразумом супруга (хул), 2) судском одлуком (тефрик), 3) отпуштањем (талак). У балади и драми *Хасанагиница* Хасанага се разводи од своје жене отпуштањем.

"Шеријатско право заиста даје мужу овлашћење да може по својој вољи и оцени прекинути брачну везу, али тај поступак и начин развода сматра као нужно зло, као установу која је дозвољена, али не препоручљива. Истиче се да муж може послужити овим начином развода кад за то постоје оправдани разлози, на пример: женино недостојно владање, својевољно и неоправдано напуштање брачне заједнице, увреде и клеветање мужа. Отпуштање треба обавити на пристојан и поштен начин. При томе се налаже мужу да буде обазрив ако у браку има малолетне деце. (...) Постоје две врсте отпуштања: 1) опозивљиво и неопозивљиво.

У случају опозивљивог отпуштања, наступа нека врста раставе која траје по правилу три месеца. То је време чекања установљено да би се видело да ли је жена трудна или не.

(...) У случају неопозивљивог отпуштања, настају теже последице. Муж за време жениног рока чекања не може повући своју одлуку, нити продужити заједнички живот са отпуштеном женом. Пуштеница се враћа своме роду, и кућни старешина (отац, дед, брат, стриц) узима је под своју заштиту (велајет) и стиче над њом неку врсту очинске власти

(...) Развод производи значајне последице и на децу. То поготову важи за малолетнике и нејач. Жена може на споразуму са мужем узети нејаку децу на дојење (рида) и чување (хидана). Дојење траје док дете не наврши две године, а чување док мушко дете не наврши седам, а женско девет година. Муж сноси трошкове око издржавања такве деце и дужан је, чак, платити жени накнаду за њен рад око дојења и чувања деце.

Разведена жена има поред тога право виђења и састајања са својом децом и може их примати у посету. Та се могућност лакше остварује ако она не ступи у нови брак. Деца могу посећивати своју мајку и са њом се састајати на уобичајени начин. Но ствар постаје тежа у случају њене преудаје, јер њен нови муж може јој ускраћивати такве посете" (Мемед Беговић 1974: 320).

Хасанага се развео од жене неопозивим отпуштањем, што се види из његових речи: *да се ја кући враћам прекосутра, ал да ме она код куће не чека!* (I, 1). Бег Пинторовић доноси од кадије илми-хабер, "књигу опрошћења" из које се види да је она отпуштена и да се може поново венчати. Дете је остало на чување, а Пинторовић као кућни старешина удаје сестру за Имотског Кадију.

Лик Хасанагинице показује спутаност жене у муслиманском свету при исказивању било каквих приговора, жеља и осећања, осим према деци. Друштвени положај жене у патријархалном друштву са јасно градираном лествицом вредности, потпуно је подређен мушком свету, сличан положају женских ликова у свету Борисава Станковића. У народној традицији, постојао је различити социјални статус мушарца и жене који се може сагледати кроз разне одредбе ритуалног понашања. Жена не сме да изговори име свога мужа, нити да га помиње пред другим људима, да не би на њега привукла пажњу злих сила, а однос жене према мушкарцу нарочито је "опасан" кад су у браку, јер су изложени сталним нападима

и злој вољи демона. Жена, пошто је, по народном веровању, нечиста, за мужа представља много већу опасност, јер увек може хотимице или нехотице да га изложи утицају злих сила, зато је понашање жене у оквиру брака регулисано многим забранама и ограничењима. Магијска "нечистоћа" жени онемогућава учешће у одређеним култовима: жене не смеју седети заједно са мушкарцима за славском трпезом, нити послуживати, негде јој не дозвљавају учешће у погребној поворци (уп: Бандић 1980).

Ако су Хасанаги познате горенаведене традиционалне забране и прописи који су везани за жену, остаје нејасно зашто се Хасанага осећа увређеним, нарочито у народној балади. Симовић је покушао да његов поступак мотивише са неколико елемената које Ага потискује и држи дубоко скривене у себи: полна немоћ, социјално порекло, пониженост, повређена сујета, љубомора, неузвраћена љубав.

ДУЖИНА

Дужина лика подразумева развој, тј. могућност промене лика кроз драму. Хасанагиница се мења само у тренутку, кад Бег не жели да јој услиши молбу да види дете последњи пут. Она се тад претвара у жену простог и ласцивног говора, први пут смогне снаге да се супростави одлукама моћнијих. Симовићева јунакиња, од покорне жене каква је била читав живот, постаје безуспешан бунтовник против судбине. Хасанагиница добија моћ и снагу коју добијају људи предосећајући смрт, па од немоћног и нежног поетског лика постаје примитивна, вулгарна жена која се ничег више не плаши, а најмање срамоте и строгих патријархалних обичаја. Хасанагиница познаје особине свог мужа и брата, па проговара њиховим језиком, уцењујући Пинторовића оним што највише значи њеној породици, могућом срамотом. Уцена је успела и коначно је бар једном спроведена одлука Хасанагинице, што постаје, у ствари, и њена последња жеља.

Бег Пинторовић у једном усамљеном тренутку "скида" маску, док у његовим јавним наступима нема никакве промене. Он је превртљив манипулатор који уместо људи види фигуре, лик који не преза ни од чега да се домогне оног што пожели, а то је пре свега бољи положај за њега, а гори за Хасанагу. Њега последњи пут видимо на сцени само у свађи са Хасанагом. Не видимо га као човека који ће показати тугу због смрти своје сестре, већ опет избија његова нетрпељивост према Хасанаги коју он показује кроз неслагање да је Хасанага мртву однесе у кућу. Хасанага узима Хасанагиницу на руке и уноси је у кућу. Бег Пинторовић као да би то хтео да спречи, али одустаје и, заједно са мајком Хасанагином и Јусуфом, улази у кућу за Хасанагом. Његово одустајање можемо тумачити као кратко примирје.

Лик Хасанаге доживљава промене, али тек на самом крају драме, после смрти своје жене. На очеку га видимо бесног и неумољивог када га Јусуф моли да буде разуман и да не тера Хасанагиницу од себе. Други пут он допушта Хасанагиници да види своје дете, али не због саосећања и пажње, већ то чини по мудрому савету Јусуфа да би показао милост. Хасанага пристаје да Хасанагиница види своје дете и зато јер се осећа моћнијим и од Бега и од Кадије, мислећи да они заправо желе примирје, јер га се плаше.

Хасанагу покрећу две страсти: страст за бољим политичким положајем и страст према жени, тако да је он стално на граници између самољубља и љубави. У претпоследњој сцени Хасанагу видимо најпре бесног, али то је бес немоћног, увређеног мушкарца. Ага је у последњем сусрету са Хасанагиницом прво љубоморан, као што је и био током живота са њом. Од љубоморе Ага не види и не слуша Бега, већ једино примећује лепоту и накит Хасанагинице. Нашавши се тада први пут суочен с њом он постаје свестан да је Хасанагиница жена која никад није била његова, нити ће бити. Бес и љутња се пројектују на Бега, а јавља се и страх да му се Бег можда подсмева што је повео уместо младожење само младожењиног коња. У последњој сцени видимо и трагичну црту његовог лика, човека који има своју тужну причу о неузвраћеној љубави.

Самовољник, силник, отеро жену...

А отеро је, да се пред њом не стидим.

(...)Први пут да је пољубим

а да не склони главу... (II, 4)

Из његових последњих реплика схватамо да Хасанага није имао никакву политичку игру на уму и да жену није отерао због неких мутних радњи, нити ради освете Бегу, видимо да је мушка сујета била изнад политичких игара. Стаменковић то види као сукоб полова између којих постоји дубоки јаз нарочито у нашем времену. Равноправност је само привид који доводи до неспоразума и помешаних осећања. Односе у браку Симовић је одредио "сексуалном нереализованошћу оба партера, осећањем кривице које их подједнако обузима, мушкарчевим страховањем да не изгуби своју надмоћност. Једном речи, пресеченом комуникацијом између Хасанаге и његове жене, што звучи познато, чак личи на схематично објашњење механички преузето из модерне психологије, али, које, под одређеним околностима, стиче и пуну животну веродостојност" (Стаменковић 1987: 73).

ДУБИНА

Дубина лика је однос између спољашњег понашања и унутрашњег живота лика. Као што смо већ приметили код актанцијалних модела, сва три лика су водила унутрашњи живот различит од начина спољашњег приказивања. То се не односи на само ова три лика, већ се чини да све ликове прати контрадикција између унутрашњег и спољашњег живота. Маска прати читав живот и Хасанагинуцу, и Хасанагу и Бега Пинторовића. Маску има и Ахмед, који мора да се "прави луд ако паметан јесте", мајке морају да се повинују интересима својих синова и кад их не разумеју, правдајући њихове поступке, а аскери слушају наређења, док Хасанагу иза његових леђа презриво оговарају. Јусуф чини оно што Ага говори, а у својој души бори се за оно што мисли да је исправно и разумно.

Хасанагинуца је читавог живота живела у сукобу онога што је желела и онога што је морала да ради. Хасанага је "страшно" поступао са својом женом, а Хасанагинуца је издржала све његове тортуре сањајући Кадију. Љубав према Кадији, постала је утеха у земаљском животу, док је Кадија "чека" у "ценету". Хасанагинуца се налази између земаљског и оностраног света, а једино што је за овај свет веже је дете које се испречило као несавладива препрека да буде Кадијина и на овом и на оном свету. У том тренутку, она се осећа усамљеном у оба света.

*Па сам мислила:
како ћу тамо дете да пренесем?
Да се сад то и догоди,
да ме кадија тамо и чека,
оно би и тамо остало Хасанаги!
Оно припада њему, а не кадији!
Видиш, то је то.
Значи — ни овде, ни у ценету
Нигде (I, 3)*

Хасанагинуца је лик састављен из јаких противречних тежњи, између чула, воље, осећања и дужности и управо због тога њен лик добија на психолошкој дубини. Њено понашање је ограничено, јер мора да потискује своје нагоне и побуде зато што зависе од густе мреже социокултурних забрана и прописа. Потискивање води до урушавања њене свесности, као и до кидање веза са појавним светом.

Хасанагин лик показује контрадикторно понашање, својствено агресивном темпераментном јунаку који је непромишљен, прек, насилан и плаховит, осоран, тврд, себичан и охол. Жени се беговицом, а сујета га изједа због свог ниског порекла; тера све жене из логора, а познат је као неко ко не може без њих:

*Ваљале су му и обилне, и ситне,
и нетакнуте, и овејанке,*

*и турске, и ђаурске, и млетачке,
па и средовечне, ако су још држеће!
И увек му је било мало. (I, 1)*

У последњој слици схватамо да је Хасанага све време волео Хасанагиницу, а поступао је са женом као да је војник, уживајући да је мучи и вређа. Из његових речи на крају, јасно се разуме да је и он био лик који је живео са размирицама између свог спољашњег и унутрашњег живота. Хасанага постаје људско биће које показује своја права осећања и бол због подвојености у којој је живео, тек онда када му жена умре. Симовић нам није развио трагедију Хасанагиног лика, али нам је наговестио трагику човека који је био разапет између љубави, стида и мушке сујете.²⁰ Хасанага, заслепљен самољубљем и осећањем припадности нижем социјалном статусу, па стид своје жене види само као охолост беговице. Хасанага је добар ратник и јунак, али лош политичар, због чега Јусуф има значајно место у његовом животу; вероватно не би ни постигао толико, без мудрих Јусуфових потеза. Врло је могуће да му је исти тај Јусуф и сугерисао да ожени сестру Бега Пинторовића, што иде у прилог тези о незрелости Хасанаге, као и о одсутности самоуверености и самопоуздања код човека који претендује на виши и моћнији политички положај. Хасанага је способан за ратничке подвиге, али је немоћан и неприлагођен за луцидне, скривене и софистициране политичке игре за које је треба другачија зрелост од оне коју поседује, и стално му је потребан татор да га мудро води кроз замршене игре. На ратничком пољу, Хасанага је јунак, док је у политици поступио као незрело дете које без Јусуфа не би дуго опстало на политичкој сцени.

Парадоксално је то што баш Бег Пинторовић говори најлепше речи у славу слободе од наметнутог понашања, док он сам намеће понашање осталим ликовима. Ипак, и Бег зна како је тешко човеку да живи без слободе, по правилима оних "коју су отаљали" за њега читаву причу у прошлости. Постоји народно веровање да "душе предака снажно утичу на егзистенцију живих. Њихова фиктивна партиципација у животу друштвене заједнице толико је велика да се ниједан значајнији догађај не може замислити без њих. Стога је природно што се у оквиру традиције ствара специфичан однос између друштвене заједнице и духова њених предака. Тај однос се испољава у магијско-религијској пракси, усмереној тежњом живих да приволе духове предака на активност корисне по заједницу, то јест да избегну активности потенцијално опасне по њу" (Бандић 1990: 165). Пинторовићеви преци, силни бегови, пењали су се лагано на друштвеној лествици, па ни њихови потомци вероватно никад неће престати да желе више, да стигну до везира ако их пре тога не задеси судбина слична Имотском Кадији. Пинторовић има дуг и према онима који знају све сплетке и замке које је кројио; то су разни политички пријатељи и непријатељи с којима стално мора бити на опрезу. Показати осећање хуманости представљало је знак слабости и могући узрок политичког пада, а то

²⁰ Милан Кундера у свом роману *Књига смеха и заборав*, посвећује једно поглавље чешкој речи *литост* којом би се могла објаснити Хасанагина повређена сујета. "*Литост* је чешка ријеч непреводљива на остале језике. Означава осјећај незавршен као растегнута хармоника, осјећај који је синтеза многих других осјећаја: жалости, суђути, грижње савјести и туге. Први слог те ријечи изговара се дуго и наглашено, и звучи као цвилење напуштена пса. Навест ћу примјер: студент се купао с пријатељицом на ријеци. Дјевојка је била спорташица, а он је пливао врло лоше. Није знао дисати под водом, пливао је полако, држећи главу грчевито изнад повишено. Дјевојка га је лудо вољела и била је толико обзирна да је плувала полако као и он. Али кад се купање ближило крају, зажељела је на тренутак пустити на вољу свом спортском нагону, и упутила се снажним замасима према супротној обали. Студент је уложио напор да плива што брже, али се нагутао воде. Осјећао се пониженим, огољеним у својој тјелесној мање вредности, и осјетио ону посебну тугу коју не можемо назвати друкчије него *литост*. (...) Касније, враћајући су се пољским путем али су шутјели. Он је био рањен и понижен, и осјетио је незадрживу жељу да је удари. Што ти је? Упитала га је, а он јој је пребацио да она добро зна да јој је забранио пливати према другој обали; гдје су вирови, да се могла утопити - и ударио је по лицу. (...) Литост је стање отужности рођене погледом на властиту, нагло откривену биједу. (...) Потпуност љубави је заправо жеља за потпуним изједначењем: жеља да вољена жена плива споро као и ми, да нема прошлост која припада само њој и које би се са срећом могла сјећати. Али ако је илузија потпуног изједначења нарушена љубав постаје непрестаним извором те велике смутње коју зовем *литост*" (Кундера, 1982: 136-137).

један бег не сме себи да дозволи. Остаје, међутим, питање: зашто Пинторовић, који је заступник идеје о прецима, нема жену ни децу? У оваквој драми која прати судбину женског лика није било довољно простора за развијање комплекснијег лика Бега Пинторовића. Можемо претпоставити да и Пинторовић, попут Хасанаге, безмало тежи браку који би му омогућио политички успон и наставак беговске лозе, али још није нашао повољну прилику.

*Само ноћу могу од себе да одахнем!
Ово царство ноћу није султаново,
Мирис цвећа је јачи од његове коњице!
Ноћу ни Багдад није далеко, ни Индија
Ни људи из других времена!
Ноћу нема ни мене, ни Хасанаге!
Је ли Хасанага Хасанага и кад спава?
Је ли Пинторовић Пинторовићева маска?*

*Свако у свом буџаку,
Свукли смо одела, изули ципеле,
Дунули у свећу, легли, изашли у врт,
И одмарамо се од својих лица, у мраку... (II, 1)*

Мрак за брата и сестру има различита, контрастна значења. За Хасанагинуцу представља страх у којем нам суде без нашег знања и кривице, "не знаш, не видиш, не чујеш све се то ради у мраку", а за Бега - слободу. Пинторовић нам се у том мраку показао као човек који, такође, живи без могућности да буде оно што јесте, Пинторовић без Пинторовићеве маске, али, не смемо заборавити да Бег у истом том мраку кроји судбине других људи. У овом солилоквију долазе у дијалошкој форми до изражаја гласови „завета предака“ и традиције, директно се супротстављајући његовој унутрашњој, људској жељи за слободним и неспутаним животом.

МОНО И ВИШЕДИМЕНЗИОНАЛНА КОНЦЕПЦИЈА ЛИКА

Видели смо да су се за сва три главна лика могла изградити два актанцијална модела, која су показали да ликови носе у себи мутну или трагичну прошлост, да имају опречне тежње и неуспеле покушаје да измире спољашњи и унутрашњи живот. Из тога произилази став да се ликови не могу свести само на једну особину. Симовић је направио свет вишедимензионалних ликова у којем сви без разлике чине трагичне грешке.

Хасанага је необразован, конзервативан, сујетан, понекад и глуп, импулсиван, али и храбар ратник који чува границу и који је свима потребан, уз то и повређен мушкарац. Он, у ствари, тек на крају драме постаје свестан шта је учинио, па бесно пита Пинторовића: *За кога моју жену удајеш?* (II, 4)

Хасанага је непромишљен, понаша се као необуздано дете које доноси брзе одлуке у афекту (зато му Јусуф злата вреди). Његово повређено самољубље у војној болници је последица потајне жеље да му Хасанагинуца опрости суровост и прихвати га коначно као свог мужа. Управо ту Ага показује деју неразумност, јер се љути, а да при томе ничим није показао да жели да Хасанагинуца дође. Хасанага, рано оставши без оца ужара, преко ноћи је сурово одрастао у крвавим борбама и сплеткама, па отуда потиче његова немогућност да покаже своја искрена осећања. Хасанага свој страх, срамоту и несигурност прикрива бесом и викањем.

*А чим неко много виче,
знај да виче да би нешто прећутао! (I, 1)*

Из Хасанагине последње реплике дознајемо и за његов стид према жени коју је највише волео, али ју је и највише увредио. Хасанагину љутњу можемо протумачити и као

лажан повод да се коначно ослободи кривице и срамоте коју осећа у својој кући, док год је у њој Хасанагиница.

Хасанагиница је брижна и нежна мајка, усамљена и депресивна жена која се истиче својим суптилним осећањима, али и жена која може да буде проста онда када нема другог решења. О дуализму њеног женског бића, као и о њеном говору, касније ће бити више речи (уп: одељак о *говору ликов*а).

Бег Пинторовић је бескрупулозан. Њему је свеједно кад му сестра прети самоубиством, али му није свеједно ако учини пред светом срамоту. Њему нису важни ни род, ни пријатељи, њему је, као и Аги, важан само он. Сујетан и себичан, ситничав, лукав, превртљив, Бег је дубоко у себи несрећан, неслободан, усамљен човек, и то управо због тих својих особина које га удаљавају од искренијег начина живота. Пинторовић своју властиту несигурност прикрива насиљем, јер показати умор и жељу за бекством из таквог света потврдило би његову слабост, а то би значило и његов пораз. Зато Бег мора да носи маску храбрости, иако зна бити кукавица, маску срећног, иако уме бити несрећан, маску одлучног, иако је малодушан, маску племенитог иако је себичан. Маска постаје наметнути начин живота, а лик Пинторовића, у ствари, више и нема право лице.

Агу и Бега писац излаже ироничном подсмеху сценом у којој се договарају око Хасанагиничине свадбе. Тај разговор је комичан, али показује и њихову ситничавост; Ага је задовољан ножем, па нек је плаћен и сто дуката, а Бег лаже да га је платио триста дуката.

Може се издвојити Мајка Хасанагина која је брижна мајка и добра свекрва, али је ипак она агина мајка и без обзира што покушава да утеши своју снаху, посвећена је сину и спремна је да га оправда у свакој ситуацији, бринући се за последице његових необјашњивих поступака.

Остали ликови су сведени на мање сличне или исте особине. Јусуф је опрезан, мудар, школован, добар и поуздан саветник, који успешно држи равнотежу између агине плаховитости, дужности саветника и своје разумности и сентименталности. Мајка Пинторовића је мајка без разумевања и осећања за своју ћерку. Од аскера се издваја Ахмед који је лукав, речит и мудар, али и несрећно заљубљен. Остали аскери су некултурни, прости, блудни и подругљиви, тако да њихов некњижевни говор улице служи да ову трагедију обоји хумористичним тоновима. Отуда се аскери појављују као представници ниског социјалног слоја, народа или „раје“, који су носиоци улоге хора аналогне оној у грчким драмама.

"Четворица Хасанагиних аскера вишеструко су функционални. Приземни, путени, готово сведени на нагонско, они тумаче и коментаришу свет, збивања и поступке у драми, придајући њеном у основи трагичном тону хуморне елементе. Истовремено, они пружају низ релевантних информација о ономе што се у драми "не види". Од њих сазнајемо опис болнице, планине, војничког живота; они нас обавештавају о агином изненадном огорчењу на жене и његовој некадашњој распусности. У четвртој, завршној слици драме они извештавају о сватовима које, по пишчевим упутствима, не можемо видети"(Пешикан-Љуштановић 1987: 94).

Аскери су на сцени приказани често као јединствена комична група међусобно сличних ликов²¹, мада је писац индивидуализовао сваког са по једном или две карактеристичне особине. Суљо је хвалисави заводник, бунција против службе и дрзак према Аги; Муса муца и размишља о тајним политичким збивањима која се одигравају на сцени; Хусо машта о чудесном граду, а поред ругалица и поскочица, талентован је и за склапање свих могућих именица о женама.

Ахмед је посебно издвојен аскер, бивши гробар који има неуспелу љубавну причу са одабашиницом Шемсом. Исход трагичног догађаја на сцени схвата само Ахмед, јер поседује знање које не преноси ниједном другом лику "колико због страха да ће бити проглашен лудим толико и због специфичне немогућности комуникације са околином. Пишчево упутство да Ахмеда 'они који су на сцени и иначе не примећују, чак и кад говори'

²¹ Владимир Проп је извео закључак да сличност ликов^а узрокује комику за коју не постоје очигледни специфични разлози. "Непосредна анализа показује да сличност може бити или не бити смешна из истих разлога због којих се уопште смејемо, док ситне разлике само истичу сличност" (Проп 1984: 52).

готово се може допунити - нарочито када говори истину. У свету несигурности, прислушкивања, и застрашеног прећуткивања директно обраћање не чује нико. Или, као у причи о Шемси, чује тек да би се подсмехнуо" (Пешикан-Љуштановић 1987: 94).

У читавом Симовићевом драмском опусу аскери су највеселији ликови, који умеју да се смеју и подсмевају себи и осталим ликовима. Проп је извео закључак да је "хумористичка жица једна од ознака даровитости личности" (Проп 1984: 31). Хасанага, Пинторовић, Мајка Пинторовић, као ликови из осталих драма су крути, неспособни за смех, што се може протумачити као последица ограничености и крутости.

ОТВОРЕНА И ЗАТВОРЕНА КОНЦЕПЦИЈА ЛИКА

Контраст између отворене и затворене концепције лика надовезује се на претходни контраст између монодимензионалног и вишедимензионалног. Отворен лик би био енигматски, мистериозан, онај који изазива недоумице, док би затворен лик био јасан и заокружен лик.

Ликови Хасанаге, Хасанагинице и Пинторовића припадају отвореној концепцији лика, јер све оно што су рекли о себи и што су други ликови у виду коментара рекли о њима, не даје потпуне одговоре на сва наша питања. Информације које добијамо о њима често су у контрадикцији са оним што они стварно показују, па нам потпуно објашњење ових ликова измиче, или имамо избор да их тумачимо на различите начине. У њима постоји супротност између индивидуалних тежњи и особина и забрана и правила које друштво и породица успостављају, захтевају и очекују. Ликови добијају на психолошкој дубини пошто су носиоци јаких противречних тежњи између чула и воље, осећања и дужности.

Код Хасанаге је стање љубави кулминирало грубом телесном жудњом, која је наишла на емоционалну хладноћу Хасанагинице. Хасанага је приказан као гротескни османлијски Дон Жуан, али свој однос са Хасанагиницом доживљава као неуспех, јер није успео да добије наклоност своје венчане супруге. Уместо љубави и блискости, Хасанага седам година трпи Хасанагиничино одбијање, неприхватање и мржњу. Он жуди да, поред тела, задобије и емоције своје жене, захтевајући да се покори и преда му се у потпуности, али од свега тога једино успева да насилно уђе у њену собу и задовољи своју жудњу, због које се годину дана стидео. Краткотрајна, насилна ноћна посета претвориће се у дуготрајни лични пораз, а та Пирова победа одредиће његову личну трагедију. Његов стид, као и чекање од седам година на љубав своје жене, на први поглед као да осликавају његову витешку суздржаност и стрпљивост, нарочито у време кад је жена била својина подређена мушком свету. Но, чини се да је пре случај о томе да је овом стрпљењу разлог Хасанагина фрустрација и непристајање на пораз пред женом која је итекако свесна свог вишег положаја у односу на њега. Ипак, Хасанага из тог прећутног седмогодишњег сукоба излази поражен и са повређеном мушком сујетом, јер на силу покорити беговску кћи, једнако је поразно, као и не освојити је. У ствари, Хасанага је заводио друге жене, јер је због осећања *литости* и неуспеха код Хасанагинице, покушао да тај неуспех код своје жене компензује завођењем других жена, док коначно није схватио испразност својих поступка, па је све жене отерао из логора. Ахмед, опет, Хасанагин поступак нагле мржње према женама, објашњава као последицу његове ране, као и жаловости.

Жеља Бега Пинторовића није да буде бег, ни брат, већ обичан, слободан, неспутан, да буде неко непознат, неко сасвим други. Ако је потребно, он ће се понижавати, лагати и бестидно понашати, прикривајући шта заиста мисли, чиме постаје све отуђенији и усамљенији, али и све даљи од оног у себи тако жељеног ослобођења без маске. Пинторовић се приближава затвореној концепцији лика када више неће имати осећај нелагодности и затворености, јер уместо да носи маску стопиће се са њом.

"Природа усмених балада о мртвом љубавнику даје нам право да закључимо да Хасанагиница, и не знајући, својом љубављу и чежњом ремети међу мртвог и живог и тиме узрокује Кадијин привремени повратак" (Пешикан – Љуштановић 1987: 103). Потиснута љубав Хасанагинице, која није могла да поприми конкретан облик на земљи, премешта се у свет мртвих. Њена свадба је, у ствари, њен погреб, коначни епилог прошлих догађаја.

Могућност да Хасанагиница поново изгуби некога кога воли, своје дете, довела је до трагичних последица. За Хасанагиницу и њено лирско биће, живот на земљи са две неостварене љубави (према кадији и детету) немогућ је избор. Хасанагиница је умрла изговарајући као последњу реч име *Кадија*. Мртав заручник је дошао по своју невесту и двоје љубавника се коначно спојило у смрт.²²

ТЕХНИКА КАРАКТЕРИЗАЦИЈЕ

Можемо говорити о четири врсте техника карактеризације: експлицитно-непосредна, имплицитно-непосредна, експлицитно-ауторска, имплицитно-ауторска.

ЕКСПЛИЦИТНО - НЕПОСРЕДНА ТЕХНИКА

Експлицитно - непосредна техника подразумева информације о ликовима које преносе сами ликови, било тако да сам лик коментарише себе, било да га карактеришу други ликови..

У представљању ликова у *Хасанагиници* доминантна је техника коментара са стране и то углавном онда када лик кога коментаришу није присутан. Већ на самом почетку, Суљо и Ахмед говоре о Хасанагиној необузданости према женама:

*Па тај је чуо и кад у седмој соби
Заиуште димије!
За то је увек имао добар слух!
Седи у Гацку,
А чује ђердан у Требињу!
Ваљале су му и обилне, и ситне,
И нетакнуте, и овејанке,
И турске, и ђаурске, и млетачке,
Па и средовечне, ако су још држеће!
И увек му је било мало! (I,1)*

О Хасанаги највише информација сазнајемо из оваквих коментара. Те информације су углавном сведочиле о Аги као силном, сујетном, гневном лику који је јурио за сваком женом. Коменатари су увек изречени онда када Хасанага није присутан, јер би се тешко нашао неко ко је смео да све то каже пред њим.

Јусуф и Мајка Хасанагина пред Хасанагиницом правдају Хасанагу, говорећи да има много проблема са беговима који му оспоравају власт, да је несретник, да је помутио разумом од бројних крвавих битки које су му осигурале положај.

Коментари Хасанагинице неопходни су нам за разумевање њиховог брачног живота. Хасанага је био сујетан и љубоморан човек, који није имао "другог Алаха до њега самог" и који је уживао у томе да мучи Хасанагиницу:

*Код Хасанаге је било страшно.
Ко да сам му војник, а не жена.
Ни сунца, ни месеца.
Уживао је да ме мучи,
Да га се гадим.
Намерно није хтео да се купа
А љубоморан, љубоморан... (II, 3)*

²² Петар Марјановић неводи изврсну књигу Миодрага Станисављевића, "који је први запазио да Симовић у основу своје драме ставља песму о раздвојеним љубавницима који се спајају у смрти" (Марјановић 2006: 58).

За Хасанагиницу су Хасанага и њен брат Бег Пинторовић исти:

*Ага и бег су од истог блата...
Не виде они никога осим себе.
Нек је само њима потаман. (II, 3)*

О Хасанагиници најпре дознајемо из дијалошког коментара Хасанаге и Јусуфа, у којем се говори о томе да је охота госпођа, старо господско колено, стара лоза. Из тог коментара дознајемо и да се Хасанага осећа мање вредним и бесан је, јер је нижег рода. О лику Хасанагинице и њеним осећањима највише сазнајемо од ње саме.

Техника карактеризације аутокоментаром највише је присутан код лика Хасанагинице – она нам говори о свом тешком животу код Хасанаге, који смо већ више пута споменули, али из њених дијалога са мајком и братом сазнајемо и за њену љубав према Имотском кадији; за њено осећање неправедности света према њој, за њен бол и страх због Кадије и губитка детета. Страх осећа, јер слуги да мртав вереник долази по њу.

*Али ту има нешто мутно...
Досад сам осећала само бол.
И зато што губим дете,
И зато што се са мном тако поступа.
Али сад осећам страх... (II, 3)*

Хасанага, такође, има два аутокоментара. Први о својој борби и ратовању за исте те бегове који желе да га смакну. Други је кључан у претпоследњој сцени где сазнајемо и људску страну лика Хасанаге.

*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 ратовао... (II, 4)*

Бег Пинторовић, кад остане сам у ноћи, има аутокоментар, солилоквиј који смо већ наводили. Из њега такође сазнајемо да Пинторовић није само творевина зла и смицалица, већ човек који би желео да неспутано живи ослобођен од стега и наметнутих правила.

АУТОРСКА ЕКСПЛИЦИТНА ТЕХНИКА КАРАКТЕРИЗАЦИЈЕ

Секундарни текст је веома шкрт и Симовић нам није дао много информација о ликовима. Поред Пинторовића стоји као одређење да је брат, Јусуф саветник, а Суљо, Муса, Хусо, Ахмед су Хасанагини аскери. Симовић је мајку Хасанагинице назвао Мајка Пинторовића, што нам већ довољно говори о односу мајке и кћерке. Мајка Хасанагинице не теши своју кћерку, већ је теше Јусуф и Хасанагине мајке. Мајка Пинторовића брине о чувању угледа попут сина, игноришући бол и жељу њене кћерке. Мајка у разговору са Хасанагиницом користи фигуру нонсенса²³, јер Хасанагиница у свом поетски расејаном монологу тражи реч утехе или бар пажљивог слушаоца, док мајка говори о времену и сервису за "дванаес особа", што је потпуно негативно смисленом говору између мајке и кћерке у тој сцени. Кадија је за мајку и њеног сина мост, а за кћерку смрт. Не можемо тврдити да ово значи да мајка не воли своју кћерку, али можемо да више воли свог сина; не можемо рећи да не види патњу Хасанагинице, али можемо констатовати да не жели да је види и да не жели да

²³ Термин бурлескног нонсенса Женет објашњава као "негатив потпуног смисленог одговора (Конобар, једну кафу са шлагом – Жао ми је, господине, нема више шлага; желите ли можда уместо тога једну кафу с млеком?" (Женет, 2002: 226).

је чује. Мајка Пинторовића је жена одрасла у средини која гуши и поништава личне жеље, не признајући бол проузрокован неостварењем. Њена грубост потиче од сазнања да ће све проћи и да се жена мора повинovati некој моћнијој игри коју воде мушкарци.

И са дисакалијама је слично; углавном означавају уласке и изласке ликова, одређујући време трајања призора, промену места, распоред ликова у простору и сл. Некада се не пружа ни упутство, већ се из дијалога могу закључити и видети поступци ликова:

БЕГ ПИНТОРОВИЋ.

Значи — договорено?

Да ја сад идем.

Чека ме стотину пслова.

За шес дана, ево нас овде.

На кратко, колко да Хасанагиница

дете погледа, пољуби,

па ми идемо својим путем.

Ма немо да се деранжираш, сам ћу ја!

ХАСАНАГА

Ма ајде, испратићу те! (II, 2)

Из наведене ситуације сазнајемо да је Хасанага кренуо да га испрати, а потом и из Хасанагине реплике видимо исто. Ове њихове реплике су у подругљивој иронијској функцији,²⁴ јер њихови куртоазни манири представљају само маску испод које се крије дубока међусобна нетрпељивост.

НЕПОСРЕДНА ИМПЛИЦИТНА ТЕХНИКА КАРАКТЕРИЗАЦИЈЕ

Непосредном имплицитном техником ликови се представљају својим говором, понашањем, изгледом и сл.

Што се тиче реквизита у секундарном тексту нема неког посебног одређења код ликова. Исти је случај и са костимом, осим што се Хасанага пред свадбу пита како да се обуче и дочека сватове. Ага жели да се обуче тако да се види његова моћ. Кроз Хасанагине заједљиве коментаре у претпоследњој сцени дознајемо како се Хасанагиница обукла. Костим је у том тренутку битан, јер нам показује лепоту Хасанагине, која у Хасанаги изазива љубоморни бес:

Па види минђуше!

Зракаста минђуша

Има кружни централни део

У чијем се средишту налази плави камен

У кружном лежишту (...)

А прстен? Види, молим те, прстен!

Карика је готово овална

И целом површином обрађена

Орнаментом стилизоване лозхице

У коју су смеиштене розете! (II, 4)

За Хасанагиницу је везан и мотив колевке. Дете ће једног дана бити "судија" минулим догађајима, а сама колевка у којој је ушушкано дете симболично представља све оно што

²⁴ Женет издваја четири могућа случаја ироније: "подругљива иронија *in petto* у присуству жртве; подругљива иронија на рачун неке одсутне (или присутне) жртве намењена саучесничкој употреби трећег лица примаоца; подсмешљива иронија *in petto* на рачун неке жртве примаоца коме се поврх тога ругамо стављајући га, да тако кажемо, у исти цак; двострука иронија пред неком жртвом којој се отворено ругамо" (Женет 2002: 209).

усамљени лик Хасанагинице у драми не поседује. Мекану, топлу заштиту и безбрижну сигурност. Колевка се "повезује са путовањем, па зато она често има облик барке или чуна: стуба који плови или лети и штити при пролазу светом" (Речник Симбола 2004: 377). Дете Хасанагинуцу "спречава" да пређе из једног света у други:

*Па сам мислила:
како ћу тамо дете да пренесем?
Да се сад то и догоди,
да ме кадија тамо и чека,
оно би и тамо остало Хасанаги!
Оно припада њему, а не кадији!
Видиш, то је то.
Значи — ни овде, ни у џенету
Нигде ... (II, 3)*

Бег Пинторовић поклања три ножа Хасанаги. "Симбол ножа често се повезује са идејом о извршењу пресуде, са смрћу, осветом и жртвовањем (нож у Аврамовој руци за жртвовања Исака). При ритуалима жртвовања нож представља главно оруђе. "Нож с кратким сечивом сугерише човекове нагонске подстицаје, док дуго сечиво указује на племенитост и духовну узвишеност онога ко носи мач" (Речник симбола 2004: 613). Жртва би у овом случају била Хасанагиница, која је и брату и мужу послужила не као сестра и жена, већ као средство за стицање боље политичке позиције. У сцени са ножем Хасанага и Бег Пинторовић показују и особине јефтиног ћифтинског духа које се манифестују игнорисањем ситуације у којој се говори о важним стварима, нечијем животу, док се они баве ценом и украсима ножа.

Са Имотским Кадијом повезан је мотив чемпреса, који је симболично везан за загробни живот, као дрво жалости, али и као симбол бесмртности и ускрснућа. Потпуно је јасан овај мотив, с обзиром на то да Кадија долази из подземног света. Хасанагиница сања сандуке пуне снега, што такође симболизује близину смрти. Снег и зима су чести Симовићеви симболи и у песмама, указујући на усамљеност, пустош, глад и смрт.

Хасанагиница помиње бадем у којем се налази Алах. У мистичкој традицији бадем представља симбол тајне, а у тексту се помиње чак три пута. То може бити иста она љуска која представља оклоп, зид, исто оно јаје које се појављује у његовим песмама, а видећемо касније да су оклоп и љуштура симболични знаци и у осталим његовим драмама. "Бадем је Христ, јер је његова божанска природа скривена његовом људском природом или телом Девице-мајке. Бадем је и *мистерија светлости*, то јест, предмет контемплације, тајна унутрашњег просветљења" (Речник симбола 2004: 41). Појести бадем симболично је означавало и открити тајну. Бадемово стабло које процвета у пролеће донекле, у ствари, означава и отварање очију Хасанагинице која тај бадем једе. Прогледавање као један од карактеристичних Симовићевих мотива овде је наговештен, а видећемо да га је писац у наредним драмама још више развио. Прогледавање најчешће ниједном његовом лику не доноси добро. Хасанагиница почиње да се супротставља, али њен нови живот заправо почиње после смрти.

Симовић је *Хасанагинуцу* написао у слободном стиху, језиком који је близак народној песми, али и савременом говору. Језик је веома важно средство у техници карактеризације код Симовића. Аскери и Хасанага користе улични, некњижевни говор, као необразовани уз честу употребу страних речи и израза које не разумеју, што изазива и комични ефекат. Говор Хасанагинице представљен је језиком поетских балада, који у сцени када она прети да ће учинити срамоту, постаје веома прост, приказујући нам другачији лик Хасанагинице, која се први пут побунила против брата и бори се за своју последњу жељу. Таквим речима, Хасанагиница отелотворује свест о могућности борбе против узуса патријархалног друштва, свесна да је аутодеструктивност најдиректнији вид отпора таквој средини. Док, с једне стране, подавање другима представља срамотан чин, с друге стране, срамотан чин обезбеђује изражавање индивидуалности и храброст да се може погрешити. Колико год била спутана страст жене, она је у стању да нађе пут за своје испољавање. Лик Далиле, из поеме *Самсон и*

Далила Лазе Костића, симболизује Костићеву теорију "укрштаја", али и поетски одсликава дуализам жене на Самсовново питање.

*Жено, жено, кажи право
је л` у теби Бог ил` ђаво?
Далила одговара:
Хоћеш да ти кажем право?
У мени је бог и ђаво
Диван ђаво ка и бог:
Испод неба твога чела
Снела ми је врела жеља,
Зрак боговског ока тога
А владалац уђе мрака из облака увојака
У заносну моју свест;
Замрси ми бујном прамком,
Улови ми гујном замком
Обезумну моју жест.*
(*"Самсон и Далила"* – Костић 1979: 147)

Инстинктивна страст, насупротив покорности, изразито је женско оружје, а привидну послушност поједине жене користе за манипулацију мушкарцима. Хасанагиница једино у тим тренуцима постаје активан лик који утиче на радњу драме.

*На пример, да пред светом
Учиним неку срамоту!
На пример, да се попнем на софру, пред сватове,
Да се разголитим,
Да питам како им изгледам!
Могу да нудим да пипају, да провере!
Пипни, Хусеине, пипни, Сулејмане,
Синане, што се стидиш, захвати шаком,
Охо-хоохоо!
Има доста, остаће и за кадију! (II, 1)*

Аскери су гротескне фигуре које читавој драмској причи дају комичан, али и ироничан тон. Њихови разговори, који су углавном еротски или су о храни, скрећу причу са духовног на материјално. Симовић је увео хумор у своју трагедију како би нагласио још већу равнодушност света према трагичној судбини појединца. "У својој драми Симовић је доводио у јукстапозицију хумор и трагику, поетски језик и колоквијални говор, мит и савременост, да би показао да је човек, и кад је моћан, и кад је у невољи, подједнако трошан, гротескан, апсурдан. Ослоњен на такву технику, али и на вешто увођење у причу разних ретардација, дигресија и изненађујућих необичности, он је »Хасанагиницу« учинио још драматичнијом, интензивно живом" (Стаменковић 1974: 34).

СУЉО
*Изнесе она купус са овчетином.
Ја појдем.
Изнесе баклаву.
Појдем.
Донесе она бадеме,
Пита оћеш ли кафу,
кажем оћу.
Донесе она кафу.
Попијем.
О оном још ни речи,*

*само је гледам.
Погледам је овако, скрозирам је,
видим, врућина јој.
Погледам је овако,
она цепти од зиме.
АХМЕД*

И онда?

*СУЉО
Дише, ко да је трчала узбрдо.
Ништа ја, ћутим.
Не брзам, идем на сигурно.
АХМЕД
Па већ ти је сигурно,
није ти мабе дала толику храну!
Кошта то!
А плус је и удовица!
Шта ћеш сигурније? (I, 3)*

АУТОРСКА ИМПЛИЦИТНА ТЕХНИКА КАРАКТЕРИЗАЦИЈЕ

Имплицитно-ауторска техника карактеризације представља истицање контраста и сличности између ликова. Овде ће бити речи о контрасту који се испољава на тематском плану и који је спроведен на нивоу целе драме: реалистично и фантастично, моћ и немоћ, добро и зло.

Већ смо закључили да су ликови у Симовићевом свету изоловане усамљене јединке, између којих постоји сличност у ставовима, као што је то случај са ликом Хасанаге и Бега Пинторовића. И један и други су бескрупулозни, сујетни ликови који имају своје политичке игре. Хасанагиница је у почетку за обојицу била средство за успон. Сада је она терет којег свако жели најлакше да се реши, а да при томе не изгуби положај који је већ стекао.

*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...(I, 2)*

Хасанагиница је послужила сврси – и Ага и Бег су напредовали, па им је потребна нова жртва, док она представља сметњу, а појављује се и ризик од скандала за Бега, као и могућа освета Хасанаги од Имотског Кадије, будућег мужа Хасанагинице. Бег се не свети сестри, он је и не примећује, већ покушава да одржи своју политичку моћ. Њихова борба је обрачун двојице мушкараца, који они воде преко Хасанагинице. Управо кроз овакве сукобе они показују сву своју беспштедну игру из које је немогуће изаћи. Кад су једном ушли у коло, не може се престати са играњем, не може се више бити слободан. Аскери су више пута у драми мудро расуђивали о догађајима који се одигравају у драми, па тако Муса говори можда најбољи коментар везан за то "политичко коло":

*Кад једна почнеш да завидиш, готово је.
Том никад краја, никад се нећеш смирити.
Па и да оно што је најбоље имаш у највећим количинама,
опет нећеш имати све.
Завидићеш и неком сиромашу*

*што има плаву закрпу, а ти немаш.
Завидан ти је човек као проклет.
Никад му ничег доста, никад срећан.* (II, 4)

Мајка Хасанагина има више разумевања за судбину Хасанагинице него Мајка Пинторовића, јер је вероватно као и Хасанагиница по некој туђој, важнијој вољи била приморана да се уда за грубог, примитивног, простог, неугледног ужара. По њеном смиреност и разумном говору видимо да мајка Хасанагина ипак потиче из породице која је поседовала извесну отменост и одређену културу. Њена породица вероватно није била високо котирана на друштвеној лествици или је осиромашила, па је удаја за ужара, иако понижавајућа, значила материјални опстанак. Отуда разумевање за Хасанагинуцу, а седам година живота у заједници их је зближило.

Када разговарају о Хасанагиници, Јусуф и Хасанага симболизују сукоб разума и снаге. Иако је Хасанагинин човек, Јусуф ипак брине за Хасанагинуцу, показујући се као разуман саветник.

Аскери, поред разговора о Хасанаги, причају о женама ласцивним и фриволним речником, који контрастира Ахмедовој наивној љубави према Шемси, што изазива подсмех осталих аскера. Зато је Ахмед приказан са више благонаклоности аутора, а ближи је и читаоцима.

Лик Ахмеда има и функцију резонера. Он је тај који поседује информације о прошлости које нам излаже у фазама. На пример, Ахмед на почетку драме говори о рањеној Агиној мушкости, док у првој верзији о томе говоре и баштовани (како је Ага једва за седам година једно дете начинио). Такође, Ахмед нам даје важне информације о смрти Имотског кадије седам година раније.

Имотски кадија је тајанствени лик, којег на сцени ниједном не видимо, а посредно сазнајемо о његовим тајанственим посетама Пинторовићевом двору. Он је као магла која са собом носи вео језе, дах смрти и тишину. Он је као *сенка чепреса* која својом појавом уноси дах оностраног, тј. смрти, која је све ближа главној јунакињи.

У тренутку кад Хасанагиница пита Бега одакле је *ископо* Кадију, заинтригира нас Пинторовићев бес који кулминира на тако баналну фразу. Кад коначно добијемо информацију о томе да је кадија мртав већ седам година, можемо помислити да је и Кадија нестао у неким мрачним политичким играма, можда је баш био Бег Пинторовић тај који га је закопао или бар учествовао у тим сплеткама када је Кадија склоњен. Томе иде у прилог његова уплашена и љутита реакција на Хасанагиничине речи: *Одакле си га данас ископо* (I, 4). "Кад га, чувши за избор Кадије, Хасанагиница изненађено пита где га је ископао после седам година, његов одговор је нервозан и раздражљив, нарочито у односу на употребљени глагол. Цео приказ са доласком Кадије-просца је разумом несхватљив, са низом тамних наговештаја. Чак и у разговору припростих аскера, кад се поведе реч о Кадији, слуте се да ту нешто није у реду" (Марјановић 2006: 58).

Ахмед наглашава да је Кадија „умро од неке љубави“, али није искључено да је посредни извесна политичка завера. Бег као да осећа кривицу која га прогања из прошлости, јер га Кадијина душа не оставља на миру, па нам се чини да политика заправо и није била одлучујући мотив у избору мртвог младожење. "Наиме, веровање да човек после смрти наставља да егзистира намеће живима увек изнова потребу да регулишу односе с њим, а традиција пружа одговарајућа средства: готове обрасце ритуалног понашања, устаљене норме о сврсисходности обављања једних или избегавања других поступака" (Бандић 1990: 159). Пинторовић је после сусрета са Кадијом растројен и уплашен као да му је у походе сама смрт долазила.²⁵ Бег или зна или осећа да је Кадија мртав заручник. У религијским схватањима

²⁵ У многим етничким групама постоји веровање да се особа која је била у додиру са покојниковим телом постаје »нечиста«, па представља опасност за околину. "И у нашем народу постоје трагови тог схватања. Особе које су опремале, купале или на други начин додиривале мртваца не смеју, по народном схватању у неким крајевима, дотакнути одређене предмете ни обављати одређене радње" (Бандић 1980: 116).

многих народа заступљено је веровање да је покојниково тело "нечисто" и нешто опасно. Сваки контакт с њим, као и боравак у његовој близини, представља опасност за све људе, а посебно за припаднике његове друштвене заједнице. Да ли у политици и мртви немају мира и могу послужити некој политичкој игри или су дошли да одрже равнотежу у свету, тражећи свој дуг, оно што нису имали за живота?

"Преобликовање епског у драмско условило је потребу за посебним третманом 'празнина' које се нужно јављају у новој композиционој структури. Најупадљивија допуна је коришћење интернационалног мотива о мртвом заручнику, који није само један од три основна сижејна тока Симовићеве драме него је битан и за радњу у целини, и за њен расплет (Марјановић 2006: 46).

Ахмед је лик који нам коначно открива тајну коју је од почетка драме мистично обавијала читаву причу, дајући јој поетски завршетак. Кадија је умро још пре седам година а Ахмед је тај који га је сахранио. Зато нам је на почетку речено да је Ахмед гробар како бисмо његово сведочанство сматрали истинитим. Ахмед је обичан човек који се мора *правити луд ако паметан јесте*, јер схвата да је све политичке смицалице и игре немогуће докучити, а свакако је боље не учествовати у њима. Ипак, Ахмед, чији су стихови – пословице расути по читавој драми, за крај комада оставља поетски епитаф Имотском кадији.

Кажу умро од неке љубави. (II, 4)

"О чему доиста говори овај комад? О томе да је човек данас привидно свемоћан; али и о томе да је он у суштини увек изманипулисан, или од моћних појединаца или од повлашћених социјалних група или од бирократизованих државних организација. Али човеком се поиграва и његова властита природа: он је трошан и подложен мењању, а живи као да је вечан и формиран једном за свагда; он је склон да наноси зло, иако већ у следећем тренутку може њему бити изложен; он је дубоко егостичан, а несрећан онда када не живи у присном додиру с другим људима; он презире оно што би морао највише да цени: солидарност, љубав, одрицање од насиља. Тога су, унеколико, свесни и сви јунаци ове драме" (Стаменковић 1984: 77).

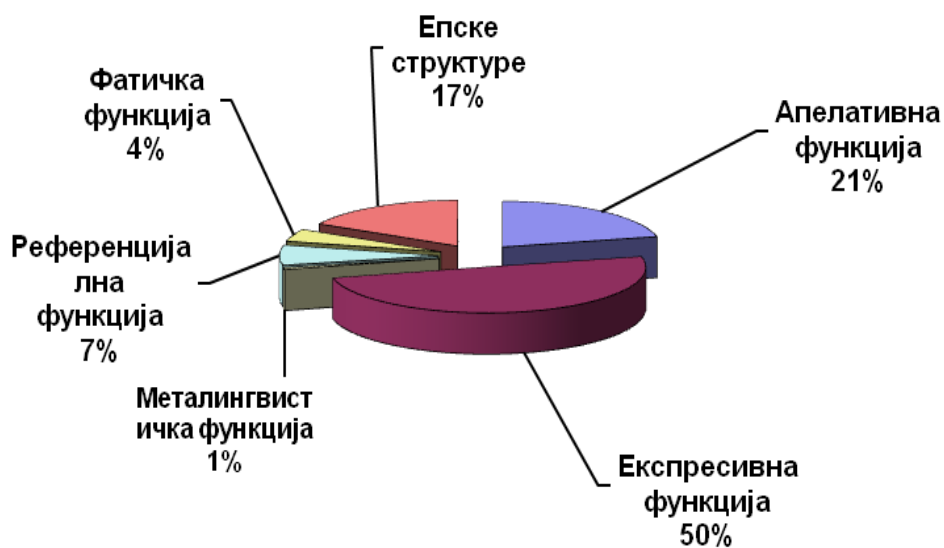
ГОВОР

ДРАМСКИ ЈЕЗИК И ОБИЧАН ЈЕЗИК

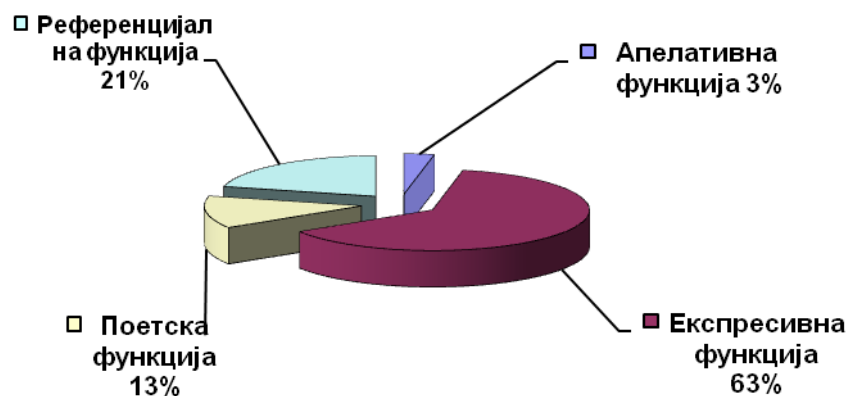
Када је прихватио предлог да напише *Хасанагиницу*, Симовић је већ имао пет збирки песама иза себе, тако да уопште није чудно што је и његова драма написана у стиху. Драмски језик је, ипак, близак савременом говору, с тим што поседује и ритам, језгровитост и мудрост блиску народним умотворинама. Песнички језик драме *Хасанагинце* посебно је уметничко дело. Неки делови драме се могу читати и као песма, због чега се и налазе у неким песничким антологијама. Језик у њој је депатетизован комичним ефектима, жаргоном и савременом лексиком који се преплиће са поетским изразима. "Са великом вештином коришћен је "бели" стих, речничка грађа је разуђена, звонка, а у неким сценама јарко сочна. Језику народне песме Симовић жели да удахне еластичност, брзину – местимице и речничку грађу – савременог говора" (Марјановић 2006: 61).

ЛИНГВИСТИЧКЕ ФУНКЦИЈЕ

На основу комуникацијског модела, можемо издвојити лингвистичке функције, зависно од тога да ли се комуникације остварују унутар драме између ликова или на екстерном нивоу са публиком.



Графикон 3: Лингвистичке функције - интерни ниво



Графикон 4: Лингвистичке функције - екстерни ниво

Експресивна функција се у чистом виду манифестује кроз усклике одушевљења и самопрезентације ликова. С обзиром на то да сваки исказ на екстерном нивоу припада овој функцији, она је доминантна и на интерном и екстерном нивоу. Експресивна функција везана је за три главна лика. Хасанага и Бег Пинторовић користе сваку прилику да презентују себе, као и своју храброст, моћ, памет.

*Док ја нисам узео војску у руке,
на шта је, кажи, ова крајина личила?
Ни на шта? (I, 3)*

Експресивност њиховог говора долази и због јаког конфликтног набоја. Хасанага кроз читаву драму виче, наређује и свађа се, што писац није назначио у дидаскалијама, већ је истакао интерпункцијским знацима, углавном ускличницима. Наређења на екстерном нивоу представљају експресивну функцију, док на интерном нивоу имају апелативну функцију. Својим узвицима и викањем Ага скрива своју праву природу, своје социјалне комплексе, повређеност и праву истину. И Ага и Бег морају својим начином изражавања да показују нерањивост и равнодушност према икаквим осећањима.

*Много, бре, виче овај ага!
А чим неко много виче,
знај да виче да би нешто прећутао! (I, 1)*

Експресивност и агресиван темперамент ова два лика представљају доминантне карактеристике. Бег Пинторовић се дивИ Имотском кадији који поседује ледену смиреност, за разлику од њих двојице који морају да вичу како би нагласили свој ауторитет:

*Он не мора, ко неки, да виче да би га слушали!
Неко сатима прича, доказује,
а кадији доста да само погледа. (I, 4)*

Самопрезентацији ова два лика представљају маске њихових правих особина. Обојица су самољубиви и сујетни, јер говоре само о себи и својим делима, но њима не можемо веровати, стога што они не говоре оно што стварно мисле нарочито ако то говоре један другом:

ХАСАНАГА
Ти знаш да нисам прзница ни ситничар,

него племенит човек, широке руке.

БЕГ ПИНТОРОВИЋ

Тако сам о теби увек и мислио. (II, 2)

У ствари, Хасанагиница одлично познаје и брата и мужа, зна да им је једино важна та маска коју носе и да може да буде на добитку само уколико игра њихову игру. Бега изгледа једино плаши могућност скандала, а сестрина смрт је можда за њега мањи проблем од тога. *Она је полудела! Направиће ми сцену!* (II, 1)

Поетска функција је значајна за говор Хасанагинице (екстерни ниво). "Надахнута лиричност њеног говора, иако развијена и приближена једном гипкијем и савременијем језичком изразу, остаје блиска језику јунакиње баладе. Њена мајчинска нежност и женска деликатност резултирају лирским исказима изузетне поетске вредности, блиставим искрама у сумрачном свету драме" (Пешикан-Љуштановић 1987: 90).

Шта сад да радим?

Да га помилујем?

Да га гледам?

Како да га се у једном једином трену

за цео живот намилујем и нагледам?

Мало моје, на лавандулу мирише!

Прстић на нози му мирише! Зумбул бели!

Косица му на сапун

и на цвеће

мирише,

колевчица му,

ко облак препун цвећа,

мирише... (II, 4)

У тренутку кад Хасанагиница прети брату, њен говор добија особину експресивности, показујући шта све може да учини немоћна особа. Једино што у том тренутку Хасанагиница поседује, јесте њена част:

Пипни, Хусеине, пипни, Сулејмане,

Синане, шта се стидиш, захвати шаком,

охо-хохооо!

има доста, остаће и за кадију!

Да ми је знати,

ко је бољи: коњушар или коњ? Јеси ли чуо?

Могу да псујем султана,

и султанову пасју мајку,

и везира, - шта ми ко може? (II, 1)

Експресивна функција долази до изражаја и у сцени када се Мајка Пинторовића и Бег радују могућем паду Аге. Самопрезентација и ауторефлексивност нису извор којем нужно морамо веровати, али могу представљати искрене изразе унутрашњих стања, неретко у супротности са делањем ликова. Најискренији су солилоквији, јер су ликови тада ослобођени присуства другог лица. И монолози су стваран одраз њихових унутрашњих осећања нарочито онда када због бола, ликови постају несвесни других на сцени, попут Хасанагинице и Хасанаге на крају драме. Нико од ликова не примећује одступање говора Хасанагинице, коју издваја управо баладичан узвишен лирски тон њених монолога, од простог обичног говора аксера или примитивног који обележава говоре Аге и Бега.

Анализирајући говор Хасанагинице можемо бити у дилеми да ли су њене реплике поетске или експресивне. Писац користи поетски језик који је нејасан осталим ликовима како би се што уверљивије дочарало њену пометеност и трагично стање. То што остали ликови не

схватају шта она говори, нити обраћају пажњу на њене речи, указују нам на изолованост и отуђеност ликова у Симовићевом драмском свету. Нико не чује никог. Тек кад је Хасанагиница проговорила њиховим, вулгарним језиком, Бег и Мајка Пинторовић успевају да је саслушају, јер се тада њен говор не разликује од њиховог. Занимљиво је да и Аскери каткад говоре поетским изразом али у свом примитивном, самим тим и комичном опсегу:

*Одлучила Шемса да се с-скине,
и примени трб-бушине веш-итине!
Гол-лити се и с десна, и с-с лева,
на све стране голоотиња с-сева!
Ал Ахмеду то ништа не вреди,
стиснуо се човек, ко да штеди!
Чујете ли, госпе и велможе,
наш Ахмад би хтео, ал не може!
„Одо ја кући!“ — пљуну Шемса стручно —
„а ти, јадо, ради својеручно!“ (I, 3)*

Учешће **референцијалне функције** показује нам заступљеност скривених радњи: Пинторовићев одлазак код Аге, Кадијини доласци, одласци из Бегове куће, свадбена поворка. Референцијална функција на примарном комуникацијском нивоу знатно је мања у односу на екстерни, што значи да скривених радњи нема много. Информације које су битне за расплет драме постепено се откривају публици. На екстерном нивоу, учешће референцијалне функције се повећава, јер извештаји које изговарају ликови попут аксера на почетку драме редундантни су за саме ликове, али за публику нису:

ХУСО
И баш разјурио?
СУЉО
Ма, као кокоши!
А дали смо последље паре,
послали у касабу Ибрахима,
као, он је највештији!
Он, ипицлов, претио, потплаћивао,
обећавао златна брда,
скупио шта је окупио,
боље није ни мого,
а и то на једвите јаде.
Две му успут побегле.
А овима које су стигле
Хасанага потпрашио пете! (I, 1)

Референцијална функција се јавља када нас одређени ликови попут Ахмеда извештавају о својим поступцима из прошлости или попут Бега о скривеним радњама. У последњој слици, Симовић користи и технијскопију, у тренутку када Суљо извештава о свадбеној поворци.

Писац је покушао да избегне епска понављања која успоравају драму. "Симовић осећа да би недрамски било да Бег Пинторовић од речи до речи понови жељу своје сестре пред Хасанагом (познату гледаоцима)" (Марјановић 2006 60). Тако, у трећој слици где Бег извештава Агу о захтеву Хасанагинице, писац на екстерном нивоу не жели да публику оптерећује извештајима који су за њу редундантни. Хасанага не зна шта жели Хасанагиница, али публика зна, зато Бег Пинторовић каже само *таква и таква ствар*, а затим после дуге тишине, Хасанага му ставља до знања да је саслушао причу:

ХАСАНАГА
Ево слушам: говори
БЕГ ПИНТОВИЋ
таква и таква ствар!

(Дужа тишина)
 БЕГ ПИНТОРОВИЋ
Тако од речи до речи!
 ХАСАНАГА
Чу ли ти ово, ефендијо?
Оће да се опрости с дететом! (II, 2)

Симовић није могао да избегне понављања кроз читаву драму, али осим овог поступка користио је и премештање фокуса са једног на други дијалог. Тако, на пример, у трећој слици у којој разговарају Ахмед и Суљо, фокус се наизменично премешта и на дијалог Мусе и Хусе. Овај поступак писац користи нарочито онда када дијалог садржи информације које публика већ зна.

Апелативна функција на интерном нивоу је веома изражена, јер Ага и Бег Пинторовић желе да се њихове наредбе извршавају без поговора. Апелативне структуре у овој драми везане су за начин комуникације, а у чистом виду јавља се кад Хасанага издаје наредбе Јусуфу, а Пинторовић Хасанагиници. И Јусуф и Хасанагиница покушавају да се одупиру наредбама својих господара. Хасанагиница успева да утиче на ток радње и да убеди саговорника само једном, претећи да ће чинити срамоту. Ова функција је изражена у конфигурацијама са два и три лика, у којима се они тајно договарају, политички убеђују и сплеткаре. Наредба је обележје друштвене моћи. "Политичка фраза постала је за њега (Хасанагу) параван којим скрива своје праве мисли и намере, а, такође, и извесну неотесану празноглавост и често неразумјевање ситуације" (Љуштановић 1987: 89).

Апелативна функција је најприсутнија у говору Хасанаге, мада је заступљена и у Јусуфовим репликама када треба да убеди Агу да промени мишљење. Ага прихвата само оне предлоге који њему одговарају.

Апелативну функцију говора примећујемо и код Мајке Пинторовић и то онда када убеђује своју кћерку да се повинује братовој одлуци, док је дискурс Бега Пинторовића углавном доминантан и апелативан:

Прво: немо ти мени да узимаш меру!
А друго: мисли ти и причај како год оћеш,
али ћеш чинити како ти се каже! (II, 1)

Управо ова функција игра битну улогу у расплету драме, јер се Хасанагиница од поетског нежног лика, преображава у бунтовну жену која прети, убеђује и уцењује Бега да испуни њен захтев. Њен монолог се тада претвара у експресиван и апелативан. На интерном нивоу, апелативна и експресивна функција се јављају равноправно, не само у овом наведеном Хасанагиничином монологу, већ и у монологима Аге и Пинторовића.

На екстерном нивоу, апелативна функција прелази у експресивну, док се одређени искази из епских структура, који већ садрже одређена посредна обраћања публици, добијају апелативну функцију на екстерном нивоу пошто садрже пишчеве сугестије. Писац своје ставове и убеђења говори кроз ликове, коментаре, чиме индиректно утиче на ставове публике:

Има их који се и у несрећи понесу
Па им се чини да су својом несрећом
нарочити међу људима!

Лако је седети у шуми и
смејати се законима!

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.
Колко пута мислиш да видиш све,
а оно испадне да ниси видео ништа. (I, 4)*

Наведени коментари имају конструкцију народних пословица и представљају бриљантне одразе Симовићеве рефлексивне поезије. Гномски стихови су једна од особина својствена Симовићевим драмама.

На интерном нивоу, **фатичка функција** је присутна у укупном дискурсу са 4%. Фатичка функција омогућава одржавање комуникације. Мајка Пинторовића инсистира на спонтаној конверзацији са Хасанагиницом, не налазећи заједничке теме за разговор, што говори о њеној неосетљивост на кћеркин бол. Она има потребу за комуникацијом са својом кћерком, али не схвата да говори баналне ствари у тешким тренуцима. Она не види, не чује, док обраћа пажњу на конвенционалне, небитне ствари, док јој кћерка расејано одговара. Мајчина празна конверзација о чају, јелу и времену у тренуцима великог бола њене кћерке, показује нам њену равнодушност и кћеркину усамљеност. "Нереализовани дијалог мајке и кћерке претвара се у симбол људске изолованости и универзалне немогућности људске комуникације"(Пешикан-Љуштановић, 1987: 94).

*Да ти приставим чај?
Оћеш од липе? Од шипурка?
Од трешњиних петељки?
Најбоље да ти скувам од нане.
Нана смирује.
Ако оћеш, има и кантариона,
И камилице.
Можда би мало шербета?
За свилу знаш да је из Млетака?
Много леп рад.
А и материјал је првокласан. (II, 3)*

Хасанагиница у својој кући поред мајке осећа још већу самоћу: *Боже као да мртвима говорим!* Сви ликови као да су мртви, без икаквог људског осећања. Не виде ништа даље од својих замисли или илузија.

Када Бег Пинторовић поклања ножеве Хасанаги, он користи фатичку структуру, али имплицитно наговештава да му је нешто потребно. У природној конверзацији, на поклоне које дајемо одговарамо "није то ништа", "ништа не кошта", "ништа не треба". Бег Пинторовић, за ножеве које даје на поклон Хасанаги, одговара са *скоро ништа*, а "скоро ништа" - то је већ нешто друго:

БЕГ ПИНТОРОВИЋ
Ма ајде, молим ? Ништа!
ХАСАНАГА
Баи 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 си већ ту..
Казаћу ти по реду, укратко.
Кажем ти, ситница. (II, 2)*

Хасанага и Бег показују комику сличних карактера заснованих на мањкавости позитивних особина. "Та се мањкавост манифестује тако што карактери у свом понашању бивају ситничави, заузети собом, да би изазвали експлозију смеха када недостатак изненада избије на видело" (Проп 1984: 127).

ЕПСКЕ СТРУКТУРЕ

"Склони смо да кажемо како је драма настала из песништва тиме што се број рецитатора повећавао; али при том заборављамо и другу страну: да је рецитовано епско песништво такође било и једна врста драме коју је играо само један глумац, епски певач" (Христић 1968: 66).

Епске структуре заузимају на интерном нивоу значајан удео јер немају валидног адресата на сцени. Једна од карактеристичних одлика Симовићевих драма јесу управо епски коментари гномског карактера, универзалног значења који извиру из народног бића:

Ако несрећа не може да се избегне, барем пролази.

Што мора да стигне, нека стигне што пре за касније ти остаје мање зла.

Несрећни људи каткад верују да им несрећа даје право на све.

Па, као, они знају

оно што нико живи не зна! (I, 4)

Пословице пружају "подршку и упориште кад личности у својој усамљености осете порив да властита приватна узбуђења потврде кроз надиндивидуално а једноставно искуствено добро. Оно што се уобличило у свима познату пословицу, има за личности отворене драме снагу упутства, правила" (Клоц 1972: 165).

Основни проблем је како извести то да песнички стих постане драмски функционалан. Епске структуре представљају економичан начин да се публици пренесу информације, па коментари ликова на екстерном нивоу припадају референцијалној функцији, јер обавештавају публику о догађајима из прошлости и поступцима ликова пре сценске радње или их упућују на дешавања у скривеним радњама.

Епске структуре имају великог удела у Симовићевим драмама нарочито у сценама када ликови коментаришу особине других ликова. Преко коментара о другим ликовима публици се приказује њихов унутрашњи живот. Највише има коментара за лик Хасанаге, о коме говоре Аскери, Бег, Хасанагиница и мајка Хасанагина:

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.

Што нико није морао, он је морао.

Крв коју теби не би ни понудили,

он је морао да прима као почаст! (I, 2)

Да би нам што боље приказао унутрашњи живот ликова, Симовић често користи *a parte* говор или солилоквиј. Највећи део епске структуре припада аскерима и њиховим коментарима, јер описују Агине особине и његово понашање. Ахмед у првој сцени користи технику *a parte* говора. Он је лик који се обраћа публици говорећи о Аги иронично и саркастично:

Зато се ага и љути

што се плаши да ништа не може!

Није него!

Частии би га сувим златом! (I, 1)

Солилоквиј је други облик којим писац објашњава унутрашњи живот и планове својих ликова или коментарише збивање. Симовићеви солилоквији су заокружене песничке творевине које се често налазе и у збиркама песама. Два таква песничка солилокваја изговарају Хасанагиница и Бег Пиноторовић. У оба се појављује мотив мрака. За Бега смо већ спомињали да мрак означава ослобођење, док је за Хасанагинуцу мрак симбол завере и смрти.

*Одмиче ноћ, а ти чекаш
Да ти се пресуда јави.
Тебе не зову на разговор,
А суде о твојој глави.*

*Црне у доворотку 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, или твоја рука, шта је сад пало на вагу?
Не знаш, не видиш, не чујеш,
Све се то ради у мраку. (I, 4)*

Бројност епских структура има негативан утицај на драмску структуру дела, јер руши реалистичке фактуре и драмску аутономију. Симовић је овакве дуже песничке солилоквије ставио на крају чинова. Поетске монологе Хасанагинице, писац је додатно артикулисао, покушавајући то да мотивише њеном лирским бићем, али и растројеношћу због личног удеса. Разлоге можемо потражити у поетским амбицијама песника Љубомира Симовића или у његовој немоћи да се одупре својој песничкој личности да се у потпуности препусти драмској техници.

*Издајнице нам суде за издајства,
убице за убиства.
Они који су побегли пред једноглавим
суде нам што бежимо пред троглавим.*

*Везани нас везују, претучени туку,
кувају нас они који пеку,
на вешала нас осуђују
судије са омчама о врату.
(„Судњи дан“, Симовић, 1999: 236)*

ГОВОР И РАДЊА

Говор и радња су уско повезани, а радња на сцени је последица говора три лика: Аге, Бега и Хасанагинице. Свако од њих троје по једном покреће радњу: Хасанага својом љутњом и разводом од Хасанагинице; Бег својим ужурбаним настојањем да преуда сестру; Хасанагиница претњом да ће бити раскалашна и да ће направити скандал, усмерава драму ка трагичном расплету. „Ниједан сижејни ток Симовићева дела не зависи од акција појединаца и њихових карактера, него почива на неумитности дешавања које му намеће коришћени митски оквир. Ако томе додам да ни главни лик драме, Хасанагиница током целе радње не утиче битно на њено кретање (изузимајући захтев да се пред удају опрости од детета), него је несрећно биће о чијој судбини увек други одлучују – потврђује се утисак о беспомоћности свих носилаца радње када је реч о крајњем исходу“ (Марјановић 2006: 51).

Осим Бега и Хасанаге, сви остали ликови су немоћни, или као Хасанагиница, из немоћи покрећу акцију која им доноси смрт. Међутим, и Пинторовић и Хасанага нису свемоћни, њихове акције зависе од неког још моћнијег (нпр. осталих бегова).

Између онога што Пинторовић говори и онога што ради постоји контрадикторност. Бег је и хвалисавац који је принуђен да говори и чини, али се плаши да уради то што говори:

*Ово чекање почиње да ме нервира!
Окружио се стражом, па се и окуражмо!
А да си га видела када сам му саопштио
да долазим да видиш дете!
Прво поче да затеже, да одбија,
док ти ја не спустих десницу на нож!
Кад виде нож, одма је омекшо!
А види га сад!
Ааа, неће се ово свршити на овоме! (II, 4)*

Реплике у којима долази до изражаја његова хвалисавост код публике изазивају ироничан и комичан однос према њему, јер је била сведок његовог понизног и лицемерног сусрета са Хасанагом. И последња реплика Бега Пинторовића остаје само на речима, а Симовићева последња дидаскалија оставља Бега у замрзнутој слици неделања:

*Ово је преко јего!
И да знаш!
Видиш ли ову зобницу? Добро је погледај!
Ако у њу не стрпам твоју главу,
тако ја из ње зобао! (II, 4)*

Хасанага, због своје сујете и бола, покреће трагичну судбину Хасанагинице. Он чини и низ мањих радњи: тера жене из логора због сопствене немоћи, на наговор Јусуфа допушта Хасанагиници да се опрости од детета. Сваки његов поступак донео је незадовољство и несрећу, тј. незадовољство аскера, а смрт Хасанагинице. Јусуф је саветник који покушава да помогне свима, али безуспешно. Чак и његов савет из најбољих намера и за Хасанагу и за Хасанагиницу, да јој дозволи да се опрости последњи пут, доноси смрт.

Аскери своје чињење углавном свде на хвалисаве разговоре о својим успесима и на безуспешне покушаје освајања жена. Њихови комични дијалози са бројним еротским алузијама представљају међуигре између трагичних догађаја које разумеју једино као одраз неке политике.

Мајка Хасанаге нема никакву моћ да покрене акцију, док Мајка Пинторовић привидно утиче на то да Бег Пинторовић испуни захтев своје сестре, али само зато што то и њему одговара. Одсутност говорне радње у овој драми нам сугерише изолованост и немоћ ликова у строгом хијерархијском друштву.

ВЕРБАЛНА КОМУНИКАЦИЈА И ДРАМСКИ ЛИК

Симовић и помоћу језика диференцира ликове, користећи дијалект свог родног краја, архаизме из наше народне поезије и њен ритам, примитиван народни говор, али и савремену лексику.

Говор Хасанаге и Пинторовића је сличан; они говоре са позиције власти, а њихову примитивност писац је нагласио асимилацијом и контракцијом вокала у радном глаголском придеву (прилего, узо, пошо, избрисо, омекшо), што је одлика народног српског говора којом се често истиче простота говорника. Симовић није био доследан у својој диференцијацији, па Бег Пинторовић, у неким репликама, користи и правилни гл. придев радни (замишљао). Хасанагиница користи и правилни и неправилни облик гл. придева радног.

У њиховом говору се могу приметити још и: асимилација *ж* у *ш* и контракција: (*ош, саш, каш, кашћеш, мош, даш*), упрошћавање сугласничке групе на крају речи или губљење (тринес, шес, немо), избацавање слова унутар речи (синкопа - изволте), коришћење партикуле де (*ћутиде, изјашиде*), што су одлике народних говора, као и непостојање гласа х (*одма, оћу, заладило*).

Симовићев карактеристичан поступак у говору ликова је елизија (елиминисање вокала на споју две речи - *д устане, д идеш!* Овај поступак ће нарочито бити присутан у наредне две драме чији ликови воде порекло из ужичког краја где се заиста тако говори, само што више у писању неће раздвајати сугласник и реч, већ ће они бити спојени као што се и изговарају: *дидем, димам, дизлудим*.

Хасанагиница очекивано садржи велики број традиционалних турцизама, од којих неки и данас живе у народним говорима, а неки су наставили да постоје само у књижевним делима: *касаба, звекир, чалма, сеиз, ценет, чауш, кадуна, миндерлук, наргила, филцан, серцада, кадија, бег, селам, шејтан, димије, арамија, јапија, ефендија, пазар, ћутуре, цабалук, илими-хабер, одабашиница, везир, ђаур, таламбас, чауш, кубура, сеирити* и сл.

Аутор користи и старокњижевне словенске изразе: *преко јего* (преко сваке мере, превише), *дина ти* (ислама ти), *звездочатац* (астролог); има и русизам *јантар* (ћилибар).

Ликови користе дијалекте ужичког краја и регионализме Србије. Издвојили смо неке карактеристичне лексеме тог говора: *овејан, добауљати, скунаторити* (једва, с муком набавити), *чалабрцнути, уфитиљити, отаљати, омањивати, бљузгавица, цукац, курта* и демирта.

"Језик аскера је упрошћен, често народски груб и подруглив, својствен натуралистичким драмама. Тачно је запазио Стаменковић да је то некњижевни говор улице који је неочекивано зашао у кристализовани поетски језик класичне баладе. Он уноси хуморне тонове у тамно осветљење трагедије и тиме, готово механички, немаће одстојање према свему што би претерано могло да делује на наша осећања" (Марјановић 2006: 52). Примитиван и вулгаран говор аскера и антипоетске речи стварају гротеску, нарочито њихове еротске алузије, кованице и каламбури²⁶ о женама:

Ал да ми даду жене прекоплотке, узбуквуше, устарабарке, мурдаруше, роспије, орјатке, облигузије, лезилебовићке, луцпрде, погузјашице, да ми даду секадаше, драмосерке, ђускалице, спрозоркуше, гарнизонке, хоћке и нећке, и рададајке, устијуше, намигуше и штице, језичарке, имизле, торокуше, пишне и јешне, шаралице и цвећке, дудлашице, згузанагузовићке, настогуше, узбачвуше, богомољке, војникуше и дроце, официркуше, свађалице, вртирепке, стискавице, цакалрце и лудајке, здрпиловићке, (прекотезгуше, дукатовке, преффриганке, миогагогје, копицуше и фанфуље, сукњозагртаљке, испичутуре, успутњаче, сногуше, сенабије, утешителике, збрзићке, удаваче, профукљаче, учкур-мајсторице, успаљенице, и панталоновићке, и чакшируше! Па да видимо: неће он стићи ни камен на камен, а ја ћу и чудо веће од Стамбола! Где женско зашущити, ту замирише и погача, замирише лонац пасуља, зазелене се дудови, под дудовима зацрвени се кров! Где је женско, ту се нађу и ограђа, и добри мајстори! (I, 1)

Игра речи често се користи у народној традицији са циљем стварања ефекта комике и сатире. "Језик Хасанагиних аскера обликован је у широком распону; од бујног, неутуђеног богатства народне или на 'народну' обликоване лексике до вулгарно-грубог или гротескно обогаћеног периферијског аргоа. С једне стране, набрајање жена, на пример, достиже поетски интензитет обредне формуле, карневалско - оргијастичке разиграности,

²⁶ Каламбури су средства која врло често срећемо у гротескама. Проп је покушао да дефинише појам каламбура као игру речи, врсту досетке која је "настала употребом строго језичких средстава: Каламбур је игра речи, заснована на сличности по звучању, али речи чији је смисао различит. Каламбур, или игра речи, настају у случају кад један сабеседник схвата реч у њеном ширем или општем смислу, а други то опште значење супституишу ужим или буквалним; он тиме изазива смех, јер оповргава исказ сабеседника, чини га неодрживим" (Проп, 1984: 107).

страсног потенцирања нагонског, које прелази у надахнуто слављење и живота и језичког богатства народног говора; сочна ругалица је инспирисана народном шаљивом песмом; а повремено њихове речи, уз грубост свакодневице и извесну емотивну окорелост оног света, садрже и гномски сажету мудрост" (Пешикан-Љуштановић 1987: 90).

Симовић је ликове, по говору, делимично диференцирао од стандардног језика публике, али њихова лексика није неразумљива савременом гледаоцу (писац је у њихов говор убацио и савремену лексику). Аутор је говор аскера обележио као арго данашњих људи из народа са периферије градова, обојен архаичном лексиком. Архаичан језик, помешан са савременим речима и изразима страног порекла, у ствари, је гротескни иронични поступак који депатетизује говор ликова. Домаћа реч и израз страног порекла, чије се значење не познаје, стварају често комичан контрапункт:

*Он мени да каже да сам говедо!
То је инсинуација! (I, 3)*

Управо је специфичност Симовићеве драмеу томе да ликови из једног ранијег доба говоре речником новијег времена, употребљавајући и бројне стране речи који драми дају ироничну и гротескну боју: резервисано, карактеристика, консеквенца, деранжирати, чињеница, фактор, никоговић, манифестовати, менталитет, инсинуација, ситуација, цитирати, дипломатише, по пропису, фантазира, радијално, презент... Ироничност произилази из контраста ових нових речи, које означавају модерне појмове, према речима који одговарају том времену.

Блискост народном изразу писац је добио употребом гномских сажетих реплика, народним хумором, ругалицама, доскочицама и лирским монолозима. Ликови своје искуство и виђење света често исказују пословицама. У дијалогу, пословични начин изражавања употребљен је као коментар и закључак неке ситуације или као опис психичког стања неког лика. Онај ко изговара пословицу, попут Ахмеда или неког другог лика, често поседује одређена знања, стварајући ироничан однос и надмоћ у односу на збивања у драми.

*Ништа није опасно као успех,
Дошла маца на вратанца,
Колко ага и бегова толико и богова
Лако је седети у шуми и
смејати се законима! (II, 2)*

"Достојанствену стилизованост, пробраност, поетску пречишћеност говора задржала је у Симовићевој драми само Хасанагиница. Њен језик је битно различит од језика осталих јунака драме. Надахнута лиричност њеног говора, иако развијан и приближен једном гипкијем и савременијем језичком изразу, остаје близак језику јунакиње баладе. Њена мајчинска нежност и деликатност резултирају лирским исказима изузетне поетске вредности, блиставим искрама у сумрачном свету драме" (Пешикан -Љуштановић 1987: 90).

У балади *Хасанагиница* речи Хасанаге, које су биле пресудне за смрт, у последњим стиховима гласе: "срце камено". Исте речи користи и Симовић у својој драми: *Труди се да заплаче! Ал не може камен*. Вук је, иначе, у песми *Хасанагиница* уместо речи "агриатског", која потиче од турске речи агр - охол, заједљив, неосетљив, загрижљив, употребио реч "каменог". Управо ова турска реч која је била првобитно у стиховима баладе, садржи разлог тог социјалног конфликта између Хасанаге и беговске породице.

ЕКСПЛИЦИТНА САМОПРЕЗЕНТАЦИЈА

Експлицитна самопрезентација пружа нам сазнање о ликовима у које не можемо бити сигурни, јер се ликови могу прерушити или лагати, зависно од ситуације. Ликови Хасанаге и Бега носе маске при јавним наступима, док кроз њихове ауторефлексије, када су сами,

видимо њихово право лице. Маске су им потребне само у јавности и међу људима, јер чак и увреда није увреда ако није изречена пред људима:

*Да си ми рекао насамо,
па да ти некако и прогледам кроз прсте!
Али овако, пред светом!
Ово ти никад нећу опростит! (II, 4)*

У карактеризацији ликова, експлицитна самопрезентација највише удела има у лику Хасанаге. Аутопрезентација ликова није веродостојна, јер Хасанагино самољубље не дозвољава стварање реалне слике о њему. Ипак, коментар осталих ликова о њему потврђује његову храброст и учешће у великим борбама. Његова самопрезентација на крају драме уједно означава и коначне информације везане за околности које су се десиле. Не морамо му веровати, али његове речи ипак делују искрено, потврђујући да су његово насилништво и грубост само маска због онемогућене комуникације са женом:

*Први пут да је пољубим, а да не склони главу...
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 ратово ...
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 годана.. .
Самовољник, силник, отеро жену.. .
А отеро је, да се пред њом не стидим. (II, 4)*

О карактеристичном поетском говору Хасанагинице већ је било речи, али паратаксичност њених реплика са честим мењањем семантичког правца говори нам о њеној психичкој пометености:

ХАСАНАГИНИЦА
Мора да постоји и нека друга правда...
МАЈКА ПИНТОРОВИЋ
Онај мрак почиње да сева!
ХАСАНАГИНИЦА:
*Па оно што ти се овде никако не да
даје ти се на неком другом свету!*
МАЈКА ПИНТОРОВИЋ
У овом свету почиње да прокапљује
ХАСАНАГИНИЦА
Је ли ме то капљицом кише дотакао бог? (II, 3)

Експлицитна самопрезентација има важну улогу у реконструкцији прошлости ликова: сазнајемо о љубави из Хасанагиничине прошлости, ниском пореклу Хасанаге, Ахмедовом гробарском занимању и његовом љубавном епизодом са Шемсом.

ИМПЛИЦИТНА САМОПРЕЗЕНТАЦИЈА

Реплике Хасанаге и Бега Пинторовића често се завршавају узвичницима или упитницима, што говори о њиховој вербалној агресивности, као и позицији моћи са које наступају. Управо између њих и настаје вербални конфликт, када покушавају да наметну своју вољу, како један другом тако и осталим ликовима. Видећемо касније из типова дијалога да они ретко када имају филозофске дијалоге, већ углавном практичне и конфликтне. Филозофски дијалог је везан за аскере, Јусуфа, Хасанагиницу и мајке Пинторовића и Хасанаге.

Пешикан-Љуштановић у свом есеју примећује да се из комичног говора, којег пресеца директна претња, види Пинторовићева маска клоуна и убице. "Његов говор је гротескна мешавина савремених фраза, простог народног говора и колоквијалног израза из кога повремено избија застрашујућа окрутност" (Пешикан-Љуштановић 1987: 89).

*Преко овог ти нећу прећи!
Да си ми рекао насамо,
па да ти некако и прогледам кроз прсте!
Али овако, пред светом!
Ово ти никад нећу опростити!
Ово нисам заслужио од тебе!
Ово је чашу превршило!
Ово ме се нисам надао!
Ово ће далеко да се чује!
Ово је преко јего!
И да знаш!
Видиш ли ову зобницу?
Добро је погледај!
Ако у њу не стрпам твоју главу,
тако ја из ње зобао! (II, 4)*

Типови дијалога који се јављају између одређених ликова такође имплицирају карактеристике и функције ликова које смо већ горе навели:

- **дијалог конфликта:** Хасанага и Јусуф, Бег и Хасанагиница, Бег и Хасанага, Бег и Хасанагина мајка
- **прагматички дијалог** (размена информација, услуге, радње и наредбе) Хасанага и Јусуф, Јусуф и Аскери, Бег Пинторовић и Хасанагиница,
- **мисаони, филозофски дијалог:** Хасанагиница и Бег Пинторовић, Јусуф и Хасанага, Мајка Хасанаге и Бег Пинторовић, Мајка Хасанагинице и Хасанагиница
- **дијалог интимизације:** Хасанага у последњој сцени, иначе су то углавном интимни монолози Хасанагинице
- **фатички дијалог и конверзација:** Мајка Хасанагинице, Аскери, Бег Пинторовић
- **референцијални дијалог:** Аскери, Бег Пинторовић
- **лудички дијалог** (на поруку се скреће естетска функција и поетско-језичка): Хасанагиница, Бег Пинторовић.

Дијалог конфликта заузима централно место с обзиром на улогу сукоба у драми. У *Хасанагиници* се конфликтно оријентисан дијалог највише јавља између три главна лика. Занимљиви су дијалози Бега и Хасанаге, јер су њихове учтиве реплике "великог" пријатељства претеране, понекад и неумесне, а разговор кулминира у свађу, тако да се њихова комуникација креће од интимног, учтивног дијалога до иронишног и саркастичног, након чега следи бурне емоционалне реакције. Ипак, сукоб се зауставља на вербалној агресивности. У ствари, ови дијалози су само манифестације унутрашњих сукоба који ликови носе у себи, због чега филозофски и мисаони дијалог заузима значајно место у репликама ликова. Ликови покушавају да реше конфликт у себи, покушавају да разумеју дешавања или

да се оправдају пред собом. Филозофски дијалози често прелазе у филозофске монологе или солилоквије.

Хасанагиница покушава да успостави интимну комуникацију са мајком, али Пинторовићева мајка избегава разговор, па се правац комуникације усмерава у правцу материјалног. Реплике о времену и сервисима за ручавање остају замена за интимност. Непостојање интимних дијалога, говори о томе да су у *Хасанагиници* изоловани ликови који не могу међусобно да успоставе емоционалну блискост. Управо зато су сви ликови слободнији и искренији када остану сами на сцени.

ЗНАЊЕ ДРАМСКИХ ЛИКОВА И ПУБЛИКЕ

На интерном нивоу, неусклађеност између ликова односи се, пре свега, на знање које они поседују. Постоји разлика на интерном нивоу између знања Ахмеда и остали ликова. Ахмед поседује сазнање о рањавању Хасанаге, па то на почетку драме преноси осталим ликовима и публици. Публика и остали ликови до краја драме не знају да је Кадија, у ствари, мртав заручник.

Ликови сазнају информације истовремено кад и публика - из дијалога, гласничких извештаја и коментара о ликовима; ликови носе у себи тајну о свом животу, а на основу испричаних делова публика реконструише прошлости.

Публика поседује супериорно знање о сусрету Хасанаге и Бега Пинторовића, јер између њих постоји лицемеран однос. Наиме, између Аге и Бега постоји нетрпељивост, али се приликом сусрета понашају учтиво и пријатељски, па се код публике рађа ироничан и комичан однос. У последњој слици, Бег се пред сестром хвали како је својом храброшћу и силом приморао Хасанагу да допусти опроштај Хасанагинице од детета:

*А да си га видела када сам му саопштио
да долазим да видиш дете!
Прво поче да затеже, да одбија,
док ти ја не спустих десницу на нож!
Кад виде нож, одма је омекшио! (II, 2)*

Публика је била сведок потпуно супротног Беговог понашања, а једине ножеве које је Хасанага видео, јесу они које је као поклон добио од Пинторовића.

Ликови и публика су инфериорни у односу на Агу и Бега који повлаче конце својим тајним плановима. Хасанагиним ауторефлексијама не морамо веровати, док Ахмедова прича о полној немоћи Хасанаге више личи на ружне гласине. То значи да Хасанагино знање остаје супериорно у односу на друге ликове и публику, јер само он зна прави разлог зашто је отерао жену. Хасанагиница не разуме одлуку свог супруга, а не може да се супротстави ни плановима свог брата. Једино знање које поседује јесу информације о мучном животу са Хасанагом, а управо то њено знање о суровом, можда и јаловом Хасанаги, изазива стид и бес код њега.

Симовић је покушао да публику лиши непотребних информација, не понављајући нам информације које већ знамо, а које су карактеристичне за епску поезију, о чему је већ било речи.

Сви мотиви који наговештавају причу у драми, дају утисак митског, али их не разумемо све док Ахмед не изговори праву истину. Публици и аскерима, Ахмед појашњава оно што се одиграло на сцени, потврђујући оно што смо покушали да одгонетнемо, тако да нам се на крају драме изједначавају сва информациона неподударана на интерном и екстерном нивоу. Имотски Кадија је мртав, а Хасанага нам открива узрок своје мржње према Хасанагиници. Заправо, писац нам је понудио неколико могућности за тумачење узрока Хасанагине мржње и није се определио ни за један од њих, остављајући на тај начин читаоца без правог одговора о узроку његовог поступка.

НАПЕТОСТ

Напетост се ствара у тренутку када су испуњени следећи услови:

1. идентификација публике са ликовима
2. недвосмисленост информација о будућности - могућност да се антиципирају хипотезе
3. информације о препрекама
4. ризик.

Будући да је супериорна (знањем) у односу на Хасанагиницу, публика се врло лако може идентификовати са њеним ликом, јер има сазнање о Хасанагиничиној немоћи у односу на политичке планове брата и мужа. Поред тога, Хасанагиница је лирска душа, нежна и суптилна, склона медитацијама и рефлексима, па је с те стране блиска читаоцу, чију наклоност углавном осваја. Читалац учествује у њеном болу и стрепи над њеном судбином.

Публика се у овој драми налази у сличној позицији као и што је била и публика из грчких трагедија. *Хасанагиница* је, вероватно, наша најпознатија балада, тако да је Симовић имао тежак задатак да одржи напетост у драми, јер она се не може појавити ако је публика потпуно свесна заплета и будућих догађања. Краткотрајна напетост настаје између прве две сцене, када очекујемо сусрет Хасанагинице и Јусуфа који јој носи поруку од Хасанаге („илмихабер“). Напетост се ствара и при ишчекивању конфликтне сцене између Хасанаге и Бега. Највећу напетост уноси лик Имотског кадије, будући да публика тешко може предвидети да је он мртав. Хасанагиница на једном месту у драми пита Бега – *где си га ископо*, али то је говорна фраза која се користи у свакодневном говору, тако да је немогуће да тада откријемо да је Кадија мртав. Откривање Кадијине смрти седам година пре догађаја у драми, упућује на прошлост, али је та прошлост у односу на будућност призвана садашњост. У последњој слици, и ликови и публика учествују у чудној свадбеној поворци без младожење. Кадија током читавог комада нечујно долази и одлази, а публици се до последње сцене нигде експлицитно не говори да је Кадија мртав заручник. Публика бива увучена у причу симболичним мотивима који прате овај скривен и тајанствен лик: чемпрес, језа, хладноћа, тајанство, нечујност. Све су то мотиви који симболично представљају његов долазак с "оне стране". Гледаоци тек на крају драме могу потпуно да склопе мозаик приче.

Рецепција драме не мора ићи у правцу фантастике. Она би се могла тумачити и као апсурдна освета Бега Пинторовића Хасанаги, тако што је од почетка комада знао да је Кадија мртав, али је желео да понизи Агу. "Да није тако, цела Симовићева замисао о мртвоме Кадији имала би, ако се посматра само у драматуршкој функцији, лако уочљиву слабу тачку. Шта би се, наиме, десило да је Хасанагиница остала жива? Бег Пинторовић није могао да наслути да ће му сестра умрети поред колевке детета, те би се нашао пред проблемом куда и коме да крене у тренутку када сватови наставе пут у Имотски" (Марјановић 2006: 57). Увођењем мртвог заручника, Симовић је обесмислио све политичке и социјалне мотиве који су покретали његове главне јунаке. Хасанага и Бег играју игру "несвесни да су и сами њом обухваћени, да су један другом постали нека врста судбине, а обрт који у радњу уводи Симовић намеће нам значај сваког појединачног мотива који до тада покретао јунаке у комаду. Тај обрт нас приморава, да се питамо: шта је човек, шта свет у коме смо заточени. Он подстиче у нама тачно, како тражи модерна европска поетска драма, она снажна, дубока, интензивна осећања, којих смо свесни само у изненадним удаљавањима од акције чији је добровољни заробљеник западни човек" (Стаменковић 1987: 79).

Писац нам пружа довољан број информација о препрекама које ликовима стоје на путу. Хасанага и Бег Пинторовић имају невидљиве политичке препреке које сами стварају својим тајним интригама. У њиховим сусретима постоји стрепња, страх од могућег физичког конфликта, а напетост достиже своју кулминацију у последњој слици, где су уношење колевке и смрт Хасанагинице спречили крвави обрачун ова два лика.

Хасанага због своје мушке сујете, стида или освете Хасанагиницу доживљава као препреку својој мушкој доминацији и артикулацији патријархалног кодекса понашања у

којем је жена подређена, тј. она представља препреку коју мора да савлада. Пинторовић покушава да спаси свој углед и поново профитира на сестриној удаји. Потенцијална свадба Хасанагинице и моћног Кадије решила би све проблеме Бега Пинторовића, али и помогла склапању политичког примирја са Хасанагом.

Хасанагиница је лик који представља препреку и брату и мужу, а њихови политички планови стварају препреке које за њу постају несавладиве. Хасанагиница својим захтевом да се опрости од детета ствара ризик. Уколико охоли Ага не пристане на њен захтев, Бег ризикује свој углед, а Хасанагу плаши могућа освета од будућег моћног Хасанагиничиног мужа. Потенцијал напетости се повећава јер је живот Хасанагинице угрожен. Она већ од треће слике у драми показује симболичан прелазак у онострано. "Однос живих према покојнику првенствено је обележен подвојеношћу њихових осећања: с једне стране, човек се инстинктивно плаши покојника као нечег што је само по себи стравично и непријатељски настројено, а с друге остаје емотивно (или бар друштвено) повезан с њим. (Бандић, 1980: 109).

Симовић је успео да створи дуготрајну напетост која се провлачи кроз читав комад и то, пре свега, познавањем информација о будућности, што је олакшано и популарношћу баладе коју ужива у нашем песништву. Стање емоционалне напетости одржава се помоћу сукоба између жеља главних ликова и ризика да те жеље остваре. Публика успева да формира хоризонт очекивања, а писац уводи и технику шока повећавајући напетост. Фантастичан обрт је карактеристика и Симовићеве драме о којој говоримо у наставку – *Чудо у Шаргану*.

ЧУДО У ШАРГАНУ

ПРИЧА, ЗАПЛЕТ, КОМПОЗИЦИЈА

Симовић је покушао, попут првих реалистичких приповедача, да представи исечак стварности из кафанског живота и у својој поеми *Субота*, као и у драми *Чудо у "Шаргану"*. Поема *Субота* пружала је могућност за фабулирање, јер у њој постоји неколико прича које изговара више ликова. Кад је *Субота* постављена на позорницу, критика је предвидела настајање драме. "Верујемо, зато, да би навођење "Суботе" добило када би позорница била мање кафана, а више позоришни простор која према потреби може да буде и нешто друго (рецимо шума, у одиста одличној завршној сцени иза сцена) (Селенић 1974: 12).

Прича на којој се заснива драма *Чудо у Шаргану* вишеслојна је, састављена од низа краћих споредних прича везаних за поједине ликове, које дају неку врсту испреплетане радње. Кафана „Шарган“ је, у ствари, стециште ликова који долазе и причају своје приче. На тренутак се сретну актери у истој причи да би се коначно бескрајно раздвојили, попут Скитнице, Јагоде, Госпаве, Трифуна, Анђелка. Због такве разједињености постоји више равноправних ликова без категоричне поделе на главне и споредне протагонисте радње. Лик Просјака директно утиче на сваку причу, а у последњој слици се све приче сједињују и расплићу у једној причи. Што се тиче времена приче, о чему је већ било речи на почетку рада, оно сеже далеко у прошлост.

Прва фаза чини предисторију драме, тј. историју Танасковог и Манојловог живота. То је време Првог светског рата када Просјак, желећи да помогне читавој чети, преузима ране, те они бивају ражаловани и стрељани, јер долази до несрећне забуне и мишљења да њихова чета у ствари није ни ишла у бој. Због тога Танаско и Манојло чекају време новог Просјаковог појављивања, како би повратили част.

Друга фаза, која се збива 1946. године, обухвата причу Скитнице о његовој љубави са Вукосавом. Он се вратио из Другог светског рата и требало је да се венча са Вукосавом. Из те везе, Скитница има кћерку, али не зна за њу, јер пре него што се оженио, ухапсиле су га због неких политичких *принципијелних неслагања* и одвели у затвор. Политичку грешку, у таквом систему, није било тешко направити, нарочито ако се зна да је следеће године био Информбиро. Симовић је направио грешку у постављању времена у овој драми, јер је у *dramatis personae* навео да Јагода има 28 година, што значи да би требало да је рођена најраније 1940. године пошто се радња збива "хиљадудевестозездесетинеке". Скитница треба да се ожени Вукосавом 1946. године, што значи да је Јагода рођена 1947. године, па би она онда 28 година имала тек 1975. године. Симовић је, вероватно, Јагоди рачунао године од тренутка писања драме. То ништа не мења у заплету, сем да и Јагода има око 20 година, као и Цмиља.

Трећа фаза је послератни период, што је и период живљења скоро свих ликова у драми. Ти делови су у ствари разгранате приче из прошлости ликова који се појављују. Свака од ових прича могла би бити посебна фаза са својим деловима. Сви ликови имају предисторију коју сазнајемо из њихових дијалога: Иконија има брак са Радованом, затим смрт њеног мужа и преузимање улоге газдарице кафане; Ставрин слободан, али вероватно тежак живот негде у унутрашњости Србије; Анђелкове и Трифунове крађе и преваре, Трифунова издаја и Анђелкова пресуда; Јагодин живот са мајком Вукосавом; Цмиљин живот у Кремнима и долазак у Београд.

Четврта фаза би била фаза која је, у ствари, сценски представљена и која се догађа *хиљадудевестозездесетинеке*. Симовић намерно није истакао која је година у питању, али ако се у драми спомињу говорница и окупљени грађани, а знамо да је 1968. година била година студентских протеста можемо лако претпоставити да је то та година или време непосредно пре ње. Ова фаза има неколико делова, тј. догађаји који се одигравају у самој кафани током три дана: Скитничина потрага за Вукосавом, његов несрећни сусрет са кћерком Јагодом, Просјаково појављивање, његово излечење Иконијиног кутњака, Вилотијевића, Скитнице и Анђелка, затим Госпавино убиство и Анђелкова смрт.

Последња, пета фаза, обухватала би догађај на гробљу, где су се око Анђелковог гроба окупили скоро сви ликови и коначан сусрет Танаска и Манојла, након шездесет година.

	СЦЕНСКИ ПРЕЗЕНТОВАНИ ДЕЛОВИ ПРИЧЕ	ВЕРБАЛНО ПРЕДСТАВЉЕНИ ДЕЛОВИ
I ФАЗА		Први светски рат, Просјак исцељује Манојлову чету; ражаловање и стрељање чете
II ФАЗА		1946. година. Љубав Скитнице и Вукосаве на пољопривредној економији, одлазак Скитнице у затвор.
III ФАЗА		Брачни живот Иконије и Радована, смрт Радованова, Јагодин живот са мајком Вукосавом, Цмиљин живот у Кремнима, Анђелко и Трифун у ситним крађама и одлазак Анђелка у затвор
IV ФАЗА	Просјак лечи Иконију и Вилотијевића Вербалне препирке Ставре и Мила Анђелкова несрећа	Политички говор Вилотијевића Сусрет Скитнице и Јагоде Трифун и Јагода Трифун и Госпава
V ФАЗА	Сахрана Анђелка на оближњем гробљу Вербалне препирке са Госпавом Сусрет Манојла, Танаска и Просјака	Госпавино хапшење Просјаково исцељење Скитнице и Анђелка

Скривени делови и вербално представљене сцене доминантни су у причи. временски скривени делови представљају експозиционе информације које се протежу кроз читаву причу и утичу на догађаје у њој.

РАДЊА И ДОГАЂАЈ

Ако би се радња дефинисала као прелазак из једне ситуације у другу, а догађај²⁷ када ликови постају немоћни да направе избор или када ситуација не допушта било какве промене, онда би ова драма била специфична по серијама догађаја од којих се састоји. Ликови су или у немогућности да ишта промене у свом животу, па се налазе у тој чудној кафани „Шарган“ као на некој међустаници, или су ту промену учинили у њиховој предисторији, одлазећи из родног места и доласком у Београд. Међутим, та промена им није донела већу срећу од оне коју су имали пре доласка, а неки међу њима попут Ставре, сањају о слободи коју су имали пре доласка у велики град.

Не може се рећи да ликови не покушавају да промене своју ситуацију: Цмиља, која има романтичну представу о женској срећи, после неуспешног покушаја са Анђелком, има много више шанси да Ставру увуче у брачну замку, али је питање колико ће бити срећна у браку са човеком старијим двадесетак година од ње. Јагода, полусироче и ванбрачно дете, дошла је, незадовољна радом по сменама у предузећу, из унутрашњости у главни град, али убрзо је

²⁷ Мике Бал, дефинисала је појам догађај као "прелаз из једног стања у неко друго стање које актери узрокују или га доживљавају". Реч "прелаз" указује на то да се догађај посматра као процес, промена. (уп. Мике Бал 2000).

изгубила илузију о лагодном животу уз имућног супруга, упознавши лажног "профисора" који тобоже има богату тетку. Госпава је такође покушавала да промени своју ситуацију, али је трагично завршила. Власница "радње за отварање рупица" и "анимир-дама" у кафани, веровала је да ће наћи излаз из свог тешког живота уз варалицу. Њеног лажног вереника налазе мртвог, хапсе је као осумњичену за убиство, а аутор наговештава њен тежак пут самоспознаје – патњом до мудрости. Танаско и Манојло чекају појављивање чудотворца како би исправили историјску грешку, али се враћају у гроб, не успевши да поврате своју част, јер то више никог не занима.

Остали ликови нису ни покушавали да промене своју ситуацију или су то покушали у прошлости. Иконија је удовица која је осетила слободу тек након мужевљеве смрти, Миле ће наставити да иде од митинга до одбора у недоглед, а Ставра ће ако се не ожени, и даље седети у кафани и свађати се с Милом.

Већ смо у одељку о ликовима приметили да ова драма носи суморне тонове, чак суморније и од Хаснагинице. *Чудо у Шаргану* је заправо мрачна трагедија свих ликова, али на екстерном нивоу, тј. само са становишта публике, јер су ликови несвесни своје суморне егзистенције. У последњој сцени их видимо како настављају свој једноличан живот, са повременим уздасима и сновима о неком другом, слободнијем свету у коме се боље живи.

ПОЧЕТНА СИТУАЦИЈА	ПОКУШАЈ ДА СЕ СИТУАЦИЈА ПРОМЕНИ	НОВА СИТУАЦИЈА
Тежак живот Иконије, Ставре, Цмиље, Јагоде, Мила, Вилотијевића у родном крају	Одлазак	Настањивање у Београду
Просјак жели да помогне, али и да преузме терет	Чудо	Излечење, али, несрећа
Скитница тражи љубав	Долазак у кафану	Више није заљубљен
Вилотијевићево смењивање	Признавање грешке, потезање старих веза	Нада да ће се нешто поправити
Неудате Јагода и Иконија	Покушај остварења везе са Трифуном	Превара и затвор
Цмиља неудата	Покушај остварења везе са Ставром и Анђелком	Анђелково одбацивање и могућност брака са Ставром
Анђелков живот у затвору	Излазак из затвора	Долазак у кафану <i>Шарган</i>
Танско и Манојло, стрељани и ражаловани	Потрага за Просјаком	Немогућност да поврате част

Ипак, све промене ситуацију, морају се узимати условно, јер многи од њих, попут Вилотијевића, добијају наду и жељу да промене почетну ситуацију тек после интервенисања Просјака и његовог чуда; Скитница престаје да тражи своју љубав и то у тренутку кад га потрага може одвести до кћерке, за коју није знао. Анђелко покушава да што дуже остане на слободи. Уместо слободе, Анђелко у кафани *Шарган* доживљава несрећу. Да је имао и даље рану коју је Просјак зацелио, не би био осумњичен, а касније би се открила права истина и Анђелко би остао на слободи. Скоро сваки покушај ликова у овој драми да промене своју ситуацију остаје неуспешан због Просјакових чуда. Тиме је писац желео да нагласи да се не може ништа променити интервенцијом оностраних "чаробњака". Промена ситуације је једино могућа ако се ликови сами суштински промене, јер само тада неће затварати очи пред несрећом и само ће тада моћи да активно делују. Наравно, све то не значи да ће ликови успети да остваре своје жеље, али остаје нада да се може квалитетније живети. У драми једино Цмиља још увек има наду да се може живети боље, сви остали су поражени, равнодушни и незаинтересовани да ишта промене. Човек мора прво да потражи "чудо" у себи, да "прогледа" и да не заборави своје "ране", своју прошлост, јер ће само тако његов живот имати више смисла.

ПРЕДСТАВЉАЊЕ ПРИЧЕ

Колико год се писци трудили да остваре апсолутно објективно приповедање у роману, то је немогуће постићи. У драми је то могуће, али само онда кад се прича представља по принципу сукцесије, у непрекинutom континуитету, у супротном се ствара посредничка комуникација, помоћу извештаја, и скривених радњи. Симовић, као и у претходној драми, користи систем посредничке комуникације и скривене радње.

Сценска радња у драми *Чудо у Шаргану*, као што се види из табеле, последица је сценски скривене радње која је измештена иза сцене. Сценско представљање приче почиње уобичајено за било који дан у кафани. Једноличну свакодневницу ремети политички митинг на оближњем плацу и појава чудног Просјака. Приказан је један обичан кафански дан, али појава Просјака и његов скривен утицај на животе ликова створио је низ догађаја, који су углавном презентовани наративно. На сцени пратимо реакције на околности, изазване тим скривеним радњама. На сцени се појављују ликови који разговарају о свом животу и извештавају о информацијама које су неопходне за драму. На сцени се представљају Вилотијевићева лудост и излечење, проналазак испребијаног Скитнице, Анђелково бекство од Иследника и Анђелкова сахрана.

Сценски скривене фазе доносе информације које су пресудне за заплет и за мотивацију ликова и спајају разједињене токове приче: Јагодину, Скитничину и Просјакову. Симовић је изабрао да у скривену радњу смести Просјакова чуда и тиме увуче публику у чудна дешавања на сцени која ни ликовима нису јасна. Они спомињу чудо, али се тиме само површно баве. Једино се Ставра на крају драме још увек мучи питањем о томе где нестане Анђелкова рана. Све то даје драми само слутњу и наговештај неких ирационалних збивања. То је Симовићу омогућило да добије и једну ирационалну, мистичну, чак и религиозну димензију у својој драми, а такође и неку врсту тајне која чека своје разрешење.

Госпавину и Јагодину причу писац није сценски приказао, јер би драма изазвала другачију рецепцију код публике. Чуда у кафани потиснула би се у други план, чиме би пишчева идеолошка порука била другачија.

ТИПОВИ НАРАТИВНОГ ПОСРЕДОВАЊА

У Симовићевој драми сусрећемо и интегрисане експозиционе информације и гласничке извештаје.

Експозиционе информације дате су интегрисано кроз коментаре и самокоментаре ликова, расуте по читавој драми. Прошлост, као што смо већ споменули, важан је елемент у овој драми и потребно ју је реконструисати. Тако, из низа реплика, о Иконији сазнајемо да је била удата за мужа Радована с којим је држала кафану. У браку јој није било сјајно – много рада и много грубости, *робијање*.

О Цмиљи сазнајемо да је Иконијина земљакиња, која је отишла из Кремана у потрази за бољим животом. Иако веома млада (има 20 година) у односу са Анђелком и Ставром није баш наивна девојка; из поетског монолога Ставре сазнајемо да је свестан чињенице да живот у мањем месту има више смисла, те можемо претпоставити да је пре доласка у Београд живео у неком мањем граду у или на селу, као и да је путовао у прошлости по Југославији, јер у разговору спомиње Вишеград.

О Милу ништа не можемо рећи, јер он што говори није истина. Спомиње да је завршио *занатлинску школу*, што је можда истина. Ако му поверујемо да је ишао у школу, онда је дошао да се школује из мањег места или је већ тек тако живео на периферији Београда. Инфериорност коју осећа наводи га да измишља неосноване приче о пријатељству са великим политичарима: Вилотијевићем, Илићем, да одлази на све састанке одбора итд.

Пресудни део информација из прошлости Симовић смешта на сам крај комада, као и у *Хасанагиници*. Танаско и Манојло говоре с Просјаком о његовим чудима из Првог светског рата. Без тих информација публика не би имала јасну представу о драми све до њеног краја.

Са нама ти је испало још горе!

*Аустријска офанзива, кланица,
на наш сектор туче једанаес цев,
од тога четири великог калибра!
Пуцали смо колко смо могли, ал џаба,
разбуцали нас као бундеву!
Ноге су нам висиле по дрвећу,
куљала црева трбуха, главе располућене,
Макензен продре пошто смо искрварили!
А ујутру?
Ујутру сви умали здрави као дрен!
Нико ни једне огребогине!
Мртви, а устајемо као да смо живи! (VII, 9)*

Исти поступак је примењен и на Јагодину и Госпавину причу. На Анђелковој сахрани се окупљају сви ликови и ми сазнајемо да је Трифун био исти човек који је варао и Јагоду, као и да је Госпава крива за његову смрт, а не Анђелко.

ИКОНИЈА

*А и та ваика, Трифун Триповић!
Госпави да се преставља као воскар!*

МИЛЕ

А и она блесава, па верује!

СТАВРА

Несретник се свачему понада!

ЦМИЉА

А у ствари је био лимар...

ИКОНИЈА

*Ма како лимар није ни лимар,
и то је било само фиктивно!
Са Анђелком се бавио криминалима,
па га и оцинкарио, да би му остале паре!*

ИКОНИЈА

*И да се, молим те, тако забуни,
да једне вечери закаже обадвема! (VII, 1)*

Напетост, о којој ће касније бити више речи, почива на делимичном знању. Делимично знање је доследно спроведено и на интерном и на екстерном нивоу. Иако Танаско и Манојло не могу да препознају ни где се налазе, што се тиче знања они су у супериорном односу, јер једини знају за Просјакова чуда у прошлости, и једини су у стању да повежу чуда која се догађају у кафани "Шарган". Прошлост, која се одиграла шездесет година пре почетка радње у драми, поново се враћа, а Танаско и Манојло чекају збивања по прорачунима, попут доласка новог месије.

Гласнички извештаји су важни, јер имају утицаја на радњу: већ на почетку, Миле извештава о симултаној радњи на оближњем плацу где Вилотијевић држи политички говор. Јагода извештава о свом сусрету са манијаком и састанку са вереником. Скитница такође извештава о сусрету са младом девојком од које добија батине, па публика и ликови схватају да између Јагоде и Скитнице стоји неспоразум, а он се још више повећава кад Иконија схвати да су они отац и кћерка. Госпава извештава о својој вези са варалицом Трифуном, док у последњој сцени, кроз дијалог, ликови извештавају о свим дешавањима која су се одиграла ван сцене.

ЗАПЛЕТ

Границе између главног и споредног конфликта тешко је поставити. "Драмска напетост се постиже мање главним конфликтом везаним за централног јунака, а више централном идејом одабраном од аутора, заснованој на друштвеној противречности, на коју се може наићи у стварности. Та противречност одређује поједине конфликте у ликовима, који покрећу причу дотичног лика. Приче појединих ликова се опет својим специфичним конфликтима појављују као могуће варијатне централне замисли аутора. Таквим цепањем фабуле аутор пружа публици многобројне могућности, он тиме повећава способност асоцијације, оцене и рецепције у себи такође нехомогене публике. Он избегава да се публика усредсреди само на једну причу, на једну могућност радње – као је то случај код комада с фабулом везаном за једну централну фигуру" (Рајс 1980: 422). Сваки лик има конфликт између реалног и могућег, између животних услова и својих жеља.

Просјак је лик чије деловање спаја причу са временом од пре 60 година, али он и узрокује Танасково и Манојлово стрељање, немогућност препознавања оца и кћерке, као и Анђелкову смрт. Његов лик је направио обрт, па уместо спасења, ликови завршају несрећнији неог што су били док се он није умешао. Лик Просјака означава пишчеву филозофију трпљења и жртвовања, али он аутору служи и за демаскирање животних лажи. Велика је сличност између овог Симовићевог Просјака и Пекићевог Христа из драме *Време чуда*. Обојица чине чуда, и обојици се дешава да та чуда чине више несреће него избављења. Пекићев месија и не жели да помаже људима, али га на то приморава Јуда који захтева да се одигра сваки догађај који је записан у пророчанствима. Пекићево *Време чуда* упућује читаоца на универзални социјално-политички контекст. Христос враћа Лазара из мртвих, али не зато да би помогао Лазару, већ да би његово васкрсење искористио у идеолошке сврхе. Чуда су овде приказана као случајно и непожељно насиље над људском природом. Његова чуда су људске несреће учиниле још већим. Људи уопште нису ни осећали потребу за новим царством, зато су и бежали од чуда.

Симовићев Просјак је неко чији је смисао постојања преузимање патње, али то је ипак још увек само његов смисао, без трунке хуманог односа према људима који траже избављење. Такав однос према људима између осталог и проузрокује несреће.

Авети српских војника, Танаско и Манојло, не успевају да измене своју прошлост и поврате изгубљену част, али њихове реплике су нам неопходни каменчићи у мозаику приче, јер нам они у последњој сцени потпуно објашњавају причу.

Трифун, иако се не појављује на сцени, узрокује несрећу чак три лика у драми, и то у градацији: Јагода остаје ускраћена за богат брак, Канаду, стрину и све друге лажи које јој је Трифун причао, Госпава бива окривљена за његово убиство и одлази у затвор, а Анђелка грешком окриве за његово убиство, те он у паници бежи и удари га камион. У ствари, догађаји везани за Трифуна, као и његова смрт, поред наведеног тока приче с Просјаком, једини су догађаји који узрокују већу промену у радњи на сцени.

Видимо да се узрочно-последичне везе односе на два лика: Просјака и Трифуна, али се они уплићу у све огранке и приче свих ликова, повезујући их у једну.

ЗАПЛЕТ И ПОДЗАПЛЕТ

Главни заплет чини активност Просјака и представља оквир за остале подзаплете. Ако подзаплети подстичу главни заплет, онда би свако чудо било подзаплет, а тиме се успоставља веза са прошлошћу од Првог светског рата до 1968. године. У представљању приче, преплићу се три заплета са својим подзаплетима: Просјакова исцељивања још од Манојлове чете, потрага Скитнице за Вукосавом и Трифуново завођење Јагоде и Госпаве.

Карактеристично је то да је први заплет са свим својим подзаплетима смештен у сценски скривене радње. Просјаково исцељење Манојла и Танаска догађа се 60 година пре збивања у кафани Шарган, Скитницу и Анђелка, Просјак излечи у скривеним драмским просторима, кујни и шупи. Сценски се представља једино излечење Иконијиног кутњака и Вилотијевићевог психичког стања.

Други заплет се сценски представља само у виду монолошких дијалога у коме се партнер користи само за стимулацију преноса информација. Скитница прича о својој прошлости а Јагода извештава о својим доживљајима незаинтересованим ликовима у кафани. О догађајима на станици и испред кафане сазнајемо посредно.

Трећи заплет се потпуно збива у скривеној радњи, па и сам расплет. О тој причи сазнајемо искључиво преко извештаја, а тек у последњој слици све информације о Трифуновој превари сазнајемо из дијалога ликова окупљених око Анђелковог гроба.

Заплети су координисани сукцесивношћу, Танаско и Манојло предвиђају чудо - оно се јавља баш као у јеванђељу, предвиђањем. Основни начин повезивања заплета врши се преко ликова, Просјака и простора кафане *Шарган*. Кафана *Шарган* постаје детронизован модеран еквивалент цркве, место где се окупља народ, зато се у том простору и појављују чуда и Просјак.

Главни заплет почиње још много пре, у време када је почео Први светски рат. Постоји и тематска повезаност: Цмиља и Иконија желе брак, Вилотијевића, Иконију, Скитницу и Анђелка повезује чудо које се изврши над њима. Сви ликови су повезани жељом за бољим животом и из тог разлога су и дошли у Београд.

На крају драме видимо да је за Просјака везан "заплет губљења илузија", који се у "Енциклопедијском речнику" дефинише као заплет у коме "јунак губи своје идеале и умире у очајању. На крају књиге, читалац више не саосећа са њим" (Дикро и Тодоров I I 1987: 228).

КОМПОЗИЦИЈА

Симовић је своју драму поделио на шест слика, од којих је прва највећа. У њој се упознајемо са скоро свим ликовима, сем са Танаском и Манојлом, чија судбина тек на крају драме постаје потпуно јасна. У првој слици најчешће се јавља пет ликова, а највећи број ликова у конфигурацији јесте шест.

Прва слика:

1. Миле, Цмиља, Иконија, Јагода, Ставра
2. Миле, Цмиља, Иконија, Ставра, Госпава
3. Миле, Цмиља, Иконија, Ставра
4. Миле, Цмиља, Ставра
5. Миле, Цмиља, Ставра, Просјак
6. Миле, Цмиља, Иконија, Ставра, Просјак
7. Цмиља, Ставра
8. Миле, Цмиља, Ставра
9. Миле, Цмиља, Иконија, Ставра
10. Миле, Цмиља, Иконија, Ставра, Скитница
11. Миле (спава), Цмиља, Ставра, Скитница
12. Миле (пробуди се, па заспи), Цмиља, Иконија, Ставра, Скитница
13. Миле(спава), Цмиља, Ставра, Скитница
14. Миле(спава), Цмиља, Иконија, Ставра, Скитница
15. Миле(спава), Цмиља, Иконија, Ставра
16. Миле(спава), Цмиља, Иконија, Ставра, Госпава
17. Миле(спава), Цмиља, Иконија, Ставра, Просјак, Госпава
18. Миле(спава), Цмиља, Иконија, Ставра, Госпава
19. Миле (спава)
20. Миле(спава), Анђелко
21. Миле(спава), Анђелко, Иконија

Видимо да је доминантна сцена са конфигурацијом од пет ликова, занимљиво је да се у већини тих сцена појављује Миле који спава. Прва слика је највећа у драми и заузима 21.5% речи од укупног дискурса. У њој се појављују сви ликови, осим Вилотијевића, Танаска и Манојла. Иконија и Цмиља имају највећи број појављивања у конфигурацијама и највећи дискурс – чак 50% реплика припада њима. О ликовима и њиховом учешћу у укупном

дискурсу већ је било говора. Ова слика је најдужа, јер је уводна. У њој, Јагода и Скитница саопштавају експозиционе информације из своје прошлости, а дешава се и прво чудо са Иконијиним кутњакком. У самом говору има доста референцијалне функције дијалога, јер нас ликови извештавају о томе шта се збива на оближњем митингу.

Друга слика је једна од мањих, а од укупног дискурса она заузима 11%. У њој се јавља и најмањи број ликова у конфигурацији. У овој слици се упознајемо ближе са Цмиљом која има три солилоквија о својој жељи за малим станчићем у којем би читала новине или за браком; Цмиља одмах креће у акцију и већ покушава Анђелка да приволи својим маштањем о браку. Иконија нам даје више информација о Анђелку, а видимо и њен отпор према браку.

Друга слика:

1. Цмиља, Иконија
2. Цмиља
3. Цмиља, Јагода
4. Цмиља
5. Цмиља, Иконија
6. Цмиља, Иконија, Анђелко
7. Цмиља, Иконија
8. Цмиља
9. Цмиља, Иконија, Анђелко

Трећа слика је најмања у драми и заузима 9 %. У њој се појављују и последња два лика-Танаско и Манојло. Радња се одиграва испред кафане на мрачном месту, где је неко пребио Скитницу. Појава Танаска и Манојла изазива чуђење код гледалаца, јер су обучени као војници из Првог светског рата, али публика нема праву информацију ко би они могли бити. Војници су налик ликовима који су побегли из неке менталне установе. Попут Естрагона и Владимира који чекају Годоа, и они, после дугог трагања, чекају неког за кога претпостављају да ће се на том месту појавити. Они сигурно знају да ће се он појавити, сходно њиховим прорачунима. На тренутак Танаску неко буде сумњив, али га капетан не слуша, тако да се напетост наставља. Појављује се и Просјак, са својим солилоквијем о крви. Трећа слика је и једна од ретких у којој се приказује физичка радња: Цмиља; Иконија и Анђелко уносе рањеног Скитницу у кафану.

Трећа Слика

1. Цмиља, Иконија, Анђелко (Скитница лежи)
2. Манојло, Танаско
3. Просјак
4. Манојло, Танаско

Четврта слика је друга по величин и заузима 17,5%. У овој слици се одиграва друго Просјаково чудо и појава Вилотијевића. Драматуршки ова слика је важна, јер у њој ликови и публика од Скитнице добијају информације о његовој потрази за Вукосавом и о обустави те потраге. Важна је и због идеолошке позиције писца, јер се јавља сукоб између Ставре и Мила око поимања политике, а појава Вилотијевића представља кулминацију слике.

Четврта слика

1. Цмиља, Анђелко
2. Иконија, Ставра, Анђелко
3. Ставра, Анђелко
4. Ставра, Анђелко
5. Ставра, Анђелко, Иконија
6. Миле, Анђелко, Ставра, Иконија
7. Миле, Ставра, Анђелко, Иконија, Скитница
8. Миле, Ставра, Анђелко, ИКонија, Скитница, Непознати (Вилотијевић)
9. Миле, Ставра, Анђелко, Иконија, Скитница, Вилотијевић, Цмиља

Пета слика је епизода посвећена Вилотијевићу и четвртом Просјаковом чуду. Она заузима 13% и највећи број појава има Вилотијевић. Пета слика потпуно збуњује публику, јер

само Вилотијевић види војнике које смо видели у трећој слици, публика може претпоставити да су то мртви војници, али још увек не зна смисао тога. Кулминација у овим сликама представља појава растројене Госпаве. Вилотијевић примећује да Госпава има "крваве руке", па публика може претпоставити да је извршила неки злочин, јер се очито пред нама догађа ново чудо – Вилотијевић добија моћ која му убрзо бива одузета Просјаковом интервенцијом.

Пета слика

1. Цмиља, Иконија, Ставра, Вилотијевић
2. Цмиља, Иконија, Ставра, Госпава
3. Цмиља, Иконија, Ставра, Вилотијевић, Танаско, Манојло
4. Цмиља, Иконија, Ставра, Вилотијевић, Танаско, Манојло, Просјак
5. Цмиља, Иконија, Ставра, Вилотијевић, Танаско, Манојло

У шестој слици се расплиће Јагодина прича. Иконија и Цмиља схватају да је Скитница у ствари Јагодин отац, а да је Јагода за њега мислила да је манијак, па га испребијала. Она одлази да га тражи, мада су јој мале шансе га нађе. У овој слици се расплиће и Анђелкова прича. Он бива оптужен за убиство свог партнера Трифуна, јер је једини имао мотив да га убије. Просјак је учинио своје пето чудо и исцелио Анђелкову рану, због које страда када га у бекству прегази камион.

Шеста слика

1. Цмиља, Иконија
2. Цмиља, Иконија, Јагода
3. Цмиља, Иконија, Јагода, Иследник
4. Иконија, Јагода, Иследник
5. Цмиља, Иконија, Јагода, Иследник, Анђелко
6. Цмиља, Иконија, Јагода
7. Цмиља, Иконија, Јагода, Иследник

Седма слика је епилог и трећа је по величини у драми, са 17%. Ова слика је потребна, јер се публици кроз разговор ликова објашњавају чудни догађаји и улога невидљивих ратника и чудотворца Просјака.

Седма слика

1. Миле, Цмиља, Иконија, Ставра
2. Миле, Цмиља, Иконија, Ставра, Просјак
3. Миле, Цмиља, Иконија, Ставра, Просјак, Иследник, Госпава
4. Миле, Цмиља, Иконија, Ставра, Просјак
5. Миле, Цмиља, Иконија, Ставра, Просјак, Танаско, Манојло
6. Миле, Цмиља, Иконија, Ставра, Просјак
7. Цмиља, Ставра, Просјак
8. Просјак
9. Просјак, Манојло, Танаско
10. Просјак
11. Просјак, Танаско

Симовић је направио отворену драмску форму.²⁸ Драма отворене форме не одиграва се у омеђеном једноличју увек истог простора, јер исцепкани догађаји захтевају мноштво разноврсних места. У отвореној драми не постоји временски континуитет, већ је целина приказана у исечцима, одломцима који су ишчупани из једне веће, сложеније целине. Догађање је почело пре сценске радње, а наставља се и када завеса на крају драме падне. На крају *Чуда у Шаргану* не зна се да ли је Просјак прихватио Танаскове савете или је и даље наставио да интервенише својим чудима и ствара више невоља него спаса. Не знамо ни да ли ће Цмиља остварити свој сан и Ставру ухватити у брачну мрежу. Миле ће наставити и даље да обилази политичке скупине, а Вилотијевић ће покушати да се врати на политичку сцену.

²⁸ Видети више о томе у: *Затворена и Отворена форма у драми*, Лапис, Београд, 1995

Јагода наставља своју потрагу за оцем и богатим мужем, Иконија ће водити кафану. Само се Анђелкова прича завршила, на земљи, али видели смо из реплика осталих ликова да је наставио свој пркосан живот горе, на небу. Будућност је остављена неизвесном, судбина ликова је неразрешена, а Симовић је приказао три обична дана у кафани *Шарган*, који су накратко промењени, поремећени одигравањем неколико необичних догађаја. Аутор је кроз драму покушао да прикаже тоталитет једног света, његове духовне, материјалне, моралне и политичке аспекте.

У Симовићевој драми, банално постаје значајно и трансцендира садржаје лишене значења, док се метафизички банализују, приземљује. "Оно што чини заједнички дух гротескног театра своди се на следеће: апсолутно уверење да је све тешко, да је све испразно и да су људи марионете у рукама судбине: њихове патње, њихове радости, њихова дела само су сеновити снови у једном свету таме и тајанствености којим управља нека слепа и недокучива судбина" (Кајзер 2002: 186).

Спојивши узвишено и банално, Симовић је приказао један отворен гротескни свет, који својом изврнутом сликом стварности тражи од гледаоца и ликова да критички преиспитају своје животе. Такав свет у себи носи нешто наивно и фантастично, али тескобно и нелагодно. Нема универзалних истина које нас могу спасити од нас самих.

Симовићев комад се креће од натуралистичке свакидашњице до низа чудних и фантастичних догађаја, чиме долази до гротескних спојева. Фантастика суочава два света, природни и неприродни, стварни и нестварни. Живот није могућ без страдања, зато се у драми границе између прошлости и садашњости бришу, јер човек не сме да заборави своје "ране" и своју патњу. Писац је покушао да оствари везу између прошлости и садашњости, "напор да садашњост објасни прошлосту, али и да ту прошлост уведе као вредносно мерило за садашњост, не би ли на тај начин, поново успоставио континуитет нечега што би се могло назвати националним бићем, са свим његовим значењима и зрачењима, чини, рекло би се, средишњу тачку Симовићевог драмског дела; У њему се, на једној страни, открива примитиван, социјално још недефинисан и неситуиран, новокомпоновани менталитет становника велеградске периферије, а на другој страни се појављује далека визија, причина не тако давне, часне прошлости, прерано и неправедно заборављене" (Милошевић 1975: 12).

Симовићева драма је код неких критичара лоше прихваћена управо због разједињених прича и обимности материјала које није извео до краја. Ако се гледа из угла драмских правила о складности и јединствености радње, доследности и завршености, ту би се могло свашта упутити Симовићу као драмском писцу. Дело има неколико завршетака са доста контрадикторних блокова. Писац је, преко кафане *Шарган* и лика Просјака, покушао да повеже разнолику фабулу пуну изненађења, али је због обилног материјала морао да прибегне посредничкој комуникацији. Говорна радња доминира сценом и она утиче на ток приче, али се радња углавном догађа негде другде. Сукоб се не развија из јасно дефинисаних антагонистичких сила, већ су његове основе смештене у скривене радње или у време пре почетка презентације приче, па на сцени обично видимо реакције. "На низ озбиљних питања тешко је наћи праве одговоре. Зашто тај Просјак треба да симболично означава родну земљу? Откуд код човека са говорнице да се у пробуђеној савести појаве баш војници изгинули пре више од педесет година? Чему толико инсистирање на мелодрамским судбинама девојака које долазе из села у град и посрћу већ на првом кораку? Зашто је смрт младића који долази из затвора, обавијена толиком сентименталношћу? Није ли требало лик Милета, човека који се представља као активиста, више разрадити и објаснити? Дело је очигледно преамбициозно и нанаоружано, разапето између песничких слободних хтења и сценских условности и захтева од аутора темељитије пречишћење. Јер, испод свега тога лежи здраво језгро, живо и снажно, које нас уверава да у Симовићеве тек наговештене могућности треба веровати. Он је сигурно даровитији него што 'Чудо у Шаргану' публици говори" (Волк 1975: 19). Можемо закључити да драма садржи низ ликова и драмских ситуација чије емоционалне могућности писац није довео до краја. Писац је оставио судбине својих јунака нерешене, поричући им тако могућност промене, а то се одразило и на недовршеност токова драме. "Ова друга драма почиње пред крај првог чина и једно време тече упоредо са првом, али како узима све више маха, прва полако нестаје без правог завршетка – иако се Симовић труди да повеже све њене

конце – а ни друга не може да се заврши сасвим зато што је прва остала незавршена. Не верујемо у завршетке драме о кафани (назовимо је тако) зато што они нису довољно припремљени, па се Симовићеве личности нађу у причи о непрепознатом оцу и у причи о неверном љубавнику изненађене; не верујемо ни у усиљено мудре фразе на крају мистерија о добром избавиоцу, зато што се Просјак тек на крају драме нађе у тој улози и тешко се у њој сналази" (Христић 1975: 530).

Ипак, ако комад постоји да би се створио емоционални одговор у публици, онда је Симовићева драма веома успела, јер отвара неколико егзистенцијалних и социокултуролошких питања пред којима публика неће остати равнодушна. Аутор је желео да направи хетерогену, несавршену, отворену драмску форму која поставља питање, али и даје приказ једног времена. Несавршености ликова и разједињеност приче свестан је био и писац који је изјавио да је "за све врсте позоришта заједничко то што у њима постоји елеменат игре. Можда би мојим драмама савршено пристајала одредница "позоришне игре" (Хаџи Антић 1990: 29).

ПРОСТОР

Простор је битна категорија за све ликове у Симовићевој драми, и то не само оне који се налазе на сцени, већ је важан и простор изван сценске радње, простор који ликови замишљају, као и простор из којег ликови долазе. Симовићеви ликови се срећу у кафани, а долазе из свог завичајног простора, покушавајући да се уклопе у нову урбану средину. Кафана се зове "Шарган", према имену планине на којој се налази чувено село Кремна, познато по пророчанствима Милоша и Митра Тарабића. Тај чудан простор асоцира нас на чудесно и тајно место, кафану *Шарган*, у којој се спајају и будућност и прошлост.

СЦЕНСКИ ПРОСТОР

Чудо у Шаргану се одиграва на три сценска места: у кафани, испред кафане и на оближњем гробљу. Писац нам није непосредно локализовао кафану, али с обзиром на то да се она налази поред периферијског гробља, и кафана мора бити на периферији; касније сазнајемо, из дијалога ликова, да је доста удаљена од града, као и да неки ликови, попут Цмиље, никада нису видели Београд. Кафана је "омиљено и освојено место националне драматургије(...) Сви смо ми у кафани "код куће", сви се добро сналазе у кафани, и знатно теже овладавају ситуацијама у којима је писац хтео "некамо даље, некамо више" (Первић 1975: 17).

Кафана је стетиште разних ликова, па такав простор Симовићу омогућава низ успешних дијалога, јер се у крчми, пре свега, много говори. Јунаци драме су редовни гости те кафане и случајни путници. Симовићеви ликови у кафани понекад говоре изузетно поетски, што није необичан говорни израз за кафану, која је често свратиште многих песника. "Не смемо заобравити да је кафана, оно чиме се Србија може поредити са Атином – агора, место где се обављају сви послови државе и града, где се плићу и расплићу јавни и приватни живот, где се живи пуном мером, основна перспектива у којој се ствари посматрају, чудовишно надувавају или (исто тако чудовишно и сурово) срозавају. А тек периферијска кафана! То је право сусретиште: оних што долазе у град по углед и славу и продужавају даље, оних што су дошли и нису макли даље, и оних што изгнани из града и угледа дођу да ту заврше. Хераклитов 'пут нагоре' и 'пут надолу' срећу се у периферијској кафани, где се изричу последње и неопозиве пресуде животима и надама"(Христић 1975: 529).

Бирајући кафану за сценски простор своје друге драме, Симовић се придружује комичарима чије су драме покушале да насликају место нашег менталитета, попут Александра Поповића, Душана Ковачевића. То су комади са пуно вербалних сукоба, речи, изрека, ликова.

Кафана је простор који доноси атмосферу ишчекивања, јер у њој врло често долази до увреда и свађа, сукоба, туче. Кафана је и простор где се дешавају чуда, односно, у њој се прича о чудима. У кафани се казују стихови, приповетке, али говори се и о политици, те врло често неки жустар разговор прерасте у ненајављен протест. Симовићева кафана, са својом веселом и агресивном галамом, контраст је оближњем гробљу, али заједно чине два краја истог конца: живот и смрт, "простор близак гробуљу и ђубришту – потенцијално нечисти простор између овог и оног света" (Пешикан – Љуштановић 1999: 50). "Уосталом, и у Симовићевој поезији нема оштре границе између стварног живота и ирационалног света: то су само 'наци живота преведени на знаке смрти'. У том контексту упозоравам на тезу да сам простор 'Шаргана' одговара натприродним збивањима која се у њему дешавају" (Марјановић 2000: 276).

Кафана, као поетски простор, прво се појавила у Симовићевој поеми *Субота*, која представља увертиру за драму *Чудо у Шаргану*, и која је постављена на позорницу пре *Чуда у Шаргану*. "Анонимна кафана у *Суботи* и кафана "Шарган" из *Чуда* јесу стетиште анонимног света који је притиснут баналним збивањима и увучен у поље празних призора, постајући тако и сам огољени и стереотипан приказ за око песника" (Ђорђевић 1980: 409).

У *Суботи* Симовић је покушао да, кроз низ говорних жанрова, прикаже баналност живота, сиромаштво духа приказом једне суботње вечери у кафани. Већ у тој поеми Симовићу се јављају обриси ликова који трагају за хармонијом и сопственом срећом, одлазе из својих паланки и варошица да би се зауставили негде у некој периферијској кафани, причајући о својим жељама и сновима од викенда до викенда. "И тако то вишегласје, наизглед разбијено, даје полифонију сличних расположења, сличних мисаоних усмерења и сличних, или готово увек истих страсти. Кафана је њихов објединитељ, она је предуслов за изрицање колективног духа и његовог менталитета који тоне и пропада у сплинској атмосфери. Кафана се претвара у велику 'исповедаоницу' небројених субјеката који су толико блиски у исповедању својих светова. Зато се и толико слушају, допуњују, разумеју и једни другоме – суботом увече – са посебном благошћу и добротом поверавају и у свему интензивно саучествују" (Ђорђевић 1980: 412).

Кафана је и симбол затвореног херметичког простора. У поеми *Субота* јавља се мотив јајета, као митски симбол затвореног круга из којег нема изласка, али ни уласка у њега. Исти тај круг држи у изолацији Симовићеве ликове у свим драмама.

Пробудим се – у јајету!
Изађем – опет у јајету!
Ко нас је сабио у ово јаје?
Докле ће то?
Остави те карте, будало!
Нема ваздуха, нема места,
Погушисмо се у овом јајету, поклаћемо се!
Ћути! Нећу да ћутим!
Тесно ми је у овом јајету,
Не могу више у овом јајету,
Пустите ме из очевог јајета!..." (Симовић 1999:145)

"И као што 'јаје' не означава само предмет исхране, већ и нешто више од означеног: јаје – кафана, јаја – стан, јаје – простор на коме се стално траје, јаје – персонална унутрашњост, тако и синтагма 'мишја рупа' – поред основног значења: склониште за мишеве – добија нови смисао: она је егзистенцијални простор, условљен законима потребе и нужности; она је психолошка скривалица која у себи држи притајеност бића и покушава да сачува његов прави идентитет; она је алиби за кукавичлук и за приземно егзистирање, али она може бити и место лукавог чекања и смишљеног, неповерљивог диогенског посматрања. 'Мишја рупа' је замагљење властитог бића. Тако све постаје 'мишја рупа': кафана, скупови брада, перика, фотеља, чаша ракије и новине. 'Мишја рупа' је увек под знаком неизвесности и питања: никада не знамо шта крије. Из ње често 'вири реп' чије порекло навлачи сумњу, плаши" (Ђорђевић 1980: 411).

ПРОСТОР РАДЊЕ

Крчма је сценски простор у којем је представљен највећи број сцена, али у самој кафани нема много акције. У њој ликови говоре једни другима своје тужне приче и снове, или извештавају о тренутним догађањима у просторима скривене радње који су у овој драми битнији, јер утичу на сценску радњу. Један такав простор скривене радње је кухиња.

Свака кафана има "кујну", место где се поред спремања хране често затекне и неки гост који није достојан да седне са гостима у кафани, попут Просјака у драми, или се у њој састају после радног времена конобарице и гости. Кухиња је важан елемент Симовићевог песништва, нарочито у поеми *Субота*, која сва врви од старих кухињских специјалитета.

"Храна је у овим делима Симовића читав гастрономски "космогониј" којим је биће човека обузето и у коме се губи. Храна је његова страст и мит овог века, већи од свих. Субјекат познаје храну; он је сврстава, спрема, о њој размишља, расправља; у њу себе инвестира: и мисао, и имагинацију, и поглед, и рефлекс – све је усмерено ка њој, и све се даје за њу. Зато је и мит – у оном негативном смислу, јер осиромашује унутрашњи свет, јер убија на себи својствен начин: прво дух, па онда тело" (Ђорђевић 1980: 413).

Што бих сад ајвар, туришију, краставце киселе!

Што бих бабуре напуњене рибанцем!

Што бих проју са врућим чаварцима!

Пихтије, шварглу, шкембиће и кавурму,

Свињске папке у сафту, јагњећа цреваца!

Пржене кромпириће, месечарку,

Главуцицу, крилице, запањац!

Што бих сад слатко врућу јагњетину!

Ал кило јагњетине преко три хиљада динара,

А крвавица седамсто динара!²⁹ (II, 8)

Присуство и преокупираност храном много говори о ликовима који су тривијалног духа и ниског социјалног положаја. Видели смо да је храна једна од главних преокупација аскера, ликова из претходне драме. "Митизација кухиње и демитологизације духа и менталитета наставља се и у драми *Чудо*. И у овом делу животне тривијалности и људска монозначност исказује се кроз културу исхране и њено учестало, "високофреквентно" јављање (пасуљ 7 пута, шкембићи 17 пута). Ту се пије ракија, пиво, а сања о вину; ту се хлеб прећуткује, а гласно мисли на питу као својеврсну посланицу, која припада традиционалној и сањаној сфери јела. Најсањанија јела су са роштиља, а од посланица пилав" (Ђорђевић 1980: 413). Бахтин у Раблеовом делу види превласт *материјално-телесног начела живота* у сликама једења, пијења, и ту естетичку концепцију назива "гротескним реализмом". Код Симовића, материјално-телесно начело такође постоји као критика таквог начела, јер је заменило духовно у човеку. "Основно својство гротескног реализма је снижавање, то јест превођење високог, духовног, идеалног, апстрактног, на материјално-телесни план, на план земље и тела у њиховом нераскидивом јединству" (Бахтин 1978: 28).

Кухиња је простор материјалног и телесног, а хиперболисаном потребом за храном, негира се духовно биће, а истиче телесно и пропадљиво. У кухињи, Просјак једе, Скитница спава, али је то и простор где Цмиља и Анђелко, а, вероватно, и Цмиља и Ставро воде љубав. Кухиња је и место где Цмиља плаче, али и простор где се догађа чудо. Простор кухиње Симовићу драматуршки служи како би брзо променио конфигурацију, јер Иконија и Цмиља, као особље кафане, често излазе и одлазе у кухињу. Одмах иза кухиње се налази још један скривен простор: шупа. Шупа је важно место у драми, јер ту ликови смештају повређеног Скитницу, који, касније током драме, излази из ње без икакве озледе. Шупа је простор у коме је Просјак учинио своје треће чудо, али прво које су приметили и ликови и публика.

²⁹ Сви наводи из Симовићеве драме *Чудо у "Шаргану"*, дати су према књизи *Драме: Хаснаганица, Чудо у "Шаргану"*, Београд: Бигз, 1984.

Други простор је улица испред кафане: амбијент који је често излепљен различитим плакатима за циркусе, бокс-мечеве и фудбалске утакмице, а насељен пијаницама, беспосличарима, скитницама, проституткама, просјацима. Овај простор је битан за саму радњу, јер долази до блиског сусрета кћерке Јагоде и оца Скитнице. Батине које је добио Скитница омогућиле су Просјаку да изведе своје треће чудо, а опет и онемогућиле да се кћерка и отац препознају.

Недалеко од кафане налази се плац са говорницом, за којом Вилотијевић држи говор. Говорница на плацу представља простор који је потпуно затворен за све ликове у кафани. Ликови на говорници су недодирљиви људи који одлучују, говоре другим језиком, о неком другом животу, различитом од примитивне и приземне стварности која је свакодневица ликовима у кафани. "Фактор" – Вилотијевић има моћ да говори дуго и много. Говор је његова моћ и оружје, митско средство по којем је говорница и добила име "предикаоница" (Ђорђевић 1980: 417). Када је Вилотијевић сишао са говорнице, изгубио је све атрибуте моћи и величине, поставши једнак са другим ликовима, мали и обичан.

Гробље није случајно изабрано за место одигравања последње сцене. Гроб је простор којим се потврђује вечност живота и његово преображавање. Гроб симболизује или поновно рађање, васкрсење или понор, тмину у којој сви нестају. Окупљени око Анђелковог гроба, сви ликови као да траже одговор и теше се маштањем да је тамо, негде другде, негде горе на небу, простор среће, пошто већ није могуће његово постојање на земљи.

Железничка станица, скривени простор у коме се срећу отац и кћерка, симболично представља живот свих јунака, њихова путовања у потрази за срећом и бољим животом, а станица је симбол тренутног заустављања, који је код неких ликових постао трајно место живљења. Танаско, Манојло, Скитница и Јагода настављају своја бесциљна лутања, док су се Иконија, Ставро и Цмиља зауставили и таворе негде не периферији града.

Важан простор је Трифунова соба, у коју одлази Јагода код тобоже свог "профисора" и у којој Госпава убија лажног професора, Трифуна. Соба је простор скривене радње у којој се одигравају акције преваре и убиства. То је простор у којем се срећу три лика, а који има далекосежни утицај на животе чак четири лика у драми: Анђелка, Госпаве, Јагоде и Трифуна. Трифун је убијен. Госпава одлази у затвор, Јагода остаје без свог вереника, а Анђелко који је тражио Трифуна да му се освети, несрећно погине. Трифун је Анђелку и мртав загорчао живот, а Анђелко наставља потрагу за њим и на оном свету. Трифуново убиство у његовој соби сценски се не приказује зато што би тај догађај засенио основну пишчеву идеју, а то је филозофско-поетски став који са собом носи лик Просјака.

Не смеју се заборавити ни простори који су били главна места одигравања радње у прошлости. То је простор ратника – бојиште, где су се Танаско и Манојло борили против непријатеља, а пошто су једини преживели битку, осуђени су и стрељани као дезертери. Танаско и Манојло су путници кроз време пребачени шездесет година касније, па они размишљају и говоре лексиком хронотопа из којег долазе, што изазива комику, али на крају комада дају нам и разрешење тајанствених догађаја.

Пољопривредни комбинат је простор из прошлости у којем се одиграла љубав између Скитнице и Вукосаве. Комбинат представља одраз једног крутог времена, у којем су врло лако политички "неистомишљеници" одлазили на Голи оток, попут Скитнице, али комбинат представља и место где се рађа и љубав која постаје мотив Скитничине потраге двадесет година касније.

Треба поменути још један простор, који је много шири, а то је пишчево родно место, Ужице и Кремна, а такође и родно место Иконије и Цмиље. Зато се кафана и зове "Шарган", а стални гости те кафане су ликови који имају везе са тим крајем или су исто тако из неког провинцијског места. Постоји пословица из тог краја: *Благо њему, тај је сии'о у Ужице!* За људе са оближњих планина градић Ужице био је врхунац сна, а Београд је био недостижно чудо. Зато ови ликови више живе у својим просторима фикције него у реалном свету.

ПРОСТОР ФИКЦИЈЕ

Простор фикције је једини простор среће за ликове у свим Симовићевим драмама. Видели смо да Хасанагиницу у сновима посећује Имотски кадија, из замишљеног оностраних простора, а и само Имотско је простор који је за Агиницу недостижан и нестваран. У драми *Чудо у Шаргану* град је простор у који су сви Симовићеви јунаци побегли, трагајући за својом "плавом звездом". Сви Симовићеви јунаци имају очајничку потребу да побегну из сурове стварности у простор из снова.

У драми *Чудо у Шаргану* најконкретнији простор чежње има Цмиља, која, као и свако ко је дошао из провинције, машта о свом собичку:

*Да ми је димам неку собицу! собичак, макар
два са један, па и мање ако треба, ал нек је моје,
да накупујем суботом новина,
па до понедељка да не откључавам! (I, 14)*

И Јагода је лик који машта, сања, прижељкује попут Цмиље, само је њен собичак кућа у центру града, фабрика у Канади, бајка која исувише звучи лепо да не би изгледа као превара:

*Има стрину чак у Канади, замислите!
А она у тој Канади, има фабрику, знате!
(...)А, што је најважније,
пореклом стара београдска породица!
Кућа у Крунској,
башта са стакленим куглама разних боја,
лигештули, кипови, књиге, шимишир! (I, 1)*

Госпава, такође, замишља скроман топао породичан дом са децом. Анђелко говори о једном ширем простору, он ламентира о слободним београдским улицама и пијацама. Ставра жели да поврати пријатан породичан осећај среће на селу, из којег је, вероватно, давно отишао:

*Па седиш
у кујни пуној тигања, кутлача, шерпи!
Асталчина уза зид, около клупе,
а за асталом ташта и таст, шураци,
трудне свастике, трудне снаје, зетови, њина деца,
пашенози, браћа, јетрве, сеоски поштар!
(...)Па после ручка изађеш преткућу,
о зиду венци лука белог и црног,
венци сувих месечарки, венци риба,
с прага ти почиње цео Банат, и Бачка,
дува ветар, оће да преснежи, мирише врућа ракија,
а кипи облак над шумом која кипи! (IV, 4)*

Скоро сви Симовићеви ликови живе у илузији, тачније, сви осим Иконије, и сви маштају о фантастичном или идеалном простору: Танаско, уморни ратник, машта о мачванском завичају и једрој келнерици, Манојло, официр старе војске, још увек својој чети покушава да поврати част, Скитница се и даље налази у свом замишљеном простору среће – пољопривредном комбинату, са Вукосавом, Вилотијевић покушава да остане за говорницом, а Миле активиста у одбору, као важна политичка личност. Сви они изгледају као да су заробљени у неком "средњем свету" из којег нема излаза, замишљају свет који су имали и свет који би желели, али ни до једног не могу више да допру.

У последњој поменутој сцени, скоро сви ликови су окупљени око Анђелковог гроба и заједнички виде простор фикције: небо. Небо је ново Анђелково станиште, а сви они замишљају у том тренутку његов рајски живот, у ствари пројектују живот са земље на небо, приписујући му све оно за чим чезну, а што немају. Карневалску изокренутост, коју разматра Бахтин, видимо у овој последњој сцени, где ликови гледају Анђелка на оном свету у безбрижном и угодном окружењу. Анђелко, по начину живота који је водио, тешко да би као "мученик" могао да оде у рај, тако да ови ликови гледају изокренуту слику пакла на небу (уп. Бахтин 1978). "У многим традицијама, иначе, небо са земљом представља неопходан принцип за стварање и одржавање живота" (Кукић 1987: 106). Мотив неба је веома важан, за Симовића, и као песника.

"Врхунац захвалности јесте поновно успостављање нашег бића у божанском бићу, враћање духовне равнотеже и космичке целовитости:

Хвала ти, Боже, за небо на земљи! (Јесен после рата)

Овај стих значи *силазак* свега овога – свих ових блага и добара – са неба на земљу, 'јер је хлеб Божији онај који силази с неба и даје живот свијету' (Јован, 6:33) (Кукић 1987: 106).

Киша је још један битан елемент за читаву представу. На сцени, у свих шест слика, киша непрекидно пада. Она представља и "сценски знак који повезује сва три простора" (Марјановић 2000: 276). Вода и киша симболично представљају начин очишћења од греха. Потоп је често у легендама био казна за грешне (воде смрти) и симбол за рађање новог живота. "И мрак је око тебе да не видиш, и поводањ покрива те" (Јов, 22:11).

"Многе апокалиптичне сцене код Симовића обливане су водама. Воде употпуњују слику општег потопа, па се виде они који су затечени у 'столетној киши', 'притиснути мраком водених видика' (Шлемови, II), говори се о онима које носи 'мртва река' са које 'магла креће', или о онима који се надути, мрешкају на 'блату поплава' или тону у потопу. Воде носе грешне и вапијуће, који као да понављају ону слику из *Псалама* (69: 1-2): 'Помози ми, Боже, јер дође вода до душе. Пропадам у дубоки глиб, гдје нема дна; тонем води у дубине, и вали ме затрпавају.' Неће их Бог још услишити!" (Кукић 1987: 82). У песми *Поплава* указује се страшна сцена *Потопа*.

Да се мочвара горе у небу отворила,

Па не би овако било!

С кровова цури, с дрвећа цури,

Низ пластове, низ лица киша цури.

Куд год коракнеш – блато,

Вода га носи и меси

Вода гробове отвара, носи даске и кости,

Крај прозора нам плове рибе,

Над кровом подављене кокошке носи вода... (Поплава 1999: I – II)

У песми, Симовић наглашава да је овај потоп казна за велики грех, а спасење може донети само опроштај: *Ко ме то, и за који грех, из овог потоп да завапимо: опрости?* "Треси су наши огромни, а спасиоца се више не сећамо – немогућност да се сетимо његовог имена, тај слепи заборав још је једна казна, додатна, казна над казнама" (Кукић 1987: 82)

Чудо у Шаргану је драма која приказује поетизовану свакодневницу. "Те свакодневне ствари, то је наш свет. У *Суботи* сам покушао да откријем то што сам касније навео 'видик на две воде', видик на два света, на две могућности, на живот и смрт. И *Субота* се, мислим, и развија на два плана: она говори да смо заробљени, опчињени, осуђени и ограничени овим светом, али истовремено говори о жудњи и нужди да се из овог света изађе. Неки критичари су констатовали да се ја у *Суботи* и *Чуду у Шаргану* бавим 'периферијом' и 'приземљем'. То можда јесте периферија у односу на Теразије, али није периферија у односу на звезде. За мене то приземље није само приземље, него једна раван, један ниво на коме живи велики, можда највећи, број људи. Мислим да се човек и са те равни може пројектовати увис. Ти људи, зато што живе на тој равни, нису изгубљени за питања историјског и космичког идентитета.

Веровати да је испуњење човека могуће само на 'највишем нивоу', а при томе још мислити да је 'највиши ниво' могућ само тамо где је највише новца и власти, значило би отписати милионе људи, и милионе животних могућности. Остварење човековог идентитета у свој његовој пуноћи мора да је могуће на свим нивоима, иначе би живот био бесмиленији него што ико може да замисли" (Симовић 1990: 7).

ВРЕМЕ

Време се још у раним поетикама појављује као трећи, најважнији елеменат драме, уз простор и радњу. Ако је у лирском књижевном роду време одраз субјективности песничког субјекта, у епици, као наративном књижевном роду, време је приповедање о догађају у прошлости, а у драми време представља категорију која се одвија на сцени у непосредној садашњости.

ПРОБЛЕМ ВРЕМЕНСКЕ ДИСТАНЦЕ

Време које се одвија у Симовићевим драмама одаје утисак атемпоралности и универзалности, што значи да се подједнако изводе и данас као и пре тридесет година. Наравно, то не значи да је Симовић оставио замагљен историјски и политички контекст.

Културно-историјске прилике тог времена нису тако далеке да их не можемо реконструисати. Писац је у *dramatis personae* дао одредницу која тачно указује на време дешавања радње. Радња драме *Чудо у Шаргану* се збива *хиљадудеведестошездесетинеке*. Политички контекст драме је друштво у коме је социјализам на највишој тачки свог успона, одакле убрзо следи суноврат ка коначном крају деведесетих година. Комунизам тих шездесетих година није био толико репресиван, као у свом настајању, али је и даље постојао осветнички жар према свим неистомисљеницима. У драми то јасно видимо на примеру лика Вилотијевића који је због *вербализма* пао у немилост партије. Кроз реплике Ставре, Милета, Вилотијевића и Иконије лако се може приметити Симовићева иронија и цинизам према политици којој су потребни полтрони без аутономног мишљења попут Мила, и људи који, попут Вилотијевића, умеју да беседе и да анимирају масу. Политички митинг који се одвија поред кафане лако нас може асоцирати и на чувену 1968. годину, коју су обележили студентски протести, но писац није желео да смести радњу у конкретну годину, јер би то створило погрешну рецепцију представе, па Симовић оставља да та година буде *шездестинека*.

Још један одраз политике тог времена било је масовно досељавање становништва са села и из провинције у велике градове. Индустријализација градова је социјалистичким државама омогућила бржи напредак и држање корака са капиталистичким земљама, што је довело до пропадања села и мањих градова. Тема о "дошљацима" није непозната у књижевности. Симовић је ликовима Иконије и Цмиље дао порекло из свог краја, Ужица, а и за остале ликове судећи по њиховом говору можемо рећи да гравитирају око тог краја. Ставра помиње Банат и Бачку, али и Вишеград, тако да за њега не можемо рећи ни приближно одакле је.

Без обзира на то што ликови говоре граматички неисправно, просто и примитивно, писац их не исмева, већ је благонаклон према њима. "Тешко је одлучно потврдити мишљење неких критичара да 'нешто очинско меко' постоји у односу Симовића и његових јунака из кафане 'Шарган'. Пре бих рекао да у томе односу има нечег од Чеховљеве истинољубивости и неумољивости, и да Симовић сликајући своје време и своје ближње има на уму и давни Крлежин савет: "А буде ли тко писао о нама као таквима, он треба да пише мрко, окрутно и неумољиво" (Марјановић 2000: 275). Живот *дошљака* у великом граду није доминантна тема у драми, нити ликови страдају зато што се нису најбоље снашли у њему. Иконија, Цмиља, Ставра, Јагода и други ликови ове драме нису срећнији него што су били пре доласка у град, они се налазе у простору у којем време стоји, маштајући и даље о срећи, а понеко од њих се сећа и некадашњих бољих времена.

Друга половина 20. века донела је развијену индустријску цивилизацију у којој преовладава угодна, разумна демократска неслобода. Људи су оптерећени потребама које су наметнули посебни друштвени интереси. Рационализација мишљења, неделања и понашања у свим објективацијама модерног друштва представља израз отуђености, рационалности разума, анулирање вредносног садржаја из њихових норми: другим речима, у питању је превласт практичног разума, што у крајњем исходу значи отуђујуће раздвајање теоријског и

практичног разума. Плурализација морала, дехуманизација људских односа, раст ирационалног и агресивног, а човек је сведен на производ ситуације у којој живи.

Временска дистанца не постоји. Политика је на овим просторима, одувек доминантна тема, политичари и даље усавршавају вилотијевићевски *вербализам*, а многи вежбају и Милов полтронизам. Становништво које се доселило у град и допринело да Београд данас постане метропола и даље тешко животари по периферијама. Досељавање провинцијалаца је и даље актуелно, можда је чак и израженије данас, пошто су провинцијски градови пропали у безуспешној социјалистичкој индустријализацији, а села су још седамдесетих година почела да остају без мештана. Симовић је у разговорима истакао "да је цео послератни период, период дубоке кризе. Разне кризе – етичке, економске, интелектуалне, националне, политичке, идеолошке – непрекидно су производили једна другу. У основи нашег друштва владали су лицемерје и хипокризија. Човек је, сетите се, био проглашен највећим благом и богатством, а тај човек није био ништа друго до приватно власништво, заморче, играчка, пион партије и њене државе. Наша држава је прихватила идеологију која укида приватно власништво, а сама је постала приватно власништво оних који су владали. Рекли смо да нам ништа не може бити толико свето да се не може замењивати нечим бољим, а стварали смо одборе и законе за заштиту посвећених "имена и дела" од преиспитивања и критике. Све те кризе данас достижу врхунац, и нема наде да ћемо из њих ускоро изаћи. Али смо барем изашли из ћутања које је кризу скривало и продужавало. Па и производило! Велика је ствар што смо изашли из тог ћутања, и што можемо да кажемо да нас из ове кризе не може избавити систем који нас је у њу довео" (Хади Антић 1990: 35). Симовић инсистира на коришћењу разноврсне лексице, политичких говора с једне и поезије с друге стране, и тиме, спојивши неспојиво, гради гротеску. О лексици и временској транспозицији више ће бити речи у наредним поглављима (уп. *Говор*).

ОСА СУКЦЕСИВНОСТИ

Оса сукцесивности нам олакшава да видимо утицај прошлости на сценску садашњост.

догађаји из прошлости	проспекција
Просјак спасава Танаска и Манојла	Танаско и Манојло траже просјака
Скитница и његова послератна љубав	Потрага за Вукосавом
Одлазак Скитнице после рата у затвор	Непрепознавање кћерке Јагоде
Трифунова издаја Анђелка	Анђелко је осумњичен за злочин

Иако се радња у кафани завршава за три вечери, време сеже много даље у прошлост. Два битна момента су се одиграла у прошлости. Један је за време Првог светског рата, када се десило појављивање Просјака и његово исцељивање Манојлове чете, што узрокује потрагу за њим пуних шездест година. Манојлова и Танаскова прича из прошлости нема већег утицај на догађаје, али нам у последњој сцени управо њихова прича омогућава потпуно схватање приказаних догађаја.

Много битнији драматуршки моменат је Скитничина љубавна прича са Вукосавом, која се одиграла 28 година пре времена које се приказује у кафани. Његова прича доприноси заплету који се одиграва у кафани. Отац, тражећи жену, нађе ћерку, али он не зна да је добио кћерку са женом коју је волео, јер је пре венчања отишао у затвор.

Трифун је лик који се не појављује на сцени, али утиче на сценске догађаје. Лимар Трифун је преварант који вара две жене у исто време, Јагоду и Госпаву. Анђелко и Трифун су некад били партнери у крађи, док Трифун није на суду издао Анђелка, те Анђелко постаје главни осумњичени за његово убиство, пошто је имао највише мотива.

ОСА СИМУЛТАНОСТИ

Оса симултаности представља догађаје који се истовремено одигравају када и догађаји на сцени. О њима публика сазнаје из извештаја и коментара ликова. Док ликови седе и причају, у кафани се симултано одиграва низ догађаја иза сцене:

- Вилотијевић све време у прве три слике држи говор на плацу поред кафане
- Просјак вечера у кухињи
- Миле спава на столу у кафани током читаве прве слике
- Госпава је у послу са "муштеријама"
- Скитница јури за Јагодом
- Јагода испребија Скитницу испред кафане
- Цмиља и Анђелко воде љубав у кухињи
- Просјак преузима ране од Скитнице
- Љубавни троугао Јагоде, Госпаве и Трифуна
- Госпава убија Трифуна
- Просјак исцељује Анђелкову рану
- Анђелка згази камион
- Цмиља и Ставра постају љубавни пар

Симовић је у симултани ток радње ставио многе моменте који су битни за расплет: Просјаково чудо над Скитницом и Анђелком, неугодне сусрете Јагоде и оца, Трифунове састанке са Јагодом и Госпавом, Трифуново убиство... Писац одуговлачи у саопштавању информација. Иако неке догађаје наслућујемо, тек на крају сазнајемо да је Јагодина мајка у ствари Вукосава, односно откривамо да је Трифун заправо исти човек који је завео Госпаву и Јагodu.

Доминантна прича о Просјаковим чудима, хронолошки је сакривена до краја комада. Симовић је у трећој слици, где се појављују Танаско и Манојло, дао нејасне информације о неком човеку кога чекају. Улога ових ликова, који боље схватају догађаје који се одигравају у кафани, до краја остаје нејасна, што утиче на стварање антиципирајућих тумачења и одржавање напетости код гледаоца.

МАНОЈЛО

*Не знам каква је ово секција!
Теоретски, све се слаже, у длаку,
а кад погледам око себе, на терен,
то апсолутно није то!*

ТАНАСКО

*Госкапетане!
Овај што прође
много ми изгледа познат!
Ја канда сам га већ негде некад видео.*

МАНОЈЛО

*Па овај повређени, што су га малочас унели. ..
Па овај шепани, шантави, што га је унео. . .
Све се то слаже... то мора да је то. . .*

МАНОЈЛО

*Нема никакве сумње!
Ми смо заиста на трагу оној битанги! (III, 4)*

Експозиционе информације се тек у последњој сцени сазнају из дијалога Манојла и Просјака, тако да тек тада публика може да потпуно да склопи мозаик од представљених

догађаја. За разлику од публике, ликови одлазе са сцене без могућности да схвате чудна дешавања у кафани *Шарган*.

Све информације истовремене радње посредоване су "гласничким извештајима". Гласнички извештаји у драмама могу бити прилично непоуздани, али у овој драми Симовић нам често један догађај представља као извештај најмање два лика, тако да се потврђује његова тачност. Тако, прво Јагода прича о сусрету са манијаком на станици, да би касније Скитница причао о умишљеном сусрету са "Вукосавом", док Иконија и публика схватају да су они отац и кћерка.

ПРИМАРНО, СЕКУНДАРНО И ТЕРЦИЈАРНО ВРЕМЕ

Сценски представљени догађаји се одигравају за три дана:

Прва слика	I дан, предвече
Друга слика	исти дан, вече и ноћ
Трећа слика	исти дан, иста ноћ
Четврта ка	II дан, 10 сати увече
Пета слика	исти дан, вече, 11 сати
Шеста слика	исти дан, 12 сати, ноћ
Седма слика	III дан, сахрана

Догађаје за које смо навели да су се одиграли у симултаном времену су скривене сценске радње и представљају секундарно време. Писац је покушао да одржи паралелно време одигравања, па су због тога сусрети Јагоде и Скитнице убрзани, а нарочито је згуснуто време око политичког пада Вилотијевића, као и око истраге Трифуновог убиства. Згуснути ток секундарне радње се не примећује.

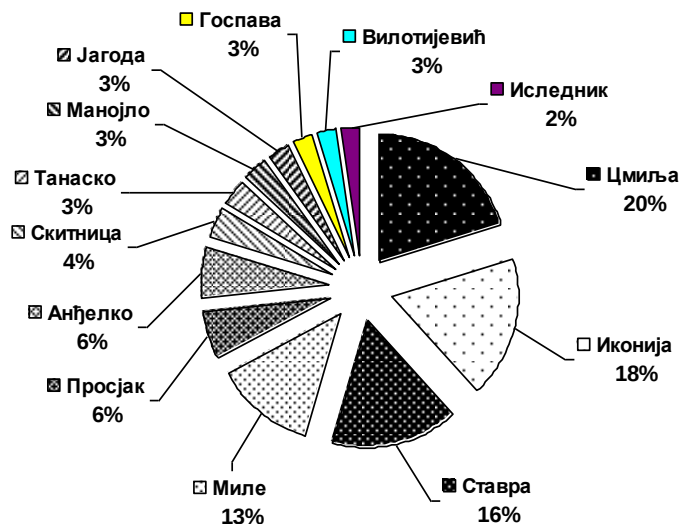
Терцијарно време обухвата: Први светски рат, смрт Танаска и Манојла, чудесно излечење, њихово ражаловање и стрељање; послератну љубав Скитнице и Вукосаве, одлазак Скитнице у затвор и Јагодин живот у пољопривредном комбинату; Иконијин живот у браку са Радованом; Анђелкове крађе са Трифуном, честе одласке у затвор, издају Трифуна, живот у затвору и Анђелкову амнестију, као и Цмиљин живот у Кремнима, пре доласка у Београд.

Што се тиче будућности до које сеже терцијарно време, оно је за Танаска и Манојла поновни одлазак у смрт, за Цмиљу и Ставру могуће венчање и долазак њене фамилије у Београд, за Госпаву живот у затвору, за Вилотијевића његов поновни успон, за Јагodu и Скитницу могућност да се пронађу. Миле ће вероватно и даље пратити функционера партије и додворавати му се, а за Анђелка се наставља живот на небу. Остаје нерешено да ли су Манојлове речи деловале на Просјака, да ли ће наставити да помаже људима и тако их унесрећује или му више неће бити потребна патња других људи кад већ има сопствену?

Симовић је направио отворену драму која нам је приказала један исечак из живота људи који се налазе заробљени на периферији Београда, код којих су поремећене везе између људи, човека и Бога, садашњости и прошлости, и који траже могући излаз, маштајући о бољем животу. Симовићеви ликови схватају грубост живота и неправде, али им се не супротстављају.

ЛИКОВИ

У наредном делу текста испитаћемо конфигурације ликова, број појављивања, укупан дискурс у репликама и друге параметре, који ће нам омогућити да што боље сагледамо структуру ликова у Симовићевој драми. Има их укупно 13. На овој листи нема ликова попут Трифуна и Вукосаве који се не појављују, али утичу на заплет радње.



Графикон 6: Присуство ликова на сцени

Из графикона видимо да би хијерархија, према присуству ликова на сцени изгледала овако: Цмиља 20%, Иконија 18%, Ставра 16%, Миле 13%, Анђелко 6%, Просјак 6%, Скитница 4%, Јагода 3%, Госпава 3%, Вилотијевић 3%, Танаско 3%, Манојло 3% и Иследник 2%.

Пошто драма има 13 ликова, број могућих конфигурација је 8192. Ипак, у драми се појављује 66 конфигурација, од којих највише има сцена са 5 ликова (13), 4 лика (13), са 2 лика (13). Нешто мање се појављују 3 лика (12), док се сцене са 1 ликом појављује 7 пута. На сцени се највише налази 6 и 7 ликова (4), мада су у тим сценама ретко кад активни сви ликови. Тада се неки ликови или не примећују, што су ликови Танаска и Манојла, или су као и у свакој кафани заокупљени својим пословима и тихим разговорима, а фокус сценског представљања се наизменично премешта на дијалоге различитих ликова.

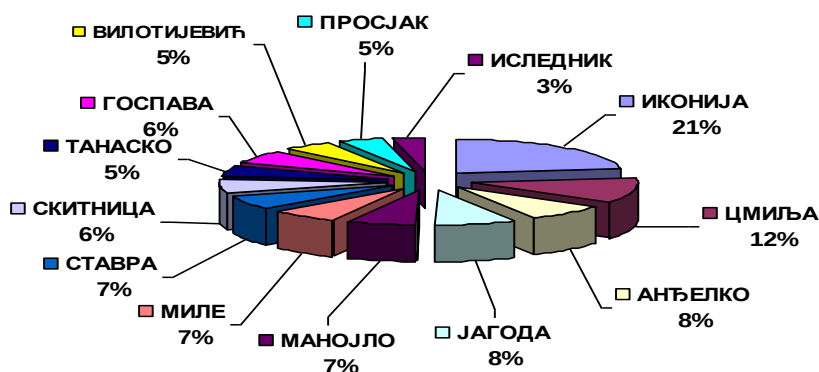
Цмиља (48), Иконија (43), Ставра (38) и Миле (30) јављају се у највећем броју конфигурација, међутим, у даљој анализи ћемо видети да су они пасивни ликови који не покрећу радњу. Њихово велико присуство на сцени је оправдано, пошто је Цмиља келнерица, а Иконија власница кафане, док су Ставра и Миле стални гости у кафани. Иконија и Цмиља, као и у свакој кафани послужују, а уз то и слушају исповести својих гостију. Цмиља се издваја по љубавним епизодама са Ставром и Анђелком. Ставра је типичан кафански лик, стални гост који седи у углу и чита новине, углавном проматрајући догађаје око себе и људе који улазе; озбиљан, резонер који све разуме, а нарочито живот; ироничан и циничан, нарочито према Милу. Миле је типичан лицемер који политику схвата као личну афирмацију. Миле и Ставра се заједно појављују у четири слике у којима се препиру и свађају, с тим што Миле половину прве слике преспава. Сва четири лика која су највише присутна на сцени и која највише ступају у односе са другим ликовима нису носиоци радње.

Остали ликови исповедају своје приче конобарима и конобарицама, па одлазе. Преко њих сазнајемо различите судбине, као и догађаје који се дешавају изван кафане. Наизглед, у драми нема видљивије радње, у њој се углавном много разговара, а динамику дају чудни ликови који долазе у кафану, попут махнитог Вилотијевића (7), који "уводи" мртве ратнике, чудноватог Просјака (15), необичног Скитнице (15), луцидног Анђелка (15). Кафана је

стециште свих крајева заплета, у њој се расплићу приче које се одигравају негде изван кафане.

ВЕЛИЧИНА ДИСКУРСА

Квантитативан параметар величине дискурса не разликује се много од графикана присутности ликова на сцени. Иконија и Цмиља имају највећи дискурс, што је и разумљиво с обзиром на њихову професију, а заједно са ликовима Анђелка и Јагоде чине половину купног дискурса. Цмиља, сем поменутих љубавних епизода, не покреће радњу, док Иконија то чини једанпут, када открива да је Јагода испребијала свог оца, за којег није знала, а не манијака како је мислила. У ствари, Цмиљин и Иконијин дискурс је велики, јер су учеснице свих дискурса осталих ликова, али реченице су им кратке и често у служби одржавања комуникације (у фатичкој функцији, о чему ће више речи бити касније) или неког солилоквија, попут Цмиљиног кад машта о браку. Најдуже реплике су Јагодине, када прича Иконији и Цмиљи о свом љубавном доживљају са лажним професором Трифуном, као и њеног оца Скитнице, који прича о својој давној љубави Вукосави. Ликови који имају највише реплика заправо најмање утичу на радњу зато што углавном имају улогу слушаоца извештаја, коментара или биографија осталих ликова. Насупрот њима стоје ликови Скитнице, Просјака, Јагоде и Госпаве, тј. ликови са мањим дискурсом, а већим значајем за радњу (било да утичу на њен развој или да развој радње трагично утиче на њих).



Графикон 7: Укупан дискурс

Што се тиче перформативне и констативне грађе дискурса сваког лика разлика је велика. Управо лик Иконије (сем поменуте епизоде откривања Јагодиног оца) и Цмиље имају врло мало утицаја на заплет (односно расплет) комада пошто је њихова улога углавном улога повереника, док су ликови Скитнице, Јагоде, Анђелка, Просјака и Госпаве, главни ликови са становишта утицаја на заплет. О заплету и грађењу сижејне структуре биће више речи касније.

СЛИЧНОСТ И РАЗЛИКЕ

	Иконија	Цмиља	Јагода	Аиђелко	Ставра	Миле	Манојло	Танаско	Вилотијев.	Скитница	Просјак
Воли	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-
Вољен	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Младост	-	+	+	+	-	-	-	-	-	-	-
Прошлост	+	-	+	+	+	-	+	+	-	+	+
Дволично	-	+	+	-	-	+	-	-	+	-	-
Моралност	+	-	-	-	+	-	+	+	-	+	+
Брак	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Корист	+	+	+	+	-	+	-	-	+	-	+
Сујеверје	+	+	-	+	-	-	+	+	-	+	+
Моћ	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	+
Срећа	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Патња	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Слобода	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Маска	-	+	+	-	+	+	-	-	+	-	+

Симовићеви јунаци махом потичу са дна социјалне лествице: лопови, шанкерке, анимир-даме, мали политички активисти. Схема сличности и контраста између ликова даје суморну слику света без љубави и искрености, као и Симовићева претходна драма. Карактеристика која је заједничка свим ликовима јесте патња коју сви у себи носе. Чак и лик Просјака, који ослобађа људе од патње, на крају драме добија своју патњу. То су и људи притиснути својом бедом: "Док говоре сликовитим, чак поетским језиком о најбаналнијим стварима, они су сви одреда гладни овоземаљског живота, а понекад и наслућују да је њихова несрећа почела кад су отргнути из својих села и заселака, из малих, чврсто организованих заједница у којима је владао природан ред, кад су бачени у проблематичан хаос градског живота." (Стаменковић, 1975: 28).

Из табеле видимо да нико од ликова није срећан, нарочито после деловања Чуда. То је свет ликова који пате због одсуства љубави. У том свету нема ни заљубљених, ни вољених. Иконија је завршила своју животну причу – удовица која поседује кафану и има лоше брачно искуство. Јагода, Цмиља и Госпава, иако на трен могу изгледати заљубљено, у ствари траже излаз, а не љубав. Брак је тај излаз, а не и емоције на којима би требало да брак почива.

Госпава постаје трагичан лик, јер је и она маштала о бољем животу. Издржавала је Трифуна, а, заправо је, индиректно куповала поклоне и Трифуновој љубавници Јагоди, да би на крају завршила у затвору. Као у свакој гротески, имамо изокренуту слику света. Госпава, проститутка, анимирка у кафани, искренија је и хуманија од Цмиље, Мила, Вилотијевића, а једино она одлази у затвор. Пошто Госпава завршава несрећно, код публике се може јавити осећање гнушања према осталим грубим ликовима и таквом суровом и отуђеном свету без емоција.

Лик Скитнице се издваја од осталих својом заљубљеношћу у илузију о жени Вукосави с којом је био у вези пре 20 година. У драми су сви заљубљени у фикције, у идеализоване, а не у реалне људе. У драми *Хасанагиница* једина права љубав била је између Хасанагинице и мртвог Кадије, а у овој драми таква љубав постоји једино између Вукосаве и Скитнице. У Симовићевим драмама идеална љубав је неодржива, а пошто на земљи ништа не може бити савршено, остаје само тежња за идеалним.

Сви ликови у драми имају прошлост. Цмиља је најмлађи лик у драми. Она је Иконијина рођака, има само двадесет година, али је врло рано упознала мушкарце, што можемо закључити и по њеном слободном односу са њима. Цмиља зна да су мушкарци сујетни и да не трпе супарнике, па сваком са којим је била говори да јој је "тек други". Она користи еротичност и секс као средства да дође до брака и бољег живота, али у кафани је то тешко наћи. Управо због тога Госпава делује искреније, јер она своје услуге наплаћује, док је Цмиља «поштена и фина», а користи сличне методе за избављење из свог тешког живота.

Јагодина прошлост и прошлост Скитнице су две епизоде једног живота, они су отац и кћерка који не знају једно за друго. Њихове приче из прошлости чине подзаплет драме, о чему ће више речи бити касније.

Миле своју прошлост мења и фалсификује у зависности од политичке ситуације.

Видимо да већина ликова жели неку корист, због чега скоро сви имају и особине лицемерства, бестидности, неморалности и преуслужности³⁰ (полтронства). Кафана на периферији града стетиште је различитих, неотесаних, грубих, тупавих и брбљивих људи, па су многи ликови Симовићеве драме који се окупљају у кафани „Шарган“ аутентични.

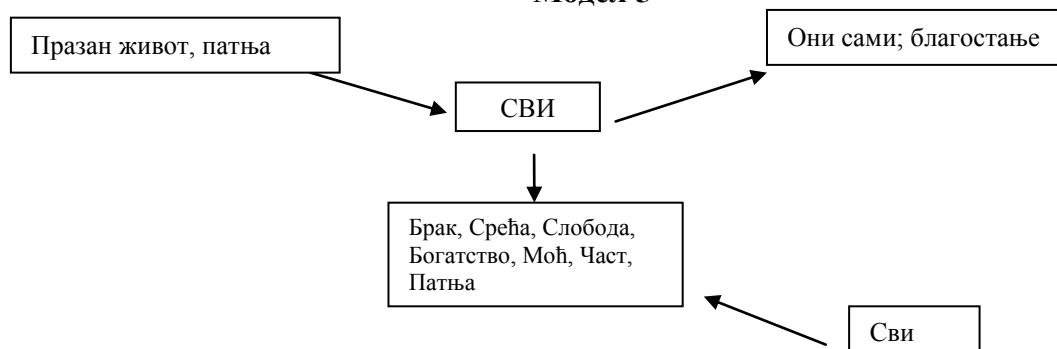
Драма *Чудо у Шаргану* приказује свет неслободе коме недостаје љубав, који је саможив у потрази за својим користима, пасиван, неморалан и лицемеран, свет коме ни чудо не може да помогне, свет који је самодовољан и себичан, чак и онда када пати. "Готово све личности "Шаргана" имају ту симовићевску наивност: и Џмиља са села у својој упорној жељи да успе у граду и 'проституткиња' Госпава у комбинацији занатства оног "шлингерајског" и најстаријег на свету, и пали политичар Вилотијевић и лупеж Анђелко, па чак и Скитница. Мудрост света су једино власница кафане Иконија, која добро чита живот, и Ставра, ваљда зато што 'стално чита новине' (Ћирилов 1987: 88).

И у овој драми постоји лик који има улогу у заплету, а не појављује се на сцени – преварант Трифун. Да је Трифун приказан на сцени, драма би имала више акције, била би динамичнија, али би тиме Просјак и његова чуда били потиснути у други план, па би драма добила другачији смисао од оног који је писац хтео. Симовић је желео да акценат стави на ликове којима се ништа не дешава, који покушавају да нађу бољи живот, који пате, а да ни сами тога нису свесни. Ликови у овој драми живе у илузијама, претварајући се и довијајући се, мењајући маске, а Трифун Трипковић постаје симбол тог живота иза заклона, иза маске – човек који свесно мења улоге да би имао корист.

Од ликова се још помињу: Илић, као политичар који је постављен на место Вилотијевића, Радован, Иконијин покојни муж и Вукосава, Јагодина мајка.

АКТАНЦИЈАЛНИ МОДЕЛИ

Модел 5



Ово је основни актанцијални модел функција у драми. Видимо да је на месту објекта више жеља које представљају покушај бекства из празног свакодневног живота. "Идеал више није богаћење духа и његово преображавање, чиме започиње издизање изнад тривијалних простора битисања. Уместо таквог идеала високох циљева, јавља се *сањарење или жељење* да се поседује оно што се нема (аутомобил, велика кућа, ствари). Жељени предмети постају компензатори који указују на имагинарна усмерења – искључиво ка предметима културе, који су с оне стране могућности одређеног субјекта" (Ђорђевић 1980: 413). Издваја се лик Анђелка који машта о слободи, јер је већи део живота провео у затвору. Међутим, и он жели личну сигурност, па је због ситних крађа и провео више времена у затвору него на слободи. Манојло и Танаско желе да поврате част, док Вилотијевић и Миле желе политичку моћ. Просјаку је потребна патња како би му живот имао смисао. Противници њихових жеља су у ствари они

³⁰ Преуслужност је "добронамерно претеривање у говору и у поступцима, а преуслужна човека карактеришу следеће особине: Он скаче и хвалисаво изјављује да ће из сопствених побуда учинити нешто што надилази његове моћи. О ствари чију оправданост сви признају он има супротно мишљење и, наравно, бива оповргнут" (Геофраст 2003: 91).

сами и њихови карактери, али и сама појава Просјака са његовим изненадним чудима постаје препрека која је направила забуну.

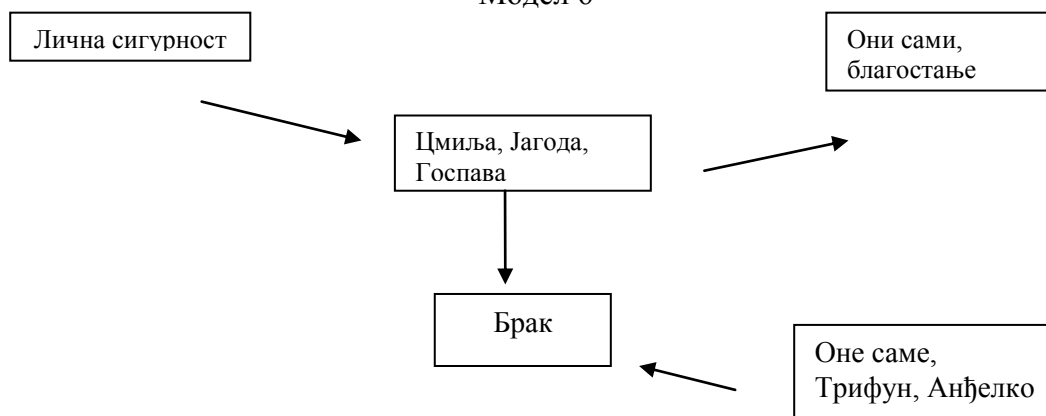
Просјак има двоструку функцију – он се јавља и као самозвани помоћник, и као несвесни противник жељама осталих ликова. Просјак има и улогу арбитра, али баш то онемогућава остале ликове да дођу до своје среће. Он додељује добро по свом нахођењу, мислећи да је човеку најважније да се ослободи патње. У човеку постоји дубоко укоренено веровање по коме божанство може да се појави као неугледан човек, путник или просјак. Бројни су митови и приповетке у којима знаменити људи или светитељи обилазе народ. У народним приповеткама и предањима нашег народа обично Свети Сава обилази људе и куша њихову гостољубивост.

У старо време, кад су кроз народ свеци ишли удружи се Свети Сава са једним светитељем. Они су обилазили села и градове. Једном дођу у кућу веома богату. У кући била је удавача девојка добра, предусретљива, и сваком је била готова добро да учини. Девојка је путнике радо примала на конак. Шта је год имала најбоље, то им је за вечеру дала. Уморне путничке ноге опрала је и одмах им прострела душеке. (Свети Сава и удаваче, Антић 1988: 64)

Скитница је једини лик који не тражи ништа материјално, већ вољену жену. У том трагању је уместо жене нашао кћерку за који није знао да постоји, а до њиховог коначног препознавања не долази услед сплета околности и Просјаковог исцељења Скитничине ране.

Издвојићемо актанцијални модел чији би субјекат представљали женски ликови, пошто је на месту објекта иста жеља - брак:

Модел 6



У драми *Хасанагиница* женски лик је говорио поетским језиком, Хасанагиница је туговала за љубављу, за мртвим Кадијом, док су у овој драми женски ликови потпуно окренути овоземаљском. Када маштају о браку, реплике женских ликова у драми *Чудо у Шаргану* су сличне и све их повезује жеља за материјалним благостањем.

ЈАГОДА

*Тај мој профисор, вереник,
има стрину чак у Канади, замислите!
А она у тој Канади, има фабрику, знате!
(...)
пореклом стара београдска породица!
Кућа у Крунској, башта са стакленим
куглама разних боја, лигештули, кипови, књиге, шимиш! (I, 1)*

ЦМИЉА

*Па димамо кућицу, слободу,
веце, шпаиз, и текућу воду!
да направим турицију, пре зиме,
да на врата прикуцам презиме!
Снег напољу сипа кано вуна,

код нас бојлер, зимница, фуруна!
Док он гледа фрижидер са храном,
трудна итрикам пред тебе екраном!
Док он меша цемента за цокле,
кувам супу, ринфлајш и шененкле!
Перем суђе, и развлачим тесто, а он
гледа фудбалско првенство! (II, 8)*

ГОСПАВА

*Брак! Људски живот!
Кујну! Спаваћу собу!
Чисту постељину!
Поштовање! Децу! (VII,3)*

Противници остварења њихових жеља су пре свега оне саме, јер живе у илузији. За објекте своје љубави изабрали су потпуно неадекватне ликове. Трифун Трипковић који вара и Госпаву и Јагоду, преварант и крадљивац, све друго је него добра прилика за брак. Јагода и Госпава су заправо супарнице, а да то не знају, док у тексту не постоји ниједан њихов дијалог и сусрет, осим оног који не видимо на сцени. Уместо са Јагодом, Госпава има вербални сукоб са Цмиљом и то без икаквих разлога, сем Цмиљине нетрпељивости.

Трифун Трипковић има двоструку функцију – он је жељено добро и противник, јер је испод маске својих лажи обичан лицемер и ситан лопов. Анђелко има нечег романтичног у себи, али то не испољава према женама, већ према слободи и животу, те је брак са Цмиљом последње што би желео.

КОНЦЕПЦИЈА ЛИКОВА И КАРАКТЕРИЗАЦИЈА

ШИРИНА

Човек је, по Сартровом егзистенцијализму, апсолутно слободан и зато апсолутно одговоран за свет у којем живи. Да ли ће човек бити роб или слободан, зависи само од

његовог избора. (уп. Сартр: 1981). И у овој драми као и у *Хасанагиници*, Симовићеви ликови немају велики избор могућности. Налазе се заробљени на периферији Београда, у некој малој кафани која их подсећа на место одакле су дошли. Они су се зауставили у неком међучину, лимбу: да се врате у родно место не могу и не желе, а у Београду постоји врло мала могућност да напредују.

О Иконији не знамо превише, али знамо да је власница кафане, да се свачег нагледала у животу, да је сујеверна и религиозна удовица која је наследила кафану. Брак јој је био тежак и пун грубости, зато га толико и критикује. Она не жели поново брак, али и нема има избора да мења свој живот.

Иконија је довела Цмиљу из свог села у Београд, да буде шанкерка, судопера, девојка за све. Свој долазак на периферију сматра привременим, међутим, вероватно су слично мислили сви који су се ту нашли. Цмиља машта о браку и срећи, покушава да пронађе своје "место под сунцем", међутим кафана је последње место за то. Цмиља је лукава и наивна, на ивици блесавости и простодушности, а у исто време и нарочито упорна. За разлику од lika Хасанагинице, Цмиља не зависи од нечије воље, она може да се уда за кога хоће. Иако поседује аутономну вољу, она завршава као конобарица у кафани, тражећи међу полусветом добру прилику за брак. Таква прилика, наравно, сигурно није Анђелко, који је „саставио“ више година у затвору него на слободи. Симовић је од Анђелка направио лик мангупа који, према Иконијиним речима „у години дана проведе тринаест месеци у затвору“. Анђелков избор се своди само на покушај да што дуже буде на слободи. Брак је за њега већи затвор од робије, зато се и подсмева Цмиљи. Анђелко је ипак лик који од живота тражи само задовољство. Чини нам се да је он с мало слободе више упознао живот него сви у кафани, а то се види из његових лирских описа о слободним улицама Београда:

*Кад се вратим у Београд,
на када увече изађем на улицу,
ко да сам изуо тесне ципеле!
Гладан сам смога, гладан бензина, галаме,
гладан трамваја, слободе, људи, свега!
Нигде ти нема ко у Београду, предвече!
Натенане, испред „Губеревца“,
мало црно и јагњећа цревца! (II, 6)*

Госпава, проститутка, такође је лик који би желео да нађе мужа. Зато и чини злочин, јер је у Трифуну видела наду, а уместо срећног брака с њим, Госпава одлази у затвор. Трифуну су Госпава и њен новац послужили као средство да заведе други женски лик - Јагду.

Вилотијевић и Миле су потпуно аутоматизовани ликови зависни од партије којој су подредили и живот и понос. Вилотијевић има у једном тренутку могућност да свој живот настави као обичан човек који разуме људе и људску патњу, али се брзо враћа старој љубави - политичкој каријери. Миле не мења став, нити може, он слуша само чланове из политичког одбора.

Скитница покушава да измени свој живот и почиње да тражи изгубљену послератну љубав, али на несрећу, Просјаково исцељење његове ране учинило је и да престане жеља за њом. Скитница одлази у 22.30h возом у непознатом правцу, а да је

остао само још сат времена, упознао би своју кћерку Јагуду и његов живот би добио потпуно нов смисао.

Манојло, прек и импулсиван капетан, и Танаско, промоћуран и сналажљив српски сељак, представљају ликове који нису имали избора ни у животу (у којем су кажњени зато што су једини преживели битку, а затим били ражаловани и стрељани), а ни као духови у оностраном животу, јер не могу да промене и исправе доживљену неправду, па су због тога и кренули у потрагу за Просјаком.

Просјак је лик који има дар да помогне људима, али то не ради због човекољубља већ због испуњавања сопственог смисла, а да се ниједном није запитао да ли је некоме стварно помогао. Зато га Танаско и прекорава на крају драме:

*Можеш ти на себе да натовариш
и иљаду, и триста иљада рана
ал која ти вајда кад те ни једна не боли! (VII, 11)*

Ставра изгледа као потпуно равнодушан коментатор и циник који ништа не жели, али и ироничан лик који много види и много разуме. Ипак, у једном тренутку и он машта о неком срећнијем начину живота који би имао више смисла:

*Било би лепо живети у Кремнима!
Што урадиш, можеш да опипаш,
да избројиш, да измериш, да покажеш!
Уметрена дрва, окречен јабучар!
Или направиш рецимо кола!
А точкови још миришу на храстове!
(...)Замисли, да имаш велико имање,
велику кућу, велику породицу!
(...)Па седиш
у кујни пуној тигања, кутлача, шерпи!
Асталчина уза зид, около клупе,
а за асталом ташта и таст, шураци,
трудне свастике, трудне снаје, зетови, њина деца,
пашенози, браћа, јетрве, сеоски поштар!
(...)А са шпорета црног, из плаве лончине,
пасуљ градиштанац мирише раскуван!
У пасуљу сува ребарца, лук,
лорбер, мирођија, целер, паприка, першун!
А башка мирише запришка из тигања! (IV, 4)*

Ставра је човек са села, он ужива када са заносом прича о храстовима, дрвима, јабучарима, "традиционалист и иронични коментатор догађања који многе појаве трезвено запажа, и који је сачувао нешто од патријархалног чојства, нека врста Кочићевог 'оног иза каце', који, наравно, није човек акције, јер чак и 'уз ветар дува мање него што се то њему самом чини'" (Марјановић 2000: 277). Његов солилоквиј остаје на нивоу жеље, јер би он желео храстова дрва, мирисе шума и поља, али у топлој кафани, читајући новине. И он је пасиван лик који не покреће никакву акцију. Одавно је отишао из таквог села, вероватно зато што је живот био много тежи него што га је Ставра идеално

приказао. У овим Ставреним репликама видимо и зачетке апсурда: живот на селу као нешто опипљиво и конкретно, насупротив неухватљивом животу који се води негде високо изнад живота малог обичног света.

*Изађеш преткућу,
што си урадио ту је види се, расте,
знаш чему служи!
Видиш у чему си провео живот! (I, 12)*

Осећање апсурда, објашњава Ками, јавља се изненада, заплјусне човека као талас изузетног чуђења и тад се изненада нарушава навика живљења. "Дешава се да се декор сруши. Устајање, трамвај, четири сата у канцеларији или фабрици, оброк, трамвај, четири сата у канцеларији или фабрици, оброк, трамвај, и тако понедељак, уторак, среда, четвртак, петак и субота у истом ритму. Но само једног дана уздиже се 'з а ш т о' и све почиње с тим умором у знаку чуђења" (Ками 1999: 34).

Пре апсурдног шока живот као да има неки смисао, у ствари, човек о томе и не размишља, већ живи ритмом који му је наметнут, у декору који су му одредиле животне околности. У свету изненада лишеном илузија и јасноће човек се осећа странцем. Апсурд се карактерише осећањем празнине као посебног душевног стања које уздрмава мисао о свакодневним поступцима човека. То је осећај мучнине који се посебно јавља при осећању бесмислености људских радњи и човековог постојања уопште. "Он свест буди и подстиче њен даљњи рад. Наставак – то је несвесно враћање у ланац живота, или коначно буђење" (Ками 1999: 37). Ипак, код Ставре је осећај апсурдности у зачетку, јер га апсурд не "тера" да свој суштински животни проблем реши на неки начин. "У отуђеном свету не можемо да се оријентишемо: он нам се чини апсурдан. Ту се указују разлике према трагичном. Јер и трагично садржи најпре апсурдно" (Кајзер 2003: 260).

"Ако човек иде полако, може да добије сунчаницу. Ако иде пребрзо, озноји се и у цркви назебе. Била је у праву. Излаза није било" (Ками 1991 : 40).

Ставра је интелектуалац без књиге, он је од оних ликова који је мудрост црпео из живота. Образовани не виде, а Ставра једини примећује да се неко чудо уплиће у њихове животе, он једини примећује да је Вилотијевић прогледао за тренутак онако како и треба да види живот. Ставра је и против опортунизма у животу. Побуна и супротно мишљење су својства која чине човека човеком, зато се он и обраћа Милу репликом:

*Без пишања уз ветар нема човека ни човечанског карактера или
Лакше је бити паметан, него поштен. (IV, 6)*

Ставрин став је сличан Анђелковом који се буну против оних младих који се брзо задовоље оним што добију, постану исти као и сви други, тј. постану сива маса без свог мишљења:

*Ја не говорим о годинама, него о томе
шта од њих направе брак и државна служба!
То ти се испрва буну, дува, потпаљује,
ништа му не ваља, ове 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! (IV,5)*

У Анђелковим и Ставреним репликама видимо и суптилну Симовићеву критику политике која је правила људе "бескичмењаке" попут Мила; тј. политике која није трпела различито мишљење, о чему ће више бити речи у експлицитној ауторској карактеризацији.

Симовић је формално оставио ликовима избор, али их је ставио у простор у којем избор не значи ништа, јер се не може искористити. При томе им је оставио наду да своје жеље могу остварити. Они су прво социјално онемогућени да побољшају свој статус, и у њему су као у кавезу. Стиче се утисак да они желе више него што прилике дозвољавају. Јагода машта о фабрици чоколаде у Канади; Цмиља у ситном крадљивцу и средовечном човеку види прилику за брак; Госпава, анимир-дама у кафани, у превејаном Трифуну тражи прилику за спас.

Као и у *Хасанагиници*, и овде имамо ликове који су вођени само својим себичним жељама и интересима, попут Пинторовића или Хасанаге. Толико су заокупљени собом да ни своју патњу не виде, нити размишљају о њој, а када патња нестане, нису ништа срећнији, него док су је имали. Тако Иконија примећује да јој је бол престао тек кад је Цмиља пита да ли је још боли кутњак, Анђелко наставља да храмље иако му је нога исцељена, а то открива тек кад ногу покаже инспектору. На крају видимо да је већина ликова остала иста као и на почетку комада или су завршили још несрећније. *Чудо у Шаргану* би била потпуна трагедија када би ликови дошли до самоспознаје. Ипак, они остају лишени тог сазнања, тако да се ниједан лик, осим Госпаве, не би могао издвојити као трагичан, јер ниједан не долази до искрене спознаје о свом несрећном и испразном живљењу.

ЦМИЉА

*Мени се богме не би смучило,
Ја би то друкчије!*

ИКОНИЈА

*Свако мисли да ће друкчије!
Дај те икембиће!
И не мораш увек палац думочиш!
Рекла сам ти икс пута! (I, 10)*

Трагање за хармонијом, за осмишљеном и срећном свакодневицом и јесте онај пут, добар или погрешан, на којем се живот Симовићевих јунака кали и на којем се њихова осећања за вредности учвршћују или пропадају. Јавља се контраст између жеља и света који тим жељама не одговара. Симовићеви ликови би имали пуну трагичну црту када би схватили да је све оно са чим су живели само лаж и обмана. Тада би се, попут Ставре, пробудили са апсурдном упитаношћу. У грађанском друштву, где је дошло до распада друштвених веза, човек је почео да се осећа усамљеним странцем.

ДУЖИНА

Ликови у *Шаргану* имају могућност избора у простору и времену, где је немогуће начинити прави избор, па већина ликова нема димензију дужине, јер не доживљавају промену. Иконија, Цмиља, Ставра, Анђелко, Иследник, не доживљавају никаву промену. Иконија остаје сујеверна удовица, Ставра равнодушан резонер, а Анђелко ситан крадљивац који покушава да живи слободно. Цмиља је у затвореном кругу, потпуно иста на почетку и на крају драме: веза са Анђелком није је променила, и брзо се после њега окренула Ставри. Цмиља је девојка "дошла са села на путу у велеград, удају, стан са централним грејањем и текућом водом, а остала у 'Шаргану' као девојка за све, а помало и за свакога у коме може да наслутити могућег младожењу" (Христић 1975: 531).

Ставра је пасиван лик, незадовољан својим животом, али ништа не чини да га промени. Једини пут када излази из своје равнодушности и навике читања новина, јесте онда када се свађа са Милом. Он не помаже нити одмаже, он само коментарише збивања која се одигравају у кафани и око кафане.

Миле је опортуниста који мења своје другаре како се они мењају на политичкој позорници, па Вилотијевић (кад је "зглајзо") више није најбољи другар из школске клупе, већ је то друг Илић. Миле је доследан карактер који кроз читаву драму говори исте политичке фразе: "кафански активиста, који је (вероватно) застао у 'Шаргану' и о периферијском огранку на путу за нешто више, са пресавијеним новинама у џепу и фразама спремним за сваку прилику" (Христић 1975: 531).

Скитница доживљава промену. Видимо га на почетку опседнутог својом потрагом за љубљеном Вукосавом:

*Баи причам о тој истој Вукосави
 Кажем, била је одлична куварица!
 Јела чорбаста, теставна, пиле у ајмоку,
 колачи издашни, а пите јој се јуфкијају!
 (...)Висока, крупна, коса црна ко зифт.
 А кад треба да каже Ш, почне да шушка
 Не каже: шаша, него: шаша!
 не каже: шиииииш, него: шиииииш!
 Сигурни сте да није свраћала? (I, 13)*

На крају драме, Скитница прича потпуно супротну причу:

*Није она била сасвим црна; ко зифт,
 него смеђа проседа, а и прилично гојазна.
 А ни боранија" није била приткара, него чучавица.
 И диње џероваче нису биле тад, него касније,
 па ја то после помешо.
 (...)А ни кувала није ко што сам фалио!
 Него ил пресољено, ил недосољено,
 ил препечено, ил пресно,
 ил прекувано, ил недокувано,
 загорело, незапржено, бљутава,
 прокисло, усмрдело се, провришало,*

да га ни гладан не окуси! (IV, 7)

У драми се о љубави говори неупоредиво мање него о материјалним жељама. Једино је љубав Скитнице према Вукосави идеална. Он памти Вукосавин глас, говор, јела која је спремала, али Вукосава више не постоји. Ипак, у том његовом трагању, љубав је искренија, него код свих осталих ликова, све до оног тренутка када и њему Просјак скине "терет", те прогледа. Скитница схвата да је свих тих година имао само сан коју је јурио, а живот с Вукосавом као да никад није ни постојао у стварности. Скитница после сусрета с Просјаком више нема патњу и жељу за потрагом, али губи и смисао свог живота. Скитница се променио, илузија је нестала, и он полако схвата да је узалудно трагати за љубављу која је постала сан о љубави, а не стварност која се десила: *Нико човека не лаже ко сам себе.* (IV, 7)

Промене коју доживљава Скитница као и остали ликови, треба узети с резервом, јер су настале под утицајима Просјакових чуда.

Вилотијевић је виртуоз политичке речи, а Иконија за њега каже: *Научило то да људе обрађује па више верујеш њему, него својим рођеним очима* (V, 5). Језик је важна категорија Симовићевог стваралаштва. "Чуо сам, преко радија, за једну овакву титулу: *председник председништва скупштине заједнице општина Србије...* Ова гломазна и кабаста реченица дефинише један административни положај. Али она говори још нешто. Прво, она нам открива неколико - чак пет! бирократских слојева. Имате, прво, општине Србије; па имате заједницу тих општина; па имате скупштину заједнице тих општина; па онда имате председништво те скупштине тих заједница тих општина и, на крају, имате председника тог председништва те скупштине тих заједница тих општина!... Ова реченица, то јест ова титула, открива нам један густ, вишеслојан, непробојан бирократски омотач. Она нам, осим тога, открива и да код нас нема ничега непосредног - све је посредовано, индиректно, околишно... Уместо праве и директне адресе, имате гомилу посесивних генитива, с којим не знате ни где сте, ни шта да радите" (Симовић 1990: 35).

Вилотијевића ни киша не може да омете, није му важно да ли га неко слуша или не, јер једино је битно да каже оно што му је задатак. Он нема избора, не сме да престане да говори. Језик којим говоре политичари постаје нека друга стварност, речи без гласа, музика без тонова. Вилотијевић коначно види стварност, увиђа истину, ону што је свих тих година због демагогије заборавио и потискивао. Вилотијевић је лик који има могућност да се суштински промени, да постане хумано биће, да види свет онаквим какав заиста јесте; да се од безосећајне, вештачке, политичке марионете претвори у човека који види патњу, који осећа и разуме народ око себе. Прогледавањем Вилотијевић постаје човек који пати и који одједном види патње других људи. Та његова моћ је хиперболисана, он види и оно што обичан свет не види: грех на Госпавиним рукама, патњу обичног човека. Види и мртве, обичне сиромашне сељаке који су гинули у прошлим ратовима, док су други, слични њему, правили политичке планове. Просјак је тај који му помаже да заборави своју патњу, тако да на крају драме постаје опет исти, онај стари, који ће без скрупула да се попне на политички положај, заслепљен фразама, партијом, политиканством... и самим собом.

Госпава је већ на почетку драме била у фази промене, јер је покушала да измени своју животну причу, само са погрешним човеком. Она је једини искрен лик до краја драме, који се не крије иза маске. У последњој сцени, Госпава тражи сузу, благу реч, али

од осталих ликова добија само суровост, тако да схвата да је провела лажан живот с неискреним људима.

Она говори о маскама иза којих се људи крију, о мишјим рупама у које се људи склањају. Сви лажу, сви су нешто друго, нешто треће. *Мишја рупа* је важна синтагма за Симовића, а радни назив драме гласио је "Мишја рупа". "Сећам се кад је Симовић донео своју драму у Атеље 212. На насловној страни стајало је 'Мишја рупа'(...) Само се Мири, која је увелико режирала драму, није допао наслов(...) На једну од проба дошао сам са предлогом 'Чудо у Шаргану'. Свима се допало(...) Када данас подсетим Љубу на то моје варварство, на мешање у нешто што осећам да на то нисам имао право, Симовић на себи кротак начин каже, да би он, вероватно, волео да се драма ипак звала 'Мишја рупа' (Ћирилов 1985: 38). Није случајно што те речи изговара Просјак, онда када Госпаву строго опомиње да ће рупа бити једини спас. У последњој слици, Госпава преузима Просјакову метафору како би искритиковала људе који су се сакрили у *мишје рупе*:

*Аутомобили, дресови, беџови, 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!
А кад се загледаш мало боље, шта вири?
Из мишје рупе реп ђавољи! (V, 2)*

И Госпава је пишчев гласноговорник, а веома оштре речи упућене тадашњем друштву, Симовић је оправдао њеним растројством услед злочина који је починила. Јасно је да писац жели да укаже публици на њихове различите маске, скривање, бежање од истине, неискреност, као и на јурњаву за предметима и другим материјалним добрима.

Ликови у драми немају саосећања и сажаљења за Госпаву: Иконија и кад чини милосрђе чини то због сујеверја, Цмиља упућује Госпави врло оштре речи иако су њени начини да дође до брака, сличне Госпавиним; Милу је повређена мушка сујета, Ставра је суздржан, а Госпава свој говор завршава фигуром парадокса:

*Кад видим како изгледају поштени
Кажем, фала Богу што сам курва. (V, 2)*

Манојло и Танаско се налазе у модерном времену, али боље схватају чудне догађаје у кафани од осталих ликова. Они представљају критику савременог доба, јер се сада идентитет потврђује легитимацијама, а не моралним особинама, чојством и јунаштвом. Манојло и Танаско сазнају да у том модерном времену њихова част више ником није битна, а догађај који се десио пре 60 година давно је заборављен, па одлазе с горким сазнањем да по други пут умру без части.

Највећу промену доживљаваља Просјак, јер он коначно схвата да су сва његова дела која је чинио заправо проузроковала несрећу, а не спас. Просјак је на почетку комада тајновит, закупљен својом неразумљивом причом, али ауторитативан и строг. На крају драме га видимо управо онаквим какав би требало да буде неко ко схвата шта је патња, јер и сам пати. Променио се, али ми не знамо да ли је та промена довела до структурне

промене његовог бића, као и да ли је после тог тренутка више разумео људе или је престао да им "помаже":

*Моја жртва испала залудна
моја доброта на зло окренула!
Што је требало да ми гране, поцрнело!
Неки репати ветар
ујахо у мене ко с лучем у сламу!
Замном пустош, преда мном 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,
спелењене душе, с капом од пепела! (VII, 11)*

"Просјак у драми представља чист архетипски концепт митског лекара, чудотворца, спремног на жртву, који носи не једну већ све ране других ликова у драми. Библијски мит подразумева смисао жртве за колектив. Али следећи Јунга, ми уочавамо да Просјак будући архетип, не представља ни Зло ни Добро појединачно" (Врбавац 2000: 54).

ДУБИНА

Ако је дубина несклад између спољашњег понашања и унутрашњег живота, онда Симовићеви ликови на први поглед немају дубину, јер не виде своје животе онаквим какав је он заиста. Међутим, у њима постоји унутрашњи конфликт, јер одбијају да виде истину, а неки су се попут Ставре помирили са својим животом још у прошлости, па изгледају као да у себи не носе сукоб. Ипак, на тренутак они показују делиће својих потиснутих жеља, па нам Ставра открива своје маштање о слободном животу на селу, али и немоћ да ишта активније уради. У последњој сцени га видимо са Цмиљом, што нам говори да је Ставра можда почео да уноси промене у свој живот.

При грађењу ликова, Симовић је дао довољно информација о њиховом унутрашњем животу. Многи причају о себи и својој прошлости, тако да можемо реконструисати њихове пређашње животе. У њима нема несклада, јер је борба између личне воље и стварности већ завршена, потиснута, па је остала само илузија о томе да живот може бити другачији. Ипак, одређени несклад можемо приметити у лику Мила. Иако су га сви прозрели и знају да је то најобичнија маска, Миле се понаша као веома важан и политички активан лик. Миле је кукавица, лицемер који је представљен као лик који нема никакву унутрашњу борбу, јер он заиста верује у своје илузије, а његов карактер је одраз политичке стварности тог доба, када је лојалност партији била изнад живота. Ипак, то не значи да Миле нема унутрашњи живот, већ да га је потиснуо. Аутор је његов лик приказао без психолошког садржаја, те је Миле постао комичан карактер, а његов лик представља карикатуру једног доба у коме су политика и партија биле важније од личног живота.

Просјак носи контрадикторност у себи, јер је он чудотворац, неко ко зна, ко јесте, иако се понаша само као обичан просјак. Ми на тренутке осећамо ауторитативност његовог лика са великим искуством и знањем, али га нешто касније видимо у тривијалној улози, како продаје глисте или једе остатке кухињске хране. Маска коју Просјак ставља

неопходна је, јер и у старим причама, кад год светитељи походи људе, обично се претварају у путнике намернике и просјаке. То је природан однос религије према човеку, тиме се искушава доброта, права искреност верника. Ипак, на крају се чудотворац, обично, препозна у свом сјају, и засени људе. На крају овог комада Просјак остаје у расколу, између онога што је чинио без осећања и разумевања и новог сагледавања човека. Он бива откривен пред публиком, али га не видимо у разоткривеној светлости, већ се пред нама појављује, уплакано и детронизовано божанство.

Симовићеви ликови као да су изашли из Хусерлове филозофије, јер виде само оно што је представа, само појаву, не и суштину. Сви су они у једном тренутку били у расколу између унутрашњег и спољашњег живота, али су прешли преко границе и постали то што јесу, не видећи више праву стварност. "Његови ликови се у дубоко доживљеним конфликтима растају с "животном лажи", с идеалистичким жељним представама. Они проналазе пут до самих себе, јер им друштво, њихова околина, даје и може дати шансу" (Рајс 1980: 423). Они су спутани дошљаци без завичаја, усамљеници који се надају мутним обећањима остајући заувек у једном окамењеном тренутку и простору.

Оно што је карактеристично за *Хасангиницу*, па и за ову драму, то су поетични ликови који често говоре језиком Симовићеве поезије, али и ликови који као у *Хасанагиници* носе маске и живе у илузији. Ипак, "нешто очински меко постоји у односу аутора према безнадежности киндергартена за друштвено обезсредшене и напуштене посетиоце београдске кафан-резервата *Шарган*" (Селенић 1975: 12).

Танаско и Манојло не морају да се склањају у првој појави иза бандере, јер их нико не види. Склањају се, јер писац жели да сачува загонетност њихових појава и да нам прерано не открије њихов идентитет. Постоји недоследност у њиховом понашању. У првој појави, као и при сусрета са Вилотијевићем, понашају се као да не знају да су мртви, а затим у последњој сцени поседују сазнање о свим догађајима на сцени које нам појашњавају. Симовић мења тачку гледишта приликом њиховог приказивања. Публика их прво види на сцени, док их нико други не види, затим их види само Вилотијевић, док публика заузима тачку гледишта осталих ликова који их не виде. У последњој сцени, виде их само публика и Просјак. Да ли писац жели да и публика "прогледа" као и Вилотијевић? Да ли смо и ми сами често неосетљиви на патњу других, па смо тада потпуно слепи, јер бисмо у супротном видели? "(...)Ми схватамо током драме да приказани догађаји, и судбине нису себи сврха, и нису безразложни, већ да могу да нас приведу катарзичној свести о исправном живљењу, о хуманости пристанка на властите ране које нам отварају очи и чине нас људима" (Селенић 1975: 12).

МОНО И ВИШЕДИМЕНЗИОНАЛНА КОНЦЕПЦИЈА ЛИКА

Симовићев драмски текст представља сукоб песника и драмског писца, због чега ликови у његовим драмама често одају утисак вишедимензионалности. У типичној кафанској атмосфери скупљају се неотесани, врло често прости, необразовани ликови, од којих можемо чути и изузетно поетичне мисли. Тако Анђелко, који је ситан крадљивац од раних дана, груб и сиров, прост и примитиван, поетски размишља о Београду и слободи:

*Да ми је да препешачим
све од Земуна до Карабурме!
Па да попушим, сам, на Калимегдану!
Седим, пушим, гледам преко Саве*

како је у Војводини облачно!
 А у реку и у облаке
 неко изручио чашицу клековаче!
 (...)

Ја иза решетке.
 А Ада Циганлија, свеједно ипак зелена!
 Важно је да се не мисли на затвор
 ни на себе
 него како у Ужицу пада киша,
 како неко пече питу од трешања!
 Важно је да знаш
 да није све у томе
 што ти седиш у затвору! Разумеш? (II, 6)

Анђелко није само ситан криминалац, већ је за разлику од других, видео и за кратко време више уживао у Београду, него остали ликови, који нису ни мрднули са његове периферије. Анђелко је неко ко има и мало образовања, јер зна да је најмања јединица у речи која има значење - корен.

Ћора, то је од ћорисања,
 Погрешно сте протумачили корен! (II, 6)

Анђелко се не може свести на једну дистинктивну особину. Он је маштовит и речит, релативно образован, релативно песник, кукавица, наиван крадљивац и помало слободан. Анђелко је одрастао у Београду на улици, али можемо закључити да или он долази из Ужица, јер спомиње кишу у том граду, или је можда из неког другог провинцијског града. Ниво самосвести овог лика превазилази оно што је психолошки веродостојно, јер својим поетичним аутокоментарима постаје медијум епских коментара, тј. перспектива овог лика пресељена је у контекст ауторске перспективе.³¹ Транспсихолошка концепција лика се може приметити у овој драми онда када ликови попут Анђелка или Јагоде и Скитнице проговоре песничким језиком самог аутора.

Ставра је лик о коме мало знамо, а на вишедимензионалност овог лика утиче прошлост која, иако је дата у фрагментима, даје овом лику извесну драмску дубину. Ставра је такође досељеник из неког мањег места, који се није снашао у великом граду. Он је резонер у драми са мудрим коментарима збивања, нарочито кад се осврне на политичко стање у разговорима са Милом. Ставра је циник, понекад и пргав, чак у неким моментима и агресиван. Читање новина му служи као параван за посматрање околине, иако делује незаинтересовано. Већ смо помињали да је Ставра човек који машта о селу, породичној кући, али и он је и усамљен, па због тога проводи доста времена у кафани, без пријатеља, жене, родбине.

Да ујутру имаш коме добро јутро,
 Да имаш с ким у биоскоп, у кревет,

³¹ "Тако се под транспсихолошки постављеним ликом мисли на лик чији ниво самосвести превазилази ниво онога што је психолошки веродостојно, чија потпуно рационална и свесна форма аутокоментара не може бити објашњавана као функционисање потпуно рационалног и свесног бића" (Ромчевић 2004: 64).

*а не овако!
 Касно, аутобус триестри,
 шофер уморан, а кондуктер придремкује,
 седиш, возиш се кући,
 И каква је то кућа кад је празна?
 Једино су ти друштво бубаишабе... (II, 4)*

Просјак није помогао Ставри да промени поглед, тј. да затвори очи као Вилотијевић и једноставније живи, или бар, да га покрене на акцију. Пола свог живота Ставра је провео у кафани, читајући новине и незадовољно гунђајући, додајући и презирући гомилу безвезњака без свог моралног става и правог смисла живљења. У његовом лику има нешто од Камијевог *Странца* – одбацивање таквог света без жеље да се он мења. Ставра је вероватно, некад, покушавао да нешто промени, а онда је одустао кад је видео да се ништа не мења. У последњој сцени видимо Ставру и у улози Цмиљиног љубавника. Та улога га није много променила, јер је незаинтересован и равнодушан на Цмиљине изливе љубави. Ипак, остала је могућност да њихова веза успе, а ако попусти Цмиљиним жељама, кућа му ускоро неће бити празна. У њој ће се населити не само Цмиља, већ и родбина коју Цмиља намерава да доведе.

Миле има све особине које има тип лицемера: улагивање, непристојност, преуслужност, бестидност, поквареност, простаклук, брбљивост, надменост, разметљивост, кукавичлук. Миле стално носи маску и не видимо га ни у једном тренутку без ње, а испод ње се крије малодушан провинцијалац, који је у животу најобичнија *ваишка*, како Скитница каже за њега, а покушава да постане нешто више. У ствари, Миле и не покушава да буде нешто више, он верује да је уважена политичка личност, која познаје људе на важним политичким местима. Миле је представник одређеног типа социјалног понашања којем писац жели да се наруга. Његово опортунистичко понашање и понављања стереотипних политичких фраза и лажних прича поседују одређену врсту комике и ироније према истим таквим типовима који су створени у послератном једнопартијском систему мишљења. Споменули смо и то да можемо претпоставити да Миле потискује унутрашњи живот својом политичком опсесијом да буде лојални члан партије, али нам тај унутрашњи сукоб није приказан, тако да је његов лик углавном типски карактеризиран.

Манојло и Танаско су авети прошлости, чију смо тајну тек у последњој сцени одгонетнули. Они су часни, искрени војници из Првог светског рата који не схватају баш најбоље време у којем су се појавили. У почетку нам ова два лика изгледају као да су прерушени у војнике из првог светског рата, што изазива комичан ефекат. Манојло је набусит официр о коме Танаско брине као о детету, па на тренутке обојица изгледају као Дон Кихот и Санчо Панса. Танаско је простодушан српски сељак жељан добре народне кухиње и младе конобарице. Он попут Анђелка има у тренуцима надахнућа поетизоване реплике о селу, дому, породици, о свему ономе што тренутно нема и никад више не може имати.

*Ма како зацрнело, погледај како сија!
 Сија Шабаци, Тимок тече ко злато,
 бачки кукурузи препуни сунцокрета,
 Београд светли као бело грожђе,
 светли Призрен, пун жита светли Срем,*

*реке се уливају у реке, пролазе лађе,
с Дунава се пуши велика светлост,
уз Дрину блистају целепи говеда,
Морава се плави ко плав искривљен крст,
све се распрострло, као на трпези,
а из облака, изнад замље,
као круна, зраке разбацује велики
мачвански лебац! (VII, 9)*

Танаскови монолози су углавном посвећени гозби, јелу, пићу и жени, материјално-телесном, тако да се ова његова гротескна карикатура појачава. Гозбене слике, имају нарочито везу обедовања са смрћу и с паклом. Гозбом се увек слави победа живота над смрћу. "Реч "умрети" је, поред осталог, значила и "бити поједен", "бити прождран" (Бахтин 1978: 318).

Танаско и Манојло симболично подсећају и на три краља која су ишла за звездом, чекајући рођење Христово. У Симовићевој драми то више нису ни магови, ни астролози, то су два јадна, одрпана ратника из Првог светског рата који чекају неког чудотворца да му се освете и казне га за чуда која је урадио. Они желе да сперу срамоту и да докажу своју невиност.

*По мојим прорачунима
Овде би требало да се покаже чудо. (III, 3)*

Њих двојица, као да прате Просјака по неком јеванђељу које предсказује Просјаков други долазак, јер се он попут божанства јавља у одређено време. Они такође подсећају и на Бекетове ликове који чекају да се појави Годо, кога неће никад дочекати. Танаско и Манојло су дочекали своје божанство, гротескну фигуру која је несавршена. Просјак је, попуг Пекићевог Христа у *Времену чуда*, детронизован, нефункционалан и склон грешкама.

Од женских ликова можемо издвојити Госпаву, која је у првој слици приказана као груба и проста, да би на крају комада израсла у фигуру жене на коју нема ко да се сажали и да јој каже лепу реч.

*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,
на у затвор — међу праве људе. (VII, 3)*

Госпава на крају комада, постаје трагичан лик без маске коју други ликови носе. У последњој слици се појављују не само због тога да би остали ликови били демаскирани, већ и да би се испунило Просјаково предсказање о њеној усамљености у таквом свету.

Остали ликови имају мање особина, али не могу се сврстати искључиво у монодимензионалне ликове. Цмиља је љупка, еротски привлачна млада келнерица, која машта о породичном животу, али и усамљена жена којој је потребна сигурност. У сценама са Ставром и Анђелком видимо да уме и манипулисати својом лепотом када их заводи, а може да буде и строга према Госпави. Иконија је сујеверна, брбљива и брижна газдарица и удовица, а Јагода је наивна жена која тражи мушкарца заштитника. Скитница је старац у потрази за старом љубављу, а Вилотијевић застрањен политиком.

ОТВОРЕНА И ЗАТВОРЕНА КОНЦЕПИЈА ЛИКОВА

Многи ликови припадају отвореној концепцији ликова, јер постоји контрадикторност у информацијама које добијамо о њима. Цмиља је девојка са снажном потребом да има породицу, чедна и наивна, али понекад немилосрдна на речима. У сусрету са Госпавом, њен лик постаје груб и без милости. Њену притворност видимо у сусрету са Анђелком и Ставром којима говори исту причу за све мушкарце које је сретала, и причаће је сваком, док не нађе неког погодног за брак. Јагода је лик који је одрастао усамљен, без породице, без пријатеља, па је тражила партнера који би јој донео сигурност, брак у којем "муж има стрину у Канади", "фићу делукс", фабрику, огромно наследство и кућу у Крунској.

Према лику Анђелка, аутор је веома благонаклон. Иако је он лопов који је читав живот провео по затворима, није приказан као агресиван и насилан ни у једној сцени, чак се и према Цмиљи понаша више комично, него сурово, јер он је мушкарац који љубав познаје само као јефтино и брзо задовољство.

Милов лик има кофликт у себи, који је ипак разрешен. Он има потребу да буде неко други, човек који живи од измишљених познанстава с људима на власти. Миле је пројектовао њихов успех као свој. Наравно, све су то лажи којима замајава себе и друге у кафани, а у четвртој слици видимо да га Вилотијевић не познаје, иако је по Миловој причи шапутао "другу из клупе" – Вилотијевићу – "Отаџбину", песму од Ђуре Јакшића. Овде се огледа још једна Симовићева иронија у избору песме. Песма *Отаџбина* се шапуће људима из света политике који треба да помогну народу који живи у њој, а они после двадесет година још увек не знају шта је то отаџбина, ни "друг Вилотијевић" ни "друг Илић".

Симовић и према Госпави има више наклоности него према осталим ликовима. Она је груба, гротескна, импулсивна, али искрена. Ликови, а нарочито Просјак је осуђују. Ту је и основна разлика између Просјака и Христа. Христ је одбранио грешницу, не осуђујући, а Просјак је Госпаву осудио.

7. *А кад га једнако питаху, исправи се и рече им: Који је међу вама без грјеха нека најприје баца камен на њу.*

8. *Па се опет саже доље и писаше по земљи.*

9. *А кад они то чуше, и покарани будући од своје савјести излажаху један за другијем почевши од старјешина до пошљедњијех; и оста Исус сам и жена стојећи на сриједи.*

10. *А кад се Исус исправи, и не виђевши ни једнога до саму жену, рече јој: жено! гђе су они што те тужаху? Ни један те не осуди?*

11. А она рече: Ни један, Господе! А Исус јој рече: Ни ја те не осуђујем; иди, и одселе више не гријеши (Јеванђеље по Јовану, глава 8).

Просјак у последњој сцени ликује над Госпавиним страдањем, показујући своју осветољубивост.

*Реко сам ја да ће бити мишија рупа за дукат
Сад зови, да видимо ко ће да се одазове! (III, 7)*

Не освешћујте се за себе, љубазни, не подајте место гневу, јер стоји написано: Моја је освета, ја ћу вратити, говори Господ. (Римљанима, глава 12)

Просјакова чуда одигравала су се без љубави, без разумевања људи и њихове патње, док је Христ привукао своје вернике управо разумевањем и праштањем њихових грехова. За разлику од других ликова, Госпава плени и својом искреношћу и животом без маске.

*Мрзе ме зато што желе да се курвају
а немају петљу за курвање. (III, 7)*

Он долази у средину где се више не верује у чуда, а не верује се ни у спасење ни у Бога који може да преузме грехе на себе, јер ко је *будала да носи туђи камен. (V, 4)*

Просјак је енигматски лик, људско преображено у нешто тајанствено. Лик Просјака има две стране: једну скрушену, понизну и другу која је строга. У разговору са Госпавом нимало не изгледа скрушено и јадно већ ауторитативно, као старозаветни Бог који је строг у својим заповедима, а за онога ко се о њих огреши, нема милости. Просјак је антипод Богу кога је Достојевски описао у "Браћи Карамазовима", тј. Богу који је дошао да се чистом љубављу без икаквог чуда приближи и помогне човеку, онај ко схвата његове патње и грехе и који покушава да помогне управо таквом несавршеном човеку. Просјак је гротескна фигура паганског божанства. Не разуме човекову патњу и природу, а његови поступци који треба да помогну човеку доносе само невољу. Просјак код Симовића је чудотворац који помаже, јер је то њему потребно, он се осећа лаганим, ако носи њихов терет, он то ради због себе, а не из љубави према људском роду као Христ. Тек на крају комада Просјак схвата људски род, али саосећање се не може научити. Ипак, Просјаку се у последњој сцени омогућава да разуме људски род, пошто коначно има своју патњу.

Симовић у својим песмама Бога назива *онај који је златан пуцањ у облаку*, где придев *златан* изражава божије савршенство и праведност – кажњава грешне – Симовић их набраја: целати, чедоморци, родоскрвници, оцеубице – дозивајући их: "приђите, долази плата!", "плата" за криводелство и кривоверство.

"Христова жртва, његова крв, зачетак је новог живота, почетак пута у средиште бића, у нову духовност. И у паганству постоје митови о 'умирућем и ускрсавајућем богу': управо у Малој Азији у суседству места где је настао мит о Исусу Христу, слављен је бог Атис и богиња Митра; у њеним су култним мистеријама посвећеници крштавани крвљу и стицали вечно божанство и божанственост" (Кукић 1987: 95).

Током драме, најтајанственији ликови, поред Просјака, су Танаско и Манојло, јер њихов пролазак кроз време, без увода и објашњења, можемо протумачити као бекство два лудака из неке менталне установе. Са појавом Вилотијевића у кафани, њихове

прилике постају још занимљивије, јер их нико не види осим Вилотијевића. Тада гледалац може схватити да су у питању авети, мртви људи, а на крају нам, управо, њих двојица решавају све дилеме које смо имали у вези с комадом. Симовић је и у првој драми увео лик који је мртав - заручника, Имотског кадију. У овој драми, утваре Танаска и Манојла долазе из једне славне историјске прошлости у којој човек није имао *лектимаџу*, али је био поштен и частан. Танаско има завршну реплику у драми:

*Ем не пуца,
ем богме није ни лака!
Једино што ми служи као штака! (VII, 11)*

Танаскове речи можемо вишеструко схватити. *Пушка која не пуца*, могу представљати и *Просјакова* чуда која више не помажу људима. И Вилотијевићеву реторичку вештину, и уопште политичку речитост, разобличујемо у фразе, које *не пуцају*, тешке су, а ничему не служе, није нам боље од њих, већ нас заваљавају. Уопште, у целој драми реч служи за стварање илузија, на пример, илузије о срећном браку и сновима којих нема.

Танаскове речи означавају безизлазност; нема помоћи, нема излаза, терет мора да се носи без обзира на тежину и смисао, речи и чуда нам служе само да се поштапамо, да нам помогну да ходамо, али не и да учине да тај терет нестане.

Љубомир Симовић нам је приказао и свет који више не верује у Бога, чија се религиозност заснива на примитивном сујеверју. У таквом несавршеном свету и божанство је несавршено. Човек је, попут Бекетових јунака, постао голо преживљавање, живи и једе и понешто му се деси, а постају за њега чуда оне ствари које су биле сасвим обичне: брак, љубав, мир, истина, искреност, реч, обећање. Они су навикли на патњу, то је постала свакодневница, а све ван таквог живота делује немогуће и постаје чудо. Људи су навикли на такав живот, и само им је потребна илузија да постоји бољи живот, да верују у њега и надају се њему. Универзалност Симовићеве драме огледа се у потпуно сличним околностима и тридесет година након првог извођења овог комада. И данас, на истим тим просторима, политика је фраза, а људи су више навикли да живе са патњом, маштајући о својим сновима и жељама.

ТЕХНИКЕ КАРАКТЕРИЗАЦИЈА

ЕКСПЛИЦИТНО-НЕПОСРЕДНА ТЕХНИКА КАРАКТЕРИЗАЦИЈА

У представљању ликова Симовић користи и дијалошки и монологски аутокоментар. Ликови врло често експлицитно један другом описују себе. То нам не изгледа неприродно, јер то је ипак кафана, у којој се много прича о себи и другима, много исповеда, па и хвали. Информације које добијамо односе се на прошлост ликова, социјални статус, моралне и психолошке особине:

ГОСПАВА
*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 сколи:
јеси л окоро била на контроли?
Дрипчину сам издржала многу,
видела сам свакаквих дилова,
ал то више трпети не могу! (I, 16)*

ВИЛОТИЈЕВИЋ

*Имо сам пријатеља да не знам шта ћу са њима!
Кад око себе
лупаш печатом као буздованом,
можеш да купиш пријатеља за кило дима! (V, 4)*

ЦМИЉА

*А било ми је догде дошло и дозлогрдило!
Да ти не причам!
Судови, чаше, есцајг, сваки дан,
табанај тамо, табанај овамо, итрапацирај се, пери, бриши, гланцај, служи
бараберију, трпи сваки гадлук и покваренлук!
Више сам филмова видла у Кремнима,
у дому културе, за недељу дана,
него за ова двамесеца у Београду!
А, видиш, чудо и мени синило!
Да се курталишем и ја онога Репишта!
Чујеш ти мене, мацо? (IV, 1)*

Коментара са стране има мање него аутокоментара, а кроз њих сазнајемо много и о карактеру саме особе која их изговара. Тако, од Јагоде сазнајемо о њеном веренику, али више о њој самој и о њеном користољубљу:

*Купио ми и овај ручни сат, Хелветија.
Тај мој профисор, вереник,
има стрину чак у Канади, замислите!
А она у тој Канади, има фабрику, знате!
А, не било вам примењено,
та стрина стара, и плус болесна,
а мој будући јој једина родбина,
то ће знате бити огромно наследство! (I, 1)*

Слични су и Цмиљини коментари са стране, који одају и њену потребу за ситуираним животом, али из којих сазнајемо доста и о њеној родбини коју ће довести у Београд, као и о њеном примитивизму и глупости.

О лику Анђелка сазнајемо највише из коментара других ликова:

ИКЕНИЈА

*Обио јесенас самопослугу "Сава",
на Вождовцу, одрапили му годину ипо!*

(...)

ИКОНИЈА

Ако су га и пустили, неће дуго!

Што дикла — навикла,

брзо ће он опет дупе на киблу!

По затворима тринес месеци годишње! (II, 5)

ИМПЛИЦИТНО-НЕПОСРЕДНА ТЕХНИКА КАРАКТЕРИЗАЦИЈЕ

Језик је важно средство имплицитно-непосредне технике карактеризације у Симовићевој драматургији, јер ликове смешта у одређени социјални миље. Иако на основу језика не можемо много рећи о самим ликовима, аутор је желео да нагласи њихово провинцијско порекло, па скоро сви ликови говоре народним простим језиком са обележјима краја из којег долазе и са много граматичких грешка (ћутим - *ћуде*, да изиударам *дизударам*).

Симовић је још у поеми *Субота* песнички обликовао говорне идиоме. "Служећи се техником колажа и наизглед без неке строже селекције говорног материјала, Симовић је начинио поему од оних речи, уздаха, вицева и исповести који се могу чути за неким кафанским столом. Овај говор у коме нема литерарног развијања фразе састоји се од низа скраћења, синкопа, једном речју од оних речи које су незаменљиве, од речи које не описују, већ својом сочношћу и огољеношћу имају опипљивост самог искуства" (Васовић 1980: 403).

И у драми *Чудо у "Шаргану"* сви ликови говоре нестандартним некњижевним језиком. Ставра и Вилотијевић користе много мање локализама, него Иконија и Цмиља, а већа разлика се може уочити у већ поменутом поетском размишљању Анђелка о слободи, Ставре о селу и породици, Танаску о Србији. "Симовић нам показује да је хумор неодвојиви део нашег свакодневног говора, понекад чак толико присутан у мишљењу и изражавању да престајемо да га опажамо" (Васовић 1980: 403). О говору ликова биће више речи у посебном одељку.

Поред стандардних реквизита периферијске кафане (сто, столице, пепељаре и сл) у секундарном тексту се наводе сви реквизити које носе ликови. Тако, Анђелко носи тољагу, која га са његовим именом и ходом чини још гротескнијим, па уместо да подсећа на Анђела, асоцира на хтонско божанство Хромог Дабу или палог анђела. Танаско и Манојло, духови наше прошлости, подробно су описани кад их први пут видимо, а Танаскова пушка *Кокинка* добија и симболично значење на крају комада – пушка која не пуца, што асоцира на чудо у драми које не помаже.

Капетан Манојло и редов Танаско. Обучени

су у исцепану униформу српске војеске из

Првог светског рата. Манојло има дурбин, револвер

и пелерину, Танаско пушку с бајонетом. Носе

француске шлемове, порције, а око појаса фишеклије.

Танаско је за појас заденуо кашику. (III, 2)

И Просјак има своје реквизите, за које му је довољно *седам џепова*, а поред пијавица он носи:

*О конопцу, везаном око великог исцепаног
капута, виси му лимено лонче. У руци држи
неку најлон кесу. (I, 6)*

Нарочито је значајна бразлетна коју носи Госпава, јер је због ње откривена и оптужена за убиство. Ставра је лик који се не може замислити без новина, а Цмиља као и свака келнерица носи на послужавнику пиће и храну за госте.

И костими нам понешто могу рећи о ликовима. Симовић је оставио више слободе у одевању својих ликова. На почетку нам је дао упутство о томе да је Јагода *одевена, по свом схватању, модерно*, што нам говори да је Јагода скоро дошла у град и да својим облачењем (које вероватно изгледа смешно, јер је неукусно и без стила) покушава брзо да се уклопи у градску средину. Просјак има стари поцепан капут, а Манојло и Танаско имају униформе из Првог светског рата. За остале ликове није дао никаква упутства, али за Вилотијевића можемо претпоставити да је одевен као политички функционер: кравата, одело, мантил.

Узимајући у обзир "сневачку" особину ликова, предмете које желе ликови, Часлав Ђорђевић, дели на две групе: а) *предмети становања* и б) *одевни предмети*. "У драми *Чудо* видно су наглашени предмети становања – *митологија кућења*: просторан стан, купатило, када, фрижидер, фотеле, намештај од махагонија, телевизор, радио. Овладати овим предметима, целим овим "подручјем", значи остварити унутрашњу пуноћу, оно унутрашње самозадовољство које се зове срећа. У поеми *Субота* више кулминирају одевни предмети. (...) Једну групу чине они предмети који упућују на моду, али и свакодневне потребе: шушкавац, најлонке, високе штикле, фармерке, мајице, наочари; другу групу чине предмети који упућују на још увећанији ниво аспирација, ниво у коме сневач виид зенит успеха: крзно, смокинг, лептир-кравата, накит" (Ђорђевић 1980: 413).

ЕКСПЛИЦИТНО-АУТОРСКА ТЕХНИКА КАРАКТЕРИЗАЦИЈЕ

За разлику од *Хасанагинице*, у овој драми Симовић није био шкрт ни у опису ликова, ни у упутствима у секундарном тексту, па његова упутства чине чак 8% укупног текста.

Иконија је *држећа, искусна* удовица. Ако је писац нагласио да је Иконија у *свему искусна* можемо је посматрати и као лик који је био некад сличан њеној земљакињи Цмиљи или Јагоди и Госпави, а затим у браку постала грешница која се покајала и наставила да води уредан живот. Цмиља је најмлађа – има двадесет година, а за Јагodu нам је дато важно упутство за заплет: изгледа као Вукосава коју тражи Скитница.

Просјак није стар, он је је *невероватно стар*. Невероватно може да значи и немогуће, тако да нам на самом почетку писац сугерише то да је Просјак тајанствен лик и да је већ његова старост чудо. "Чудесно се јавља као маска рационалног, али и са функцијом да унесе нову димензију у тумачењу(...) Просјак је архетип Старог Мудраца, он је ауторова ознака за "прастари начин мишљења", образац за логично једино исправно понашање; он је глас савести против расипања духа и погрешки обликовања менталитета колектива. Смисао који заговара Симовић треба тражити баш у одгонетању тог чудесног, надстварног у руху привиђења" (Ђорђевић 1980: 419).

"Комична имена су помоћни стилски проседе који се примењује да би се појачала комика ситуације, карактера или заплета" (Проп 1984: 118). Симовић је дао симболична имена својим ликовима, а помоћу неких имена писац нам указује на особине јунака или су имена у потпуној супротности са оним какви су ликови, што их чини гротескним³²: Корен имена Иконије, потиче од речи икона, што симболично представља сујеверну и верујућу жена. Ставра је неко ко има став, Миле је лик који се умиљује, улагује многима. Вилотијевић може бити и од добре виле, слаткоречиви говорник и политичар који свашта обећава али ништа не испуњава, па није вила већ вилотије. Јагода има слатко име, али из Иконијиних реплика дознајемо да је она незграпна и велика, а пошто је испребијала Скитницу и веома снажна. Цмиљино име нас може асоцирати на плач, глагол цмиздрити, што и Цмиља ради кад је Анђелко одбија, али може и да асоцира на цвеће смилъ својом младошћу и лепотом. Пежоратвино име Госпава сугерише да је овај лик од *госпе*, али то жели да постане, иако је проститутка.

И име Трифуна Трипковића је у контрасту са особинама лика који га носи, јер је име Трифун (Тривун) име познатог светитеља, св. Трифуна, који је био исцелитељ и лекар, док је Трипковић варалица и виновник трагичних догађаја. Сличност имена и презимена казује на карикатуру овог лика, јер сличност носи у себи комику попут имена у руској прози: Бобчински и Добчински, чика Мићај и чика Мињај. Ова руска имена су давана за пример удвајања личности, док Трифун Трипковић има две личности или више личности у једној: бравар, лимар, професор, лопов.

Просјак представља детронизовано божанство, а Анђелко детронизованог палог анђела. Он храмље, што је одлика свих хтонских божанстава, почевши од словенског паганског бога Хромог Дабe, до Луцифера, хришћанског заповедника и демона. Писац је Анђелку дао иронично име, у контрасту са његовим особинама. Анђелко је у ствари ђаволко³³ који попут демона у приповеткама о Светом Сави увек настрада. Прво је отишао у затвор због издаје, а затим га прегазу камион од шест тона другог дана слободе. Скривени лик Трифун Трипковић, у ствари, има све одлике демонског, али се он не појављује на сцени, јер би преобразио трагикомичну атмосферу у озбиљну драму. Видимо да у дубљим слојевима *Чуда у Шаргану* постоје библијски мотиви: Просјак као детронизовано божанство и Анђелко као комични ђаволак. Остали ликови би представљали људски род који је научио нешто од свог прагреха. Човек у овој драми као да одбија јабуку спознаје, он не жели да прогледа, свестан да је свет много лепши ако га замишљамо, а не видимо.

³² О комичним именима може се написати цела студија, али Проп је покушао да тај поступак разврста на три групе:

а) "Комику контраста срећемо и у случају када негативни јунак носи име које говори о нечем позитивном. Један од варалица у "Коцкарима" презива се утешитељни.

б) "Друга врста комичних имена грађена је на поређењу носилаца тих имена са животињама."

в) "Најзад, комика појединих имена гради се на нагомилавању истих звукова, посебно сугласника. Скуп звучних јединица сам је по себи комичан, без обзира на значење, имена постају смешна (Проп, 1984, 118).

³³ "Али мистеријски ђаво није само ванофицијелни лик – он је амбивалентна слика која у овоме погледу личи на будалу и лакрдијаша" (Бахтин 1978: 284).

ИМПЛИЦИТНЕ АУТОРСКЕ ТЕХНИКЕ КАРАКТЕРИЗАЦИЈА

"Једна од битних одлика Симовићевог поетског поступка, јесте ретка способност да супротности овога света, непомирљиве екстреме доводи у близину, спаја их у одуховљеном простору песме. Његова песма је као fuga у којој разни гласови из различитих времена исказују трагику, "горку ведрину" и лепоту постојања: зло и добро, светло и тамно (опозитни атрибути који су, додајмо, у овој поезији посебно обременени значењима и имају изузетну, нијансама богату и разноврсну заступљеност), митско и историјско, прошло и садашње, хтонско и небеско, животно (сочно и посно), скрушено, барокно и једноставно, апокалиптично и сотериолошки уливају се у скарални простор песме и тамо добијају посебну "тежину"(...) (Пиргић 1987: 64).

Аутор је, слично свом поетском поступку, и у драму увео низ тема око којих је контрастирао ликове: жеља за променом социјалног положаја; политички углед; патња; слобода; породични живот; смисао живота. Поред карактеризације ликова, кроз доминантне теме око којих је контрастирао ликове, имплицитно сазнајемо и пишчеве идеје. Контраст се јавља у паровима, где су ликови потчињени, као што су парови Вилотијевић/Миле или Вилотијевић/народ, Иконија/Цмиља, Иследник/Анђелко, Манојло/Танаско. Између њих владају притворни односи док год један има моћ. "Сви наведени бинаризми, засновани на основној схеми: *фактор/објекат* – упућују још на једну истину, на чињеницу да су односи између "фактора" и "објекта" привидни, лицемерни, некада обесхрабрујући.(...) Овакви односи на линији *фактор/објекат* управо откривају менталитет наших људи, беду духа у времену; беду која рађа нови однос људског примитивизма: *полтронство/ароганција*"(Ђорђевић 1980: 417).

Ликове можемо класификовати у групе према вербалном сукобљавању око тема које се највише појављују:

Цмиља, Иконија, Госпава, Јагода – брак, сигурност
 Јагода, Цмиља, Ставра, Иконија – нада
 Миле, Ставра, Вилотијевић – политика
 Вилотијевић, Ставра, Манојло – патња
 Госпава насупрот Милу, Цмиљи, Иконији – поштење и искреност
 Анђелко и Иследник – убиство Трифуна
 Просјак, Иконија, Ставра, Госпава – вера.

Најфреквентија тема у драми је брак, као излаз и могућност промене друштвеног статуса. За Цмиљу, Госпаву и Јагodu, брак представља и наду да им се живот може променити. Оне још увек покушавају да се изборе за своју срећу, док су Ставра и Иконија равнодушни и скептични, помирили са неуспехом. Иконија о браку нема никакву илузију, напротив, у њему види само сурову страну. Скоро ниједан лик у драми није задовољан својим статусом, а полако и они који тако не изгледају губе наду да се нешто може променити, па и Просјак, божанство које треба да донесе хармонију, на крају драме постаје незадовољан својом судбином. Изгледа да су ликови који су се помирили с постојећим стањем, попут Ставре или Иконије, најбоље прошли. Њима се не догађа никаква непријатност, али немају ни срећне тренутке. Чини нам се да је писац ипак више на страни Анђелка, Госпаве, Цмиље, Јагоде, тј. као да жели да нагласи да у животу не можемо избећи патњу и непријатност, али да је потрага за срећом, увек боља него Ставрино лагано безвољно "умирање".

Користољубље и сигурност је особина која се појављује код Цмиље и Јагоде, а писац управо кроз Просјака критикује човекову незаситост - "осми џеп". Скоро сви ликови у драми желе више него што им треба и тиме писац жели да нагласи њихов потрошачки менталитет. "Предмети говоре о малограђанском менталитету који просторе живота осваја гомилањем предмета у простору становања и његовом испуњавању. Тај крајњи домет сањаног и неодсањаног, Симовић ће изразити набојем афективног понављања: "ствари, ствари, благо" (Ђорђевић 1980: 413).

*Мени је овај капут одличан, шта ће ми боље!
Џепова имам тачно седам, колко ми треба!
Седам џепова, то је човеку таман!
А осми би могло све да упропасти!* (I, 5)

Број седам поседује распрострањену библијску симболику, но овде нам је имплицирано значење савршености, целовитости. Број седам "симболизује и свеукупост простора и свеукупност времена" (Речник симбола 2004: 816) коју поседује Просјак, пошто се његов лик премешта без проблема из времена с почетка 20. века у шездесете године истог века. У бајкама и легендама, број седам означава и седам степеност свести и еволуције које треба да достигне човек. Седми степен је свест о животу: "која сваку делатност усмерава према вечном животу и спасењу"³⁴ (Речник симбола 2004: 822). Супротност седмом степену свести би представљао осми џеп, симбол смртних грехова: похлепе, прождрљивости среброљубља и немарности према спасењу.

*Приишли осми џеп – врећу, пећину,-
на трпај у њега ово, трпај оно
ствари, ствари, ствари
никако да га напуниш!
Из осмог џепа бије велика зима!* (I, 5)

У последњој слици видимо сукоб Цмиље и Госпаве. Ниједан лик нема реч утехе за Госпаву, док је аутору Госпавин лик веома близак. Њена последња реплика има, за то време, врло критичку и политичку конотацију.

*Какве сте ви бедиње и сплачине! (...)
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!* (VII, 3)

³⁴ За детаљнија објашњења о симболици броја седам видети у *Речнику Симбола* 2004: 821 – 823 стр.

Већ смо споменули Госпаву и њене жустре речи упућене дволичном и неискреном начину живљења.

*Све то споља изгледа фино,
даме, господа, деца вуковци, за пример!
Даме, могу да замислим!
Ноге могу да носе на пошшиивање,
бркати младежи, физиономије коњске!
Трипле фуксетине, само на финији начин. (V, 2)*

Политичка димензија драме писцу је веома важна. Симовић суптилно критикује (јер у оно време и није могло другачије) политичко стање друштва, у којем се много говори, а ништа не каже, где политичари не виде обичан народ и његову патњу. Он, пре свега, критикује полтронство које је изражено код Мила и његових истомишљеника. Већ смо рекли да за Ставру (пишчев гласноговорник) нема човека који нема супротно мишљење. Човек мора да има мисао, своје неслагање, а свему томе Миле је сушта супротност. Сви ликови добро познају Мила који не схвата да греши. Он испољава механизам одбране који садржи потпуно брисање реалности - порицање.

Ставрине реплике су афористичне, често су увијене и маскиране дијалогом о некој бесмисленој теми. Тако у дијалогу о ванземаљцима Ставра каже:

*Лакше је кад се зна да постоји
и нека друкчија памет! (I, 1)*

Ову његову реплику, истргнуту из контекста у којем је прикривена, можемо схватити и као критику једног догматског мишљења које не трпи различитост, управо онаквог какво је било после рата, па све до деведесетих година. У оно време тешко да је неко смео ове речи протумачити другачије, али ако знамо да је тада владао једнопартијски систем, где се није могло мислити другачије од прописаног мишљења, а ликови Вилотијевића и Скитнице страдају у таквом систему, онда те речи можемо тумачити и као критику догматског друштва, догматског мишљења у било ком облику: државном, религиозном ...

Симовић кроз Ставру и кроз Госпаву критикује бескрупулозно успињање до остварења својих циљева, без поштења и достојанства. Има више реплика о томе, а оне су углавном изговорене у свађи са Ставром:

Лакше је бити паметан, него поштен!
...
*Ако учлањавају и такве вашке,
ко што си ти, брзо ће да им прекапи славина
Ја сам ућутао
Кад сам видо ко је све проговорио!*
....
Ти на сваком ветру рашириш репић! (IV, 6)

Миле, с којим Ставра највише води дијалог, оличење је његове супротности: човек без скрупула, без чврстог става, користољубив. Миле је, као што смо већ приметили, лик према коме и публика и остали ликови стварају иронијску дистанцу. Он

се мења онако како се политичке прилике мењају. Он је симбол свега што писац критикује у људима, а нарочито полтронизма, улагивања и опортунизма. Тако, у првој слици за Вилотијевића каже:

*Овај друг Вилотијевић, са говорнице
Заједно смо ишли у занатлинску,
били смо сјајни другови,
...
Јесте чули шта каже?
Има да наступе промене, корените, (I, 1)*

Већ у четвртој слици, Миле из корена мења свој став:

*Где би ми данас били
Да нам нису сметали такви у развоју!
Ја аминово?
Прозрео сам ја то,
То је од речи до речи било мимо линије!
Ту смо га ми и демаскирали!
Ја сам демостративно напустио митинг!
...
А што се тиче тог ... Вилотијевића, како ли се
зваше, ја сам се први изјаснио против!
Први, одма после друга из комитета! (IV, 6)*

И Милова претпоследња реплика док замишља Анђелка на небу, представља највећи Миров страх – бити против онога што партија или већина каже. Зато је аутор и благонаклон према лику Анђелка, јер жели да нагласи да је бити "против" суштина људског бића, а не партија или већина истомишљеника. На једној страни имамо исте и једноличне једномишљенике попут Мила, а на другој страни су Ставра и Анђелко, људи који се опиру маси, желећи да живе различито и слободно.

*Па то је врхунац!
Је ли он луд?
Погледајте!
Подиго руку против! (VII, 6)*

И лик Скитнице обухваћен је политичком темом, он је сведок бившег тоталитарног суровог времена, ухапшен због *принципијелног неслагања*, што је Симовић опет имплицитно кроз његову исповест нагласио.

*Уапсе ме баш негде пред венчање
Принципијелно неслагање, таква су била времена.
Добио седамнес месеци, одлежо петнес (I, 11)*

После исцељења, Скитница се ни затвора не сећа и признаје своју грешку што асоцира на ондашње монтиране политичке процесе.

Нит сам ја на крају апишен због неког неслагања,

него ми нашли у магацину мањак! (IV, 7)

Писац и кроз Иконију често врло суптилно убаца критику, а њене реплике садрже истину о тадашњем друштву:

Прича два сата, а не каже шта оће (I, 1)

Њега је страх да прекине. (I, 21)

Живот је нешто друго, нешто што се догађа, док је политика нешто далеко од правог живота, али и нешто што утиче на животе обичних малих људи. Политика је опште место у Симовићевим драмама, она одређује судбине и утиче на развој личних историја ликова. "Он узнемирено казује да је у нас, упркос законима државе и друштва, појединац угрожено и обесправљено биће о чијој судбини одлучују, иза сцене, друштвено моћнији од њега" (Марјановић 2006).

Речено је да у драми постоји критика речи које су постале фразе, без смисла и искреног осећања. Фразе су повезане и са критиком лажног патриотизма. Зато је Симовић и одабрао песму "Отаџбина" која треба да се шапуће политичарима. Они не само да су заборавили ту песму, већ им је тај камен постао претежак.

Пусти сад тај камен, хоћу да прођем (I, 2)

Нема више патриотизма, али га има лажног, у фразама. Јасно је да се под каменом мисли на отаџбину. Алузија је јасна. И Манојло говори против патриота који су лажни и неискрени:

Патриоти су нас и удесили!

Више се чувај патриота, него шпијуна! (III, 2)

То су они који за говорницом изговарају само празна обећања, без дела. То су исти они патриоти из Домановићеве приповетке *Марко Краљевић по други пут међу Србима*, који су "кукали" за изгубљеним Косовом и јанакром Краљевићем Марком. Када им се Марко, коначно појавио, морао је убрзо и да се врати, јер га народ није стварно звао, нити се Косово стварно брани. "Сад се само тако каже", речи и дела више нису једно, нико и не очекује да се уради и оно што се говори. То је свесна игра, нема ту преваре, они што слушају надају се док слушају обећања, иако знају да су то празне приче.

"Особито је у првом делу представе што га је Мира Траиловић градила на контрасту, узнесеног, емфатичног, испражњеног, идеологизирајућег фразирања, и језика сувих чињеница, то јест прозе живота. Пљушти киша, пљуште речи, које ветар носи, јабуке и крушке зрију, народ живи свој живот на тврдој земљи приградских кафана,, живот у коме свако "гања" своју жељу, болује своју бољку, развија своју тему, и тако даље, и тако редом" (Первић 1975: 17).

Симовићу су дражи ликови попут Иконије, Цмиље, Јагоде – прости, искрени и једноставни, него лажни интелектуалци попут Вилотијевића, Мила, који су заборавили да језик служи за испољавање осећања, не прикривање осећања. Према фигури интелектуалца писац показује извесну дозу ироније, а гротескни обрт чини Трифун, преварант, лакирер и лопов у улози лажног "профисора".

Много значи кад је човек школован (I, 1)

А и он у ствари није профисор,

*Него неки лакирер!
Па ти сад веруј профисорима! (VI, 2)*

Држава бива затворена и тоталитарна, шпијунска држава, где се сви прислушкују и сви све знају, као у Орвеловом роману: *Не може човек ни да пуне а да се не зна.* (VI, 5) Сам писац каже да је "улога позоришта је да буде позориште, не одричући се при том права да све, па и политичке сукобе и проблеме, користи као позоришни материјал" (Хаџи Антић 1990: 30).

Приказујући лопове, проститутке, скитнице, бескућнике и друге извитоперене и промашене судбине, у кафани "Шарган" на београдској периферији, аутор није хтео само да покаже раслојавање села и тежак живот дошљака. Многи ликови с којима се срећемо у представи нису само људски типови, него и помало нестварна бића, чак митски ликови, који су ту пре свега зато да би нам пружили нека драгоцен сазнања. У овој имплицитној ауторској карактеризацији ликова можемо приметити пишчеву идеолошку тачку гледишта³⁵, нарочито ако пратимо Иконијине, Ставрине и Милетове реплике. Из дијалога Вилотијевића и Ставре, видимо да је став писца сличан морално-религиозном погледу Есхила у својим драмама: *Патњама се памет стиче* (Есхил 2001: 190).

"(...)Смисао Есхилових стихова у којима се смисао изреке $\pi\alpha\theta\epsilon\iota\ \mu\acute{\alpha}\lambda\upsilon\varsigma$ = п а т њ а м а с е п а м е т с т и ч е (*Agam.* 176 ss) поставља као закон живота и средство спасења. Та изрека показује шта је смисао дешавања или део тог смисла; јер цео смисао сазнајемо кад додамо друго сазнање: $\mu\acute{\epsilon}\nu\epsilon\lambda\ \pi\alpha\theta\epsilon\iota\ \tau\omicron\nu\ \acute{\epsilon}\rho\zeta\alpha\nu\tau\alpha$ = кривца чека страдање (*Agam.* 1563 s) и $\delta\rho\acute{\alpha}\sigma\alpha\nu\tau\iota\ \pi\alpha\nu\epsilon\lambda\nu$ = ко уради криво мора да пати (Choeph. 313). Деланем човек учини кривицу, свака кривица откајава се патњом, а плод те патње јесте сазнање граница, самоочишћење од самовољства и насилништава и стицање снаге која нагонске силе подвргава остваривању равнотеже и поретка, а овима се одржава, развија и унапређује живот човека како појединца тако и друштва" (Милош Н. Ђурић 1996: 276).

*Кад те задеси несрећа, ко да прогледаш.
Видиш и оно што нико не види!
Није, него се освети, дође себи
За само дваес секунди очајања
видиш више него за дваес'година
владања, напредовања и лепога живота! (V, 1)*

За Симовића, само они који пате виде праву стварност, а несрећа долази да нас томе научи. Човек се освети, па није више заокупљен само собом и својим животом; дванаест секунди очајања богатије је искуство него читав живот који је провео; несрећа је ту да помогне, да нас освети, опамети, излечи.³⁶

³⁵ Термин "идеолошка тачка гледишта" у науку о књижевности увео је Борис Успенски у свом делу *Поетика композиције*. Аутор може да говори у своје име, да не говори у своје име, да мења своје ТГ, да посматра истовремено са неколико разних позиција; може се разликовати актуални (ТГ непосредно дата у делу) и потенционални (резултат специјалне анализе) носилац идеолошке ТГ; Јунакова ТГ – јунак може да буде главни – предмет вредновања или носилац вредновања, и епизодичан; јунак носилац идеолошке ТГ у неким случајевима реално перципира и вреднује описивану радњу (актуални), док се у другим случајевима радња описује тобоже с ТГ тог јунака (потенционални) (уп. Успенски: 1979)

³⁶ Иако се код Августина ради о спору са Манихејцима, у његовом учењу видимо идеју о несрећи и злу као о умањеном добру. Одбијање зла постоји и код Ериха Фрома који се супротстављао

Несрећа не дође зато да нас упропасти. (V, 1)

Свет је направљен зато да буде добар. (V, 4)

Ове речи звуче као беспомоћан узвик. Можда је свет и направљен да буде добар, али нису људи који су у њему, те су ове речи у Симовићевој драми ироничне, као и у Волтеровом роману „Кандид“.

(...)Требало је рећи да је све не може бити боље (Волтер 1963: 4).

Постоји и наша народна пословица која гласи:

Што бог даје то је све добро (Карацић 1969: 353).

Кроз лик Манојла, писац у последњој сцени поетично говори о важности човекових рана и патњи. Патња и однос човека према њој представљају и у филозофском и у религијском смислу веома важно питање.

*Док човеку не видиш рану;
не знаш с ким имаш посла!
У рани је човеков идентитет,
знаш ли ти то?
Човек и јесте чавек
прво на основу свога страдања! (VII, 9)*

"Човек је обележен својим страдањем, својим ранама, патњама, уверава нас Симовић, песник, али авај његов наук не произлази толико из драмске радње, колико је вербално експлициран" (Первић 1975: 17).

Кад су Танаско и Манојло били ослобођени несреће, они као да ни на оном свету не могу да заслуже своје место. Живот који смо проживели је наш идентитет, то је легитимација са којом одлазимо, а ако нам неко то одузме, постајемо утваре које лутају тражећи несталу прошлост, као што је траже ова два ратника, јер без ране ни у овом ни у оном животу не можемо постојати.³⁷

Несрећа је ту да нас нечему научи, да постанемо достојни крста који носимо, служи нам да будемо праведнији, осећајнији, хуманији, да видимо да постоји и неко друго биће сем нас. Међутим, Вилотијевић без несреће опет постаје само оно што је био – празна реч без смисла и правог значења. Он опет не види: *Тебе је несрећа цабе задесила. (V, 5)*

Навели смо реплике о страдању које Манојло жустро говори Просјаку. У *Хасанагиници* мајка опомиње Хасанагиницу да се не узнесе својим страдањем, што

егзистенцијалистима, где зло нема онтолошку утемељеност, већ је зло одсуство добра. Све што је Бог створио мора бити део бића, дакле мора бити добро. Насиље је кварење душе и по природи реактивно (Уп. Фром: 1978).

³⁷ Симовићеви ликови слични су Булатовићевим ликовима у збирци приповедака *Ђаволи долазе*. Сви Булатовићеви ликови жуде за патњом, као белегом нечега што је изнад земаљског и људског, нечега што је небеско. Његови јунаци траже патњу и највише пате кад не могу да пате, јер по њему је патња услов дубљег сазнања, а ликови су највећи кад страдају. Тиме се приближавају и јунацима Достојевског. Код Булатовића, као и код Симовића, нема патетике, све је изврнуто, помешано, нелогично, нема узвишених гестова и херојских дела. Булатовићев јунак изгубио је сваки епски ореол, он је гротескна пародија јунака и епске величине.

представља и опомену упућену публици, јер наш народ је често знао да се својим страдањима и историјом понесе. Ипак, ране и патње се не смеју заборавити, оне представљају идентитет једног народа, "светле гробове":

*Рана се човеку у звезду претвори,
па му сија, да види куда иде. (VII, 9)*

Симовић је касније, у својој последњој драми *Бој на Косову*, приказао колективно страдање које је "историјски гледано донело несрећу, али на духовном, метаисторијском плану, оно је омогућило стварање једног мита, једне поезије која је вековима била извор наде" (Зорић 1990: 46).

ГОВОР

ДРАМСКИ ЈЕЗИК И ОБИЧАН ЈЕЗИК

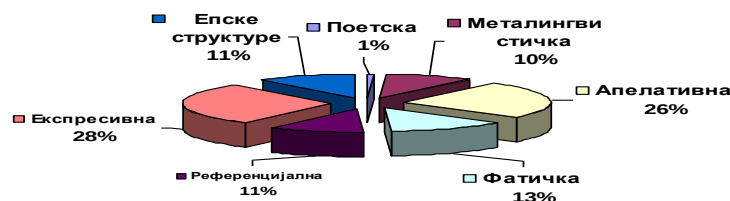
Већ смо нешто говорили о вербалној комуникацији ликова, али ће у овом поглављу бити више речи о томе. Говор ликова претежно носи боју и интонацију ужичког предела, чиме је Симовић поставио културни модел својих ликова. Симовићев поетски израз у поеми *Субота* и драми *Чудо у Шаргану* јесте стилизовани људски говор. Свакодневни и примитивни језик онемогућава патетику која се јавља у поетским деловима.

Љубомир Симовић припада послератној генерацији песника, па га можемо посматрати и у контексту њихове лирике. Ова генерација песника, почевши са поезијом Васка Попе, донела је радикални однос према традицији српског песништва, нарочито у схватању хумора. То више није био безазелни хумор, већ хумор који је често у себи носио трагику више но у неким озбиљним песмама многих песника. Човекову угроженост стварношћу света око себе исказује већина послератних песника: Раичковић, Павловић, Иван В. Лалић, Б. Радовић, Б. Миљковић, В. Марковић. Оно што битно издваја ову групу песника јесте њихов однос према патриотизму. Патриотска осећања више не значе декларативно или патетично песничково издвајање из света, већ унутар тог света песници проналазе мотиве да покажу припадност земљи, пореклу, истини, садашњости и прошлости. Патриотско песништво је везано за свакодневицу, патриотска осећања нису издвојена већ су помешана са свим осталим осећањима.

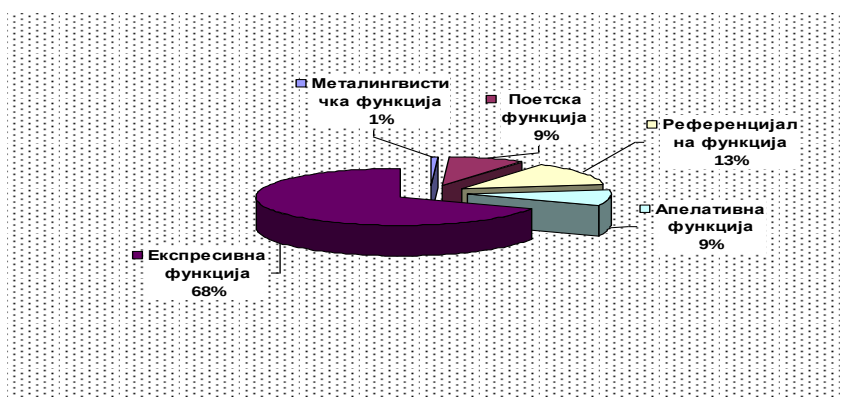
И Симовић истиче везу између позоришта и свог песништва: "Очито да веза између мојих драма и мојих песама није ни споредна ни случајна. Мислим да је бављење позориштем унело неке новине и промене у мој песнички језик. Као што је моја поезија била пресудна у формирању мог драмског изрази. Али би, упркос тим везама, било погрешно кад би се заборавило да се песнички и позоришни начин мишљења не могу поистовећивати " (Хаџи Антић 1990: 28).

ЛИНГВИСТИЧКЕ ФУНКЦИЈЕ

Свако књижевно дело представља одређен комуникацијски модел. На основу тога можемо издвојити лингвистичке функције, у зависности од тога да ли функцију поруке разликујемо на интерном, унутар драме, или на екстерном нивоу у комуникацији с публиком. Можемо видети из графикана да постоји разлика у доминантним лингвистичким функцијама на интерном и екстерном нивоу.



Графикон 8. Лингвистичке функције - интерни ниво



Графикон 9. Лингвистичке функције - екстерни ниво

ЕСКПРЕСИВНА ФУНКЦИЈА

Експресивна функција скреће пажњу на самог говорника, тј. на његово изражавање властитих емоција, потреба и мисли. Она је увек присутна, чак и тамо где не доминира. Све што ликови раде или причају на екстерном нивоу, говори о њима. У Симовићевој драми, она заузима доминантно место и на екстерном, али и на интерном нивоу, иако се тада експресивна функција у чистом нивоу једино јавља кроз усклике и одушевљења:

*Цмиљо, чујеш ваљда!
 Види ти њих!
 Побогу, човече, па нисам блесава!
 Кажем вам да би се сетила да јесте!
 Сви се они сете кад оматоре!
 Куку, како си!
 Добро! Да сам! И жива! (II, 3)*

Експресивна функција на интерном нивоу нарочито долази до изражаја у монолозима који код овог песника врло често прелазе у реторичан и поетски дискурс. Читава драма и јесте низ експресивних монолога неколико ликова, који они изговарају осталим ликовима и публици. Експресивна функција заузима на екстерном нивоу скоро 2/3 укупог дискурса, јер је присутна у сваком исказу, а за разлику од исте функције на

интерном нивоу она обухвата и неке реплике из епских структура и референцијалних извештаја, редундантних за публику.

Највећи проценат реплика у којима доминира експресивна функција су ауторефлексије и самообјашњење ликова. У овој драми, радња се одиграва негде другде, а говорна радња је највише заступљена у сценама. Много је више заступљена говорна радња која врло мало утиче на ток приче. Судбина ликова није у њиховим рукама, они покушавају да нешто учине, али су немоћни.

Експресивна објашњења ликова су доминантна, јер обухватају све исказе аутопрезентације ликова: Цмиља се исповеда и на екстерном и интерном нивоу о свом тешком животу у Кремнима и својим жељама, Ставра говори о својој усамљености, Миле прича о лажним партијским везама, Јагода извештава о својој вези са професором и животу на пољопривредној економији после рата, Скитница се исповеда Иконији о својој изгубљеној љубави, Вилотијевић се жали Просјаку и Ставри на своју патњу итд.

РЕФЕРЕНЦИЈАЛНА ФУНКЦИЈА

Друга по заступљености је референцијална функција. Она има значајан удео због сценски скривених радњи и радњи из прошлости о којима ликови говоре. Знатно учешће референцијалне функције на примарном комуникацијском нивоу показује да се велики део радње одиграва изван сцене и да су догађаји саопштени у форми извештаја. Догађаји који су значајни за расплет одигравају се ван сцене. Преко референцијалне функције, ликови и публика постепено долазе до сазнања о томе шта се збива са Јагодом и њеним *вереником*, шта се десило са Анђелком, Госпавом и Просјаковим чудима. Треба истаћи и то да извештаји никад нису сувишни на екстерном нивоу, тј. ниво знања публике и ликова се углавном поклапа.

Осим већ споменутог Анђелковог бежања, у кафани се не приказује ништа што мења ситуацију, те се драма догађа на неком другом месту – било у Трифуновој соби, испред кафане, железнице и на улици.

Однос референцијалне функције на интерном и екстерном нивоу повезан је са позицијом знања ликова и публике. Приближно једнак проценат ове функције на оба нивоа нам говори о једнаком знању публике и ликова. То значи да извештаји нису сувишни на екстерном, ни на интерном нивоу. Животну причу Скитнице и Јагодину љубавну епизоду не знају ни публика ни ликови, о Анђелковој прошлости зна Иконија, али не зна Цмиља, а ни публика и сл.

Референцијална функција доминира у првој слици, јер се у њој упознајемо са највећим бројем ликова, али постоји и у даљем току драме у форми извештаја о скривеним радњама. Ипак се у неким сценама води дијалог између ликова о догађајима које они већ познају, због чега је за два процента ова функција већа на екстерном нивоу. У последњој слици, ликови кроз дијалог дају извештај публици о Госпавином убиству и откривању њеног злочина.

ЦМИЉА

Она кучка, она Госпава!

Онај женски распад над распадима!

Шта му сад мртвом вреди што је признала?

ИКЕНИЈА

*Зато онај казо руке кржаве!
 Прво сам помислила да је луд, и да булазни,
 тек сам се после досетила!
 Зато је она појурила онда онако,
 онда кад си је питала за бразлетну!
 Препала се кад је сватила
 да јој је бразлетна остала покрај жртве!*

ЦМИЉА

*Био би Анђелко данас жив
 да су бразлетну крај леша нашли раније!*

ИКОНИЈА

*А и та вашка, Трифун Трипковић!
 Госпави да се пртставља као воскар!*

МИЛЕ

А и она блесава, па верује!

СТАВРА

Несретник се свачему понада!

ЦМИЉА

А у ствари је био лимар...

ИКОНИЈА

*Ма како лимар није ни лимар,
 и от је било само фиктивно!
 Са Анђелком се бавио криминалима,
 па га и оцинкарио, да би му остале паре! (VII, 1)*

АПЕЛАТИВНА ФУНКЦИЈА

У овом комаду, апелативна функција на интерном нивоу друга је по величини, одмах иза експресивне. Величина апелативне функције на интерном нивоу говори нам о честој конфликтној ситуацији између ликова. Апелативне структуре су везане за начин комуникације између Ставре и Мила (који кроз читаву драму убеђују један другог у исправност својих политичких и животних ставова), Иконије и Цмиље, Просјака и Госпаве, Манојла и Танаска, Танаска и Просјака, Иследника и Анђелка, Цмиље и Анђелка, Цмиље и Ставре, Ставре и Вилотијевића, Госпаве и Цмиље... Видимо да се сви ликови у међусобном односу убеђују или чак наређују, попут Иконије која је газдарица Цмиљи или Манојла који је капетан Танаску. Апелативне функције највише има у Иконијиним репликама, то је разумљиво, оне се највише и односе на Цмиљу, јер јој издаје наредбе као власница кафане, а често и се према гостима опходи са истим ставом:

*А што ти не уђеш, чује се и одавде?
 А парадаиз 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,
 Цењај се, закерај, зановећај, тако се ушпара,
 А не од прве на кантар!*

Не замајавај се ти много око њега, (I, 1)

Апелативна функција је веома заступљена у репликама ликова. Конфликтно оријентисан дијалог ствара више предуслова за промену ситуације, али се у овом комаду у већини случајева ништа не мења. На екстерном нивоу, апелативна функција много је мања, јер не постоји директно обраћање и убеђивање публике, али зато пишчеви ставови и убеђења кроз ликове и њихов дијалог би требало да индиректно делују на публику.

Апелативна функција, која се јавља у дијалозима Мила и Ставре, повезана је и са епским структурама, зато што Симовић има једну доминантну идеолошку тачку гледишта коју на суптилан начин провлачи кроз ликове и наговештава нам свој став о политици и животу, али врло вешто, као кроз неку необавезну причу која има двосмислено значење, о чему смо већ писали у техникама карактеризације.

*Има на месту да те изгазим!
Вашка стеници направила човека!
Ајде, лотињо!
Без пишања уз ветар
нема човека ни човечанског карактера!
Севај за други астал!*

*Шта каиш?
Кажем, севај за неки други астал!
Узми више леба!
Ако ти се пије, седи и ти,
остави људе на миру!
Није свакоме до тога, дочег је теби!*

Епска структура се јавља увек када говорник нема валидног адресата на сцени или када су информације познате адресату. Не мора бити директног обраћања да бисмо схватили да су информације намењене публици. Симовић даје низ реплика које на екстерном нивоу имају апелативни ефекат. Неке су упућене ликовима на сцени, али се лако спозна да су те истине упућене публици, нарочито када ликови *а парте* говоре на сцени, јер не мора бити директног обраћања да бисмо схватили да су информације намењене публици.

Иако апелативна функција има доста удела на интерном нивоу, ликови се не мењају под утицајем императивних монолога других ликова. Цмиља и даље остаје при својој одлуци да се «докопа» брака, иако је Иконија убеђује у супротно. Анђелко је против брака, иако га Иконија и Цмиља наговарају на брак, Миле не мења свој став, као ни Ставра. Једино Просјак у последњој слици, после Манојловог монолога, изгледа као да ће се променити, јер је схватио да својим чудима ником није помогао. Све ово нам говори и да су у комаду ликови доста изоловани, затворени, да нико никог не чује и не жели да чује, да свако ради по своме.

ПОЕТСКА ФУНКЦИЈА

Поетске функције на интерном нивоу има врло мало, јер ликови не примећују одступање свог говора од уобичајеног начина изражавања, али на екстерном нивоу је има

9%. Реплике које су у поетској функцији на екстерном нивоу, на интерном припадају експресивној функцији и епској структури. Велики удео ове функције у драми постоји због Симовићеве песничке оријентације, а и сама драма је написана слободним стихом. Многи ликови често своје рефлексије поетизују, нарочито пренаглашен узишен тон присутан је у дијалозима Ставре, Анђелка, па и Цмиље. Поетска функција на интерном нивоу прешла је у експресивну, референцијалну и металингвистичку функцију. Аутор пречесто замењује драмске реплике, поетским и реторичним, при чему се губи истинитост и аутентичност дијалога и драмске ситуације.

"Поетска структура је, у том смислу, можда најтврђи орах по драматичара. Кодекс поетског дела по правилу садржи присуство недостигнутог чина, драматично је повод за песму, поетско се пројашњава кроз "субјективно" виђење света. Супротно, драма јесте "објективна", она своје постојање захваљује представљеном чину, поетско је чежња драмског писца. Из тог разлога, песми као поводу за драмско казивање, чешће се приклањају песници по опредељењу, но "непеснички" драматичари. Песник пре "научи" законе драматургије, но што драматичар успе да "пропева" (Јевремовић - Мунитић 1975: 2).

ФАТИЧКА ФУНКЦИЈА

На интерном нивоу, фатичка функција је присутна у укупном дискурсу са 13%. Велики удео ове функције постоји због избора простора. Кафана је место у којем сви ликови покушавају да одрже свакодневну конверзацију која мора да се одвија у кафани, а везана је за комуникацију око наруџбине и наплате услуга гостима и сл. Знатно учешће ове функције у репликама нам говори да ликови покушавају да комуницирају из очајања. Управо те "фатичке поштапалице", односно прича ради приче, показују да је немогућност комуникације оно што доминира на примарном нивоу.

МЕТАЛИНГВИСТИЧКА ФУНКЦИЈА

Ова функција се у говору Симовићевих ликова не појављује у чистом виду. Ипак, кроз ове реплике Симовић је дао и начин понашања и карактеризацију самих ликова, јер они често говоре речи из политичког речника, стране речи које не разумеју, па се тада језик тумачи или коментарише.

Металингвистичка функција се јавља као разлика у говору и стандардном језику, па је присутна готово у сваком исказу. Као отежана комуникација појављује се у дијалогу између Вилотијевића и војника Танаска и Манојла:

*Који Макензен? Ама какав Макензен?
И не каже се министар војни, откуд вам то,
него државни секретар за народну одбрану!
Не каже се ђенерал, са Ђ,
него са Г, генерал!
А је л морате све то увек да носите?
Мислим те пушке ... стварно су раритети!
Како кажете, кокинка? Заиста нисам чуо!*

*Ма ајте, молим вас,
какве аустроугарске трупе, побогу, људи?*

*Који краљ Петар?
Ама на каквим волујским колима?
Сумарени? Кажете баш тако: сумарени?
Је ли то нешто на јапанском? (V, 3)*

Миле употребљава политички бирократски речник како би се показао важним политичким активистом, док остали ликови тај његов језик слушају као бескорисне фразе која ништа не значе.

*Није, то је поводом неке инвазије,
и оружане интервенције!
Није се могло маћи од девијација,
вербализам је претио да нас угуши!
Ааа! Саћемо ми то друкчије, енергичније,
саће то да се промени из корена! (IV, 6)*

Највећи део говора који на интерном нивоу има доминантну металингвистичку функцију, на екстерном нивоу добија карактеристике експресивне и поетске функције.

ЕПСКЕ СТРУКТУРЕ

Епска структура заузима значајан удео, јер бројни коментари нису упућени ниједном валидном адресату, већ превасходно публици:

*Лакше је кад се зна да постоји
и нека друкчија памет! (I, 1)*

*Пусти несрећу,
несрећа не дође зато да нас упропасти. (V, 1)*

Користи се солилковиј и а парте:

*Шта све овај несретник неће видети!
Није му сад лако са таквим очима! (V, 1)*

*Научило то да људе обрлаћује;
па више верујеш њему,
него и својим рођеним очима! (VI, 1)*

Преко солилоквија публици се приказује унутрашњи живот ликова и њихови будући планови:

*Тек га видех, а већ живо снујем
како да се шњиме!
Па димамо кућицу, слободу,
веце, шпаиз, и текућу воду!
да направим туришију, пре зиме,*

*да на врата прикуцам презиме!
Снег напољу сипа кано вуна,
код нас бојлер, зимница, фуруна!
Док он гледа фрижидер са храном,
трудна итрикам пред теве екраном! (II, 2)*

Монолози остају на интерном ниву, као што је Цмиљин монолог о браку, док Просјак има солилоковије упућене публици :

*Шта ми кажете - ране вам једини докази!
А, кад вас боли,
кукумавчите, богорадите, кумите,
ђаволу душу, само да престане!
Докази!
Сами не можете
да издржите своје доказе!
А што се нисте бунили код вас је болело?*

*Међ вама би се и арханђео 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 добар, да се жртвујем,
да понесем све ваше ране....
Моја жртва испала залудна
моја доброта на зло окренула!
Што је требало да ми гране, поцрнело!
Неки репати ветар
ујахо у мене ко с лучем у сламу!
За мном пустош, преда мном 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,
спелењене душе, с капом од пепела! (VII, 10)*

Епске структуре заузимају значајан део лингвистичких функција, зато што ликови експлицитно износе ауторове ставове, нарочито Ставра који је пишчев гласоговорник.

*Има таквих несрећа у животу,
да се само у чудо можеш надати!*

*Лакше је бити паметан, него поштен!
Кад те задеси несрећа, ко да прогледаш.
Видиш и оно што нико не види! (V, 1)*

ГОВОР И РАДЊА

ОДНОС ГОВОРА И РАДЊЕ

У овом комаду говорна радња доминира сценом и она утиче на ток приче, али се радња углавном догађа негде другде, па на сцени обично видимо реакције. Цмиља прича о браку, затим видимо њену акцију у разговору са Анђелком и Ставром.

*Да ти кажем како сам испланирала!
Можемо и ми да сазидамо без дозволе, ко и други
Макар колко за прво време,
после ћемо гледати нешто, за стално.
Треба и теби нега за ту ногу
Ја имам нешто постељине и судова,
а и пара сам одвојила на страну,
па мислим... (VII, 7)*

Скитничина прича утиче на разумевање и препознавање његове кћерке. Ставра и Миле се свађају, прете, али између њих не долази до физичког обрачунавања, иако у једном тренутку свађа прети да прерасте у физички сукоб. Миле је приказан као немоћан лик без активизма, који прича, хвали се, али је све то углавном неистина. Попут Вилотијевића, нечињење је карактеристично за сваку политику.

Просјак чини да Вилотијевић заборави своју патњу и одлази у шупу да помогне Скитници, Госпави да предскаже будућност и сл. На крају је његово чињење остало без правог смисла. Својом акцијом помагања начинио је више штете. Иконија углавном наређује, а Цмиља послушно реализује сваку њену наредбу.

Ликовима у овој драми је одузета могућност било какве акције. Они у затвореном свету причају о својим жељама и надама, али су неспособни или немају воље да покушају да их остваре. Они који покушавају, попут Јагоде и Госпаве, постају трагични ликови. Скитница остаје без свог смисла, Манојло и Танаско се враћају без утехе. Остала је отворена једино Цмиљина нада да можда оствари са Ставром своје жеље које је изрекла на сцени. И они који говоре а не чине, попут Вилотијевића, и они који чине, а не говоре као што то Просјак ради, у овој драми су у заблуди. Њихове радње, у најбољем случају, не постижу ништа или проузрокују трагичне последице.

ВЕРБАЛНА И СТИЛСКА ХОМОГЕНОСТ

Несагласност језичких кодова, поред комичке функције, има и функцију социокултурног дефинисања. Симовићеви ликови говоре провинцијским, примитивним, нестандартним, простим језиком. Писац је њихов говор покушао да дочара пишући скоро транскрипт њихових дијалога. Ликови су повезани својим вербалним стилем. Ипак, Симовић није направио сложенију диференцијацију у њиховом говору. Сви ликови причају простим народним говором, што значи да чак и Вилотијевић није баш високо на

социјалној лествици. Локални говор се највише огледа у репликама Иконије и Цмиље, а најмање код Вилотијевића.

Најкарактеристичнија фонетска особина говора западне Србије јесте елизија (елиминисање вокала на споју две речи): *синтелигенцијом, диспадне, добуку, да судаје, изнесе, дудриш, соним, дизлазиш*. Непосредан, простонародни, некњижевни језик говорника истиче се и асимилацијом и контракцијом вокала: *видо прокисо, пошо*, избацивањем гласа унутар речи (синкопа) *извинте, видла*, партикулом *де* уз императив *чекајде, ћуде, наспиде*; немањем слова Х – *оће*; упрошћавањем сугласничке групе на крају речи – *тринес, ош*. Ликови користе народне изразе и изреке. Као и у претходној драми, Симовић је у говор ликова убацио страну лексику и термине које они или не разумеју или је комично употребљавају: *par exelanc, теоретски, фиксирати, константно, реорганизацију, претумбација*. Танаско и Манојло користе војничку лексику из Првог светског рата: *рекогносцирам, митраљез Шварцлозе, комора, менаже, фураж*.

Што се тиче акцената, писац покушава да нам сугерише писањем и то спајањем две акценатске целине (*преткућом, посата*), и спајањем две акцентогене речи, при чему се једна атонира, те тако обе бивају обухваћене једним акцентом: *двасата, парадајсалату, двамесеца, купусалата*.

Скоро сви говоре у дијалекту чиме је писац хтео да нагласи да је већина њих дошла из провинције. Ликови поседују природну искуствену мудрост, као и народну епску и лирску црту. Симовић је ликове по говору диференцирао од стандардног језика публике, али се они много не разликују међусобно. Цмиља и Иконија долазе из истог краја, па им је говор скоро идентичан. Иконија донекле симболично представља Цмиљу након неколико деценија проведених у Београду. Провинцијалку која живи у Београду као да је и даље у родном селу. Анђелко и Госпава говоре језиком који има граматичких грешака, али мање локализама. Они су ликови који су брзо прихватили стил и начин урбаног живота предграђа, па су донекле у културолошком сукобу са осталим ликовима. Анђелко и Госпава су једини ликови који трагично завршавају, као да их аутор кажњава што су заборавили свој идентитет и прихватили правила великог града који им је дошао главе. Ипак, спомињали смо пишчеву благонаклоност према овим ликовима зато што су искрени, без маске. Они се боре да живе слободније и да изађу из свог затвореног круга.

Вилотијевић говори правилније и у фразама, а тај апстрактан говор који не значи ништа покушава да опонаша и Миле. Њихов говор је одраз њихове "класе", а бесмислени вербализам таквог језика остаје нејасан осталим ликовима. "Политички говор" је постао сам себи сврха. *Прича двасата, а не каже шта оће* (I, 1). Ставра покушава својим ироничним коментарима да се супротстави Милу и његовим бесмисленим фразама.

Танаско говори лирски обојеним речником мачванског сељака и језиком ратника. У говору са Вилотијевићем видимо да говоре новијим јотовањем које није ушло у књижевни језик, али се изговарало пре рата – *Бенерал* – Генерал. Разлика од неколико деценија била је довољна да се српски ратници уопште не разумеју са Вилотијевићем, као да више нису припадници истог народа.

"И у Чуду у *'Шаргану'* особено драматрушко 'оруђе' је језик, који није само средство споразумевања. Богата лексика, игре речима, хумористички неочекивани обрти, особени ритам и укрштај слободно и римованог стиха овде одређују социјалне и историјске моедел, начин и структуру мишљења. У говору Симовићевих ликова препознајемо себе, колеге с посла, суседе с њива и другаре из кафана" (Марјановић 2000: 275). Кафана *Шарган* постаје свет у малом, у којем постоји неколико различитих слојева. Свет

малограђанских ликова са својим жељама и сновима, насупрот празном свету политичког једноумља. Између та два света обитава митски, тајанствени простор Просјака, Танаска и Манојла.

КАРАКТЕРИЗАЦИЈЕ КРОЗ ЈЕЗИК ЕКСПЛИЦИТНА САМОПРЕЗЕНТАЦИЈА

Пошто је експресивна функција доминантна, онда у карактеризацији ликова експлицитна самопрезентација има велики удео. Аутопрезентације ликова обично нису веродостојне, јер се ликови често "маскирају", "претварају". Тако, на пример, Цмиља иако искусна жена која зна шта ради и хоће, прерушава се у неискусног девојчурка која и Анђелка и Ставру покушава да ухвати у брачну замку и то нимало неискусно и невинно.

*Да знаш, мацо, да си ми био други.
(...)А било ми је догде дошло и дозлогрдило!
Да ти не причам!
Судови, чаше, есцајг, сваки дан,
табанај тамо, табанај овамо, итрапацирај се,
пери, бриши, гланцај, служи бараберију,
трпи сваки гадлук и покваренлук!
Више сам филмова видла у Кремнима,
у дому културе, за недељу дана,
него за ова двамесеца у Београду!
А, видиш, чудо и мени синило!
Да се курталишем и ја онога Репишта!
Чујеш ти мене (VII, 7)*

Миле се вербално прерушава, а његова целокупна радња усмерена је да створи утисак политички значајног човека, који има пријатеље високо на друштвеној лествици. Милу је веома важно да убеди остале ликове да говори истину. Међутим, он не успева да обмане ни ликове у представи, а ни публику. Код Мила експлицитна самопрезентација ствара комичку неподударност, јер и публика и ликови знају да ништа од тога није истина. С њим се поигравају и сами ликови, хватајући га у сопствену замку лажи, међутим, Миле то све одбацује без икаквог стида. Миле са својим лажима постаје смешан. Постоје две категорије комичних лажи. "У првом случају лажов покушава да превари сабеседника, приказујући лаж као истину. Пример за ово је сцена Хљестаковљевих измишљотина у "Ревизору". У другом случају – лажов не тежи да превари слушаоца, није му до тога стало: његов циљ је да развесели. Такве су, на пример, Минхаузенове приче и разне веселе измишљотине уопште." (Проп 1984: 102). Милове лажи припадају првом случају. Његове лажи се разобличују и изазивају подсмех код публике и осталих ликова, али не узрокују никакве трагичне последице, иначе лажи не би биле комичне.

Иконија говори с великим искуством, сујеверна је и има негативно мишљење о браку. Из таквог става и њених речи можемо претпоставити да је у браку тешко живела.

Госпавин говор одликује велика паратаксичност после убиства љубавника. Паратаксичност њеног говора у том тренутку показује велику пометеност и стање неурачунљивости лика. На крају драме, кад схвата грубу истину да више нема никога блиског, њене реплике мењају семантички правац од молбе до прекора.

*Кажи ми неку лепу реч, утеши ме!
 Сажали се, кажи ми да ти је жао!
 Пусту барем једну сузу за мене,
 биће ми лакше!
 Узми ме за руку! Помилуј ме!*

Какве сте ви бедиње и сплачине!

*Мене да удари?
 Друже!
 Откључајте ми ове руке, молим вас,
 само на две секунде, да јој покажем! (VII, 3)*

Ставрин говор има одлике ауторитативног искусног мудраца који је видео и прошао свет, циника који не жели да се петља у ствари. Реплике су му хипотаксичне и рационалне. Ставра је неко ко има став и не жели да га мења, али не чини готово ништа, осим што у тренуцима свађе са Милом хоће да се потуче.

ИМПЛИЦИТНА САМОПРЕЗЕНТАЦИЈА

Иконијине реплике се често завршавају узвичницима или упитницима, због чега њен говор често има апелативну функцију, што, опет, открива да Иконија није уморна скрхана удовица, већ жена која је темпераментна и ауторитативна. Ипак је она газдарица кафане, а попут Феме у *Покондиреној тикви*, живот после смрти њеног мужа доживела је као слободу и могућност неспутаног живљења.

Ставрину мисао је уобличена, логична, али носи у себи често двосмисленост, јер поседује суптилну иронију и критику политике тог доба.

Милове реплике су паратаксичне и често мењају семантички правац, што је у складу са типом лицемера који своје исказе мења онако како се мењају друштвене прилике:

*Ја с човеком стојим овако!
 Ишли смо заједно у занатлинску,
 Шапто сам му "Отаџбину" од Ђуре Јакишића!
 "И овај камен земље Србије..."
 Код њега улазим без лектимаације!*

*Сјајан говор! Ама све теза за тезом!
 Чујете како човек говори? (I, 1)*

*Ја аминово?
 Прозрео сам ја то,
 То је од речи до речи било мимо линије!
 Ту смо га ми и демаскирали!
 Ја сам демонстративно напустио митинг!*

*Треба ту бити паметан, па видети!
 Није се могло маћи од девијација,*

вербализам је претио да нас угуши!
Ааа! Саћемо ми то друкчије, енергичније,
саће то да се промени из корена! (IV, 6)

Симовићеви ликови користе сва реторичка средства. Миле користи технику етоса, он жели да слушаоцима делује као врло важан политички чинилац, често спомињући своја познанства или своје учешће на разним састанцима. Ликови знају да се Миле вербално прерушава, што се и показује у тренутку када улази и не познаје Вилотијевића, иако је с њим, према својој причи, ишао у школу.

Овај друг Вилотијевић, са говорнице
Заједно смо ишли у занатлинску,
били смо сјајни другови,
пар екселанс!
Је л би ти хтео још и да собјашњаваши?
Знаш ли ти ко сам ја?
Знаш ти кога ја познајем и то лично? (I, 1)

Стратегија етоса је развијање ауторитета говорника. Миле, непрекидно покушава да одржи свој ауторитет, он у својим говорима често користи технику јавног мишљења, тј. позивање на ауторитет (*communis opinio*) и тражи од осталих да се понашају у складу са дужностима које пропагирају партија, држава и друштво. Он свој ауторитет покушава да одржи лажним причама о познанствима са великим партијским функционерима Илићем и Вилотијевићем.

Госпава је лик који у последњој сцени веома дирљиво користи технику патоса, а циљ ове технике и јесте да у ликовима пробуди емоције:

Кажми ми неку лепу реч, утешми ме!
Сажали се, кажми ми да ти је жао! (VII, 3)

Ставра користи технику логоса, јер често аргументовано жели да објасни неку ситуацију и да убеди и ликове и публику. Он је искусан реторичар, који у дијалошкој препирци са Ставром користи више различитих реторичних техника: *reductio ad absurdum* (ругање противнику), *argumentum ad hominem* (социјално деградирање), *argumentum ad himinem* (доказује се говорникова недоследност и контрадикторност), *demonstratio ad oculos* (доказује се да исказ не одговара правом стању ствари). Пошто је удео апелативне функције велики, онда и технику логоса користи више ликови који се међусобно убеђују у исправност мишљења о животу и политици.

Сви ликови, сем Мила и Иследника, користе технику патоса у својим поетским монолозима, чиме се код публике стварају одређене емоције, али је због Симовићевог особеног хумора и гротеске избегнута патетика. "Инструмент те поетичности несумњиво је Симовићев богати језик. Он не чува своју песничку лексику само за своје поетске збирке. Исто перо пише лирику и драму, чак су то и исти принципи и иконографија. Ретке речи нашег језика постају блиске, а речи истрошене у свакодневној употреби добијају поетски сјај у новој употреби. Речи поникле на селу добијају градску оштрину, а неологизми древну патину" (Ћирилов 1987: 88).

ЗНАЊЕ ДРАМСКИХ ЛИКОВА И ПУБЛИКЕ

На интерном нивоу постоји неусклађеност између ликова. Просјак, Танаско и Манојло су у супериорном положају у односу на остале ликове у драми, с тим што је у неким тренуцима драме њихово знање супериорно. На интерном нивоу, ликови не схватају да је Просјак чудотворац. Иконија му помаже и даје му да једе, али само због своје богобојажљивости и сујеверја. Публика и ликови су сведоци чудних дешавања која желе да одгонетну, па тиме бивају увучени у причу. Супериорност Танаска и Манојла потиче од познавања информација из Просјакове прошлости, па су им јасни догађаји који се збивају на сцени. И њихова невидљивост омогућава овим ликовима да примете збивања и на сцени и ван сцене, коју други ликови не виде. Просјак има мање знања од Манојла, јер нема сазнање шта се даље збивало са ликовима којима је својим чудом "помогао".

Крај комада подразумева уклањање свих информационих неподударања и на екстерном и на интерном нивоу, али у овој драми то није случај. Знање ликова из кафане *Шарган* и након краја драме остаје инфериорно у односу на публику и ликове Танаска и Манојла. Осим Ставре, остали ликови се и не питају о чудним збивањима у кафани. Они не знају да су Просјакова чуда изазвала Анђелкову смрт, препознавање оца и кћерке и Вилотијевићев "повратак" на политичку сцену. Њихово незнање их чини жртвама у рукама виших сила.

Ликови сазнају информације истовремено кад и публика из дијалога, гласничких извештаја, коментара других ликова. Информације се саопштавају кроз разговор са конобарицом Цмиљом и газдарицом Иконијом.

И публика и ликови имају супериорно знање у односу на лик Мила, па се ствара додатни слој значења, те се руши слика коју овај лик жели да створи код осталих ликова и публике. Сви су свесни да он лаже, па се према њему ствара драмска иронија. И ликови и публика знају да Миле лаже о тобожњим познанствима са високим функционерима, па поред ироније коју сви ликови показују према њему, јавља се и нетрпељивост због његовог лицемерја.

Инфериорна позиција публике произилази из мањка информација које се тичу чудних исељења у кафани. Публика мора детективски да покуша да одгонетне шта се то збива на сцени, а тек на крају стиче супериорно знање у односу на ликове из комада, јер Иконија и њена дружина не виде Танаска и Манојла. Ликови одлазе са сцене не разумевши чудне околности које су се одиграле у кафани. Једино Ставру мучи питање о томе где "нестаде" Анђелкова рана. У последњој сцени на гробљу, публици се појашњава све оно што се збивало на сцени и потврђује оно што нам је било наговештено.

Симовић је у многим сценама покушао да публику лиши непотребних информација. Занимљив поступак је употребио у сцени са Иследником, где се преплићу дијалог Јагоде и Иконије, са дијалогом Иследника и Анђелка. Информације које публика зна не појављују се у њиховом дијалогу. Такав поступак је Симовићу омогућио да оно што је познато публици на екстерном нивоу, а ликовима непознато на интерном нивоу не понавља. Тим поступком се у шестој слици, где долази до препознавања, писац игра напетости, одуговлачећи са сазнањем да је Јагода кћерка Скитнице, али и публику припрема за последње чудо које изводи је Просјак.

АНЂЕЛКО

Не могу ногу да помакнем, укочена!

ИСЛЕДНИК

*У здравственом картону капезеа
о томе нема ни једне једине речи!*

АНЂЕЛКО

*Како и да има,
кад нисам ишо на лекарско?*

ИСЛЕДНИК

Чудо да ниси, кад је толико озбиљно?

АНЂЕЛКО

Одма ћу да ти објасним!

ЈАГОДА

Чекајте, знам! Сетила сам се!

А она чворуга?

А маснице?

А расцопано уво?

То ће свако да примети!

*Благајници, носачи, кондуктери,
Спроводници возова неко мора да*

примети!

Фала милом господу Богу!

Где ми је ташина?

То га је сам Бог

млатно мојом руком, да га обележи!

Шта је сад? Зашто ћутите?

ИКОНИЈА

*Зато што, видиш, ни то ништа не
помаже!*

*Све ти то с њега нестало, као
спрано!*

*Скинуло се преконоћ,
ко да му било нацртано на глави!
Ја сам се баи и чудила, ево Цмиље!*

ЦМИЉА

Чудо, живота ми!

ЈАГОДА

Како то — нестало?

ИСЛЕДНИК

*Ајде, молим те, не буди наиван!
Разговарајмо ко људи!
Ниси пријавио болест,
да те не би мимоишла амнестија!
Који ће судија то да ти верује?*

АНЂЕЛКО

Ја то могу да докажем!

ИСЛЕДНИК

Наравно, пружиће ти се прилика.

*А сад, молим те, мирно устај, па
идемо! (VI, 5)*

У читавој драми преклапају се интерни и екстерни ниво, зато што често добијамо информације о прошлости ликова које и ликови сазнају упоредо са публиком. Ликови носе у себи тајну о свом животу и на основу испричаних делова публика врши реконструкцију прошлости.

НАПЕТОСТ

Публика је дистанцирана од ликова, мада се може поистоветити с њима у тренуцима када говоре о темама које могу бити везане и за проблеме гледалаца: однос према политици, животу, долазак из мањег места, нељубав, маска, полтронство... "Пред нама су обични људи обузети својим обичним јадима, јадима у којима с времена на време можемо да препознамо и неки свој јад; у очима оних који их доживљавају, ти јади, за које смо на ивици да кажемо да су банални, добијају огромне размере судбинских криза" (Христић 1981: 150).

Напетост је "резултат проседеа, чиме се код читаоца или лика побуђују питања на која тек касније добијамо одговор" (Бал 2000: 135). Недвосмислене информације о ликовима омогућавају публици да антиципира одређене хипотезе. На плану читаве приче, неразумевање чудних догађаја који се одвијају у кафани изазива "очуђење" и увученост публике у покушаје да одгонетне причу. Иако су информације двосмислене или нејасне, могу се стварати антиципације о чудном дешавању на сцени, нарочито после излечења Вилотијевића, сусрета Скитнице са девојком која личи на Вукосаву и Госпавиним крвавим рукама у претпоследњој сцени. О Госпави не знамо ништа и тешко се може претпоставити да је и она у вези са "профисором", са којим је и Јагода. Та информација се скрива од нас, како бисмо се на самом крају изненадили. Тренутак напетости се јавља у тренутку када Госпава после убиства полуди. Публика и ликови не знају за тај догађај, али Вилотијевић види да су Госпави руке кржаве. Просјакова најава Госпавине несреће ствара одређену напетост код публике јер, она очекује да види да ли се обистинило његово пророчанство, али и да се разоткрије мистична улога Просјака на сцени.

Ризик, као један од услова за одржавање напетости, постоји већ у првој слици, јер нам је читав Јагодина прича о тетки, стрини и Канади сумњива. Већ се наслућује да је тај њен "профисор" којег је упознала преварант, што се и испоставило као тачно. Непредвидљивост постоји због нераздевања праве улоге двојице српских војника и чудних Просјакових акција, а шок настаје због коначног откривања свих информација на крају драме, идентично као у драми *Хасанагиница*. Напетост се јавља приликом сусрета Анђелка и Иследника, јер је Анђелко осумњичен за убиство, а јавља се и ризик да Анђелко буде опет ухапшен, који нестаје са Анђелковим несрећним крајем.

Препреке се јављају код свих ликова заробљених у простору и времену. Највећа препрека за Анђелка, Танаска, Манојла, Скитницу и Јагону је Просјаково чудо, које онемогућава ове ликове да им животи крену срећнијим током. За Јагону и њену брачну идилу препреку представља варалица Трифун, док је за Цмиљу та препрека Анђелко. За Просјака, немогућност да разуме људску патњу, постаје проблем да тим истим људима помогне. Напетост нарочито расте у епизоди са Јагодом, где се јављају разне препреке за препознавање кћерке и оца. Публика, приликом описа Скитничиног сусрета са неком девојком налик Јагоди, већ наслућује да би то могла бити његова кћерка и у том ишчекивању да ли ће се срести и препознати расте напетост. Врхунац ове епизоде јавља се у тренутку кад Иконија открива Јагоди да је Скитница њен отац. Ипак, писац није оставио могућност да се они препознају и сретну. Воз "за било где у 10.30", без неке препознатљиве карактеристике Скитнице, онемогућава Јагону да пронађе свог оца.

ПУТУЈУЋЕ ПОЗОРИШТЕ ШОПАЛОВИЋ

ПРИЧА, ЗАПЛЕТ, КОМПОЗИЦИЈА

Симовић је у својим драмама близак трагикомедији у којој се трагични елементи на различите начине преплићу са комичним. И *Чудо у Шаргану* и *Путујуће позориште Шопаловић* "гледају свет кроз хуморну оптику, иако се дешавају тамо где су други наши писци пронашли извор смеха: 'Шарган' на периферији Београда, а 'Шопаловић' међу глумцима. И једна и друга драма изазивају у појединим тренуцима смех код публике, али смех је одмах праћен горчином живота или поетским узлетима, који повод за смех ставља у изненађујуће нови контекст. Личности Симовићевих драма имају неку безазленост која потиче од тога што нису свесне околности у којима су се нашле. Та наивност презири опасност и на средокраћу је између хуморног и драматичног" (Ћирилов 1987: 87). Међутим, у теорији постоје и гледишта која преокрећу овакав однос подређености лика радњи, приписујући лику засебан, такозвани семички код (уп. Барт, 1979: 315).

Путујуће позориште Шопаловић драматуршки је најбоље написано Симовићево драмско дело. Прича на којој се заснива ова драма једноставна је и нема толико споредних догађаја, који су постојале у претходној драми и давали неку врсту испреплетане радње. Симовић користи поступке метадраме који подразумева да је у ток драмске радње уметнут заокружени мали комад. У Ужице долази позоришна трупа и на ракијској пијаци глумци изводе одломке из Шилерових *Разбојника*, како би заинтересовали народ за своју представу коју треба да изведу те вечери. Народу није много стало до позоришта, пошто је време окупације, прогона, вешања и стрељања. Револтирани грађани доживљавају позориште као недоличну игру у озбиљним временима, па се ствара вербални сукоб између њих и глумаца. Оформљују се два различита света "који немају никаквог разумевања један за другог, али који су се одједном нашли крајње заоштрено суочени. Између њих покушава некако да посредује Симка, млада удовица артиљеријског мајора, која има некакав *минимум позоришног образовања*, а помало и чезне за тим светом нестварне и прозачне лепоте" (Христић 1987: 50). Прича о Василију и његовом путујућем позоришту, испреплетана је са причом о скојевском отпору против немачких окупатора. Глумци се са својим илузијама налазе у сукобу с окрутном стварношћу, што доводи до трагичног расплета. "Њихова уметност, на почетку комада јадна и никаква, за тренутак је осветлила живот и преобразила га, сада је опет јадна и никаква. 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 1987: 54).

Време приче не сеже далеко у прошлост, па можемо да издвојимо две фазе по временским размацама између њих. Прва фаза обухватала би предисторију драме, тј. Дропчев живот, Секулину љубав са Симком и његово деловање у комунистичком покрету, као и живот Василија и осталих глумаца пре рата. Друга фаза приче је сценски представљена у овој драми, а то је вежбање глумаца пред предстојећу премијеру драме *Разбојници* и убиство начелника општине.

	СЦЕНСКИ ПРЕЗЕНТОВАНИ ДЕЛОВИ ПРИЧЕ	ВЕРБАЛНО ПРЕДСТАВЉЕНИ ДЕЛОВИ
I ФАЗА		Дробац и његов живот у Сињевцу; Симка и њен живот са мајором; улоге глумаца у прошлости
II ФАЗА	Вежбање глумаца на ракијској пијаци, Свађа са Гином, Дробац и Софија, шишање Софије, Филипова смрт, одлазак позоришта Шопаловић	Убиство начелника, лутање Дробца за Софијом, Дропчево самоубиство

Можемо закључити да постоје две главне приче. Границе између главног и споредног конфликта су јасно омеђене. У центру збивања је Василије и његова позоришна уметност. Сукоб се одиграва између народа и глумаца. Друга прича обухвата покушаје илегалних група да се боре против окупатора. Групу чине Секула који бива ухапшен, Дара и Томанија. Овој групи се придружују Гина и Благоје када покушају да спасу свог сина пратећи његовог батинаша Дропца. Спајање приче о глумцима и приче о Секулином атентату довело је до трагичног расплета за глумца Филипа али је та забуна ослободила Секулу из тамнице. За разлику од осталих Симовићевих драма *Путујуће позориште Шопаловић* поседује акциони заплет³⁸, али тај заплет је у другом плану. За основну идеју драме важније је Филипово лудило и његова жртва него хватања правог злочинца. Као и у претходним Симовићевим драмама и у овој драми постоји тема губитка илузије приликом суочавања ликова са стварношћу.

Исповедне приче споредних ликова: Гине, Симке, Василија, Јелисавете, мање су него у претходној драми и немају неког већег утицаја на главни ток приче. Важнију улогу у драми има епизода са Софијом и Дропцем која представља сукоб Ероса и Танатоса – метафорична прича са универзалном темом о сусрету уметности и зла која подсећа и на бајку о Шехерезади, или мелодрамски сусрет "лепотика и звер". Кад публика схвата да је Софија глумила лик из представе *Проганини краљ*, прича подсећа на Андрићеву приповетку *Аска и вук*. Ова прича се уплиће у главни ток тако што је Дробац, засењен лепотом Софије, заборавио на свој посао мучења, па је тиме Софија индиректно спасла Секулу од смртних батина. У ствари, и Софија, и Василије, и Филип покушавају да опстану попут Андрићеве Аске, јер у њеном чувеном балету "уметност и воља за отпором побеђује свако зло, па и саму смрт" (Андрић 1981: 198).

У драми могу постојати два или више **заплета** који су јукстапонирани (када се поклапају) или се заплет може састојати из више **подзаплета** који имају функцију давања импулса главном заплету. Заплет почиње доласком Шопаловићевог позоришта у Ужице. Њихов долазак се поклапа са другим заплетом, убиством начелника општине, за које сазнајемо из гласничког извештаја Даре и Томаније. Подзаплети су битни, јер воде коначном трагичном расплету: Гина и њена љубомора, Благојева и Дропчева опчињеност Софијином лепотом, шишање Софије, Филипово лудило. Основни начин повезивања заплета врши се преко ликова и простора. Главни заплет се разрешава забраном представе и Филиповом смрћу. Покушаји глумаца да одрже свој пут уметности у помереном ратном свету добијају облике гротеске. Апсурдност и покушај превазилажења апсурда провејавају дубоко у свакој Симовићевој драми. Филипова смрт из једног угла изгледа као мученичка и херојска, али из другог угла она постаје апсурдна. Филипа су убили окупатори и неразумна позоришно необразована средине. Иронија и гротеска коју

³⁸ "Заплет се организује око неког проблема и његовог решења: ухватити злочинца, открити убицу, пронаћи благо, стићи до неке друге планете" (Дикро и Тодоров 1987: 226).

Симовић учестало користи и у својим песничким и драмским делима спречавају морализам и патос. Филипова смрт је дочекана без неког већег изненађења, његова махнита уметничка плаховитост постала је свима терет и узрок бројних заблуда за које у озбиљним и тешким временима нема места. Иако апсурдна смрт, Филипова жртва представља и апотеозу уметности и њену величанственост у поразу. Тематски сукоб око поимања уметности једна је од основних идеја ове драме. Василије и његови глумци отварају многа питања. Петар Марјановић издваја три групе глумаца који се разликују по својим ставовима глуме према стварности (уп. Марјановић 1997). Василије и Јелисавета строго деле стварност од позоришта. Василије јасно уочава границу, јер је практичан и прилагодљив.

ВАСИЛИЈЕ: *Ја сам Хамлет само на сцени и тачка!*

ЈЕЛИСАВЕТА: *Ја без те границе не бих знала где сам! (I, 4)*

Софија није сигурна да ли граница постоји, али је спремна да побегне у уметност кад се осећа уплашено, док је Филип потпуно избрисао границе и у стварност ушао са *целом својом уметношћу*, за њега не постоје ни време ни простор, постоји само уметност:

Стално ми неко седи на глави са том стварношћу!... Ја у ту стварност не могу да уђем да и у њој учествујем сам! Ја у њу могу да уђем једино са целом својом уметношћу којој припадам! (I, 3)

Симовић својом драмом показује да је граница између уметности и стварности потпуно ишчезла у универзални симулакрум. Симулакрум представља губљење разлика између представљања и стварности.³⁹ "Стварност постаје редувантна и ми стижемо до хипер-реалности у којој слике инцестуозно рађају једна другу без упућивања на стварност или значење" (Постмодерна за почетнике 2002: 55). Симовићево поигравање са стварношћу и позоришним илузијама довело је до стварања метасвета, у којем уметност више није привид већ актуелни учесник. Да ли је стварност упливала у уметност и смрвила Филипову илузију о позоришној моћи или се уметност разбила о "гвоздени наковањ стварности", представљају небитна питања за нову створену реалност "хипер-реалност", где више не постоји "рампа" између ова два света и где у сваком тренутку настаје нека нова представа неке нове стварности у којој сви ликови имају функцију и гледаоца и глумаца. Оваква тумачења воде нас до Деридине деконструкције стварности, у којој ништа није стварно, јер је све само културни или историјски конструкт у коме стварност никад нема само једно значење. Постмодерно осећање почевши од Ничеа до данашњих дана, показује свету какав је постао: читав живот је постао предмет њене театрализације. Симовићев поступак скоро да је идентичан поступку деконструкције, која описује начине манифестовања вечитих тема увек на другачији начин у сукобу супротних кретања у тексту.

³⁹ Симулакрум је појам који је у постмодернизму увео Жан Бодријар. Постмодернизам је термин који је ушао у широк оптицај у уметничкој пракси средином 1970-их година, да би потом такође био примењен на развој постигнућа претходне деценије из области архитектуре и књижевности, као и уметности, од поп-арта до концептуалне уметности. "По постмодернистима, стварност и њене репрезентације (путем слика или речи, као у алегорији) преплићу се и нису јасно дефинисане; репрезентације су оно што се доживљава као стварно, што је становиште које потиче од термина француског филозофа Жана Бодријара, 'симулакрум'. Разликовање између живота и уметности се одбацује и уметност се одбацују и уметност се враћа у живот. Уметничка оригиналност и аутономија се сматрају ирелевантним, јер слике и симболи губе своја установљена значења при стављању у различите контексте и бивају подвргнути апропријацији и рециклажи независно од предметне материје и традиционалних стилских конвенција" (Речник уметности и уметника 2000: 329).

Композиција у драми је поредак низања говорних тема у сценама-појавама, у епизодама, чиновима "Под композицијом се обично разуме синтагматичка организованост сижејних елемената" (Лотман 1976: 277). Што се тиче композиције и заплета, Симовић је у све три драме пошао од одређених песама као предложака. Драма *Хаснагиница* већ својим насловом упућује на познати извор, драми *Чудо у Шаргану* претходила је poema *Субота*, док се иницијална идеја за драму *Путујуће позориште Шопаловић* може наћи у Симовићевој песми *Окупација Ужича*. Композиција драме *Путујуће позориште Шопаловић* једноставна је и без споредних прича. За разлику од претходне две драме, драма *Путујуће позориште Шопаловић* има само два заплета: сукоб између глумаца и примитивног народа и скривене радње Секулине илегалне групе. Симовић у њој користи поступак метадраме, који подразумева да је у ток драмске радње уметнут заокружен мали комад, као што су Шилерови *Разбојници* у овој драми. У композицији приче, дубински структурални ниво можемо пратити у неколико слојева: појединачне радње или догађаје, фазе радњи или догађаја, секвенце радњи или догађаја. **Радња** је намеран, свесно одабран прелазак из једне ситуације у другу и састоји се од три компоненте: постојеће ситуације, покушаја да се промени ситуација и нове ситуације. **Догађај** је прича у којој је лик немоћан да направи избор или ситуација не дозвољава промену. Текст може поседовати причу која се састоји из серије радњи и догађаја или само од догађаја (циклична структура заплета). Свако уметничко дело изражава неку идеју, у ствари представља смисао дела. Делови се морају повезати, јер би нам на крају комада било нејасно њихово значење. Од свих ликова и делова приче аутор бира оне најилустративније за његову идеју, као и за емоцију коју жели да постигне. И у овој драми Симовићеви ликови су у немогућности да ишта промене у свом животу, али за разлику од *Чуда у Шаргану*, ликови у овој драми показују више воље за акцијом. Василије са идеалистичким погледом на свој народ, покушава да споји уметност и примитивизам, а на свом путу има за противника исти тај народ, али и Немце, који нису одушевљени позориштем у време рата, макар глумци играли и по текстовима немачког писца Шилера. Дара, па и Секула, кога не видимо на сцени, боре се за слободу. Симка је још у предисторији покушала да са Секулом оствари љубав коју није имала у браку. Сусрет са Софијом мотивише Дропца да свој живот, кад већ не може да промени, оконча, док Гина и Благоје показују једино активизам онда када је живот њиховог сина у опасности.

ПОЧЕТНА СИТУАЦИЈА	ПОКУШАЈ ДА СЕ СИТУАЦИЈА ПРОМЕНИ	НОВА СИТУАЦИЈА
Аматерско позориште Василија у Другом светском рату	Прављење представа за време рата	Забрана представе
Дробац батинаш	Покајање	Самоубиство
Брак без љубави са мајором	Тајна љубав са Секулом	Откривање њихове везе
Гина у лошем браку и прање веша.	-	-
Благоје и флаша	Заљубљеност у Софију и Благоје без флаше	Благоје и флаша
Секула, Дара, Томанија у окупираној Србији	Убиство начелника и затвор за Секулу	Ослобођење Секуле
Софија и рат	Посматрање света са лепше стране	Шишање и осрамоћивање Софије

Из табеле можемо закључити да се сваки покушај ликова да промене своју ситуацију завршава неуспехом: Василије не успева да постави своју представу, уметност је побеђена и његов пораз наговештава све оно што се десило после рата – прогањање глумаца, ангажовање уметности и њена примитивна реализација, забране представа које се нису слагале са партијском линијом. Софија је, такође, поражена у сукобу лепоте и љубави са мржњом и љубомором. Благоје наставља свој живот пијанице, Гина и не покушава да промени ситуацију док ће Дара, Томанија и Секула морати да изведу још много илегалних акција пре него што се заврши рат у Србији. На крају драме једино Симка својим облачењем у бело показује знаке промене дотадашњег живота, без осећаја кривице.

Многи критичари, попут Марјановића, Стаменковића, Христића, сврставају *Путујуће позориште Шопаловић* у ред најбољих драма двадесетог века у нашој драмској књижевности. Мањак у развоју приче и радње Симовић компензује вишком у сликовитом, као и лексиком, богатим језиком, реалистичким и фантастичним поступком, који се у читавом његовом уметничком делу често преплићу. Јован Христић говори о затвореној кружној идејној структури драме (уп. Христић 1987: 49-57). Прва слика приказује конфликт између глумаца и грађана Ужица, док у последњој слици видимо пријатељски растанак Симке, као представника тих грађана, са глумцима. Круг се затворио, представа *Разбојници* није одиграна у кафани Тодоровић, али су глумци заправо играли у стварном животу. Филип је на тој правој животној позорници изгубио живот. Гротескни обрт настаје управо због Филипове жртве. Невини и луди глумац, несвесно, иронијом судбине, даје живот за правог кривца, атентатора Секулу. По теорији Фолкера Клоца, идеални модел **затворене форме** драме био би онај где је прича садржана у самој себи: јединствена и целовита радња, мање ликова, нема догађаја из позадине и са крајем после кога нема будућности, постоји један заплет са мање подзаплета, конфликт се недвосмислено решава, нема недоречености, сви делови су подређени главној причи и основној идеји писца. Постоји један заплет, подзаплети немају тенденцију ка самосталности и подређени су главном заплету (уп: Клоц 1995). **Отворена форма** би имала серију узрочно повезаних радњи и противрадњи; имала би више заплета са отвореним и двосмисленим крајем. Оваква форма нема апсолутног почетка и краја. Драма почиње *in medias res*, јунак у карактеристичној ситуацији, која просторно, језички, пантомимски даје живот њему, његовом амбијенту, његовом свету. Таква је Симовићева драма *Чудо у Шаргану*, у којој остаје отворен крај који одбија да разреши све конфликте карактеристичан за модерну драму. *Путујуће позориште Шопаловић* припада **затвореној драмској форми**. Драма нису претходили догађаји који су утицали на заплет. Она почиње доласком глумаца у Ужице и завршава се њиховим одласком. Аутора није занимала будућност његових ликова после драме. За све ликове, осим за Филипа, будућност остаје недефинисана, али то би били почеци неких нових комада. Глумци настављају свој начин преживљавања у ратним условима, Секула и његова скојевска група вероватно ће продужити борбу против окупатора, а продужиће се и једноличан живот Гине и Благоја. "Живот је - овде уметничким средствима приказан у драмском делу – у много чему доказ бесмислености људског постојања и немоћи људи да се супротставе историјским и друштвеним чиниоцима, али се упркос свему, вечно и неумитно наставља" (Марјановић 1999: 63).

ПРОСТОР

Категорија простора је у Симовићевим драмама веома важна. Она је битна у том смислу што се може повезати са реалним, географским простором, будући да ликови драмских комада поседују карактеристике које имају људи из пишчевог завичаја (ужичког краја) – говор, културу, темперамент, а радњу у својој трећој драми *Путујуће позориште Шопаловић*, Симовић је сместио у свој завичај.

СЦЕНСКИ ПРОСТОР

Писац је неочекивано сценски простор сместио на отворене просторе иако у драми покушава да покаже тескобу живљења. Радња драме се одиграва у Ужицу за време окупације. Девет слика од укупно десет одиграва се на отвореном простору: једна на ракијској пијаци, четири слике у дворишту Аџића, две на обали реке, једна на улици и последња на друму; а једини затворен простор радње, који показује тескобу живљења, смештен је у предстојништво полиције, у другој слици. Велики број простора утиче на динамичност радње и одговара Клоцовој теорији отворене форме, где се јунак конфронтира са што је могуће више аспеката света (уп. Клоц 1995).

Симовић је у *Путујућем Позоришту Шопаловић*, (за разлику од претходних драма које имају мали број дидаскалија) сваку слику посебно насловио, попут приповетке, а реалистично је описао и сваки простор у којем се одвија радња. Прва слика се одиграва на ракијској пијаци, у простору који је писцу био потребан да читаоца одмах уведе у основну идеју, а то је улога позоришта у ратном вихору. Одмах у тој првој сцени ствара се и сукоб између глумаца и простих грађана, уметничке маште и ратне стварности. "Основни драмски сукоб, чији је један од носилаца трупа путујућих глумаца, у двоструком виду је назначен већ у првој слици. То је најпре, сукоб глумаца са грађанкама Ужица које мисле да тешке године рата нису прикладно време за представе позоришта" (Марјановић 2000: 279). У таквом простору, Симовић је ставио сва симболична обележја која нам дочаравају простор окупираног Ужица: кафане, радње, немачке плакате, кукасте крстове, црнине и позоришни плакат.

Ракијска пијаца, на којој се, уокруг, налази нека од следећих радњи: КАФАНА КОД ПЕВЦА'', СОДА-ВОДА, САЈЦИЈА ПЕТРОВИЋ, ПЕКАРА, РАКИЈСКИ ПОДРУМ. Испред ракијског подрума неколико буради И понеки сандук са флашама. На зиду висе две-три натее. Зидови прекривени немачким објавама, наредбама, прогласима и саопштењима: BEFEHL! VARNUNG! BAKANNTMACHUNG! VIKTORIA! У понеком довртку и прозору виде се црне заставе. На једном зиду упадљив, кукасти крст. Насред пијаце, пред окупљеним пролазницима, налазе се путујући глумци, који изводе стилизовану сцену из Шилерових "Разбојника" рекламирајући тако своју вечерашњу представу. (I, 1)

Занатске радње које се налазе у овом простору нису случајно постављене на сцени. Симовићев простор је натрпан радњицама, управо из тог разлога како би показао контраст између позоришта као некорисне делатности и заната као корисног. За време рата раде и пекара, и апотека, и биоскоп, а једино позориште не сме да ради:

ВАСИЛИЈЕ: *Кажите ми...где је сада ваш пекар?*

СИМКА: *Станимировић или Словић?*

ВАСИЛИЈЕ: *Питам у принципу...Где мислите да треба да буде пекар?*

СИМКА: *Где ће бити него у пекарници?*

ВАСИЛИЈЕ: *А апотекар?*

СИМКА: *У апотеци. Не разумем зашто питате.*

ВАСИЛИЈЕ: *А учитељ?*

СИМКА: *У школи.*

ВАСИЛИЈЕ: *А где је ковач? Где је воденичар?*

СИМКА: *Ковач у ковачници. Воденичар у воденици. Смешна питања!*

ВАСИЛИЈЕ: *А где, по тој истој логици, треба да буде глумац?*

СИМКА: *Знам шта хоћете да кажем: у позоришту! А зар је сада време за позориште? И не могу се упоређивати пекар и глумац! Пекар нам барем помаже да се некако прехранимо, и да преживимо, а глумац... (I, 4)*

Глумачка најава Шилерове представе на ракијској пијаци има истовремено и функцију најаве саме драме *Путујуће позориште Шопаловић*. Симовић, у једном разговору, помиње значај ужичке пијаце: "Централно место у граду била је Житна пијаца(...) Ту су пре рата наступале и артистичке трупе: возили су бицикл на ужету разапетом високо изнад пијаце. На њој су за време рата била вешала, излагани су унакажени лешеве, држани су говори, комеморације разних војски, војне смотре. (...) Та Житна пијаца је била нека врста ужичке агоре" (Симовић 1990: 11).

Хапшење глумаца у другој слици преноси радњу у предстојништво полиције, тј. у затворен, непријатељски и тескобан простор који дочарава окупирано Ужице. *Суморна, празна канцеларија. Канцеларијски сто, столице, плехана фуруна. По зидовима разне објаве и саопштења. На зиду мапе света, Европе, Дринске бановине и округа ужичког.* (I, 1) Градација, којом је писац дао упутство за ову сцену, упућује нас на једнакост универзалног и локалног. И сам аутор сведочи како се "опирао уверењу да универзализација подразумева деперсонализацију и денационализацију, и да је универзално само оно што је апстрактно", и истиче: "Ја покушавам да тражим жицу којима универзално прожима сваку појединачну судбину, и покушавам да нађем оно чиме свака појединачна судбина допуњава универзално, и чиме учествује у њему" (Хаци Антић 1990: 27). Наиме, мапа света и ужички округ се налазе у истом суморном тескобном времену, само су различити начини преживљавања људи у таквом времену.

Двориште Аџића је сценски простор у којем се одвија највећи део радње. Захваљујући оваквом простору, писац на сцену може да изведе велике конфигурације са 7 и 8 ликова, али нису сви ликови истовремено и активни. Симовић је готово реалистички описао овај простор:

Право према публици, унутрашња фасада једносратне куће покојног мајора Аџића. Дуж целог спрата велика веранда. Доле десно је приземна кућа Благоја Бабића, пред којом Гина, у кориту постављеном на две хоклице, пере веш. У дворишту се налази пумпа за воду. Преко дворишта могу да буду разапети, још увек празни, конопци за сушење веша. Лево, на благој падини према реци, под стаблом велике липе, налази се храстов сто окружен клупама, десно се иде на улицу. (I, 3)

Простор у седмој слици представља контраст ратном времену у окупираном Ужицу: *Обала реке. Месечина. Спарна летња ноћ, пуна цвећа, зрикаваца и свитаца. Софија, после пливања, брише косу.* (II, 7) Овај простор је у ствари одраз Софијиног унутрашњег живота; све је лепо, романтично, а рат и зло су далеко. Појављивање Дропца у таквом идиличном простору делује застрашујуће и представља сусрет лепотице и звери.

У таквом простору, ошишана Софија у наставку седме слике представља нарушену и обешчашћену лепоту, јер разјарен народ не трпи необичност. У страшним временима не постоји време за лепоту и уметност, лепота мора да се прилагоди, да поружни, као што су љубоморни мештани нагрдили Софију. У осмој и деветој слици месечина се изгубила, а почео је да дува ветар, као злокобни и језив наговештај будућих догађаја.

Десета слика је сцена на друму – рано пре подне, све се стишало и позориште креће опет у нов почетак и наставља стари начин животарења. Друм је симбол путујућег позоришта које је остало без једног члана, па ће своје улоге морати да режирају као у Еурпидово време – са три глумца за све ликове. Позориште наставља своје путовање. Василије покушава да са својом трупом нађе "обећану земљу" у којој ће пронаћи мир и публику пред којом ће изводити представе. "У свим књижевностима путовање симболизује пустоловину и трагање, било да је реч о благу или напросто о некој спознаји, материјалној или духовној. Али, трагање је у основи само потрага, а још чешће бег од себе" (Речник симбола 2004: 763).

ПРОСТОР РАДЊЕ

Простор скривене радње у претходне две драме (*Хасанагиница*, *Чудо у Шаргану*) обухватао је важна збивања која су утицала на сценску радњу. У овој драми постоји само један простор скривене радње који пресудно утиче на заплет (начелникова кућа у којој се одиграва убиство начелника и његове љубавнице) тако да Симовић остаје доследан свом драматрушком поступку из претходних драма где скривене радње имају велики утицај на ток драмске приче. Начелниково убиство се не приказује због суровости сцене, али и због прикривања идентитета убице. И Секула и његово убиство је смештено иза сцене, јер је главни лик ове драме Позориште Шопаловић, а не Секула и борба за ослобођење Србије.

Простор скривене радње је и затвор у којем се налази Секула, радно место батинаша Дропца. Још један скривени простор везан је за овај лик, а то је место где се налази крушка о коју се обесио. Крушка је симбол жалости "а првенствено симбол пролазног карактера постојања, због тога што кратко траје и што је изузетно крхка" (Речник симбола 2004: 452).

ПРОСТОР ФИКЦИЈЕ

За јунаке Симовићевих драма врло је важан простор у којем се уобличавају извесни тзв. светови фикције самих ликова. Другим речима, идеални свет за скоро све ликове Симовићевих драма не налази се у конкретном свету, свету фикције драмског дела, већ у њиховим илузијама у којима живе као у сопственим световима привида. Приликом сучељавања та два света (света фикције драме и јунака), неумитно долази до патње ликова и трагичног завршетка. Простор фикције код свих ликова Симовићевих драма, доминантна је сила која тражи од ликова одређене акције. Акције су или одигране у прошлости или су постале неуспешне. За све ликове у овој драми могли би се рећи да простор фикције представља земљу у којој нема немачке окупације. Дара, Томанија и Секула представљају ослободилачку групу која то покушава и да оствари.

Софија бежи у свој простор имагинације од окрутне стварности, па њен простор фикције чини лепота коју непрестано види око себе. У пређашњим драмама ликови су замишљали и маштали о просторима среће, док су у овој драми ликови отишли корак даље. Софија и Филип више не примећују стварност. Филипов простор фикције

постаје стваран простор у који је ушао са свом својом уметношћу. За младог и талентованог глумца стварност окупираног Ужица бива потпуно избрисана без постојања времена и простора, а људске судбине су избрисане.

ФИЛИП: *Стално ми неко седи на глави са том стварношћу!*

ЈЕЛИСАВЕТА: *Имам утисак да ти од ње упорно бежиш!*

ФИЛИП: *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!*

ВАСИЛИЈЕ: *Са целом представом, са кулисама, перикама, рефлекторима, практикаблима! (I, 4)*

Василије замишља позоришни простор у коме би свом необразованом народу могао показати другу страну њиховог живота, како би их натерао да га разумеју или бар забораве тешкоће које га прате. Заправо, Василије машта о правом позоришту са правом публиком која га неће гађати јајима и забрањивати његове представе. Његова трупа зато путује тражећи место у коме могу одиграти представе.

Гина и Симка су слични ликовима који се јављају у драми *Чудо у Шаргану*. За Гину више не постоји простор чежње, она и њен муж Благоје имају у свом видокругу само "корито" и "флашу", обоје су заробљени у свом тескобном простору. Симка није допустила да тежак живот буде јачи од ње, те је још у браку варала свог мужа мајора Адића са Гининим сином Секулом, с којим је на трен заборављала испразну и тешку стварност. И батинаш Дробац има свој простор фикције, а то је оно срећно време кад је гајио овце и уживао у природи, упознавајући сваку травку у својој долини.

ВРЕМЕ

За драмску рецепцију важна је разлика између **текста** и **савремене стварности**, јер се у њиховом сучељавању ствара различит број тумачења идеје драме. Драма *Путујуће позориште Шопаловић* појавила се 1984. године, једну деценију после драме *Чудо у Шаргану*. Што је већи распон времена који одваја садржај комада и контекст представе, већи је ниво посредовања или индиректности релација између текста и стварности. Дистанца према сценски приказаним догађајима омогућава писцу да расправља о различитим проблемима садашњости. "Различит је однос публике према атемпоралном или недефинисаном времену, према митском времену, неком историјском тренутку или према непосредној садашњости" (Ромчевић 2004: 35).

Путујуће позориште Шопаловић, као и претходне две драме, поседује локалну боју Симовићевог завичаја, али су идеја и тема представе свевременске и општељудске. Окупирано Ужице може бити било који град, а проблем уметности, позоришта, културних институција у ратним и диктаторским временима је универзална тема. *Путујуће позориште Шопаловић* је парадигма судбине сваке уметности у мутним временима. Уметност тежи да се ослободи сваке диктатуре стварности, а због своје особине да забавља, може бити оптужена за издају у времену тешких историјских догађаја. У послератној Југославији стрељана су два глумца, Аца Цветковић и Јован Танић, док је Жанка Стокић изгубила грађанска права. Можда оваква судбина чека и позориште Шопаловић кад се заврши рат.⁴⁰ Позориште и уметност не могу остати по страни када се одигравају велики друштвени догађаји. У таквим временима, позориште мора бити ангажовано или принуђено да не постоји за време тих догађаја. "Позориште поседује способност да мења друштво, и то је разлог због кога је оно под оштром присмотром демократских држава док тоталитаристичке владе њиме владају" (Харвуд 1994: 377). Драма *Путујуће Позориште Шопаловић* наћи ће у сваком времену своје место. Модерно доба није донело преовладавање антагонизама који су раздирали свет, већ је модерног човека убацило у један театар окружности. Симовић као да је пројектовао своје време и сместио ликове у Други светски рат, а десетак година после ове драме, Горан Марковић је у својој драми *Турнеја*, који се бави истом темом, београдске глумце суочио са стварношћу рата у Босни. У овој драми истине о страдањима и ратишту продиру у нестварни свет глумаца, па граница између стварности и реалности постаје невидљива, а Марковићеве ликови попут Шопаловићевих глумаца почињу да играју једну "крваву" представу из стварног живота.

⁴⁰ "У првим поратним годинама обично се овај период прећуткивао, обезвређивао и у екстремним оценама означавао као издајничка делатност. Многи познати глумци су отпуштани, протеривани у забита места, забрањивано им је бављење позоришном уметношћу а у најдрастичнијим случајевима су и стрељани без озбиљних доказа да су идеолошки, политички или војно сарађивали са окупаторским властима. Освете су биле драстичне а оне су индициране из идеолошких комисија партијских комитета или једноставно политичких моћника или локалних функционера нове власти. Извесне мере кажњавања појединаца биле су по свему судећи договорене и пре ослобођења Београда и других крајева Србије и земље" (Волк, 1995).

ОСА СУКЦЕСИВНОСТИ

У зависности од тога да ли се информације преносе сукцесивно (једна за другом) или симултано (истовремено) могуће је поставити две осе. На **оси сукцесивности** догађај следи један за другим, а на **оси симултаности** постоји више различитих ситуација које се одигравају истовремено у скривеним радњама. Симултане догађаје потребно је реконструисати. "Сваки временски рез нагони гледаоце (па већ и читаоце) да успоставе временски однос који према њима не искрсава као нешто што треба да се види, већ као нешто што треба да се конструише" (Иберсфелд 1978: 162).

ДОГАЂАЈИ ИЗ ПРОШЛОСТИ	ПРОСПЕКЦИЈА
Глумачки живот пре рата	Оснивање путујућег позоришта и љење глумом за време рата
Неугледан живот Дробца у Сињевцу пре рата	Батинаш у рату
Симкин живот с мајором и тајна љубав са Кулом	Гина открива забрањену љубав
Гинино и Благојево венчање	Учестале свађе и Благојево пијанчење у једноличном браку
Комунистичка делатност Даре, Томаније и Куле пре рата	Отпор окупатору и убиство начелника посељеништва и његове љубавнице

У овој драми прошлост нема толико утицаја на оно што се збива на сцени, као што је то био случај у претходне две драме. Мање знамо о ликовима и њиховој прошлости, јер ликови мало причају о свом животу пре рата. Позориште Шопаловић се бавило глумом пре рата па су наставили свој посао и за време рата, што им је донело низ невоља и лутања. Благоје је био бакалин који се у прошлости бавио глумом, а његове велике улоге су Астров (лик у Чеховљевој драми *Ујка Вања*) и Кир Јања (главни лик у драми *Кир Јања* од Ј.П. Стерије). Јелисавета је старија глумица која више не може да глуми младе жене, па добија мушке улоге, те је тако глумила у "Три сестре" Кулигина, Машиног мужа, а у Шилеровој представи "Разбојници" глуми старог грофа, Францовог оца. Филип Трнавац је пре рата био носилац незаборавних улога: Ромеа, Хамлета, Пере Сегединца. О својој прошлости Софија говори као о некој тајни коју ће однети у гроб.

Дробац је демонски лик, изниклао у тренутку "рађања пакла" на земљи у виду Другог светског рата у којем су вешање, мучење, стрељање и страх били свакодневница. Шта се то десило, па је Дробац постао батинаш?

Мого сам и да обрађујем земљу, да штавим коже...Мого сам да бојим и редим вуну, да ваљам сукно... Мого сам код Браце Перовића да учим браварски занат...Мого сам да печем лонце и тестије, да печем љеб... Мого сам, али мало је фалило. То мало ти је, кад га не знаш на време, много и велико! Сада је касно говорити! (II, 7)

Можемо претпоставити да је Дробац био дете без блиских пријатеља, без породице, асоцијалан и вероватно без школе са малим коефицијентом интелигенције. По доласку у Ужице, људи су премудро њему гајили презир и ругали му се. Све је то утицало на то да Дробац у ратном времену постане инструмент тог зла – батинаш.

Симка је дете одрасло у официрској породици, па су је још као младу девојку удали за мајора Ацића. Она само једном симболичном реченицом говори о свом животу

из тог времена: *Свега сам имала! И све ми је смрдело на официрску чоју и чизме!* Симка је жена која је имала материјалну сигурност и углед, али не и љубав. Официрски живот и са родитељима и са мужем био је строг, груб, конвенционалан, зато је у младом Секули видела могућност да надокнади љубав коју није имала у свом животу. Гина, која је навикла на суров живот и којој је пијани муж био стално у кафани, не може да разуме Симкино незадовољство, јер је по њеном мишљењу мајор Ацић био добар муж. О Милуну не знамо ништа, мада можемо претпоставити да је био жандар за време старе Југославије, док је официр Мајцен вероватно дошао из Војводине, где су углавном били фолксдојчери, "домаће швабе".

ОСА СИМУЛТАНОСТИ

Доследан својој драматуршкој техници, Симовић ствара симултане радње која се одиграва истовремено негде ван сцене и тако постаје паралелни заплет који утиче на сценску радњу:

- убиство начелника општине и његове љубавнице
- Дропчево ухођење Софије
- Филипово скривање
- Софијино купање
- Дропчево вешање

Убиство сарадника окупатора, начелника Домазета и његове љубавнице Анђе Карамарковић, одиграло се истовремено кад и долазак глумаца у окупирано Ужице. Убиство начелника проузрокује нову улогу Позоришта Шопаловић у стварном животу "у којој такође има интрига, крви и љубави, блудних намера, освете и одбране девичанства и части као и у Шилеровим *Разбојницима*" (Милутиновић 1994: 108).

Мелодрамска епизода са Дропцем и Софијом последица је Дропчевог ухођења Софије. Ухођење и опчињеност Софијином лепотом спасло је Гининог сина Секулу од мучења, док су Дропца довели до покајања и самоубиства – обесио се о исту крушку о коју се обесио и његова жртва Јеврем из Татинца.

Филипово скривање и немо присуствовање сценским радњама имало је пресудан утицај за расплет драме. Филип је побркао стварни живот и позоришне улоге, а та збрка га одводи у трагичну смрт.

ПРЕДСТАВЉАЊЕ ВРЕМЕНА

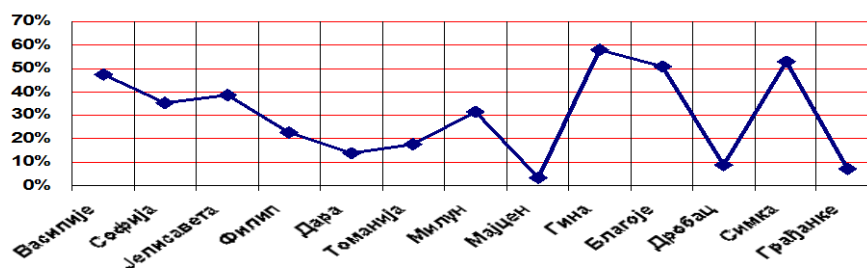
Постоје две различите темпоралности: време трајања представе (нпр. 2 сата) и време представљене радње. Економичност компоновања догађаја огледа се у убрзавању или успоравању темпоралности радње, а циљ драмског аутора је да створи илузију времена и учини да публика поверује да је време заиста прошло. Категорије времена могу се представити аналогно категоријама простора: **Примарно време** обухваћено је радњом која се збива на сцени и садржи се у секундарном фикционалном времену. Трајање радње у *Путујућем Позоришту Шопаловић* сведено је на 24 часа. Радња почиње у преподневним часовима једног обичног усијаног летњег дана. Између одређених слика је експлицитно назначено фикционално време које је протекло. Време у првој слици се вероватно односи на преподневне часове, јер је у четвртој слици назначено да је време *иза* поднева. Прве три слике се сукцесивно нижу, а време које протиче између њих је оно које је потребно да глумци оду до Мајнценове канцеларије и да пронађу Симкину кућу и Ацићево двориште. Између треће и четврте слике потребно је да прође више времена, па

је писац назначио да је време прошло и иза поднева. Глумцима је потребно време да се сместе и распакују у Симкиној кући и припреме за пробу. Време је ручка, па Симка износи печене бундеве гладним глумцима. У четвртој слици, Филипова пометеност је све учесталија, те он више не види Симку већ удовицу Симону, лик из комедије *Последње лето*. У петој слици је назначено да је већ касно поподне, Филипово помућење свести је све учесталије, док је у шестој, седмој и осмој слици идилично вече са јаком месечином, која представља увод у мелодраматичну сцену између Софије и Дропца. За осму слику, писац је назначио да представља наставак седме, јер је иста сцена на обали реке, али је било потребно да протекне време од шишања Софије до појаве Филипа. Филипова трагична смрт се одиграва у деветој слици касно увече, а већ у десетој слици, време је рано пре подне и глумци се налазе на раскршћу путева и поновном бесциљном лутању за својом судбином.

Секундарно време обухвата сва времена хронолошки скривене радње. Секундарно време почиње да тече од доласка позоришта у Ужице и траје све до њиховог одласка из Ужица, обухватајући и све симултане радње које смо већ навели.

Терцијарно време обухвата фикционално време изнетих најдаљих догађаја из прошлости до најдаљег догађаја у будућности. Ова категорија времена обухвата и секундарно време. Терцијарно време у драми *Путујуће позориште Шопаловић* има свој најдаљи почетак у прошлости глумаца, Василија и Јелисавете, када су давних година почели да баве глумом, затим у прошлости млађих глумаца – Софије и Филипа. Ово време обухвата и једноличан живот Гине и Благоја пре рата; Дропчево чување коза на Сињевцу и прељубнички Симкин живот, док је живела у браку с мајором Ацићем. Будућност за позориште Шопаловић не може бити нимало светла, ако и преживе рат питање је како би се у послератној Југославији гледало на њихово бављење глумом током Другог светског рата. Гина ће свој живот "окончати у кориту", како је сама рекла, а Благоје са флашом у руци. Симка можда има лепшу будућност. Ако Секула преживи рат постаће вероватно комунистички руководиоца, а Симка ће, као његова дугогодишња љубавница, имати одређене привилегије, мада је за њу вероватнији трагичнији крај, јер послератни комунизам није баш толеришао друштвено неподобне везе својих чланова.

ЛИКОВИ

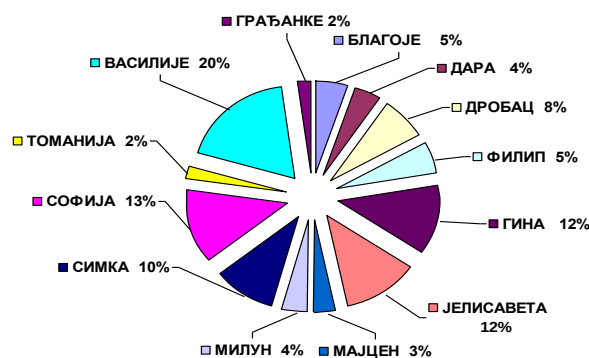


Присуство ликова на сцени

У драми се појављује укупно 16 ликова, с тим што четири од њих представљају анонимне грађанке Ужица које немају важнију улогу, осим да створе представу градске вреве и гужве и да нас обавесте о догађањима у деветој слици. Што се тиче присуства ликова на сцени, видимо да су Гина, Благоје и Симка убедљиво први у хијерархији

ликова: Гина 57%, Симка 52%, Благоје 50%, Василије 47%, Јелисавета 38%, Софија 35%, Милун 22%, Филип 22%, Томанија 17%, Дара 14%, Дробац 9%, Грађанке 7%, Мајцен 3%. Гина, Симка и Благоје присуствују у највећем броју конфигурација, али као и у претходној драми, ликови који су најчесталији у конфигурацијама имају слаб утицај на заплет радње. Пошто су глумци смештени у Симкиној кући, а Гина јој је комшиница, није чудно што се појављују у великом броју конфигурација. Василије, такође лик са великим процентом присуства на сцени, пасиван је јунак који покушава да се бави глумачком уметношћу за време Другог светског рата, а на сцени има и улогу да нам појасни Филипове театарска умишљања. Чињеница да су сва три лика са највећим процентом присутности на сцени из групе ужичких грађана, а не глумци из лутајућег позоришта, говори нам о важности ових ликова за драму. Њихов апсурдан и једноличан живот за тренутак ремети долазак глумаца и убиство начелника, да би се после трагичног расплета све вратило у стару колотечину.

Путујуће позориште Шопаловић је драма са релативно великим бројем ликова, али с обзиром на то да четири грађанке немају великог удела у драми, на сцени је углавном присутно два лика (9 пута), три лика (17 пута) и 4 лика (13 пута). На сцени се највише појављује 11 ликова и то у сценама на самом почетку драме, када се изводи представа на пијаци, где је потребно створити утисак гужве, и у последњој сцени, у којој се грађани окупљају у тренутку изношења лешева. У првој сцени, ансамбл конфигурација не служе само да нам да утисак гужве, већ и да нас одмах уведе у пишчеву идеју и тему сукобљавајући Василијево позориште и грађане Ужица. Конфигурација са 4 лика се појављује често због специфичности простора. Највећи део драме одиграва се испред Благојеве куће, а глумци се налазе на терасу, те учествују у разговору или само немо посматрају ликове. Кад су веће сцене, ретко кад учествују сви ликови у дијалогу. На сцени је ретко присутно више од три и четири лика, па можемо говорити о епизодичном заплету. Радња почива углавном на сценама с мањим конфигурацијама које убрзавају радњу и у којима долазе до изражаја ликови, њихови животи, тајне и снови.



Укупан дискурс

Што се тиче укупног дискурса, квантитативни параметри нам дају другачију слику. Василије је лик са највећим учешћем у укупном дискурсу са 20%, затим Јелисавета са 14%, па тек онда долазе Гина са 12% и Симка са 10%. Приметна је разлика у Благојевом учешћу у дискурсу и присуству на сцени, јер Благоје мање учествује у дијалошким конфликтима са глумцима. Василије и Јелисавета, иако имају највећи проценат у

репликама, углавном су пасивни ликови који не утичу на развој радње, а величина дискурса потиче од њихових глумачких проба и препирки са Гином, Мајценом и Милуном. Василије у заплету и догађајима који се одигравају на сцени скоро да је инфериоран лик, али нам величина његовог дискурса говори да је он, као вођа глумачке трупе, важан лик у драми. Од осталих глумаца, Софија има већи утицаја на заплет, заправо расплет драме и то у епизоди са Дропцем. Највише утицаја на развој радње има Филип Трнавац, лик са малим дискурсом. Као и у претходним драмама, заплет ствара лик који није присутан на сцени, а то је атентатор "нежне природе", Гинин син Секула. Појављују се још два невидљива лика – кафеџија који глумцима издаје кафански простор за представу, и Јеврем с Татинца, који се обесио о исту крушку о коју ће се обесити и његов крвник Дробац. Сваки лик поседује више доминантних карактеристика које истичу комични или трагички конфликт између ликова или у самим ликовима проузрокују многе контрадикторне импULSE и идеје.

	Гина	Симка	Благоје	Василије	Софија	Филип	Јелисавета	Дробац	Милун	Мајцен	Дара	Томани
Мушко	-	-	+	+	-	+	-	+	+	+	-	-
Младост	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-
Охолост	+	-	-	+	+	+	+	-	+	+	+	+
Јепота и женственост	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-
Воли	-	+	+	-	-	-	-	+	-	-	-	-
Вољен	-	+	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-
Наивност	-	-	+	+	+	+	+	+	-	-	-	-
Брак	+	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Бестидност	+	+	+	-	-	-	-	-	+	+	+	+
Непристојност	+	-	+	-	-	-	+	+	+	-	+	+
Тупавост	+	+	+	-	-	-	-	+	+	-	+	+
Моћ	-	-	-	-	-	-	-	+	+	+	-	-
Срећа	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Патња	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Слобода	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Маска	-	+	-	+	+	+	+	+	-	-	+	+

Схема контраста између особина ликова слична је схеми која се може направити и за Симовићеве претходне две драме. Ликови су спутани, осујећени у својој борби, са потиснутим жељама, неоствареним љубавима, маскираним поступцима. Лична воља се поништава због нечије више воље. То је свет који није слободан, што се у овој драми још јасније види, јер је драма смештена у време Другог светског рата. Ако су ликови у драми *Хасангиници* носили маске, у овој драми маска и представа живота постају сам предмет овог комада. Глумци носе маске зато што глуме, а позориште постаје стварније од правог живота, нарочито за Филипа, за којег и сам писац каже да се не зна више које је његово право лице испод свих тих маски, а питање је да ли уопште Филип има право лице. "Маска представља апсолутну баријеру, и тиме што је носи, глумац изјављује да се у потпуности предао улози коју игра" (Харвуд 1994: 31). Писац је уз лик Филипа додао и тајновиту назнаку да је *глумац са две маске испод које се можда налази трећа*. Филип је "имао дуплу маску. Најпре маску глумца, а испод маске глумца – маску лудака. А шта је било испод маске лудака"? (Симовић, 1990: 198)

Софија је слична Филипу јер не види стварност, не види да су се околности промениле и да река више није сигурно место за сунчање, купање и уживање. У близини су вешала, а у даљини се чују пучњи, но то Софији не смета, она има сопствене механизме одбране. Она види *руменило зоре, а не види рат око себе* (I, 3). Поред глумаца, и Симка носи маску верне жене и удовице, а у ствари је у љубавној вези са сином свог комшије. Дара и Томанија носе маску обичних грађанки, а заправо су опасни чланови скојевске организације. И Дробац носи маску чудовишта испод које се крије наивно људско биће. У његовом лику има анималног, а мешање људског и животињског једна је од карактеристичних елемената гротеске. Лик Дропца у себи поседује елементе људског, анималног, демонског, комичног и језивог. У драми су подједнако заступљени и женски и мушки ликови, а што се тиче љубави ништа се није променило у односу на претходне две драме. Љубав је важан мотив у Симовићевим драмама, али ликови су несрећни јер воле али су невољени. Симка воли Гиновог сина и варала је мужа, Благоје и Дробац се заљубљују у младу глумицу Софију, Гина је кивна и незадовољна браком који представља ропство, као и Иконија из *Чуда у Шаргану*. У овој драми, Дропчева заљубљеност спасава младог Секулу батина, а Благојева заљубљеност Софији доноси срамоту.

Лепоту и женственост осим Софије, не поседује ниједан женски лик. У бројним приповеткама и легендама, лепота представља проклетство и за оног ко је носи и ко жуди за њом. Због њене лепоте жене су заслепљене љубомором те се ствара споредан заплет и сурово кажњавање.

Моћ у овој драми имају Милун, Дробац и Мајцен, а животи осталих ликова зависе од њихове воље и наређења. Необично је то што Дробац своју моћ губи у сусрету са Софијином лепотом. Губљењем своје моћи, Дробац добија обресе људског бића. *Више се ја бојим тебе, него ти мене...* (II, 7)

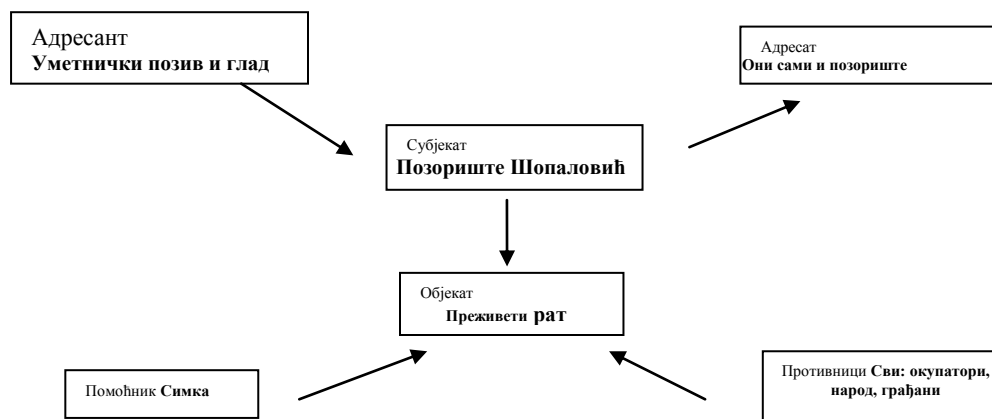
Није само Филип одсутан, и остали глумци не живе у стварности. Глумци, као и већина уметника, поседују одређену дозу ароганције и високо мишљење о свом раду и позиву, што у овој драми ствара одређен конфликт, али глумци поседују и наивност и безазлености, што симболично указује на наивност читаве уметности када покушава да уђе у стваран живот. Уметник, као и уметност не могу бити изоловани од живота, а привид који они стварају може бити некад стварнији од живота којим живе и глумци и народ, што може бити кобно по саму уметност.

Из табеле видимо да нико од ликова није слободан, да сви ликови пате и да су сви ликови несрећни, осим Симке за коју можемо условно рећи да на крају драме постаје срећна. "Светом Симовићевог песништва влада мрак, али је само песништво бескрајно далеко до мрачњаштва. Ум који свет види мрачним светао је, као што умови који свет хоће да виде светлим, у свом помрачењу мрак привиђају као светлост. Али устројство света је такво: ко неће да уништава друге мора да уништава себе или да буде уништен, што је извесније" (Басара 1987: 60).

АКТАНЦИЈАЛНИ МОДЕЛИ

Многе теорије бавиле су се истраживањем тачног смисла и дефиниције термина "лик" у драмској и књижевној уметности и изазвале су много конфузија и несугласица у проучавању. Оно што је сигурно, појам "лик" је вишезначан, и од теорија завијан, а теоретичари га користе у зависности од различитих концепата или модела које разрађују или којима се приклањају. Проблем књижевног лика у проучавањима јесте заправо питање о начину на који књижевни лик постоји. Тако се и у теоријским изучавањима

током XX века, посебно у формализму и структурализму, ликови посматрају у њиховој подређености радњи: јављају се увек у некој ситуацији, у одређеној функцији у односу на целину и у одређеној функцији у односу на радњу (уп. Проп 1980: 29 и Барт 1979: 72), схватају се као актери или актанти, такође учесници који извршавају или подносе неку радњу, било да су то људи или неживи предмети (уп. Буњевац 1978: 98 и Бал, 2000: 157).



Ово је основни актанцијални модел⁴¹ функција у драми *Шопаловић*. Као и претходне драме и ова драма се опире свођењу на једну основну идеју, али из актанцијалног модела можемо издвојити покушај Василија и његовог путујућег позоришта да очува смисао позоришта у ратном окружењу. Василије покушава да прихвати свој народ, он посматра и воли српског сељака, а живот за њега представља неисцрпан извор инспирације. Василије често расправља са Филипом о поетици глуме, о суштини границе која постоји између живота и позоришта. Шопаловић попут Хорација, сматра да уметност треба да користи, поучи и забави, док Филип тражи потпуно потискивање стварности, јер је за њега уметност једина права стварност уметност.

ФИЛИП: *Шта ти, као глумац, желиш да постигнеш, да оствариш, са својом уметношћу, у овом такозваном свету?*

ВАСИЛИЈЕ: *Желим да помогнем људима да разумеју живот!*

ФИЛИП: *И шта још?*

ВАСИЛИЈЕ: *И желим да им помогнем да га забораве!*

ФИЛИП: *И шта још?*

ВАСИЛИЈЕ: *Зар ово што сам рекао није довољно?*

ФИЛИП: *У овом свету*

У ком претварамо

Овцу у кожух,

Медведа у шубару,

И свињу у чизме,

Ко ће учинити,

Ако нећеш ти,

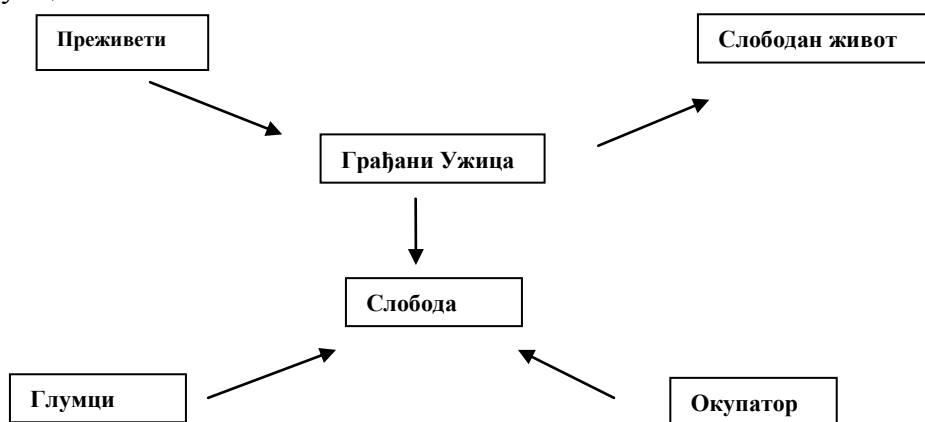
Да кожух заблеји,

⁴¹ Ненад Прокић у свом чланку *Позориште - огледало, пророк и жртва свог времена* приказује актанцијални модел, где је пошilhaлац - метафизичка сила позоришта, објекат је живот, помоћник је мученичка уметност без праве свести о својој мисији, а прималац бољи свет.

*Да шубара замумла,
И да се чизме опрасе? (I, 4)*

Позориште, поетичке препирке и дијалози глумаца скрећу пажњу са правог заплета, а то је убиство начелника. Шопаловићи су у свом трагању за уметношћу играли најстварнију представу у животу. Уметност је остала у запећку, али је позориште Василија Шопаловића својим искорак у стварност спасло Секулин живот. "Добијамо на крају причу о мученичкој улози позоришта, о позоришту које уме често да процењује своје улоге и значај, али још чешће да их потцењује, о позоришту које је потпуно несвесно оне своје праве и највеће улоге коју непрестано игра" (Прокић 1985: 281). Позориште остаје побеђено – нема помагача, осим Симке која их не разуме, али им пружа храну и уточиште. Уметност није "умрла", али наставља да лута, прогањана од различитих политика, људи и држава.

У комаду су могући и други актанцијални модели – то је модел супротне групе, у којем Гина, а и остали ликови из групе грађана, покушавају да преживе, док су им противници Немци. Покретачку силу ове групе чине Дара, Томанија и Секула. Позориште се ту случајно нашло на удару немоћног беса разјарене масе, а парадокс је у томе што су глумци постали њихови помагачи.



У ствари, тематска сила и ове драме је љубав, па се може закључити да Симовићеве драме, представљају заправо потрагу за љубављу, које у модерном свету има све мање. Љубав је сила која покреће ликове и сила којој стреме: Дропца и Благоја покреће љубав према Софији; Симку и Гину покреће љубав према Секули; Василија, Филипа, Софију покреће љубав према уметности.

Иако постоји разлика између ероса и романтичне "љубави према уметности", можемо закључити да је љубав свим ликовима потребна. Она се ломи, присиљава, уништава, оживљава, пати, бори се и на крају преживљава. У начелу, Симовићеви јунаци бивају поражени у непрестаној потрази за нечим неухватљивим, настављајући да 'животаре' чезнући и сањајући:

*Никад није тамо где јеси.
Кад живиш на Чукарици, није на Чукарици
Кад на Карабурми, није на Карабурми,
на Дорћолу је,
све док се не доселиш на Дорћол,*

*а онда мислиш да је на Вождовцу;
исто ти је и са тим вајним Дедињем,
него где си ту си,
па ту и тражи
(Симовић 1999: 114)*

ШИРИНА

Концепцију самог лика можемо да тумачимо кроз три димензије: ширина, дужина и дубина (уп. Бекерман 1970). **Ширина** лика представља број могућих избора који стоје пред ликовима на почетку драме. У пређашњим драмама Симовићеви ликови су имали ширину и показали одређену могућност избора, док у овој драми чија се радња одвија у ратној, окупираној Србији ликови су потпуно обесправљени. Једина могућност није у ствари избор, то је несвесна заповест сваког живог организма – преживети. У таквом времену и на таквом простору свако ради оно што може да ради, свако покушава да преживи и тако дочека крај рата. И Василије и његова трупа покушавају да опстану у суровом времену, а у томе их спречавају две групе противника: немачки окупатори и народ.

Василије и Јелисавета су глумци који су остарили играјући по Србији, за њих је позориште облик живота, исто као било који други посао. Они немају избор осим да се играју позоришта и у рату. Наиме, Василије има илузију о народу који је груб, суров и примитиван. За време рата, сви могу да обављају свој посао, али глумци и њихово позориште представљају недоличну игарију у рату. Василије је немоћан, а Милун, примитивни пандур без "минимума позоришног образовања", има моћ да поцепи њихову дозволу, без икаквих последица. Глумци не могу да пруже отпор ни свом народу, једино им остаје да се вербално препиру и трпе увреде. Путуюћа трупа Василија Шопаловића је заправо у потрази за публиком. Без публике не постоји позоришна уметност, па је тако и опстанак позоришта Шопаловић немогућ без гледаоца. Публику је немогуће наћи у ратној Србији, па је позоришна трупа осуђена на безуспешна лутања и трагања. "Коначни циљ свога рађања, постојања, опстанка, напретка и јединога учинка, остварује казалишна умјетност у рецепцијском пољу гледатеља" (Батушић 1991: 106).

Од глумаца можемо издвојити Филипа, који своју могућност избора види као драмску игру у стварном животу. Филип би био надмоћни херој да је делао слободном вољом. Ипак, на крају схватамо да је он само жртва забуне. Његов лик је без аутономне воље, жртва својих улога које су му избрисале најважнију улогу, а то је улога у стварном животу.

Гина, жена која је живот провела у "кориту", мора да трпи и крвника Дропца, који јој можда тамо негде у мрачној тамници мучи сина; трпи и пијаног мужа који пред њом кокетира са младом глумицом. Крај драме је за Гину срећан, син јој се вратио жив и здрав, глумци су отишли, а њен живот наставља да тоне у корито заједно са Благојем и његовом флашом. Ни за Гину ни за Благоја не постоји избор, мада се у једном тренутку Благоју чини да лепота коју Софија поседује може да му поврати снагу, чак и толико да остави алкохол. Све на крају остаје исто.

Симка се изборила за оно што није имала у животу. Њен избор је био млади син њених комшија, а Јелисавета је саветима утицала на Симку, па је видимо на крају драме како је скинула црнину и обукла белу хаљину. Симка престаје са маскама и лажима, она није толико стара да свој живот заврши као Гина, па тако почиње и да се понаша.

Дробац, *нечовек* и полуанимално створење, језиви стручњак за мучење, најбоље осликава лик без могућности избора. Дробац није могао бити ништа друго *зато што је фалило нешто мало*, како сам каже. Једини могући избор за овај лик је смрт, али смрт као покушај искупљења. Пробуђена савест код Дропца у седмој слици је драматуршки пребрз. На почетку драме, видимо Дропца који са садистичким уживањем говори о својој специјалности, да би после десетак часова, опчињен лепотом младе глумице и њеном вештом глумом, од звери постао човек. Можда је Дробац и пре овог сусрета размишљао о свом зверском начину живота, али никад није наишао на неког ко ће се према њему опходити као са човеком. Оно што није реално мотивисано, Симовић је надоместио фантастичним крвавим трагом који прати Дропца и симболичном видовом травом која представља поновно рађање човека у овом лику:

Мого сам и да обрађујем земљу, да итавим козе...Мого сам да бојим и редим вуну, да ваљам сукно...Мого сам код Браце Пецовића да учим браварски занат...Мого сам да печем лонце и тестије, да печем љеб...Мого сам, али мало је фалило... То мало ти је, кад га не знаш на време, много и велико! Сада је касно говорити! Да имам иљаду уста, не вреди говорити! То ће да остане у мени, док ме не удави! Не море гуја да се врати у јаје...ни вас у гњидау из које је измиљела!(II, 7)

Мотив јајета код Симовића се појављује и у песмама и он представља симбол херметичне немогућности испољавања слободне воље. Затворени живот тежи да разбије љуску, тако да јаје представља и симбол рађања. "У склопу свих тих космогонија јаје има улогу слике обрасца – свеукупности. Оно се најчешће појављује после хаоса, као принцип реда (...) и периодичне обнове природе" (Речник симбола 2004: 308).

*Остави те карте, будало!
Нема ваздуха, нема места,
погушићемо се у овом јајету, поклаћемо се!
Ћути! Нећу да ћутим!
Тесно ми је у овом јајету,
не могу више у овом јајету,
пустите ме из овог јајета! (Симовић 1999: 145)*

Писац није желео да од Дропца направи потпуно негативан лик, па на крају он, ипак, код публике може пробудити и сажаљење због његовог тескобног живљења, али и због суровог окончања таквог живота, без обзира што се и он према животу других сурово опходио.

ДУЖИНА

Дужина је развој лика који се догађа као резултат процеса промене. У ликовима можемо приметити одређену промену и душевни преокрет у неким ликовима у односу на почетак драме. У првој слици видимо да народ показује знаке нетрпељивости према позоришту Шопаловић. Дара, Томанија и грађанке, које су представнице народа, нису промениле свој став према позоришту ни на крају комада, док се у Гини и Благоју дешава промена, јер им глумци спасавају сина. Од тог тренутка обузима их стид.

И глумци доживљавају промене. Кроз препирке Василија и Јелисавете можемо запазити да Василије више није тако полетан у својој жељи да представу одигра, а више не говори о народу са толико љубави и заноса као што је говорио с почетка.

Филип, у првој слици, на самом почетку драме, делује као рационалан лик глумца који са осталим ликовима рекламира предстојећу представу. Већ у сусрету са примитивним полицајцем Милуном показује знаке неразумевања стварности. За Филипа, сваки дијалог и сваки лик представљају асоцијацију на одређене драме: *Ричард III*, *Последње лето* и погубну *Електру*. Његова махнитост у драми је доминантна, али се смењује са ретким знацима присутности и разумности.

Ти ниси мој отац, Мегарон? И ово није моја мајка. Ако ви нисте моји родитељи, ко сам ја? (II, 6)

Филип веома разложно брани глуму и уметност од окрутне стварности у сцени када се препире с Василијом, што указује на његову периодичну разумност, да би се, што смо ближи крају драме, скроз препустио својој глумачкој машти и потпуном брисању стварности што га је довело до трагичне смрти.

Почетна слика нам приказује Гину као свадљиву и незадовољну жену која се препире с мужем, а глумице доживљава као "курве", док читаво позориште сматра богохулно и вежбалиште порока. Мржња се појачава, али и претвара у љубомору када примети Благојеву опседнутост младом глумицом Софијом. Међутим, доживљава и разочарење у своју најближу комшиницу Симку, која је свог мужа варала са Гининим сином. Њена мржња достиже кулминацију у сцени шишања Софије, догађај који ће на крају драме код Гине прозурковати стид и кајање јер је Софија индиректно спасла њеног сина. Дробац је био опседнут Софијом, те није стигао да батина Секулу, док је Филип, умишљајући да је на сцени, преузео на себе кривицу за убиство начелника и тако спасао Секулу од смрти.

Благоје је пијаница која безуспешно покушава да остави пиће. "Пијанство је смешно само онда када није потпуно. Нису смешни пијани, већ припити људи. Никад није смешно пијанство које је прерасло у порок" (Проп 1984: 46). Благоје промену доживљава тек кад угледа Софију и заљуби се у њу. Благојева страст према Софији претвара се у мржњу и велику љубомору кад угледа Дробца и Софију заједно. Због те грешке, Благоје постаје лик иза ког остаје крвав траг, јер је учинио срамно дело невиној Софији.

Највећу промену видимо у лику Дропца. Софијина лепота преображава Дропца, окупаторског зверског мучитеља, у збуњен и трагичан лик. Драмски сусрет лепотице и звери постаје мелодрамска епизода, но то убрзо бива поништено сазнањем да је Софија ипак само играла улогу из представе *Прогнани краљ*.

ДУБИНА

Дубина представља однос између спољашњег и унутрашњег живота лика. Симовић је поделио ликове на оне који живе у грубој стварности као што су Гина и остали ликови у Ужицу, и на оне који из те стварности могу на кратко да побегну у привидни свет уметности. Управо, тај бег у привидан свет је узрок трагедије Шопаловића и његове позоришне трупе јер су на стварни живот гледали једнострано, наивно. Не постоји конфликт између спољашњег понашања и духовног живота у ликовима глумаца, због чега и и доживљавају пораз. Унутрашња потреба за лепотом Софији није дозвољавала да види грубу стварност око ње, али кад је груба стварност «умешала своје прсте» Софија остаје поражена и ошишана. Филип губи свој живот, јер га није разликовао од позоришта. У Василију постоји одређена контрадикторност. Његова идеја је да уметношћу помогне народу, али од истог тог народа се дистанцира. Василије мора да се додворава и власти,

играјући немачки комад, као и народу који је познат по слободарској традицији. Василије познаје менталитет нашег народа, зато и покушава да постави на позорницу немачки комад у којем је јунак бунтовник:

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! (I, 4)

Благоје вођа труппе и теоретичар глуме и уметности. Писац је у његове реплике ставио начела о глуми, које је чувени Станиславски описао у свом *Систему*.

Мораш да пробаш да се што више удубиш у оно што имаш. А кад се удубиш.... и са обичним лонцем можеш чудеса да направиш! (I, 5)

Благојев термин *удубљивљање* еквивалентан је термину Станиславског *истинитост страсти и преживљавању*: "Преживљавање помаже глумцу да испуни основну сврху позоришне уметности, која се састоји: у *стварању "живота људскога облика*. Као што видите, наш главни задатак није само у томе да представимо живот улоге у њеном спољном облику, него је главно то да се на позорници прикаже унутарњи живот личности која се тумачи и целог комада, прилагођавајући томе туђем животу сопствена људска осећања, дајући му све органске елементе сопствене душе" (Станиславски 1996: 26).

Дробац у кључном тренутку постаје човек који у себи носи дубоки раскол између онога што је радио и онога што би било да није све то радио. Он нема саосећања за људе и њихове патње, али попут шамана или врача жали за згаженом копривом и природом с којом живи. Софија у сусрету са њим има осећај страха, који се на крају претвара у сажаљење. Дробац представља демонски облик зла, али и лик који је у дубини душе несигуран, стидљив, збуњен и рањив.

Споља мјесечина, а унутра мрак и смрад. И ваља ми по томе мраку и смраду тумарати... (II, 5)

Дробац једноставно прихвата устројство света, он је крвник, а Софија је једина особа која је према њему била добра и нежна. Њега није опчинио само лепота, већ и њена могућност да у њему види нешто добро. Њих двоје су гротескне фигуре: апсолутно добро које привлачи апсолутно зло, из чијег сусрета добро излази као победник. "Када се о овом говори, треба имати у виду да у животу нема ни апсолутно негативних, ни апсолутно позитивних људи. Чак се и у окорелим злочинцима – негде у дубини њихове душе – може наћи скривени ембрион хуманизма, и обратно: сасвим честити људи често у нама изазивају инстинктивну антипатију, нарочито ако су склони да дају наравоученија. У сваком човеку помешане су разне позитивне, али и негативне особине, распоређене у различитим пропорцијама" (Проп 1984: 126).

МОНО И ВИШЕДИМЕНЗИОНАЛНА КОНЦЕПЦИЈА ЛИКА

Ликови могу бити **монодимензионални** када су представљени типски са веома блиским карактеристикама или малим скупом дистинктивних обележја, док би **вишедимензионалан лик** имао сложен скуп различитих особина. Сличан концепт, али

не и исти, био би између **отворене** и **затворене** концепије лика. Отворен лик би био енигматски, мистериозан, потпуно неразјашњен лик за разлику од затвореног. "Стална неочекиваност у јунаковом понашању постиже се, прво тиме што се карактер не изграђује као једна унапред позната могућност деловања, него као парадигма, скуп могућности – јединствен на нивоу текста" (Лотман 1976: 329).

Мајцен, Милун, Дара и Томанија су монодимензионални ликови, остали ликови у овој драми су углавном вишедимензионални. Они имају прошлост која, за разлику од драме *Чудо у Шаргану*, није толико експлицитно приказана, али се могу наслутити различите димензије и сложеност ликова.

Симовић користи сличан тип жене у обе драме – лик Гине и Иконије. И једна и друга имају негативан став према браку, а живот су провеле као домаћице, уз мужа који их је запостављао. За разлику од Иконије, Гини је муж жив, али је стално пијан. И за једну и другу брак представља ропство. Иконији муж умире и она постаје слободна власница кафане, а Гина је једна несрећна особа која је свој живот посветила сину, кад већ није имала љубави у браку. Ипак, Гина бива разочарана и у сина, због његове везе са комшиницом Симком. Гина је, у ствари, монодимензионални лик која своју несрећу понекад прихвата мирно, а понекад изражава бесмисленим свађама с мужем и глумцима. Чак и везу сина и Симке прихвата сувише мирно. И свог мужа Благоја и његов алкохолизам доживљава комично и саркастично, пошто се давно помирила с таквим стањем. Она је тип брбљиве, свадљиве жене коју живот није мазео, па не мазе ни она друге.

Дробац је у драматичној седмој слици показао једну другу димензију – димензију човечности, која је била потиснута у рату јер су окупатори у њему открили талентованог мучитеља. Он је свестан својих недела, али је свестан и да није само он крив – можда друштвена средина у којој је одрастао, а можда и судбина. У ствари, Дробац је од оних карактера кога су, вероватно од малена, због његовог неугледног изгледа и слабе интелигенције одгуривали из друштва. За разлику од ликова из доба романтизма, попут Квазимода из Игоовог романа, који су сачували доброту у себи, Дробац се препустио својој злој судбини и постао оно што су у њему други видели, чудовиште. Зар у рату није најподеснији лик за батинаша онај кога нико није волео пре рата? Његово покајање га не може оправдати, али не може се оправдати ни социјална средина, која је помало крива за то што је Дробац постао асоцијална звер. У трећој слици га видимо како ликује и како се руга, јер га се народ плаши, као да је то његова освета:

Ја кад уђем у хотел 'Париз', сви уђуте! За који астал седнем, сви сместа устану! Из поштовања! Кад идем чаришом, прелазе на другу страну! Зато што ме поштују! Бабе се преда мном крсте, ко да сам икона! Разумијеш? (II, 7)

У седмој слици, видимо другачијег Дропца. Можемо приметити да Симовић ипак има романтичан приступ према овом лику. Његово преображење, писац је означио и фантастичним, симболичним *крвавим трагом* који је нестао и *видовом травом* која му је осветлила пут у мраку у којем се нашла његова душа. Он је необично контрастиран, гротескни лик у којем се спајају метафоричне слике са елементима фантастичног, смешног, језивог и истовремено нечег трагичног. Дробац подсећа на батинаша из чувене Симовићеве песме *Балада о Стојковићима*.

ДРОБАЦ: *Ал зато треба да знадеш ће да удариш, и да знадеш, како да удариш, и да знадеш ће су му живци, и како су му распоређени бубрези! Разумијеш? Не разумијеш!*

*Ако га заковчаш за мачке, а да му кожа не попуца под опутом, као да га ниси ни заковчо!
Кад га шинеш, а да те крв све до капе не попрска, ко да га ниси ни шино, је л' разумијеш?
Не разумијеш. Столица се не прави садвије ноге!(I, 3)*

*Бије батинаш, богме својски распалио,
пуца нам кожа, лете мрвице меса;
бије сат, бије два, бије три,
откуд му толико штапова и беса:
Удара богато, удара од свег срца,
већ му се лице од напора криви,
губи дах, застаје, предише, више не може,
и пада мртав уморан. (Симовић 1999: 74)*

"У Симовићевом хумору нема моралисања, него му је првенствено циљ да изрази тескобу живљења својих трагикомичних ликова" (Марјановић 2000: 285). Читава ова песма је написана по гротескним принципима који се могу наћи и у Симовићевој поезији и драматургији: ироничан тон и фантастичне слике, подсмех епском патосу, елегично и трагично, хуморно и парадоксално, натуралистички описи, необични контрасти, апсурдно, свакодневно, митско, бајковито, узвишено и реторично. Симовић се бори смехом против демонског у животу, "Умрети у смеху" није само израз, "то је начин живљења и никад се нико и није вратио на време да нам каже да ли је то најсигурнији и или највиши философски начин, будући да је живот, по Оскару Вајлду, искушење из којег нико не извуче живу главу" (Женет 2002: 148). Једна од специфичних одлика Симовићевог драмског и поетског света јесте хуморно и виталистичко виђење живота. Комика се у Симовићевим драмама огледа се у игри речима и откривању очигледних или скривених недостатака ликова, који су по правилу смешни. Хумором се песник одбранио од нихилизма и резигнације, а истовремено је доказао своју приврженост животу. Критичари су већ уочили значај хумора у Симовићевој поезији, али су различито оцењивали природу тог хумора. Говорило се о Симовићевом песимизму, као и о томе да је у основи његовог хумора трагично осећање живота. Но, чини се да Симовић уводи хумор у своју трагедију и да би нагласио још већу равнодушност света према трагичној судбини појединца. Симовићева употреба хумора иде у прилог тези да се данас трагично не може схватати (перципирати и превазилазити) без смеха. Отуда за Симовића постоји само једна смрт – смрт од смеха (најбољи пример за то јесте његова песма *Балада о Стојковићима*). Комично поигравање са смрћу доноси ослобођење, а смех надвладава страх: "Смех не ослобађа само од спољне цензуре већ, пре свега, ослобађа од великог унутрашњег цензора, од хиљадама година васпитаваног страха пред освећеним у човеку, пред ауторитативном забраном, пред прошлошћу, предвлашћу" (Бахтин, 1978: 108).

Симовићев гротескни свет има све одлике романтичарске гротеске, тај свет је страшан и *стран* човеку, где све уобичајено и обично постаје страно и непријатељско. Писац се мири са светом тако што озбиљно преокреће у смешно и весело: "У ствари гротеска – па и романтичарска – открива могућност сасвим другог света, другог поретка у свету, друкчијег устројства живота. Она излази изван граница привидне (лажне) јединствености, неоспорности и непокретности постојећег света" (Бахтин 1978: 58). У свакој гротески незаобилазан је мотив лудила који омогућава да се свет гледа другим очима, али у романтичарској гротесци лудило добија мрачну одлику разједињености, управо онакву какву има Филип Трнавац. Најважнији мотив романтичарске гротеске

јесте *маска* која нешто скрива, таји и обмањује, она добија мрачну нијансу иза које се, опет, открива страховита празнина. "Симовић је, једноставно речено, обновитељ наше поетске драме, у коју уноси елементе позоришта апсурда, драматичар који не избегава да човеков живот покаже у огледалу гротеске. Он артикулише нарочиту врсту гротеске, интелектуалне по свом одређењу, веома блиске традицији италијанског гротеског театра, а посебно Пиранделу када је у питању његово ремек-дело "Путујуће позоришта Шопаловић" (Стаменковић 1987: 85).

Такође, Љубомир Симовић је поступцима хумора, гротеске и комике у својим драмама извршио деконструкцију старог мита, користећи исту ону особину коју има и мит. Мит не крије и не потискује истину, већ је искривљује; "мит није ни лаж ни признање: он је скретање (Барт 1971: 277). У својој драми *Путујуће позориште Шопаловић* аутор је најдаље отишао у брисању граница између стварности и фикције, при чему је граница између уметности и стварности потпуно ишчезла у универзални симулакрум.⁴² У овој драми је Симовићево поигравање са стварношћу и позоришним илузијама достигло свој најрадикалнији облик и довело до стварања *метасвета* у којем уметност више није привид већ актуелни учесник; другим речима, дошло је до деконструкције стварности која више нема само једно значење. У овој драми, у ратној, окупираној Србији, ликови имају само један избор – преживљавање. Филип и његова трупа се имагинацијом брани против таквог суровог света. Свет стварности ништа није стварнији од света њихове маште.

ОТВОРЕНА И ЗАТВОРЕНА КОНЦЕПЦИЈА ЛИКА

Ликови могу бити у већој или мањој мери предвидљиви. Ликови Симовићевих драма су углавном отворено конципирани. У ликовима постоје драматичне борбе, контрадикторност и непредвидивост понашања. Женски ликови су попут Гине, жене које би можда и желеле и знале како боље да проживе живот, али под притиском социјалне средине потискују своје жеље. У њиховом животу увек постоји неко јачи чијој вољи и мора да се покори.

Иако имају више моћи и утицаја на друге животе, мушки ликови, такође, не могу да слободно желе, воле и раде. Дробац је енигматски лик, којег у седмој слици видимо потпуно збуњеног, наивног, заслепљеног у односу на почетак драме када је деловао бездушно. Дробац, који у првој појави са садистичким уживањем говори о својој сјајној вештини батинања, у сусрету са Софијом испољава готово лирску нежност према природи и биљкама.

СОФИЈА: *Проклета коприва!*

ДРОБАЦ: *Није ти коприва крива што идеш боса!*

⁴² До каквих историјских исходишта нас је довела та стратегија "модернизације"? — пита се Жан Бодријар — да ли је стварност умна, безумна и да ли се још увек може говорити о стварности? (уп. Бодријар 1991). Постмодернистички став филозофије је да данас заправо не постоји ништа стварно. Постоје само симулациони модели који производе симулакруме (чисте привиде). Симулакруми не прикривају неку истину, они су истинити, јер иза њих нема више никакве скривене суштине чији би они били привид. Свет у коме данас живимо јесте симулант, који у себи успешно прикрива не само то да више нема истине, него да је сада истина у стању да прикрије истину и да је нема. Разлика између стварног и нестварног је избрисана, па се све распало у симулакруме и симулације (уп. Бодријар 1991).

СОФИЈА: *Баи гадно пече, проклетиња!*

ДРОБАЦ: *Што вређаш травку? Није она крива што те ожарила. Треба да знадеш да је коприва лек. Лечи од запаљења дебелог црева. И лечи од јектике.* (II, 7)

Филип, иако несвестан своје улоге у стварном животу, у њему постаје и жртва и спаситељ. Жртва и спаситељ је постао својом махнитом глумачком занесеношћу. Филип је, несвестан својих поступака, спасио живот младом човеку, док Просјак у претходној драми, свестан својих поступака, не спасава ни један живот. За Христића, обе ове драме постају драме о спаситељима, у којима су оба спаситеља гротескни и комични ликови:

"Спаситељ је у *Чуду у Шаргану* гротескна, да не кажем готово комична личност, која својим мешањем у људске послове ствара неприлике онима којима мисли да чини добро. И у *Путујућем позоришту Шопаловић* Спаситељ је помало гротескна, помало комична личност, занесењак који је изгубио сваку везу са стварношћу, али чије мешање у живот успева да спасе скојевца Секулу. Међутим, док Просјак свесно користи своје чудотворне моћи верујући да њима може људима помоћи, Филипов поступак много је двосмисленији" (Христић 1987: 55).

Писац се није потрудио да Филипов поступак направи двосмисленим па да публика помисли да се он можда и свесно жртвовао за Секулу. Василије, тумач његовог лика и његових поступака ставља тачку на ту тајну:

Пре ће бити да се живот њим послужио и поиграо! А он... Нит је он знао коју улогу игра, ни зашто, ни у којој представи! (II, 10)

ЕКСПЛИЦИТНА НЕПОСРЕДНА ТЕХНИКА КАРАКТЕРИЗАЦИЈЕ

Крајња уверљивост драме не може се постићи без **карактеризације: експлицитно непосредна техника** карактеризације је вербална техника у којој информације о ликовима сазнајемо преко аутокоментара самих ликова или као коментар са стране од других ликова. Аутор пушта ликове да сами себе описују или да то раде друга лица на сцени.

У представљању ликова Симовић користи технику дијалогске ауторефлексије, али много мање него што је то био случај у претходне две драме. Ликови прилично шкрто у понекој реплици изговоре рефлексију о себи, углавном у дијалогском аутокоментару:

СИМКА: *Ја сам, господине, из официрске породице!...А сад можете и без мене, надам се да сам вам све показала!* (I, 3)

(...)

ВАСИЛИЈЕ: *(глуми)* "Ја волим живот уопште, али наш живот, паланачки, руски, малограђански – мрзим и презирем из дубине душе"...Играо сам Астрова у "Ујка Вањи".

ЈЕЛИСАВЕТА: *Ја сам у "Три сестре" играла Кулигина, Машиног мужа.* (II, 6)

Под **експлицитно ауторском техником** подразумевају се све чињенице и упутства, у вези са ликовима, која нам даје писац, у секундарном тексту. Експлицитни коментари са стране о ликовима највише се користе у поставци Филиповог лика. Василије и глумци морају осталим ликовима и публици да објашњавају узроке његовог ирационалног понашања, његове нејасне и луцидне дијалоге из позоришних комада.

Филип има неку врсту позоришног лудила! Дајте му ашов, он ће да уобрази да је гробар! А узмите му ашов, и пружите скиптар, па ћете за трен ока од гробара добити краља! (I, 4)

Експлицитни коментари се користе и у поставци Дропчевог лика и то кад он није ту јер његов лик изазива страх код других ликова:

ВАСИЛИЈЕ: *Овим их туче?*

ГИНА: *Туче чим стигне! И тољагама, И ногама! Ал овом жилом највише! Од ње највише и боли, усеца се до коске!*

ВАСИЛИЈЕ: *Да га сретнем на улици, мислио бих да је обичан сељак!*

ГИНА: *Тај је пре рата горе у Сињевцу, да извините, силово козе!*

ВАСИЛИЈЕ: *И то је данас постало власт!*

ГИНА: *Неће да се смиљује ником! Ни младом, ни старом, ни болесном! Неће да се смиљује ни за паре! Давали су му и златне сатове, само да не бије, ал он, зликовац, неће ни златан сат!*

ВАСИЛИЈЕ: *Зар може човек да буде толика звер?*

ГИНА: *Није он звер, него нешто горе од звери, нечовек! (I, 3)*

ИМПЛИЦИТНО-НЕПОСРЕДНА ТЕХНИКА КАРАКТЕРИЗАЦИЈА

Имплицитно непосредном техником лик је представљен својом појавом и понашањем (језик, костим, реквизита, простор). Симовић је у прве две драме редуковао позоришна упутства, док је у овој драми био издашан у одређивању костимографских упутстава и кроз секундарни текст и кроз дискурсе ликова. Упутства која је дао у вези са ликовима сугеришу нам то да је писац извршио и поделу ликова по индивидуалним карактеристикама:

ЈЕЛИСАВЕТА ПРОТИЋ, *глумица у златножутом (жели да буде примећена, истакнута)*

СОФИЈА СУБОТИЋ, *глумица у љубичастом (све лепо и љубичасто - ружичасто гледа)*

Костими две глумице представљају одраз њихових унутрашњих тежњи и понашања. Јелисавета се тешко мири с чињеницом да је остарила и да може да добије само мушке улоге. Писац нам и костимом и упутством, као и њеним понашањем у самом тексту, сугерише да Јелисавета на све начине жели да се истакне, покушавајући привидно да успори старење. У једној комичној препирци Јелисавета се увреди Гинином репликом да је "матора":

ГИНА: *То што си чула! Да си матора курва!*

ЈЕЛИСАВЕТА: *Ја матора! Василије! (IV, 4)*

Софијин костим је одраз њеног лепршавог и ружичастог погледа на свет око себе, али истиче и њену лепоту и женственост. Њена хаљина је љубичаста, њен купаћи костим је љубичаст и њен баде-мантил је љубичаст. За Гинин костим проналазимо информације у њеном дискурсу, који открива њен мучан живот у Забучју:

Него носим мушке ципеле, мушки капут, ринтам, радим, опасујем се конопцем! Боље да сам се овим конопцем око врата опасала, него што живим поштено!

Симкина црнина коју носи за мужем, мајором Ацићем, заправо је маска и одраз друштвене конвенције. Симка није волела мужа, нити је била срећна у браку с њим. Симка је прихватила Јелисаветин савет, па је у последњој сцени обукла "белу муслинску хаљину са црвеним појасом", а у косу је уденула белу раду. Видимо и да су глумци извршили утицај на Симку. Облачењем беле хаљине и црвеног каиша, који означавају срећу и радост, Симка пркоси и рату и народним нормативним правилима. Она жели белом бојом да истакне чистоту као да покушава рећи да се не осећа кривом зато што се у животу повела за својом страшћу. "Бело је привилегована боја обреда којима се мења биће према класичној схеми сваке иницијације: смрћу и новим рођењем. (...) Она није обележје молитеља или кандидата који иде према смрти, него боја онога који се открива, који се поново рађа, пошто је победио искушење" (Речник симбола 2004: 51).

ЈЕЛИСАВЕТА: *Треба да скинете црнину, госпођо Симка!*

СИМКА: *Шта вам пада на памет, ја сам у жалости!*

ЈЕЛИСАВЕТА: *Баи зато и кажем, што сте у жалости! Обуците нешто бело! Што пре! И то бело нагласите нечим црвеним! И ставите у косу белу раду!*

СИМКА: *Зашто?*

ЈЕЛИСАВЕТА: *Зато што сте у жалости, зато што је рат, зато што хапсе, зато што убијају, зато што пале! Ставите бели шешир, обуците беле рукавице, раширите бели сунцобран!*

СИМКА: *Ви бисте хтели да ме Ужице каменује? (I, 4)*

Бело представља и притајену боју смрти, апсолутно ништа, тишину која остаје иза *Путујућег Позоришта Шопаловић*, док глумци лагано нестају у даљини. Упутства везана за реквизите представљају симболичне одразе њиховог начина живота и понашања. Благоје се "утопио" у своју флашу од које се не одваја, а Гина је заувек везана за своје корито, у којем кроз читаву драму пере веш. Гина и сама каже за свој живот: *Није везана за корито, ко ја! (...) Мени су све лађе потонуле у овом кориту!* (I, 3)

Дробац носи сукнене чакшире, гуњ и опанке, што представља костим обичног ужичког сељака. Ипак, Дробац није обичан сељак, он је и талентовани батинаш. Одроз његове праве улоге је његова *жила*. Дробац се не може замислити без своје батинашке жиле, од које сви грађани Ужица стрепе. Жила је симболични инструмент, неодвојив од Дропца, о коју се он на крају и обеси. За њим остаје фантастичан крвав траг, а његова жила му даје демонску моћ. "Крвав траг јесте песничка слика, али је он истовремено и прави, снажни драмски обрт у коме нам збивања откривају свој скривени смисао" (Христић 1987: 57). Жила је симбол Танатоса и свега оног нељудског и зверског што постоји у сваком човеку. Без жиле, Дробац је обичан, једноставан сељак који се разуме у лековито биље. Жила у свачијим рукама добија моћ зла, па и Благоје у тренутку беса посеже за Дропчевом жилом, што ће нам навестити његов преображај у силника који љубоморно јуриша на Софију и за којим ће, уместо за Дропцем остати крвав траг:

БЛАГОЈЕ: *Гино, завежи, или ће да ради ова жила!*

ГИНА: *Ајде, узми је, то ти и приличи! Узми Дропчеву жилу, Дропчева слико и прилико! Ајде, ударај мајку свога сина, ударај! Одбрани ону успаљеницу белосветску!* (I, 3)

За Дропца је везан још један симболични реквизит који поседује магијско-митолошки контекст. Видова трава представља пут буђења Дропца, његов повратак у људско обличје. Она му даје светлост у тами, осветљава пут према могућем спасењу.

Дробац, са стручком видове траве и волујском жилом, одлази лево, према води. (II, 7)

Маказе којима Благоје и разјарени женски ликови нападају Софију такође представљају предмет силе, оне су и "симбол могућности нагле смрти и чињенице да живот зависи од богова" (Речник симбола 2004: 539). Маказе овде нису симбол смрти, али су свакако одраз вечите несигурности у којој често зависимо од чудних животних сила.

Милунова пушка такође је симбол силе, док је Филипов дрвени мач гротескни и иронични реквизит који сугерише немоћ уметности. Мотив дрвеног мача појављује се од почетка до краја текста. Још у првој слици, дрвени мачеви изазивају забуну код инфатилног Милуна који хапси глумце, сматрајући их опасном групом. Безазлени дрвени мачеви су служили само као реквизит у позоришту, али због Филипове пометње позоришних улога са стварним животом, мачеви постају опасно оружје које је глумца одвело у срмт. За Филипа, глумац није глумац ако стварно не верује искрено у моћ реквизита које користи:

ФИЛИП: *Да можда нећете да кажете да дрвени мач није озбиљно оружје? И да дрвеним мачем не може да се пробурази аждаја, или да се прободу тиранин? И да дрвеним мачем не могу да се одбију ударици челичног?*

ЈЕЛИСАВЕТА: *После мачевања, то би могло да служи као ситница за потпалу!*

ФИЛИП: *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?*

ЈЕЛИСАВЕТА: *Немојте да слушате његове фантазије*

ФИЛИП: *И ви за себе кажете да сте глумци!* (I, 2)

Не треба заборавити ни Софијину косу која симбол њене лепоте и моћи. У драми, и Благоје и Дробац за њом иду као опчињени. "Коса је једно од главних женских оружја: откривена или сакривена, сплетена или расплетена често је знак женине расположивости, предаје или суздржаности" (Речник симбола 20004: 401). Софија, у осмој слици, попут јунака из библијског мита о Самсону, остаје без косе, без своје моћи.⁴³ У Кини је шишање косе имало исто значење као и шкопљење, оно "није имало само вредност жртве већ и предаје: било да је то добровољно или принудно одрицање од моћи, повластица, па и властите личности" (Речник симболи 2004: 399). Перика коју Софија носи у последњој сцени представља ироничан гротескни обрт, нешто што није стварно и што је маска, а изгледа боље од праве стварности. Јасмина Врбавац у књизи *Жртвовање краља*, тумачи перику као "подсмех који још једном наглашава да је "истина" о свету увек

⁴³ И у *Горском вијеницу*, Петра Петровића Његоша, коса је симбол женске лепоте и моћи

неухватљива, будући да симулација истине (перике) у савременом свету може да функционише и као сама "истина" (коса). Или, ако све то пренесемо на основни сукоб у драми, и на овом примеру се граница између илузије и реалности указује као нестална и варљива категорија" (Врбавац 2000: 88). За Софију је везан и мотив воде. Сцена између Дропца и Софије, у којој Дробац доживљава прочишћење, управо се одиграва на обали поред воде, а "симболичка значења воде могу се свести на три доминантне теме: извор живота, средство очишћења и средиште обнављања" (Речник симбола 2004: 1048).

Глумци позоришта Шопаловић носе сандуке, картонске, платнене и плетене кофере, пуне позоришних костима и реквизита за различите улоге, а о значају реквизита за једну представу и за карактеризацију лика, Филип излаже једну праву малу поетику.

ФИЛИП: Ја овде никога 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 познам, 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 или шлем...Да бар имате лезу, или цвеће у наручју... Не знам ко сам, не знам шта треба да говорим! Има ли ово позориште суфлера? Има ли ова представа редитеља? Да ли овде постоји испицијент? (II, 5)

Језик којим говоре ликови важно је средство непосредне технике карактеризације у Симовићевој драматургији. У све три драме постоји социјална диференцијација кроз говоре ликова. Софија, Филип, Јелисавета и Василије говоре књижевним језиком. Разлика у њиховом говору у односу на остале ликове повећава њихову херметичност и несхватање околине, али пружа и низ комичних ефеката. Народ обично не разуме њихове поетске драмске говоре и њихову глуму. Када Филип помиње Ричарда трећег, Сирана, Краља Лира, Гина и Благоје, којим се обраћа имају за те, за њих стране речи, низ смешних реплика:

ГИНА: Овог би севап било окадити.

БЛАГОЈЕ: Биће да се то негде гладно напило! (I, 5).

АУТОРСКА ЕКСПЛИЦИТНА КАРАКТЕРИЗАЦИЈА

Име лика није само име, већ знак, обележје, а аутор некад даје име везано за функцију, или неку необичну околност за њихов карактер. Имена могу бити мање или више срећно погођени надимци за ликове које их носе. Симболичност имена у овој драми је много мања него у претходној, док Јовану Христићу личе на имена преузета из телефонског именика: "Али Симовић као да и именима жели да покаже како његови јунаци, путујући глумци и најобичнији маловарошани, тек треба да стекну статус драмских лица: Филип Трнавац, Софија Суботић, Василије Шопаловић, Јелисавета Протић, Гина, Благоје, Сима Ацић, звуче као имена узета из првог телефонског именика или са првог списка станара у једној малој српској вароши" (Христић, 1987, 56).

Име Дробац настало је од глагола дробити, а батинаш иза којег остају крвави трагови, сам говори о настанку свог надимка:

Знаш ли зашто сам Дробац? (Гини) Не зна. (Василију) Зато што дробим коске! И вадим дроб! Зато сам Дробац! И немо то да ми не упамтиш за идући пут! (I, 3)

Софија носи име које изворно означава мудрост, коју она и испољава при сусрету са Дропцем. Благојево име има корен "благ" у свом имену. Он је иначе комична

фигура која је пола живота провела у пијаном стању, али Благоје уместо благости показује суровост у поменутој слици "шишања Софије".

Експлицитној ауторској техници припадају и упутства која су дата уз списак лица. Дара је ткачка радница, Томанија је њена сенка, а за Филипа писац је већ на почетку драме одредио правац у коме се креће његов лик: *гумац са две маске, испод којих се можда налази и трећа*.

"Када је гумац опседнут својом улогом", каже Питер Брук, "ако оно стварно и искрено игра своју улогу у потпуности ви не можете назрети никаквог трага раздвојености између њега који није улога и њега који јесте улога; ово двоје је потпуно спојено тако да у ствари он, у томе тренутку, јесте та улога" (Харвуд 1999: 41).

ИМПЛИЦИТНО-АУТОРСКА ТЕХНИКА

Најважнија **имплицитно ауторска техника карактеризација** је истицање контраста и сличности које постоје између ликова. Ликови су у сукобу са самима собом, али и у сукобу са другом личношћу или са својом околином. Ако се само мало промени њихов карактер, мења се и ситуација. Контрастирање сцене има вредност што се њиме ствара **драмска иронија**.

Аутор је већ у списку ликова истакао контраст и сличност која постоји између њих а који се испољавају касније у току текста, и на тематском и на ситуационом плану.

Окупатори и сарадници окупатора:

МАЈЦЕН, *фолксдојчер, официр Sicherheits polizei - СИПО, координатор у Престојништву полиције*

МИЛУН, *поднаредник Градске страже*

ДРОБАЦ, *батинаш, иза њега остају крвави трагови*

Грађани Ужица:

БЛАГОЈЕ БАБИЋ, *са флашом*

ГИНА, *његова жена, са коритом*

СИМКА, *млада удовица артиљеријског мајора Аџића, у црнини*

ДАРА, *ткачка радница*

ТОМАНИЈА, *њена сенка*

Глумци путујућег позоришта Шопаловић:

ВАСИЛИЈЕ ШОПАЛОВИЋ, *вођа трупе*

ЈЕЛИСАВЕТА ПРОТИЋ, *глумица у златножutom*

СОФИЈА СУБОТИЋ, *глумица у љубичастом*

ФИЛИП ТРНАВАЦ, *гумац са две маске, испод којих се можда налази и трећа*

Група глумаца стоји усамљено насупрот Немаца и народа који показују једнаку мржњу и негодовање поводом извођења представе. Овај контраст се преноси и на ликове, па можемо приметити њихове карактеристике које испољавају у сучељавању. Ликови се контрастирају око две супротстављене теме: смисао позоришта у рату и борба за ослобођење од окупатора. Ерос и танатос су мотиви који се преплићу са обе ове контрастне теме.

Нико осим глумаца не види смисао постојања позоришта. Жене које нису накардно обучене као "грађанке" Ужица, и чије руке нису у прљавом вешу, постају курве и бестиднице, па отуда експлозија незадовољства која се испољава према глумицама. Грађани Ужица завиде глумцима и глумицама на њиховој слободи. Симка је лик који је у почетку попут Гине био неповерљив према глумцима, али доживљава

промену и на крају драме их прихвата. У односу на Гину, Симка није дозволила да јој живот постане бедан, па је успела и у Ацића дворишту да нађе срећу. Благоје, наизглед добродушан и пијанац којег ништа не занима, при сусрету са Софијином лепотом постаје оно што је био његов супарник Дробац. Дробац је на лепоту одговорио буђењем и стидом, а Благоје је постао лик са крвавим трагом за собом.

Симовић кроз све своје драме, гради један присан и благонаклон однос чак и према ликовима који би требало да изгледају сурово, као што је то овде случај са Дропцем. Писац нам не дозвољава да судимо, већ нам сугерише да се све може разумети – и окрутност Хасанаге (*Хасанагиница*), и Госпавин злочин (*Чудо у Шаргану*), па и Дробац, сурови батинаш без милости. "Укратко, он овде чини исто што и у читавом свом песничком опусу: схвата човека и оног најбезначајнијег и оног најкрволочнијег, као трагичног, саосећа се са њим, прашта му, опомиње нас да му можемо бити слични" (Стаменковић 1987: 122).

Писац своје ликове излаже и иронијском модусу – од Филипа Симовић је направио случајну жртву: ни крив ни невин – жртвени јарац. Невин је, јер доживљава окрутну смрт само зато што је побркао стварност и уметност, а крив је што је помешао уметност са стварношћу.

Василије је Шилерове *Разбојнике* изабрао за представу зато што је то немачки комад, али и зато што га главни лик Карл Мор, који се бори против неправде, подсећа на бунтовну природу српског народа. "Чедну девојку салеће зли гроф, право украдено по рођењу, отац кога је син оставио нагог у некој јазибини, брат коме су узурпирана права предводи банду разбојника како би добио правду" (Харвуд 1998: 243). Постоје и заједничке црте Василија и Шилера. Драмски писац Фридрих Шилер заједно је са Гетеом створио јединствено позориште у Вајмару. Шилер и Гете били су идеалисти и желели су да поставе темељ позоришне уметности за касније генерације, а "*Разбојници* су посебно важна драма због свог утицаја на позориште деветнаестог века, јер је била прва такве врсте (...) мада добар део *Разбојника* сада може да изгледа смешан, у своје време драма је била неодољива због енергије и страсти. Она је исто тако била жртва у борби између песника и комерцијалног управника" (Харвуд 1998: 243). И Василије представља комичну и гротескну фигуру која покушава да сачува темеље своје позоришне уметности, идеалиста који не схвата да је у том тренутку потпуно непотребан примитивној гомили.

Тематски сукоб око поимања уметности једна је од основних идеја ове драме. Василије и његови глумци отварају многа питања. Шта је уопште уметност и уметничко надахнуће? Да ли је то само рационална реч за ирационално понашање или чак алиби за неког ко се ирационално понаша? Појам *уметник* носи са собом много значења. Да ли је уметник лудак који је своје лудило преточио у једини могући образац за понашање у друштву? Филип је такав уметник у стању мистичког необјашњивог заноса који прелази границу рационалности, док Василије помно прати живот и жели да глуму доведе до занатског савршенства. Он попут Чехова жели да на сцени постави живот и људе онаквима какви они заиста јесу, али и да им помогне да разумеју живот и да га забораве. "Погледајте се и видите колико су вам животи суморни! Важно је да људи то схвате, јер кад то учине, они ће свакако себи створити један бољи живот. Ја то нећу доживети, али нам да ће то бити нешто сасвим другачије, ни налик нашем садашњем животу. А докле год тај другачији живот не буде настао, ја ћу наставити да стално говорим људима: "Молим вас да схватите да је ваш живот лош и суморан!" Шта ту има због чега треба плакати? (Харвуд 1998: 302).

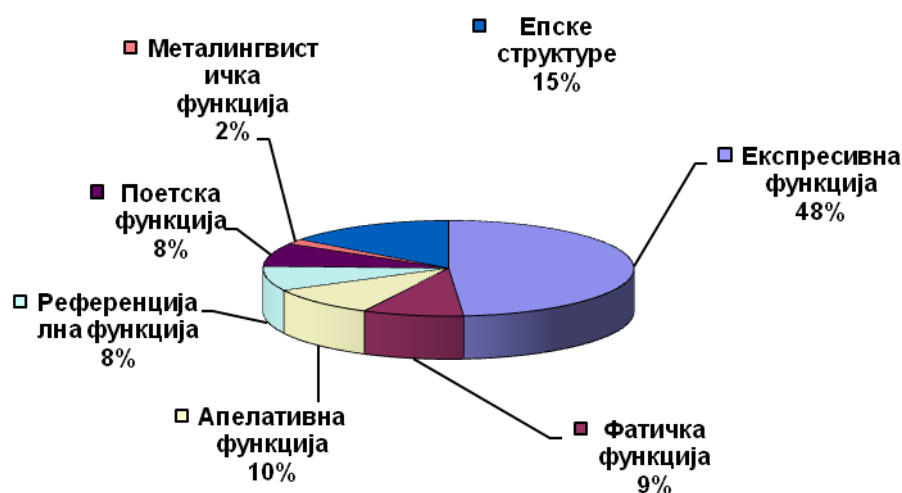
ГОВОР

ДРАМСКИ ЈЕЗИК И ОБИЧАН ЈЕЗИК

Симовићева драма представља одличан показатељ разлике између драмског и обичног језика. Драма *Путујуће позориште Шопаловић* свој сукоб гради на контрасту између глумаца и народа, а он се најбоље огледа у њиховом језику. Позоришни језик којим говоре глумци, нарочито Филип, доводи до забуне, а буквално разумевање његовог језика, истргнутог из позоришног контекста, довело је до трагичних последица.

ЛИНГВИСТИЧКЕ ФУНКЦИЈЕ

Можемо издвојити следеће лингвистичке функције на интерном нивоу:



Графикон 9: Лингвистичке функције - интерни ниво

ЕСКПРЕСИВНА ФУНКЦИЈА

Експресивна функција и у овој драми заузима доминатно место и на интерном, али и на екстерном нивоу. На интерном нивоу, експресивна функција у чистом виду јавља се кроз усклике и одушевљења:

*Нећеш ти да ме учиш шта да радим!
Нисам ја неговала моју лепоту за лопату!
Кукумавка! Мајко Божија...
Барабе белосветске!
А река мирише на лубеницу, јесте приметили? Па тако
дивне стене за сунчање, и дивно дрвеће! Тамо је препуно
маслачка и камилице! (I, 1)*

Експресивна функција нарочито долази до изражаја онда када ликови изражавају властите емоције и рефлексије са израженом заменицом *ја*. Експресивном функцијом

највише је окарактерисан лик Софије, која налази одушевљење у свему око себе, али и лик Гине, која се жали на свој тежак живот.

*Мени су све лађе потонуле у овом кориту!
Кад је гледам, осећам се ко соба...
Плашим се да нам никада нећете опростити! (I, 3)*

За разлику од пређашње драме, ликови мање говоре о себи, ауторефлексије су кратке, али у експресивној функцији доминантне су псовке, као и вулгаризми, нарочито у вербалним конфликтима између Гине и осталих ликова.

*Скинућу ја тебе са тог бурета!
...
Немој да ти ја покажем ко је слепац!
Курво неморална!
Даћу ја теби примитивизам по дупету! (I, 1)*

Експресивна функција се повећава на екстерном нивоу, јер је присутна у сваком исказу, а, за разлику од исте функције на интерном нивоу, она обухвата и неке реплике из епских структура и референцијалних извештаја редундантних за публику.

Највећи проценат реплика које спадају у експресивне функције у драми *Путујуће позориште Шопаловић* су речи са експресивно-емотивном обојеношћу, пежоративним значењима, вулгаризми, а мањи део су и аутопрезентације самих ликова, што нас наводи на закључак да је вербални конфликт између ликова веома изражен.

РЕФЕРЕНЦИЈАЛНА ФУНКЦИЈА

Референцијална функција на примарном комуникацијском нивоу знатно је мање присутна у односу на претходне драме, зато што има мање скривених сценских радњи. Однос референцијалне функције повезан је са позицијом знања ликова и публике. Приближно једнак проценат ове функције на оба нивоа говори нам о једнаком знању публике и ликова. То значи да извештаји нису сувишни на екстерном и интерном нивоу. Ипак, преко референцијалне функције, ликови и публика долазе до важних информација битних за драму као што су убиство начелника; хапшење Секуле и самоубиство Дропца.

На месту су их побили! Из машинке! Убили су окружног начелника? Са њим су убили и Анђу! Акција је одлично изведена. У вароши је као у осињаку! Секула ти је ухапшен! Сумњају на њега да је пуцао! Држе га у Предстојништву полиције! (I, 3)

АПЕЛАТИВНА ФУНКЦИЈА

У претходним Симовићевим драмама апелативна функција у говору ликова заузимала је значајно место. Апелативне структуре у овој драми везане су за начин комуникације између Гине и Благоје (који се кроз читаву драму свађају), Гине и Јелисавете, Василија и осталих глумаца. Апелативна функција долази до изражаја у појачаним реторичним монолозима Василија, који покушава да одбрани сврху уметности у ратном времену или кад води пробу за представу. Василије покушава да убеди и своје глумце и житеље Ужица у корисност и потребу за уметношћу:

Не може позориште да се мери као векна! 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! 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! (II, 4)

Реплике Милуна и Мајцена имају искључиво апелативну, јер су они власт од које сви остали ликови зависе.

Покажите ми ваше аусвајсе!

Одложи оружје!

Одложи оружје, кад кажем, или ћу пуцати!

Реко сам одложи! Пази, репетирам! И руке увис! Увис, кад говорим!

Немо да чекам, имам и друга посла! (I, 1)

Промена у лику Дропца према Софији управо се огледа у њиховом дијалогу. Дробац се, од суровог и окрутног мучитеља, претвара у наивног и понизног сељака, а Софија почиње да влада напетом ситуацијом, убеђујући Дропца да треба да промени свој крвав занат.

Треба што пре да побегнеш! Ако мислиш да будеш човек, баци ту жилу! (II, 7)

На екстерном нивоу, апелативне функције има још мање, јер не постоји директно обраћање и убеђивање публике, међутим, Симовић као и у прошлим драмама своје ставове и убеђења говори кроз ликове, коментаре и сентенце. Такве реплике индиректно утичу на ставове публике.

ПОЕТСКА ФУНКЦИЈА

Пошто у овом комаду постоји драма у драми, поетска функција на интерном нивоу заузима чак 8%. Глумци вежбају за јавни наступ Шилерову драму *Разбојници*, а Филип језиком позоришта говори и у обичној комуникацији, па ликови примећују одступање њиховог говора од уобичајеног начина изражавања. Узвишен и театралан говор којим глумци говоре док пробају примећује и публика, па се ова функција јавља и на екстерном нивоу.

“Тако, дакле? Нећеш, принцезо, милом? Грозии се моје ружноће? Ја нисам леп и стасит као Карл, од моје ружноће ужасавају се и сељанке с нашег имања, али упркос твојој љубави за Карла, и упркос гађењу које осећаш према мени, ја ћу те имати!” (I, 1)

На екстерном нивоу, специфичне су међуигре које представљају поетске симболичне дијалоге и монологи упућене публици с циљем одбране уметности и наговештаја радње у драми.

У овом свету

У ком претварамо

Овцу у кожух,

Медведа у шубару,

И свињу у чизме,

*Ко ће учинити,
Ако нећеш ти,
Да кожух заблеји,
Да шубара замумла,
И да се чизме опрасе? (I, 4)*

За разлику од претходних драма, драма *Путујуће позориште Шопаловић* није написана у стиху, али ликови који представљају глумце у Шопаловићевом позоришту своје рефлексије поетизују попут Софије која види само лепу страну живота – *реке које миришу на лубенице, пшеницу препуну булки, дани пуни пчела и свитаца (II, 7)*, или попут Василија. Поетска функција је изузетно важна у овом комаду, јер је у вези са функцијом позоришта у примитивним и ратним условима, које у овој драми постаје и жртва и ослободилац:

*Носимо оклопе и круне од картона, браде од вуне, бркове и обрве од џумура,
свирамо на виолинама без жица, храмљемо на здраве ноге, уместо трудног трбуха
носимо јастук, над мртвим мајкама проливамо сузе помоћу лука! Нама су тантузи
наполеондори! Живимо у нацртаним кућицама! (I, 1)*

Нарочито пренаглашен и узвишен тон преовлађује у Филиповом говору, а доминантна поетска функција у његовом дискурсу значајна је, јер се на њој изградио и заплет и трагични расплет драме. Филипа стрељају Немци, јер не примећују разлику у његовом говору и буквално схватају његове поетске реплике из Есхилове *Орестије*:

*Гледајте ово дело, грдну крв,
Гледајте ту на земљи леша два!
Ударац моје деснице их обори!
За јаде моје је плата то! (II, 9)*

ФАТИЧКА ФУНКЦИЈА

На интерном нивоу, фатичка функција присутна је у укупном дискурсу са 9%. Фатичка функција омогућава природан дијалог и свакодневну конверзацију, фразе, клишее...

*Господине поднаредниче, ви ме тражите?
Ко овде поставља питања, ти или ја?
А да ли за ту представу имате дозволу? (II, 2)*

МЕТАЛИНГВИСТИЧКА ФУНКЦИЈА

Ова функција се у говору Симовићевих ликова појављује у чистом виду и то у Василијевом говору, јер он глумцима скреће пажњу на изговор приликом режирања представе.

*Питаш: “Овде си? Заиста си овде?”
“ Не гледај ме!...!
Не кажеш “несрећна” , него “несрећан”! За име Бога, Јелисавета, говори као
мушкарац!
Не мораш толико да наглашаваш! (II, 4)*

Металингвистичка функција се јавља као разлика између говора ликова и стандардног језика, па је имплицитно присутна готово у сваком исказу, што је повећало удео поетске функције у говору ликова. Несагласност језичких кодова има поред комичке функције и социокултурну функцију. Симовићеви ликови из Ужица говоре локалним говором, док глумци користе стандардан књижевни језик.

ЕПСКЕ СТРУКТУРЕ

Епска структура заузима значајан удео због бројних коментара и гномских реплика, упућених превасходно публици:

А где је, у ствари, граница између живота и позоришта? Дали је та граница тамо где је рампа? И да ли та граница уопште постоји? Теже ти је вјешати мртваца него живог. Чудна стока су људи! Више се плаше бруке, него смрти! Цео живот проведу као на лађи: данас овде, сутра онде! Јесен унесе мир у кућу. Да је тамо био неки полицајац макар са минимумом позоришног образовања, до тога не би дошло! (II, 10)

Преко коментара о другим ликова публици се приказује унутрашњи живот ликова:

Филип има неку врсту позоришног лудила! Дајте му ашов, он ће да уобрази да је гробар! А узмите му ашов, и пружите скиптар, па ћете за трен ока од гробара добити краља! Нисте разумели...Филип, на пример...кад га видите да једе...он не једе, него глуми да једе! И не чита, него глуми да чита! Једном речју, он није сасвим читав! Уваљује нас у страшне неспоразуме! (I, 4)

ОДНОС ГОВОРА И РАДЊЕ

Исказ лика који утиче на односе међу ликовима представља говорну радњу. Одсутност говорне радње у овој драми нам сугерише на изолованост и немоћ ликова. Гинине придике и Благојева убеђења да ће оставити пиће остају само као и празна прича. Василије не успева да промени однос народа и власти према позоришту, а на крају му и забрањују представу. Ни његови глумци не верују у смисао Василијеве просветитељске борбе.

Филипови искази, који представљају цитате из различитих представа, немају за циљ да покрену радњу у стварном свету, већ у Филиповом привидном свету позорнице. Његове театарске претње са безазленим дрвеним мачевима на крају комада стварно се обистињују:

Да можда нећете да кажете да дрвени мач није озбиљно оружје? И да дрвеним мачем не може да се пробура аждаја, или да се прободу тиранин? И да дрвеним мачем не могу да се одбију ударци челичног? (I, 2)

*Деци која цвиле,
Мајкама што плачу,
Донећу слободу*

На дрвеном мачу! (II, 6)

Милун и Мајцен, представници окупаторске власти, као Дара и Томанија са Секулом, представници илегалне ослободилачке организације, својим исказима утичу на ток збивања драме. Милун и Мајцен хапсе Секулу и забрањују представу, док Дара и Томанија изводе илегалну акцију убиства начелника. Осталим ликовима одузета је могућност било какве акције. Шопаловићи настављају свој пут од немила до недрага. Гина и Благоје учествују једино у срамотном шишању Софије, што им је једина акција, које се после стиде.

КАРАКТЕРИЗАЦИЈЕ КРОЗ ЈЕЗИК

Поетски свет Љубомира Симовића насељен је завичајним пределима, његовим речником и атмосфером ужичког краја. Симовић преко језика диференцира ликове, користећи дијалектизме и регионализме свог родног краја. О одликама говора већ је било речи у обе претходне драме, где смо описали фонетске и лексичке особине ликова.

Оно што је несумњиво обележје је Симовићевих драма је поетски свет који је насељен завичајним пределима, његовим речником и атмосфером ужичког краја. Симовић преко језика диференцира ликове, користећи дијалектизме и регионализме свог родног краја. Глумци користе књижевни језик, док остали ликови у драми говоре дијалектом и лексиком тог краја. Код његових ликова можемо наћи лексику из села Горобиља, Сињевца и осталих насеља око Ужица. Овде ћемо навести неке фонетске карактеристике тог говора:

1. Ијекавизми провејавају недоследно кроз текст: *вјешо сам, виђела, разумијеш, неђе, осјећаш, бјежим, одсјеко, изнијели* (Дробац и Милун користе доследно ијекавски изговор како се говори у пределима око Ужица: Кремнима, Горбиљу, Сињевцу, Лопашу, док остали ликови мешају екавицу и ијекавицу у говору).

2. Редукције вокала:

- афереа (почетни вокал се избацује - *ваке* (овакве) (о)нолики, (о)вамо

- синкопа (избацивање унутар речи - *извинте*, за њ'ма

- апокопа (елиминисање вокала с краја речи - *(там, вам)*

- елизија (елиминисање вокала на споју две речи - *дидем, димам, дизлудим, думочиш, дако* (да ако)

3. Асимилација и контракција вокала - *казо, узо, пошо, пуцо, поскидо, пито, видо, тринес* - (одлика народног српског говора којим се често истиче простота говорника.)

4. Упрошћавање сугласничке групе на крају речи - *тринес, шес*

5. Алтернација ф/в *вртаљ, вењер*

6. Нема слова Х (недоследно) *сарана, леб, лебац, ватати, оћу, вала* (хвала)

7. Коришћење народних изрека: *Дрмај, Дрмане, и кудељај Кудељине! Нигде нисам пристала! Не било вам примењено! Што дикла, навикла! Боже ме прости!*

8. Узвик *де* као партикула уз императив (као знак ублажавања, фамилијарност) *дајде, ћуде, нађиде, настиде, одиде*

9. Ротацизам фонема ж у р – *Мореш*

10. Асимилација ж у ш, и контракција – *Каиш* (кажеш)

Ликови користе источнохерцеговачки дијалекат, локализме ужичког краја и регионализме Србије. Издвојили смо неке карактеристичне лексеме тог говора:

Дијалекат:

елебак - ментално ретардиран, будала

притандрчио се - пришепртљио се

офурсатити се – бити пуштен као куче без ланца

тантуз – будала, глупак, и сл.

али и лажни новац

јербасма – врста крушке

чапљезгати - причати нечег доброг

замаријати се – зарадити се нечим

локмашити - јести и пити непрекидно, обично на туђ рачун

клапушара - опајдара, неморална жена

Регионализми:

дрчан - онај ко је арогантан, а, у ствари, значи алав

цумити - чамити, чекати, (напољу) – чамити чекајући

пурењак - печени кукруз

утулити – гасити

назор – урадити нешто преко воље на силу

севан – нешто добро урадити зарад

часком – урадити нешто брзо

Симовићеви ликови су типични говорници уживке подручја из којег је потекао и сам писац. Наведен су језичке појаве по којима се најлакше распознају типични говорници из неке средине, а то су фонетика и лексика, иако је заправо то периферно у језичком систему. У дијалектолошким студијама фонетика с акцентима је најбоље проучена, а морфологија мање, док синтакса скоро нимало. Што се тиче акцената, писац покушава да их сугерише у писању тако што спаја две речи:

- типичне акценатске целине (*преткућом*)

- спајање две акцентогене речи, при чему се једна атонира, те тако обе бивају обухваћене једним акцентом (у ствари, то је фонетски блок који наступа као једна акценатска целина - *двасата, садвије*, (није јасно код неких атонираних случајева да ли Симовић те речи можда доживљава као сложенице).

Симовић је говор ликова диференцирао од стандардног језика публике, али њихова лексика није неразумљива савременом гледаоцу. "За мене, завичај је место на коме најдубље и најнепосредније осећам цео свет. И све друге светове, чак и оне невидљиве. Завичај за мене није само одређена географија и историја, него нешто што је све то, али и нешто много више од света тога језика. Ништа није толико везано за један народ, за његову судбину и егзистенцију, као језик. (...) Хоћу да кажем да нема језика који би нас, такве какви смо, изразио тачније и потпуније од овог језика којим говоримо и који смо сами створили" (Мисаиловић 1987: 52).

ЕКСПЛИЦИТНА САМОПРЕЗЕНТАЦИЈА

Експлицитна самопрезентација ликова има мање удела карактеризацији у односу на претходне драме. Аутопрезентације ликова не морају бити веродостојне, јер се ликови могу прерушити или бити неразумни, као што је то случај у овој драми са Филиповим ликом, што доводи до нетачне представе о њима. Паратаксичност његовог говора, са честим мењањем семантичког правца, показује стање неурачунљивости његовог лика.

Ја овде никога не познајем... Не знам где сам... По чему да се оријентишем? Кад бих видео лобању или лопату... кесу талира, или мач или шлем... Да бар имате лезеру, или цвеће у наручју... Не знам ко сам, не знам шта треба да говорим! Има ли ово

позориште суфлера? Има ли ова представа редитеља? Да ли овде постоји инспицијент?
(II, 5)

Гина се, попут Иконије, жали публици и осталим ликовима на тежак и мучан брачни живот. Она показује велико незадовољство својим животом, не само због свакодневних свађа с мужем, већ и због доласка глумаца:

*Оћу ли ја дозивети да те бар пет минута у животу видим трезног?
А ја од ујутру не вадим руке из корита!
Мени су све лађе потонуле у овом кориту!* (II, 3)

И остали ликови се жале на свој живот кроз дијалошке реплике, које углавном нису важне информације за причу и радњу осим за реконструкцији прошлости ликова: Благоје је читав живот провео уз флашу како би заборавио тежак живот, Василије је бивши бакалин из Велике Плане који истиче своје велике улоге Астрова и Кир Јање, Дробац је сељак који је пре рата чувао козе у Сињевцу, а Филип, талентован глумац са бројним улогама...

ИМПЛИЦИТНА САМОПРЕЗЕНТАЦИЈА

Гинине реплике се често завршавају узвичницима или упитницима, са примитивним упадицама, псовкама и вулгаризмима, што нам говори о њеној вербалној агресивности, као и покушајима да буде ауторитативна, без већих резултата.

Дробац се у првој својој појави појављује као доминантан и моћан лик који користи само узвичне кратке реченице са истакнутим натурализмом у објашњавању своје поетике мучења, док у дијалогу са Софијом његов говор постаје мирнији и понизнији, док говори о биљкама и нежности природе.

Филип говори нејасно, двосмислено, прелази с теме на тему, нарушава квантитет разговора, јер нам не даје довољно информација, користећи цитате из различитих драма, што доводи до низа комичних сцена.

Василије својим говором често излаже предавања о позоришту, глуми, животу. Понизан је пред Милуном и Мајценом, јер зависи од њих, даје обећања и гаранције, а са Јелисаветом се често препире, мада између њих постоји наклоност као између два дугогодишња саборца. Искрази (наредбе, пресуде) Милуна и Мајцена су у складу са њиховом улогом командира и полицајца.

Типови дијалога који се јављају између одређених ликова, такође нам имплицирају карактеристике које смо већ горе наводили:

- **дијалог конфликта** – Гина и Јелисавета, Гина и Софија, Гина и Благоје, Гина и Симка, Василије и Милун, Василије и Филип,
- **прагматички дијалог** (размена информација, услуге, радње и наредбе)
- Гина и Благоје, Василије и Јелисавета, Милун и Василије, Софија и Дробац
- **мисаони, филозофски дијалог** - Василије и Филип, Василије и Јелисавета, Софија и Дробац
- **дијалог интимизације** – Дробац и Софија
- **фатички дијалог и конверзација** – Грађанке, Дара и Томанија
- **референцијални дијалог** – Дара, Томанија, Грађанке, Симка
- **лудички дијалог** – Филип, Василије, Јелисавета и Софија

ЗНАЊЕ ДРАМСКИХ ЛИКОВА И ПУБЛИКЕ

Различито знање⁴⁴ се јавља јер је публика увек присутна на сцени, док ликови обично нису. Концепт различитог знања односи се на:

- разлике у нивоима знања драмских ликова (ликови истој ситуацији прилазе различито)

- разлике у нивоима знања публике и ликова (екстерног и интерног комун. нивоа)

Супериорност знања публике гради драмску иронију и смех код гледалаца, јер почива на разлици у свести и сазнању да неком јунаку прети нешто што не види или не зна, док публика зна, "као кад неко испред нас иде право према вратима изнад којих је постављена кофа воде, коју ми јасно видимо" (Женет 2002: 172). Различито знање увек је у корист публике. Супериорност публике је доминантни модус, јер прати све што се дешава на сцени и омогућава јој вишезначно просуђивање драмског збивања. Када ликови знају више од публике, онда је публика у **инфериорном положају** у односу на ликове. У последњој сцени то знање постаје једнако. **Једнако знање ликова** и публике најраспрострањеније је, али ретко кад се спроводи кроз читав комад, већ се смењују различита сазнања. **Драмска иронија** се ствара онда када публика има супериорно знање, јер ствара више значења од оног које ликови покушавају да изграде о себи на сцени. Иронија долази из контраста коју публика осећа, јер је из претходних сцена сазнала другачије чињенице о понашању ликова. Што се тиче појединачног знања између ликова у овој драми постоји усклађеност. Нико није у супериорном положају у односу на остале ликове у драми. Ликови сазнају информације истовремено кад и публика из дијалога, гласничких извештаја и коментара других ликова. Информације се саопштавају веома шкрто, за разлику од претходне драме. Симка има тајну везу са Секулом и то сазнају у исто време и публика и ликови. Веће знање од публике и ликова имају и Дара и Томанија у вези са илегалним акцијама против Немаца. Осим Даре и Томаније нико од ликова и публика не зна ко је прави убица начелника општине. Публика види на сцени Филипа који тајно присуствује многим ситуацијама, али као и ликови из драме не верују да је он убица. Немци олако решавају случај. *Да је полиција имала минимум позоришног образовања* (I, 2) све би то могло другачије изгледати. Василије, публици и ликовима, попут Херкула Поароа из романа Агате Кристи, појашњава нејасне догађаје који су се одиграли око расејаног Филипа. За то је било потребно добро познавање текста из трагедија. У последњој сцени, Симка извештава и публику и глумце о томе шта се десило у селу те вечери и јутра, али глумци одлазе без сазнања да је Дробац извршио самоубиство. Ипак Симовићу очигледно није било стало да тај заплет учини реалнијим, у супротном би Филип стварно изгледао као *маска маске*, а позориште би му служило као параван за његове ослободилачке активност. Симовић нас на почетку упозорава да се не зна која је Филипова права маска, но његов лик није до краја развијен у том смеру.

⁴⁴ Различито знање ликова нарочито је проучавано у приповедним књижевним врстама. Жерар Женет је поделио приповедаче према знању у односу на ликове. Постоје две основне могућности: у односу на предочена збивања и ликове приповедач може располагати потенцијално неограниченим "знањем", односно, како Женет каже, он може знати више од ликова. Приповедање чији начин није условљен никаквом рестрикцијом у погледу знања Женет назива нефокализованим приповедањем (нулта фокализација). Друга могућност је да се приповедачево знање ограничи на перспективу једног или више ликова, тада се усваја тачка гледишта lika, његов фокус, и Женет назива ову врсту приповедања фокализовано приповедање. Давање мање информација него што је потребно, Женет назива паралипсом, а давање више информација паралепсом (уп. Женет 1972).

Филипова смрт, бесмислена и апсурдна, представља симболично умирање уметности пред суровом стварношћу. "Главни јунак Филип не гине толико због тога што је принуђен да живи у немилосрдном, ратном вихору, што је стављен у ситуацију у којој се вредност живота може само да потврди у добровољној смрти, колико га убија гротескно, апсурдно понављање једног мита у коме он мора увек из почетка да пронађе замену за свој стваран живот. Та необичност, нелогичност, разуме се са становишта онога што се догађа у свакидашњици, извориште је гротеске, а гротеска је форма за показивање апсурдности егзистенције, метафизичке тајне која прожима живот, проузрокују човекову трагичност." (Стаменковић 84: Међај).

НАПЕТОСТ

Напетост је битна категорија сваке драме. Она се може повећавати или смањивати кроз комад. Напетост се ствара између наговештаја који се јављају на почетку драме и презентоване приче до краја драме. Реципијент на основу добијених информација формира своја очекивања у драмској причи. Напетост се може побудити најављивањем нечега што касније долази или привременим прећуткивањем податка који је потребан. У оба случаја, манипулише се сликом која се публици презентује. То се постиже помоћу фокализованости, тј. знања које поседују ликови између себе, а у односу на публику. Премештањем фокуса мења се сазнање публике и ликова – ако публика поседује веће знање од ликова, напетост се јавља у очекивању да ли ће лик открити, оно што зна и публика. Симовић је у дидаскалијама најављивао одређене догађаје пре почетка слике, чиме је појачао напетост код читаоца: *Филип је живнуо, као да је примио поруку. Примећује на столу дрвени мач, узима га, и сигурним кораком напушта сцену. Како је он разумео овај разговор, откриће се у десетој слици.* Антиципација будућих догађаја повећава пажњу и напетост, јер гледалац бива увучен у драмску причу. Интензитет напетости се сразмерно повећава са растом знања реципијента о догађајима и односима ликова у драми.

Један од параметара напетости (уп. Ромчевић 2004: 256-263) јесте **идентификација** публике са ликовима. Што је јача идентификација, публика бива увученија у причу јер прати планирање, одлуке и стрепи од ризика који се јавља у драми. Публика се у овој драми може идентификовати с ликовима глумаца, насупрот примитивној и разјареној маси, па због тога расте напетост везана за судбину глумаца који не схватају да су почели да играју улогу у озбиљном животу. Будућност у ратним временима неизвесна је и за глумце и за народ, тако да публика стрепи за њихове животе, наорочито за Филипа који својим неразумним говором повећава напетост. У озбиљним временима нема места за луцидне глумце.

Напетост се нарочито појачава епизодом убиства. Драма би тада могла да крене и путем детективске потраге за убицом. Секула је сумњиво лице које одговара профили младог револуционара који убија сараднике окупатора. Публика је могла да створи одређене хипотезе о могућој забуни са лудим глумцем, али његово изненадно театрално признање долази као пребрзо решење. Писац није желео да развије драму са загонетном криминалистичком радњом која има изненађујући расплет, тако да се лик убице на крају представе не разоткрива.

Изненађењем и ефектом шока, такође, посебно се интензивира радња, а нарочито се повећава укључивањем **ризика**. Време рата ствара ризик у коме је живот веома лако изгубити а највећа напетост се јавља приликом сусрета Софије и Дропца, лепотице и батинаша јер постоји ризик за Софијин живот. Ипак, писац је према Дропцу био благонаклон и није од њега у овој сцени направио негативног јунака, већ лик који је искрен и који постаје свестан онога што ради. Самоубиство Дропца долази као шанса за покајање и могући опрост. У овој епизоди, напетост се ствара и због очекивања публике да група са Даром и Благојем спаси Софију, али то очекивање је изневерено када Софија из руку крвника Дропца упада у руке разјареног, љубоморног Благоја.

Последњи параметар напетости јесте информација о **препрекама** које се јављају пред ликовима, јер се повећава могућност да ће их тешко савладати. Напетост се ствара превасходно због препрека које се постављају пред Шопаловићевим позориштом.

Највећа препрека је за Василија Шопаловића то што не може да постави своју представу, јер му се као препрека појављују и народ и Немци. На том сукобу се гради заплет драме. "Упркос смрти два главна лика (Трнавац, Дробац), *Путујуће позориште Шопаловић* има препознатљиве особености кружне драматуршке структуре која посредно и ненаметљиво открива једну од пишчевих порука. Живот је – овде уметничким средствима приказан у драмском делу – у много чему доказ бесмислености људског постојања и немоћи људи да се супротставе историјским и друштвеним чиниоцима, али се, упркос свему, вечно и неумитно наставља" (Марјановић 2000: 289).

С обзиром на значај и статус позоришне уметности у одређеним друштвено-историјским околностима, положај глумца је променљив: од прихватање уметника као надбића са божанским талентом до потпуног презира и потцењивања њихове професије. И на крају може се поставити питање слично оном које поставља писац у *Путујућем позоришту Шопаловић*: да ли је уметност потребна свету, да ли може променити свет, утицати на њега? Можда је уметност немоћна и слаба у окрутном свету, али би, свакако, свет био много гори без ње. Иако је често покушавала да начини свет бољим, то јој није полазило за руком. Ипак, уметност је лековита, како за ствараоце, тако и за публику: гледаоце, слушаоце, читаоце. Уметност је и за ствараоца и публику бекство у један нов свет илузије, фикције која им пружа непоновљиве емоције. "Мислим да уметник, чак и кад би хтео, не би могао да се дистанцира од свог времена, да се пред својим временом затвори у своју уметност. Међутим, и то је једна од ствари које сам овом драмом хтео да кажем – ни време ни стварност не могу да се дистанцирају, да се одвоје, да се заштите од уметности. Стварност и уметност се међусобно прожимају, на врло компликоване начине, и са врло озбиљним последицама, а да то прожимање често не зависи од уметника. Нити од било кога другог" (Симовић 1990: 40).

ЗАКЉУЧАК

Књижевна и позоришна критика је у савременој драми јасно истакла драмску развојну линију која иде од Александра Поповића, преко Душана Ковачевића до Љубомира Симовића. Сва три ствараоца представљају најзначајније ауторе српске драме у другој половини 20. века. Може се издвојити неколико битних карактеристика које су заједничке овим писцима: стварност је у њиховим драмама подвргнута критичкој анализи, приказана кроз натуралистичку гротеску, цинизам, иронију и сарказам, чиме је у великој мери избегнута патетика. Између њих, како је запажено, Љубомиру Симовићу "најзад припада посебно место у савременој српској драмској књижевности и због тога што његови комади представљају карику између драмских дела аутора старије генерације и драма које пишу наши млађи и најмлађи драматичари" (Стаменковић 1987: 86).

Љубомир Симовић се и у поезији и у драми вратио свом родном крају: Ужицу, околним селима, планинама и језику ужичког краја. Уједно са новим песницима тог доба – Попом, Павловићем, Миљковићем, Лалићем – разграђивао је песништво традиционалног типа иронијом и личним односом према митском искуству. Драма човека, борба добра и зла, великих и малих, моћних и нејаких, покоритеља и непокорних, непрекидни су и незаобилазни мотиви Симовићеве уметности. У средишту те често узалудне борбе налази се обичан човек, поносан и пркосан, жељан да живи и надживи своје моћнике, покушавајући да се бори против наступајућег мрака. Елементи његовог песништва кореспондирају са драмским стваралаштвом:

ОДЛИКЕ СИМОВИЋЕВОГ ПЕСНИШТВА	ОДЛИКЕ СИМОВИЋЕВЕ ДРАМАТУРГИЈЕ
• комично, фантастично, трагично • митско, бајковито, историјско, свакодневно, елегично и трагично • епски патос преображен у гротеску • парадокс и изненађење • натуралистички описи и наративност • архаична лексика • реторичност	• хумор, комика, фантастика • митолошко, историјско и стварносно се преплићу на иронијској равни • иронија, апсурд, гротеска • фантастични обрти и ефекат шока • песничке слике и поетски говорни жанрови • гноме и народни изрази се преплићу са модерним говором • говор ужичког краја

Симовић се окреће традицији користећи, између осталог, стих усмене поезије. Метафоричне слике се мешају са конкретним догађајима и свакодневним животом; преплићу се елементи смешног, фантастичног и трагичног. Иронија, карикатурална слика и разорно дејство његове хуморне имажинације представљају новину како у поезији, тако и у драмској поетици. Песник је често склон употреби форме монолога и многогласног исказа у својим песмама, тако да је у извесној мери и захваљујући томе могао да направи неосетан прелаз са поезије на драму.

Категорија простора је у Симовићевим драмама веома важна. Прво, она је битна у том смислу што се може повезати са реалним, географским простором, будући да ликови драмских комада поседују карактеристике које имају људи из пишчевог завичаја (ужичког краја) – говор, културу, темперамент. Друго, за јунаке Симовићевих драма врло је важан простор у којем се уобличавају извесни тзв. светови фикције самих ликова. Другим речима, идеални свет за скоро све ликове Симовићевих драма не налази се у

конкретном свету, свету фикције драмског дела, већ у њиховим илузијама у којима живе као у сопственим световима привида. Приликом сучељавања та два света (света фикције драме и јунака), неумитно долази до патње ликова и трагичног завршетка. Тако, на пример, *целет* о којем машта Хасанагиница за њу представља бег од сурове стварности, због тога што у њему сусреће своју неостварену љубав. Такође, у драми *Чудо у Шаргану* јунаци беже у град, трагајући за својим простором среће. Ликови ове Симовићеве драме имају очајничку потребу да побегну из сурове стварности у простор из снова: Цмиља машта о *собичку*, Скитница се у причи непрекидно враћа у простор из прошлости – пољопривредни комбинат – где је био срећан, Вилотијевић покушава да остане за политичком говорницом, док Танаско, уморни ратник, машта о мачванском завичају и једрој келнерици. Ликови, заробљени, без излаза, замишљају свет који су имали и свет који би желели. У *Путујућем позоришту Шопаловић* простор реалности чак више и не постоји за главног јунака: Филип је разбио границе између привида и стварности, ушавши у нови свет са свом својом уметношћу (глуме). Тиме је Симовић успео да до симбола уздигне представу младог и талентованог глумца за кога не постоји ниједан други простор осим позорнице, нити једна битно другачија људска судбина осим те да једино постоје само различите (друштвене) улоге.

У начелу, Симовићеви јунаци бивају поражени у непрестаној потрази за нечим неухватљивим, настављајући да 'животаре' сањајући:

*Никад није тамо где јеси.
Кад живиш на Чукарици, није на Чукарици
Кад на Карабурми, није на Карабурми,
на Дорћолу је,
све док се не доселиш на Дорћол,
а онда мислиш да је на Воздовцу;
исто ти је и са тим вајним Дедињем,
него где си ту си,
на ту и тражи
(Симовић 1999: 114)*

Један од познатих српских савремених прозних писаца примећује да је за Симовића "свет стварности нешто од чега се мора избавити сновима. Свет јаве је свет појавности, али 'свет појавности није и свет стварности', пише Хегел. Појавност је унутрашњост космичког јајета, а човек је микрокосмос, затворен унутар љуске сопственог јајета. Мучно је човеку унутар љуштуре" (Басара 1987: 61). Наиме, у свим Симовићевим драмама примећују се ликови којима је тешко у том непробојном оклопу који су сами изградили бежећи од стварности, приближавајући се стиховима самог песника:

*Тесно ми је у овом јајету,
не могу више у овом јајету,
пустите ме из овог јајета!
(Симовић 1999: 145)*

С друге стране, постоји повезаност између унутрашњег осећања ликова и спољашњег простора света драме. Тако, док су комични и весели аскери приказани у широком слободном простору (у војном логору или испред Хасанагине куће), остали ликови су у тесном, скученом и затвореном простору. Затворен кућни простор у драми *Хасанагиница*, не може да пружи осећај сигурности. Тај реалан простор света драме кореспондира са затвореним моделом патријархалне и строге културе испресецање

густом мрежом забрана. "То није његов, јунаков свет, који он бира, уређује и сагледава: већ свет који се на њега обрушава, који му се намеће, преплављује га – који измиче организаторној, регулативној дистанцираној свести" (Клоц 1972: 99). У таквом простору, није тешко наслутити, мрак је доминантан – појављује се и као његов амбијент и као мотив којег се ликови плаше. "Пред неизбројним претњама невремена и демонских сила стално искрсава суштинско питање: има ли наде да се спасу свет и човек пред налетом зла?" (Клетников 1987: 22).

Ако драмска поезија тежи томе да побуди у нама сажаљење или протест против зла, онда је контекст времена у којем се драма одвија битна категорија драмског дела. **Време** које се одвија у Симовићевим драмама одаје утисак атемпоралности и универзалности, што значи да се његова дела подједнако изводе и данас као и пре тридесет година. Наравно, то не значи да је писац оставио замагљен историјски и политички контекст. Поред тога, Симовићеве драме се не ограничавају једино на сценско време одигравања радње, већ време радње неретко сеже у прошлост и утиче на догађаје које се одигравају на сцени. На пример, *Хасанагиница* је последња фаза једне приче која је почела пре више од пола деценије од времена приказаног у драми (љубав Хасанагинице и Имотског кадије; смрт Имотског кадије). *Чудо у Шаргану* је по том питању још сложеније: преплитање различитих прошлости ликова (Први светски рат, смрт Танаска и Манојла, чудесно излечење, њихово ражаловање и стрељање; послератну љубав Скитнице и Вукосаве, одлазак Скитнице у затвор; Иконијин живот у браку са Радованом; Анђелкове крађе са Трифуном, Трифунова издаја, Анђелков живот у затвору и амнестију; Цмиљин живот у Кремнима пре доласка у Београд) плете сложену причу која се одиграва у једној кафани на периферији Београда. У драми *Путујуће позориште Шопаловић* прошлост има много мањи утицај на оно што се збива на сцени, тако да врло мало знамо о ликовима и њиховој прошлости.

Безмало да Симовићеве драме своју дуговечност на позоришним репертоарима дугују универзалним темама којима је преокупиран савремен човек, а то је она универзалност која се заснива на личном, локалном и посебном искуству. И сам аутор сведочи како се "опирао уверењу да универзализација подразумева деперсонализацију и денационализацију, и да је универзално само оно што је апстрактно", и истиче: "Ја покушавам да тражим жицу којима универзално прожима сваку појединачну судбину, и покушавам да нађем оно чиме свака појединачна судбина допуњава универзално, и чиме учествује у њему" (Хаци Антић 1990: 27). Једна од универзалних тема Симовићеве драме сигурно је и политика. Политичари попут Вилотијевића из кафане "Шарган" бесконачно говоре о програмима својих партија али се од тога ретко шта остварује, док се, пак, оно што се чини, чини у мраку, у тајним "беговским кућама" (*Хасанагиница*), где се одлучују судбине малих и обичних људи. Будући да је досељавање људи из провинције у градове и даље актуелно, ова тема из драме *Чудо у Шаргану* такође се намеће као још једна од универзалних тема "дошљацима" који покушавају да се снађу и успеју у новој средини, или једноставно настављају да животаре (попут Иконије, Цмиље, Ставре). С друге стране, статус уметности у суровим временима, као још један у низу репертоара универзалних проблема, тема је драме *Путујуће позориште Шопаловић*. Уметност тежи да се ослободи сваке диктатуре, али с обзиром на то да је наивна и немоћна, често је изманипулисана, те се од бунтовника претвара у жртву неких виших моћнијих сила. "Тиме се обелодањује двојака природа уметничког модела: одражавајући поједини догађај, он истовремено одражава и целу слику света; приповедајући о трагичној судбини

јунакиње, он приповеда о трагичности света у целини. За то је за нас толико значајан добар или лош крај: он не сведочи само о завршетку неког сижеа, него и о конструкцији света у целини" (Лотман 1976: 286).

Ликови Симовићевог драмског света психолошки су продубљени унутрашњим конфликтима, разапети између жеље да се избеаве и немогућности да то учине у реалном окружењу. Они су спутани, осујећени у својој борби, са потиснутим жељама, неоствареним љубавима, маскираним поступцима. Лична воља се поништава због нечије више воље. Своје чулне нагоне и емоционалне побуде морају да саобразе са том вишом вољом, а уколико то ураде распамећују се или трагично живе као одавно мртви.

ЛИКОВИ	ХАСАНАГИНИЦА	ЧУДО У ШАРГАНУ	ПУТУЈУЋЕ ПОЗ. ШОПАЛОВИЋ
Воле	+	+	+
Вољени	-	-	-
Брак	-	-	-
Моћ	+	+	+
Срећа	-	-	-
Патња	+	+	+
Слобода	-	-	-
Маска	+	+	+
Прошлост	+	+	-
Сујета	+	+	+
Страх	+	-	+
Усамљеност	+	+	+

Ако би се помоћу схеме сличности и контраста особина ликова упоредили ликови из трију драма, могло би се приметити да и поред тога што трагају за љубављу они живе у свету нељубави, невољених и несрећних. Брак се распао, а између полова остао је дубоки јаз: Хасанагиница је истерана из куће, Иконија (*Чудо у Шаргану*) се сећа свог брака као тешког ропства, а Гинин мучан брак са пијаницом Благојем гледамо на сцени кроз целу драму (*Путујуће позориште Шопаловић*). Свет који се врти око потраге за љубављу у конфликту је са светом који се бави полтиком, јунаштвом, врлинама, мукама, лажима, лицемерјем. То је свет сачињен од усамљених појединаца, чији је начин живљења спутан и зависи од густе мреже забрана и политичких интереса, при чему места за индивидуалну слободу готово и да нема. Ликове ових драма у највећој мери обележава конфликт супротних тежњи унутар њих самих. Разрешење тог конфликта води у физичку или духовну смрт. Симовићеви ликови подсећају на Станковићеве јунаке који умиру рањени и жељни под стегама којих не могу да се ослободе. Тако, рецимо, лик Хасанагинице представља неумитну трагику промашености и узалудности. Симовић несрећу умногоме схвата као саставни део живота који не долази као казна, већ као помоћ да се не сурвамо још више, али уколико и у несрећи постанемо охоли доживећемо казну:

*Има их који се и у несрећи понесу
Па им се чини да су својом несрећом
нарочити међу људима! (Хасанагиница, I, 4)*

Није за Симовића казна патња, већ је казна не бити у стању видети – казна је остати живети у илузији. Треба видети стварност, а у стварности постоји и несрећа као и срећа; то нису две супротности, већ две неминовности које нам се догађају – добра и лоша срећа.

И *Чудо у Шаргану* осликава суморну слику света, без љубави и искрености. Чак и лик Просјака, детронизовано божанство које ослобађа људе од патње, на крају драме *заслужује* своју патњу. Трагање за хармонијом, за осмишљеном и срећном свакодневицом и јесте онај пут, добар или погрешан, на којем се налазе Симовићеви јунаци. Симовић је ликовима у свом драмском свету оставио избор могућности, али их је сместио у животне околности при којима тај избор ништа не значи јер је неостварив. Патње и ране се јављају као обележја њиховог идентитета. Несрећа постоји зато да би нас научила да будемо праведнији, осећајнији, хуманији, да видимо да постоји и неко друго биће осим нас: "Смисао Есхилових стихова у којима се смисао изреке $\rho\acute{\alpha}\upsilon\epsilon\iota\ \mu\acute{\alpha}\lambda\upsilon\varsigma$ = п а т њ а м а с е п а м е т с т и ч е (*Agam. 176 ss*) поставља као закон живота и средство спасења. Та изрека показује шта је смисао дешавања или део тог смисла; јер цео смисао сазнајемо кад додамо друго сазнање: $\mu\acute{\epsilon}\nu\epsilon\lambda\ \rho\acute{\alpha}\upsilon\epsilon\iota\ \tau\omicron\nu\ \epsilon\rho\acute{\xi}\alpha\nu\tau\alpha$ = кривца чека страдање (*Agam. 1563 s*) и $\delta\rho\acute{\alpha}\varsigma\alpha\nu\tau\iota\ \rho\alpha\nu\epsilon\lambda\nu$ = ко уради криво мора да пати (*Choeph. 313*). Делањем човек учини кривицу, свака кривица откајава се патњом, а плод те патње јесте сазнање граница, самоочишћење од самовољства и насилништава и стицање снаге која нагонске силе подвргава остваривању равнотеже и поретка, а овима се одржава, развија и унапређује живот човека како појединца тако и друштва" (Милош Н. Ђурић 1996: 276). За Симовића, истинску стварност виде само они који пате, а несрећа долази да нас томе научи. Човек се освести, па није више заокупљен само собом и својим животом; "двадесет секунди очајања" богатије је искуство него читав живот који је провео; несрећа је ту да помогне, да нас освести, опамети, излечи.

Кад те задеси несрећа, ко да прогледаш.

Видиш и оно што нико не види!

Није, него се освести, дође себи

За само дваес секунди очајања

видиш више него за дваес'година

владања, напредовања и лепога живота! (Чудо у Шаргану, V, 1)

Несрећа не дође зато да нас упропасти. (Чудо у Шаргану, V, 1)

Симовићеви ликови виде само оно што је представа, само појаву, не и суштину. Сви су они у једном тренутку били у расколу између унутарњег и спољашњег живота, али су прешли преко границе и постали то што јесу не видећи више праву стварност. Као што је критика запазила: "Његови ликови се у дубоко доживљеним конфликтима растају с 'животном лажи', с идеалистичким жељним представама. Они проналазе пут до самих себе, јер им друштво, њихова околина, даје и може дати шансу" (Рајс 1980: 423); "Сви Симовићеви јунаци имају очајничку потребу да побегну из сурове стварности у простор из снова. Од сажетог сликања усудног расапа породичног живота, који нужно води трагичном крају, она постаје слојевита метафора о манипулацији као усуду модерног човека и трагање за могућношћу отпора тој манипулацији" (Пешикан-Љуштановић 88: 1987). Управо унутар ликова се јавља контраст између жеља и света који тим жељама не одговара. Отуда би Симовићеви ликови добили пуну трагичну црту када би схватили да је све оно са чим су живели само лаж и обмана. Тада би се, попут Ставре из кафане *Шарган*, пробудили са апсурдном упитаношћу.

Из наведене табеле се може видети да сви ликови осећају страх у таквом отуђеном свету без Бога, пријатеља и љубави. Љубомир Симовић нам приказује свет који више не верује у Бога, чија се религиозност заснива на примитивном сујеверју. У таквом

несавршеном свету и божанство је несавршено. Човек је, попут Бекетових јунака, постао голо преживљавање, живи и једе и понешто му се понекад деси, а чуда за њега постају оне ствари које су биле сасвим обичне: брак, љубав, истина, искреност, реч, обећање. На тај начин, свет свакодневице ликова ових драма јесте гротескни свет лишен блискости, у којем су политика, лажне месије или различите лудости преузеле место свеprisутног Бога. Један од тих лажних месија је и Просјак из *Шаргана*, енигматски лик који представља гротескну фигуру паганског божанства. Он не разуме човекову патњу и природу, а његови поступци који треба да помогну доносе само невољу. Овај чудотворац помаже другима јер је то њему потребно; ако носи терет других он то ради због себе, а не из љубави према људском роду као Христ. "Христова жртва, његова крв, зачетак је новог живота, почетак пута у средиште бића, у нову духовност. И у паганству постоје митови о 'умирућем и ускресавајућем богу': управо у Малој Азији у суседству места где је настао мит о Исусу Христу, слављен је бог Атис и богиња Митра; у њеним су кулtnим мистеријама посвећеници крштавани крвљу и стицали вечно божанство и божанственост" (Кукић 1987: 95). Просјак, у таквом гротескном свету, представља иронизовани мит о Божјем преузимању патњи и грехова, који више није очекивани спаситељ, већ симулакрум правог божанства, односно, уводи губљење разлике између представљања и стварности као још једну од димензија о којима би се могло говорити поводом ове драме.

Из табеле се, даље, може прочитати да је моћ оно чему теже поједини јунаци у све три драме. Свет Симовићевих драма јесте свет охолих и моћних, те је у таквом свету немогуће је имати право лице. Другим речима, маска и неморалност су неопходна оружја. Маска је, између осталог, симбол који се провлачи кроз све Симовићеве драме; имају је и Бег Пинторовић и Просјак и Филип Трновац. Међутим, овде постоје разлике: док се испод маске прва два лика назире право лице, код Филипа она постаје једино лице. Већина ликова се поистоветила са својом *персоном*⁴⁵, те не може да се понаша на искрен и спонтан начин. Поред тога, маска је основни симбол гротеске. Ако се прихвати Бахтиново тумачење гротеске, онда Симовићев свет припада романтичарској гротески: "У романтичарској гротески велику улогу игра мотив марионете, лутке. Тај мотив, наравно, није стран ни народној гротески. Али за романтизам у овом мотиву се у први план уздиже представа о туђој нељудској снази која управља људима и претвара их у марионете, представа нимало својствена народној смеховној култури. Само је за романтизам карактеристичан и својеврстан гротескни мотив трагедије лутке" (Бахтин 1978: 50). Обични и мали људи у Симовићевим драмама заправо представљају марионете у рукама моћних. У таквом свету скоро сви његови ликови су усавршили механизме одбране који им не дозвољавају да виде било шта осим илузије коју сами стварају. Изгубивши додир са правим животом, они својим делањем стварају метастварност, па се уместо трагичних судбина, добија низ апсурдних, гротескних, самообмањујућих карикатура. Симовићев ликови постају трагични сваки пут када се тај њихов идеални свет суочи са стварношћу (Хасанагиница, Госпава), а трагикомичан кад ту стварност не виде (попут Филипа или Софије из *Путујућег позоришта Шопаловић*).

Језик је још један важан елемент у драмском делу Симовића. Дијапазон у којем се он да ишчитавати, варира од поетског и узвишеног преко патетичног, свакидашњег све до примитивног, мада се појављује и као политички говор препун обесмишљених фраза:

⁴⁵ Јунгов термин који означава важан део Ега. *Персона* је термин настао од латинског назива који је означавао маску коју су глумци носили. То је слој личности који је задужен за комуницирање са средином, јавна страна личности.

"Она спрдња, *чорбине чорбе чорба*, проста је наша формула! Ево и једног лепшег примера који говори о томе колико је језик несводљив на једно значење и једну поруку. У уживом крају, у пречнику од неких осамдесетак километара, једна иста природна појава има мноштво имена.(...) Толики број имена за једну једину појаву може да говори о великој вербалној инвенцији тог народа. Али овако велики број имена за једну појаву на тако малом простору може да говори и о великој изолацији тих људи. Хоћу да кажем да је врло привлачно и врло корисно, *читати* језик..."(Симовић, 1990: 35).

Обе своје прве драме Симовић је написао у стиховима, померајући границе између лирског, епског и драмског. "Јер за драму стих није само крајње формализовани, већ и крајње артикулисани говор; а трагедија – која је за нас још увек недостигнут узор великог драмског песништва – није само трагично збивање које нас и данас привлачи својим далекосежним интелектуалним импликацијама већ је и трагичка поезија, која такође представља ретко достигнут образац артикулисаности језичког израза (Христић 1968 : 64). Поетски елемент је важно обележје Симовићевог драмског опуса, тако да песнички језик добија двоструку жанровску улогу: "У њега то нису два говора – песнички и драмски – већ један који час функционише у оквиру драме а час у оквиру песничке структуре гледано из перспективе жанра" (Тимченко 1990: 53).

Специфичност Симовићевог драмског језика је у говору ликова који бисмо, условно, могли назвати реалистичким. Симовић је преко језика диференцирао ликове, користећи разноврсну лексику и говор свог завичаја, ритам наше народне поезије, примитиван говор и савремену лексику. У репликама његових ликова можемо наћи лексику из села Горобиља, Сињевца и осталих насеља у близини Пожеге. Управо је специфичност Симовићеве драме у томе да ликови из једног ранијег доба говоре речником новијег времена, употребљавајући и бројне стране речи које читавај драми дају ироничну и гротескну боју, на пример речи: резервисано, карактеристика, консеквенца, деранжирати, чињеница, фактор, никоговић, манифестовати, менталитет, инсинуација, ситуација, цитирати, дипломатише, по пропису, фантазира, радијално, презент, пар екселанс, делукс, фиксирати, итд. Ироничност произлази из контраста између речи које означавају модерне појмове и самог контекста у којима се употребљавају. Симовић је говор аскера (*Хасанагиница*) одредио као арго данашњих људи из народа са периферије градова, обојен архаичном лексиком. Употреба архаичног језика, истовремено са савременим, страним речима заправо је гротескни, иронични поступак који депатетизује говор и радњу. У поеми *Субота* и драми *Чудо у Шаргану* песник је користио и свакодневни говор који се најчешће може чути по кафанама и градским периферијама. Између осталог, на једном месту сведочи и следеће: "Мене живи говор веома занима и привлачи, мислим да су његове могућности – и значењске, и интонацијске, - неисцрпне" (Симовић 1990: 34). У карактеризацији ликова, Симовић корисити социолекте, унутар којих се често могу чути оне нарочито необичне антипоетске речи које стварају гротеску: "Уводећи непоетске речи у сфери поетског, он ће успешно, на сасвим модеран начин, успети да изрази особеност раздобља у коме живимо и оно што чини есенцију нашег бића, боље рећи основни атрибут наше егзистентности" (Ђорђевић 1980: 412).

Писац се приближио народном изразу уводећи у говор ликова гномске, дакле сажете и прецизне реплике, народни хумор, ругалице, доскочице и лирске монологе. Може се запазити да ликови Симовићевих драма своје искуство и виђење света често исказују пословицама. Пословични начин изражавања употребљен је најчешће као коментар и закључак извесне ситуације или као опис психичког стања неког лика.

Што се тиче **композиције** и **заплета**, Симовић је у све три драме пошао од одређених песама као предлога. Драма *Хасанагиница* већ својим насловом упућује на познати извор, драми *Чудо у Шаргану* претходила је поема *Субота*, док се иницијална идеја за драму *Путујуће позориште Шопаловић* може наћи у Симовићевој песми *Окупација Ужича*.

Из народне баладе *Хасанагиница*, Симовић је преузео неке поетске мотиве и развио их, или додао нове и све их повезао и јасније уклопио у драмски ток, попунивши тако "празнине" које су постојале. Поема *Субота* пружила је писцу могућност за фабулирање, будући да у њој постоји неколико прича које говори више ликова (као одломке говорних формула). Између осталог, познато је како је критика предвидела настајање драме видевиши ову поему постављену на позорници. Радња драме *Чудо у Шаргану*, која приказује поетизовану свакодневницу, представљена је расцепканом структуром, састављеном од низа краћих споредних прича везаних за поједине ликове.⁴⁶ За разлику од ове драме, која не представља класичну причу са почетком и крајем већ приказ једне истргнуте свакодневице периферијске крчме, композиција драме *Путујуће позориште Шопаловић* једноставна је и без споредних прича. За разлику од претходне две драме, драма *Путујуће позориште Шопаловић* има само два заплета: сукоб између глумаца и примитивног народа и скривене радње Секулине илегалне групе. Симовић у њој користи поступак метадраме, који подразумева да је у ток драмске радње уметнут заокружен мали комад (у драми су приказани одломци из одређених позоришних комада, попут Шилерових *Разбојника*).

Симовић је успео да створи дуготрајну напетост која се провлачи кроз све три драме користећи елементе фантастике при изградњи драмског обрта и изазивајући ефекат шока. Тако је Кадија у Симовићевој првој драми у ствари покојник. Имотски кадија се појављује ноћу, а као и сви духови првом зором нестаје. Кадија не присуствује свадбеној поворци зато што је дан, будући да по народном веровању душа умрлог лута само ноћу.⁴⁷ Имотски кадија, којег не видимо на сцени, нечујно долази из света мртвих доносећи са собом тишину и студен, а свадбена поворка се убрзо претвара у спровод који се креће ка гробљу у Имотском, месту где је сахрањен и сам Кадија.⁴⁸

⁴⁶ Када је Лиотар рекао да су све "велике приче" испричане или су застареле, било је јасно да наративност губи своје велике јунаке и непознате преокрете. У постмодерном стању све се распршило у мале наративне језичке елементе, од којих је сваки једна драмска игра за себе.

⁴⁷ Ово нас наводи на распрострањено народно веровање о вампирима. Вампир је човек чија је душа из извесних разлога (што је починио одређене »грехове« за живота, или у Кадијином случају, што је "умро без самртне" свеће, јер Кадија је закопан тајно и на брзину) не напушта тело у тренутку умирања. Сила настањена у »нечистом« лешу једнака је покојниковој души. У свим српским крајевима сматра се да је вампир телесно биће "мртвац који ноћу устаје из гроба да би нападао људе и чинио им штету (давио их, пио им крв, уништавао им имовину). Обично га замишљају у људском облику без костију а испуњеног крвљу. Тело му се, дакле, не распада, већ се само на изванредан начин трансформише. По опште распрострањеном народном схватању, леш не може да се распадне све док је за њега везана покојникова душа. То се сматра великом несрећом за умрлог, јер његова у телу заробљена душа не може да оде у своје природно боравиште, на »онај свет« (уп. Бандић, 1980: 118). Кадијина душа, везана је за овај свет љубављу Хасанагинице, и он без ње не може да оде у свет мртвих.

⁴⁸ Свadbена поворка у којој млада умире од туге, подсећа на митолошку песму *Женидбу Милића Барјактара*. Позната је тема ове песме: Милић проси девојку, која на путу до женикове куће умре, а затим и сам младожења умире од превелике туге. Митолошки слој ове песме сјајно је тумачио Растко Петровић у свом есеју *Младићство народног генија* (уп. Петровић, 1999: 95 – 110). Гроб је "место сигурности, рођења, раста, нежности, место метаморфозе тела и духа или место поновног

*Какви су му то коњи, кад се не чују?
 Ни глас, ни звекир,
 ни потковице на калдрми ...
 Божје ме опрости,
 ко да ти је магла била у гостима ...
 Шта сте толико до ово доба, дина ти? (II, 1)*

Једна од специфичних одлика Симовићевог драмског и поетског света јесте виталистичко и хуморно виђење живота. Комика се у Симовићевим драмама огледа у откривању очигледних или скривених недостатака ликова, који су по правилу смешни. Симовићева употреба хумора иде у прилог тези да се данас трагично не може схватати (перципирати и превазилазити) без смеха. Отуда за Симовића постоји само једна смрт - смрт од смеха (најбољи пример за то јесте његова песма *Балада о Стојковићима*). Комично поигравање са смрћу доноси ослобођење, смех надвладава страх: "Смех не ослобађа само од спољне цензуре већ, пре свега, ослобађа од великог унутрашњег цензора, од хиљадама година васпитаваног страха пред освећеним у човеку, пред ауторитативном забраном, пред прошлошћу, предвлашћу" (Бахтин, 1978: 108). Хумором се песник одбранио од нихилизма и резигнације, а истовремено је доказао своју приврженост животу. Критичари су већ уочили значај хумора у Симовићевој поезији, али су различито оцењивали природу тог хумора. Говорило се о Симовићевом песимизму, као и о томе да је у основи његовог хумора трагично осећање живота. Но, чини се да Симовић уводи хумор у своју трагедију и да би нагласио још већу равнодушност света према трагичној судбини појединца.

С друге стране, потрага његових јунака за бољим светом приказана је помоћу гротеске. Хумор и гротеска су поступци помоћу којих се превазилази безнадежно и безвољно стање у којима гледалац/читалац ликове затиче. Симовић на принципима гротеске гради свет у потпуности га изокрећући, користећи мотиве старог мита и митологију данашњице. У класичну трагедију, као уметничку форму која показује страдање и патње јунака чија судбина задобија одређени смисао, Симовић уводи категорију гротескног која собом доноси смисао апсурдног и трагикомичног доживљаја стварности. "Уобличење гротескног је покушај да се обузда демонско у свету" (Кајзер 2004: 263). Кајзер је дао дефиницију гротескног театра који би могао да се узме за једну од фундаменталних одлика Симовићеве драме: "Оно што чини заједнички дух гротескног театра своди се на следеће: (...) апсолутно уверење да је све тешко, да је све испразно и да су људи марионете у рукама судбине; њихове патње, њихове радости, њихова дела су само сеновити снови у једном свету, у једном свету таме и тајанствености којим управља нека слепа и недокучива судбина" (Кајзер 2004: 186).

Спојивши узвишено и банално, Симовић је приказао један отворени, гротескни свет, који својом изврнутом сликом стварности тражи како од ликова, тако и од гледалаца/читалаца да критички преиспитају своје животе. Такав свет у себи носи нешто наивно и фантастично, али тескобно и нелагодно. Нема универзалних истина које нас могу спасити од нас самих. Симовић појачава гротеску користећи хиперболу, карикатуру,

рођења које се припрема" (Речник симбола 2004: 253). Простор између оностраног и ононостраног у драми није разграничен, а кад Хасанагиница бива обећана Имотском Кадији, гледалац/читалац схвата да је она већ кренула неповратним путем на "онај свет", место свог поновног рађања.

пародију и фантастично, дакле, исте елементе које поседује и његово песништво. Писац се служи гротеском како би показао да живот мора да превлада учмалост доба, јер "гротескне слике карактеришу појаву у стању њене промене, још незавршену метаморфозу, у стадијуму смрти и рађања, раста и настајања. Однос према времену, према настајању неопходна је конструктивна (одређујућа) црта гротескне слике. Друга је њена неопходна црта – амбивалентност: у њој су, у овом или оном лику, дата (или назначена) оба пола промене – и старо и ново, и оно што умире и оно што се рађа и почетак и крај метаморфозе" (Бахтин 1978: 33).

Већ је било говора о томе да Симовићев гротескни свет има све одлике романтичарске гротеске, а то је свет страшан и *стран* човеку, где све уобичајено и обично постаје страно и непријатељско. Писац се мири са светом тако што озбиљно преокреће у смешно и весело: "У ствари гротеска – па и романтичарска – открива могућност сасвим другог света, другог поретка у свету, друкчијег устројства живота. Она излази изван граница привидне (лажне) јединствености, неоспорности и непокретности постојећег света" (Бахтин 1978: 58). У свакој гротески незаобилазан је мотив лудила који омогућава да се свет гледа другим очима, али у романтичарској гротесци лудило добија мрачну одлику разједињености, управо онакву какву има Филип Трнавац. Најважнији мотив романтичарске гротеске јесте *маска* која нешто скрива, таји и обмањује, она добија мрачну нијансу иза које се, опет, открива страховита празнина.

Такође, Љубомир Симовић је поступцима хумора, гротеске и комике у својим драмама извршио деконструкцију старог мита, користећи исту ону особину коју има и мит. Мит не крије и не потискује истину, већ је искривљује; "мит није ни лаж ни признање: он је скретање (Барт 1971: 277). У својој драми *Путујуће позориште Шопаловић* аутор је најдаље отишао у брисању граница између стварности и фикције, при чему је граница између уметности и стварности потпуно ишчезла у универзални симулакрум.⁴⁹ У овој драми је Симовићево поигравање са стварношћу и позоришним илузијама достигло свој најрадикалнији облик и довело до стварања *метасвета* у којем уметност више није привид већ актуелни учесник; другим речима, дошло је до деконструкције стварности која више нема само једно значење. У овој драми, у ратној, окупираној Србији, ликови имају само један избор – преживљавање. Филип и његова трупa се имажинацијом брани против таквог суровог света. Свет стварности ништа није стварнији од света њихове маште.

И на крају може се поставити питање слично оном које поставља писац у *Путујућем позоришту Шопаловић*: да ли је уметност потребна свету, да ли може променити свет, утицати на њега? Можда је уметност немоћна и слаба у окружном свету, али би, свакако, свет био много гори без ње. Иако је често покушавала да начини свет бољим, то јој није полазило за руком. Ипак, уметност је лековита, како за ствараоце, тако

⁴⁹ До каквих историјских исходишта нас је довела та стратегија "модернизације"? — пита се Жан Бодријар — да ли је стварност умна, безумна и да ли се још увек може говорити о стварности? (уп. Бодријар 1991). Постмодернистички став филозофије је да данас заправо не постоји ништа стварно. Постоје само симулациони модели који производе симулакруме (чисте привиде). Симулакруми не прикривају неку истину, они су истинити, јер иза њих нема више никакве скривене суштине чији би они били привид. Свет у коме данас живимо јесте симулант, који у себи успешно прикрива не само то да више нема истине, него да је сада истина у стању да прикрије истину и да је нема. Разлика између стварног и нестварног је избрисана, па се све распало у симулакруме и симулације (уп. Бодријар 1991).

и за публику: гледаоце, слушаоце, читаоце. Уметност је и за ствараоца и публику бекство у један нов свет илузије, фикције која им пружа непоновљиве емоције. "Мислим да уметник, чак и кад би хтео, не би могао да се дистанцира од свог времена, да се пред својим временом затвори у своју уметност. Међутим, и то је једна од ствари које сам овом драмом хтео да кажем – ни време ни стварност не могу да се дистанцирају, да се одвоје, да се заштите од уметности. Стварност и уметност се међусобно прожимају, на врло компликоване начине, и са врло озбиљним последицама, а да то прожимање често не зависи од уметника. Нити од било кога другог" (Симовић 1990: 40).

БИБЛИОГРАФИЈА

ОСНОВНИ ИЗВОРИ

Симовић, Љубомир, *Хаснагиница, Чудо у "Шаргану"*, БИГЗ, Београд 1984

Симовић, Љубомир, *Сабране песме I*, Стубови културе, Београд 1999.

Симовић, Љубомир, *Драме*, Стубови културе, Београд 2002

КЊИГЕ И ЗБОРНИЦИ

Андрић, Иво, *Деца*, Светлост, Сарајево 1981.

Антић Драган, *Венац Светог Саве*, Библиотека "Глас Цркве" Шабац 1988.

Аристотел, *О песничкој уметности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1990.

Апињанези, Ричард и Гарет, Крис, *Постмодерна за почетнике*, Хинаки, Београд 2004.

Бал, Мике, *Наратологија*, Народна књига – Алфа Београд 2000.

Бандић, Душан, *Табу у традиционалној култури Срба*, Београд 1980.

Барт, Ролан, *Књижевност, митологија, семиологија*, Нолит, Београд 1979

Батушић, Никола, *Увод у театрологију*, Вјесник, Загреб 1991

Бахтин, Михаил, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Нолит, Београд 1978

Bently, Eric, *The life of Drama*, Penguin Books, London 1965.

Бергсон, Хенри, *Смијех - Есеј о значењу комичног*, Знање, Загреб 1987.

Библија, *Свето писмо*, Издање библијског друштва, Београд 1976.

Бодријар, Жан, *Симулакрум и симулација*, Светови, Нови Сад 1991

Брук, Питер, *Празан простор*, Библиотека Diegesis, Књига 6, Београд 1995.

Волк, Петар, *Писци националног театра*, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1995

Волтер, *Кандид или Оптимизам*, Издавачко предузеће "Рад", Београд 1963.

Гербран, Ален и Шевалије, Жан, *Речник симбола*, Стилос, Београд 2000

Гиро, Пјер, *Семиологија*, Нолит, Београд 1979.

Грчке трагедије, (превео Ђурић М: Милош) Дерета, Београд 2001.

Дикро, Освалд и Тодоров, Цветан, *Енциклопедијски речник наука о језику*, Просвета Београд 1987.

Ђурић Н. Милош, *Историја хеленске књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1996.

Иберсфелд, Ан, *Читање позоришта*, Култура – Библиотека зодијак, Београд 1982

Јакобосон, Роман, *Лингвистика и поетика*, Нолит, Београд 1966

Кајзер, Волфганг, *Језичко уметничко дело*, Српска књижевна задруга, Београд 1973.

Кајзер, Волфганг, *Гротескно у сликарству и песништву*, Светови, Београд 2004.

Калдерон де ла Барка, Педро, *Живот је сан*, Издавачко предузеће "Рад", Београд 1977.

Ками, Албер, *Странац*, Просвета, Београд 1991.

Ками, Албер, *Мит о Сизифу*, Моно Манапа pres, Београд 1999.

Караџић, С. Вук, *Српске народне пословице*, Нолит, Београд 1969,.

- Катнић-Бакаршић, Марина, *Стилистика драмског дискурса*, Вријеме (Библиотека Текст; књ 1) Зеница 2003.
- Клоц, Фолкер, *Затворена и отворена форма у драми*, Лапис, Београд 1995.
- Костић, Лаза, *Песме*, Слово љубве, Београд 1979.
- Кундера, Милан, *Књига смијеха и заборав*, Библиотека Зора, Загреб 1982.
- Лотман, Јуриј, *Структура уметничког текста*, Нолит, Београд 1976.
- Марковић, Горан, *Осма седница и друге драме*, Библиотека Матице српске, Нови Сад 2002
- Марјановић, Петар, *Српски драмски писци XX stoleћа*, Факултет драмске уметности, Београд 2000
- Марјановић, Петар, *Записи театролога*, Стеријино позорје, Нови Сад 2006
- Милутиновић, Зоран, *Метатеатралности* Студентски издавачки центар, Београд 1994
- Миочиновић, Мирјана, *Модерна теорија драме*, Нолит, Београд 1981.
- Мукаржовски, Јан, *Структура песничког језика*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1970.
- Настић, Радмила, *Драма у доба ироније*, Октоих, Подгорица 1998.
- Pfister, Manfred, *The theory and Analysis of Drama*, Cambridge Univesty Press, Cambridge 1994.
- Петровић, П. Његош, *Горски вијенац*, Просвета Београд 1978.
- Петровић, Растко, *Младићство народног генија*, Народна књига – Алфа, Београд 1999.
- Проп, Владимир, *Проблеми комике и смеха*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1984.
- Проп, Владимир, *Морфологија бајке*, БИГЗ, Београд 1980.
- Речник уметности и уметника*, Светови, Нови Сад 2000.
- Речник књижевних термина*, Главни и одговорни уредник Драгиша Живковић (2: допуњено изд:) Нолит, Београд 1992.
- РМС - *Речник српскохрватскога књижевног језика 1-6*, Матица српска-Матица хрватска, Нови Сад - Загреб 1967 -1976.
- Ромчевић, Небојша, *Ране комедије Јована Стерије Поповића*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2004.
- Сартр, Жан Пол, *Путеви слободе, 1,2,3*, Нолит, Београд 1981.
- Стаменковић, Владимир, *Савремена драма I* (приређивач и писац предговора Владимир Стаменковић) Нолит, Београд 1987.
- Стаменковић, Владимир, *О Хасанагиници, данашњој генерацији*, Сцена бр. 6, 128-134 Нови сад 1974.
- Структурални прилаз књижевности*, прир. М. Буњевац, Нолит, Београд 1978.
- Сурио, Етјен, *Двеста хиљада драмских ситуација*, Нолит, Београд 1980.
- Станиславски, Константин, *Систем*, Академија уметности, Скрипта интернационал, Београд 1996.
- Т. С. Елиот, *Традиција и индивидуални таленат*, Рађање модерне књижевности, Београд 1975.
- Теофраст, Карактери, Дерета Београд 2003.
- Женет, Жерар, *Фигуре V*, Светови, Нови Сад 2002.
- Харвуд, Роналд, *Историја позоришта*, Clío, Београд 1998.

Христић, Јован, *Облици модерне књижевности*, Нолит, Београд 1968.

Христић, Јован, *О трагедији*, Библиотека "Албатрос" Београд 1998.

ОГЛЕДИ, РАСПРАВЕ И ЧЛАНЦИ

Басара, Светислав, *Шатори у Костојевићима*, Дело, фебруар 1987, број 1-2, Београд 1987

Божовић, Божидар, *Драмска визија Љубомира Симовића* - Савременик, , XX, књ: XL, 7, стр 663 -669, Београд 1974.

Васовић, Небојша, *Хуморни пркос и пркосни хумор*, САВРЕМЕНИК, 11, новембар (Љубомир Симовић) Београд 1980.

Волк, Петар, *Између песничких хтења и сценских условности* (Чудо у Шаргану) Књижевне новине 16, новембар, Београд 1975.

Ђорђевић, Часлав, *Демитологизација духа и менталитета*, САВРЕМЕНИК, 11, новембар (Љубомир Симовић) Београд 1980 Мисаиловић, Илија, *Завичајни топоними као метафизички знак у поезији Љубомира Симовића*, МЕЂАЈ – БРОЈ 13-14, Титово Ужице 1987.

Жутић, Милош, *Глумачки поглед*, МЕЂАЈ – БРОЈ 13-14, Титово Ужице 1987.

Зорић, Павле, *Песник гротескне визије*, САВРЕМЕНИК, 11, новембар (Љубомир Симовић) Београд 1980.

Зорић, Павле, *Принцип духа*, Градина 4, Ниш 1990.

Јевремовић - Мунитић Зорица, *Кодекс и драма*, Стеријино позорје 75, ПОЉА, 195, мај, Нови Сад 1975.

Јеротић Владета, *Старо и ново у хришћанству*, Ars Libri, Београд 2004.

Кукић, Бранко, *Јованова браћа, Откривења Љубомира Симовића*, Дело, фебрубар, број 1-2, Београд 1987.

Клетников, Ефтим, *Ка простору трансценденције*, МЕЂАЈ – БРОЈ 13-14, Титово Ужице 1987.

Костић, Звономир, *Песник горке ведрине*, САВРЕМЕНИК 11, новембар (Љубомир Симовић) Београд 1980.

Костић, Звонимир, *Нове песме Љубомира Симовића*, МЕЂАЈ – БРОЈ 13-14, Титово Ужице 1987.

Марковић, Слободан, *Хасанагиница и драмско дело Љубомира Симовића*, Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд - Тршић - Нови Сад, 12 - 18: септембар 1974, св 1,4.

Милошевић, Бранислав, *Историја - драма и фарса* (Чудо у Шаргану), Вечерње новости, 4. Новембар, Београд 1975.

Первић, Мухарем, *Бојан здравог носио* (Чудо у Шаргану), Политика 4. Новембар, Београд 1975.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана, *Транспозиција усмене баладе у Симовићевој Хасанагиници* (87 - 105), Зборник матице српске за сценску уметност и музику, Нови Сад 1987.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана, *Причања о животу и предање о чудесном излечењу у "Чуду у Шаргану" Љубомира Симовића*, Књижевна историја, бр 107-108, Београд 1999.

Пиргић, Бранко, *Глас Традиције*, Дело, фебрубар, број 1-2, Београд 1987.

Рајс, Вилхелм, *Могућност поимања стварности у савременој драми, приказане на Чуду у Шаргану Љ: Симовића*, САВРЕМЕНИК, 11, новембар (Љубомир Симовић). Београд 1980.

Ризвић, Мухсеин, *Социјални аспекти усмене баладе о Хасанагиници*, Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд - Тршић - Нови Сад, 12 – 18. септембар, св 1,4, 1974.

Симовић, Љубомир, *Ковачница на Чаковини*, Градина, Просвета, Ниш 1990.

Стаменковић, Владимир, *Драмски песник и тајна живота*, МЕЂАЈ – БРОЈ 13-14, Титово Ужице 1987.

Тимченко, Николај, *О песнику Симовићу као драмском писцу*, Градина 4, Ниш 1990.

Селенић, Слободан, *Поезија на кајмаку*, Политика експрес, 22. Децембар, Београд 1974.

Селенић, Слободан, *Чудо у Атељеу*, Премијера Комада Љубомира Симовића, Политика експрес, 27. Октобар, Београд 1975.

Стаменковић, Владимир, *Хасанагиница или крај игре*, НИН, 26. Мај, Београд 1974.

Стаменковић, Владимир, *Чудновати живот (Чудо у Шаргану)*, НИН, 2. Новембар, Београд 1975.

Ћирилов Јован, *Над драмама Љубомира Симовића*, МЕДЈАЈ – БРОЈ 13-14, Титово Ужице 1987.

Ћирилов Јован, *Чудо из мишије рупе*, Дуга, 292, програм за представу Путујуће позориште, Београд 1985.

Хаџи Антић, Саша, *Разговори на Нишави*, Градина 4, Ниш 1990.

Христић, Јован, *О драми "Путујуће позориште Шопаловић"*, Дело бр. 1-2, Београд 1987.

Христић, Јован, *Позориште, позориште*, Књижевност 11-12, Београд 1975.

Шуваковић, Мишко, *Љубомир Симовић као драмски писац*, Градина 4, Ниш 1990.