

Златко Грушановић

ТРИ ДАМЕ ЉУБОМИРА СИМОВИЋА

*Прештампано из
Зборника Матице српске за књижевност и језик LVI/2
Нови Сад, 2008*

ТРИ ДРАМЕ ЉУБОМИРА СИМОВИЋА

Злашко Грушановић

САЖЕТАК: Аутор се у есеју бави трима Симовићевим драмама, анализирајући основна начела поетике његовог драмског стваралаштва. Интерпретирајући основне елементе Симовићевих драма, као што су простор, време, ликови, говор и језик, композиција, аутор настоји да осветли у каквој спрези су набројани елементи драмског дела и специфична слика света која се образује у Симовићевим драмама. У есеју се аутор посебно осврће на категорије хумора, комике и гротеске које у Симовићевом драмском опусу заузимају значајно место. Указујући на ерозивну улогу ових елемената унутар трагичне слике света представљене овим драмама, аутор закључује у коликој мери је Симовић, с једне стране, деконструисао мит и, с друге, приказану стварност уздигао до наново конструисаног мита.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: поетика, драма, простор, време, ликови, говор и језик, композиција, аутор, хумор, гротеска, комика, мит, стварност

И поред тога што Љубомир Симовић нема обиман драмски опус, драмска критика га убраја међу најоригиналније и најдаровитије српске драматурге. Написао је четири драме (*Хасанагиница*, *Чудо у Шаргану*, *Пушчујуће позоришће Шойаловић* и *Бој на Косову*) од којих прве три и данас имају своје место на позоришним репертоарима, док је четврта доживела телевизијску екранизацију.

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 независна су од било каквих уско обележених токова драмске продукције у које је позоришна критика неретко склона да их сврста; у неку руку захваљујући и томе они управо представљају најзначајније ауторе српске драме у другој половини 20. века. И поред тога, 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 књижев-

ности 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:

- комично, фантастично, трагично
- митско, бајковито, историјско, свакодневно, елегично и трагично
- епски патос преображен у гротеску
- парадокс и изненађење
- натуралстички описи и наративност
- архаична лексика
- реторичност

Одлике Симовићеве драматургије:

- хумор, комика, фантастика
- историјско и стварносно се преплићу, митолошко 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 поезији. 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. Овај теоријски рад представља покушај да се помоћу структуралистичке методе опишу и класификују основни елементи које свака од Симовићевих драма поседује: простор, време, ликови, говор, прича и композиција.

Категорија простора је у Симовићевим драмама веома важна. Прво, она је битна у том смислу што се може повезати са реалним, географ-

ским 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, него 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, *ценет* 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 *Пућујућем џозорици* *Шојаловић* 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 којег не постоји ни један други простор осим позорнице, нити једна битно другачија људска судбина осим те да једино постоје само различите (друштвене) улоге.

У начелу, Симовићеве јунаке 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 Воздоцу,
истио ти је и са тим вајним Дедињем,
недо где си ти си,
па шу и шражи*

(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 љустуре” (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 стихо-
вима самог песника:

*Тесно ми је у овом јајету,
не могу више у овом јајету,
крстиште ме из овог јајета!*

(Симовић 1999: 145)

С друге стране, постоји повезаност између унутрашњег осећања и ми-
кова и спољашњег простора света драме. Тако, док су комични и весели
Аскери приказани у широком слободном простору (у војном логору или
испред Хасанатаине куће), остали ликови су у тесном, скученом и затво-
реном простору. Затворен кућни простор у драми *Хасанатаинца* није то-
пао и ушушкан породични дом и не може да пружи осећај сигурности.
Тај реалан простор света драме кореспондира са затвореним моделом
патријархалне и строге културе испресецане густом мрежом забрана. "То
није његов, јунаков свет, који он бира, уређује и сагледава: већ свет који
се на њега обрнува, који му се намеће, препливајује га — који измиче
организаторној, регулативној дисциплинарој свести" (Клоп 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 не-
избројним претњама невремена и демонских сила стално искршава су-
штинско питање: има ли наде да се спасу свет и човек пред налетом
зла?" (Клетников 1987: 22).

Ако драмска поезија тежи да у нама побуди сажарење или протест
против зла, онда је контекст времена у којем се драма одвија битна кате-
горија драмског дела. **Време** које се одвија у Симовићевим драмама одaje
утицак атемпоралности и универзалности, што значи да се његова дела
и данас изводе подгледано као и пре тридесет година. Наравно, то не
значи да је писац оставио заматљив историјски и политички контекст.
Поред тога, Симовићеве драме се не организирају једино на сценско
време одмеравања радње, него време радње неретко сеже у прошлост и
утиче на логараје који се одигравају на сцени. На пример, *Хасанатаинца*
је последња фаза једне приче која је почела пре више од пола деценије
од времена приказаног у драми (љубав Хасанатаинице и Имотског кадије;
смрт Имотског кадије). *Чудо у Шарану* је по том питању још сложенније:
препитање различитих прошлости ликова (*Први светски рат*, смрт Та-
наска и Манојла, чудесно излечење, њихово ражаловање и стрелчање;
послератна љубав Скупинице и Вукосаве, одлазак Скупинице у затвор;
Иконијин живот у браку са Ралованом; Анђелков живот у затвору и амнестија; Цмиљин жи-
вот у Кренима пре доласка у Београд) плете сложену причу која се оди-
грива у једној кафани на периферији Београда. У драми *Путујуће позори-
ште Шотаовић* 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 дуготрајност на позоршним
петертоарима дугују универзалним темама којима је преокупиран савре-

Ликови Симовићевог драмског света психолошки су продубљени
унутрашњим конфликтима. Они су спутани, осујећени у својој борби, са
потиснутим жељама, несостављеним љубавима, маскраним поступцима.
Лична воља се поништава због нечије више воље. Своје чулне напоне и
емоционалне побуде морају да саопразе са том вишом вољом, а уколико
то ураде распадају се или трагично живе као одавно мртви.

ЛИКОВИ	ХАСАНАТАИНЦИ	ЧУДО У ШАРАНУ	ПУТУЈУЋЕ ПОЗ. ШОТАЛОВИЋ
Вале	+	+	+
Вољени	—	—	—
Брак	—	—	—
Мом	+	+	+
Срџа	—	—	—
Патња	+	+	+
Слобода	—	—	—
Маска	+	+	+
Прошлост	+	+	—
Судџа	+	+	+
Страх	+	—	+
Усамљеност	+	+	+

Ако би се помоћу схеме сличности и контраста особина 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 је остао дубок 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 (*Пушћује ђозоришти Шойаловић*). 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 да и 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 стигама 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, него као помоћ да се не сурвамо још више, али уколико и у несрећи постанемо охоли доживећемо казну.

*Има их који се и у несрећи ђонесу
Па им се чини да су својом несрећом
нарочијши међу људима!*

(Хасанагиница, I, 4)

Није за Симовића казна патња, него је казна не бити у стању видети — казна је остати живети у илузији. Треба видети стварност, а у стварности постоји несрећа као и срећа; то нису две супротности, него две неминовности које нам се догађају — добра и лоша срећа.

И *Чудо у Шаргану* осликава суморну слику света, без љубави и искренности. Чак и лик Просјака, детронизовано божанство које људе ослобађа 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 не значи ништа 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 *πάθει μάθος* = патњама се памет стиче (*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: *μένειν παύσαι* = кривца чека страдање (*Agam*. 1563 s) и *δράσαντι πανέλν* = ко уради криво мора да пати (Choerph. 313). Деланем човек учини кривицу, свака кривица откајава се патњом, а плод те патње јесте сазнање граница, самоочишћење од самовољства и насилништва 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; „двасецет 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 ђрогледаш.
Видиш и оно што нико не види!
Није, него се освестиш, дође себи
За само дваес секунди очајања
видиш више него за дваес година
владања, најредовања и лејога живоћа!*

(*Чудо у Шаргану*, V, 1)

Несрећа не дође зато да нас уђройастш.

(*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 свеприсутног Бога. Један од тих лажних месија је и Просјак из *Шаргана*, енигматски лик који представља гротескну фигуру паганског божанства. Он не разуме чове-

кову 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 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). Просјак, у таквом гротескном свету, представља иронизовани мит о Божјем преузимању патњи и грехова. Он не представља више Бога којег очекујемо, него 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 је свет охолих и моћних, те је у таквом свету немогуће имати право лице. Другим речима, маска и неморалност су неопходно оружје. 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*,¹ 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, самообманајућих 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 *Пушјујећ позоришта Шойаловић*).

Језик је још један важан елемент у драмском делу Симовића. Дијалогон у којем се он да ишчитаваати варира од поетског и узвишеног пре-

¹ 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.

ко патетичног, свакидашњег све до примитивног, мада се појављује и као политички говор препун обесмишљених фраза: „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 ужичком 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, *чишати* 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 артикулисаних 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” (Тимоченко 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 замишљаја, ритам наше народне поезије, примитиван говор и савремену лексику. У репликама његових ликова можемо наћи лексику из села Горобиље, Сињевац 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 многе стране речи које читавој 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 ексланс, делукс, фиксирати, итд. Ироничност произлази из контраста између речи које означавају модерне појмове и самог контекста у којем 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 Шардану* 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 користи социолекте, унутар којих се често могу чути оне нарочито необичне антипоетске речи које ствара-

ју 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, руталице, доско-рице 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 Шарџану* претходила је poema *Субоша*, док се иницијална идеја за драму *Пушњује позорнице Шойаловић* може наћи у Симовићевој песми *Окућација Ужица*.

Из народне батале *Хасанагиница* Симовић је преузео неке поетске мотиве и развио их или им додао нове и све их повезао и јасније уклопио у драмски ток, попунивши тако „празнине“ које су постојале. Поема *Субоша* 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 видећи ову поему постављену на позорници. Радња драме *Чудо у Шарџану*, која приказује поетизовану свакодневицу, представљена је расцепканом структуром, састављеном од низа краћих споредних прича везаних за поједине ликове.² За разлику од ове драме, која не представља класичну причу са почетком и крајем него приказ једне истргнуте свакодневице периферијске крчме, композиција драме *Пушњује позорнице Шойаловић* је једноставна и без споредних прича. За разлику од претходне две драме, драма *Пушњује позорнице Шойаловић* има само два заплета: сукоб између глумаца и примитивног народа и скривене радње Секулине илегалне групе. Симовић у њој користи поступак мета-драме, који подразумева да је у ток драмске радње уметнут заокружен мали комад (у драми су приказани одломци из одређених позоришних комада, попут Шелингових *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.³ 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.⁴

Какви су му то коња, кад се не чују?
Ни глас, ни звек,
ни пошковице на калдрми ...
Боже ме ојроси,
ко да ти је магла била у зорницима ...
Шта све толико до ово доба, дина ти?

(II, 1)

Једна од специфичних одлика Симовићевог драмског и поетског света је 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 је 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 хиљада година васпитаваног страха пред осветљеним у човеку, пред ауторитативном забраном, пред прошлошћу, пред влашћу“ (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.

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 ерским крајевима сматра се да је вампир телесно биће, „мртвац који ноћу устаје из гроба да би напао 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, него се само на извесан начин трансформира. 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.

⁴ Свadbена поворка у којој млада умире од туге подсећа на митолошку песму *Женидба Милића Барјакшара*. 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 рођења које се припрема“ (*Речник симбола*, таморфозе тела и духа или место поновног рођења које се припрема“ (Речник симбола, 2004: 253). Простор између оностраних и оностраних драма није разграничен, а кад Ха-санагиница бива обећана Имотском Кадији, гледалац/читаалац схвата да је она већ кренула неповратним путем на „онај свет“, место свог поновног рађања.

² 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.

³ Ово нас наводи на распрострањено народно веровање о вампирима. Вампир је човек чија је душа из извесних разлога (зато што је починио одређене „грехове“ за живота,

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 којем гледалац/читалац ликове затиче. Симовић на принципима гротеске гради свет у потпуности та 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 гротеског која собом доноси смисао апсурдног и трагикомичног доживљаја стварности. „Уобличење гротеског је покушај да се обузда демонско у свету” (Кајзер 2004: 263). Кајзер је дао дефиницију гротеског театра који би могао да се узме за једну од фундаменталних одлика Симовићеве драме: „Оно што чини заједнички дух гротеског 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 спасти од нас самих. Симовић појачава гротеску користећи хиперболу, карикатуру, пародију и фантастично, дакле исте елементе које поседује и његово песništvo. 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 страхан и *сџран* човеку, где све уобичајено и обично постаје страшно 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, другачијег 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 је *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, него је искривљује; „мит није ни лаж ни признање: он је скретање” (Барт 1971: 277). У својој драми *Пушћујуће позоришће Шойаловић* аутор је најдаље отишао у брисању граница између стварности и фикције, при чему је граница између уметности и стварности потпуно ишчезла у универзални симулакрум.⁵ У овој драми је Симовићев поигравање са стварношћу и позоришним илузијама достигло свој најрадикалнији облик и довело до стварања *мешавине* у којем уметност више није привид него 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 имажинацијом бране од таквог суровог света. Свет стварности није нимало стварнији од света њихове маште.

И на крају може се поставити питање слично ономе које поставља писац у *Пушћујућем позоришћу Шойаловић*: 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 свет учини 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).

БИБЛИОГРАФИЈА

Основни извори

- Симовић, Љубомир, 1984: *Асанагиница, Чудо у „Шарану”*, Београд, БИГЗ.
Симовић, Љубомир, 1999: *Собрание пьес I*, Београд, Стубови културе.
Симовић, Љубомир, 2002: *Драме*, Београд, Стубови културе.

⁵ До каквих историјских исходница 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 којем 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).

- Бандић, Душан, 1980: *Табу у традиционалној култури Срба*, Београд, БИГЗ.
 Барт, Ролан, 1979: *Књижевности, митологија, семиологија*, Београд: Нолит.
 Бахтин, Михаил, 1978: *Стваралачтво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Београд, Нолит.
 Бахтин, Михаил, 1989: *О роману*, Београд, Нолит.
 Бодријар, Жан, 1991: *Симулакрум и симулација*, Нови Сад, Светови.
 Ђурић Н. Милош, 1996: *Историја хеленске књижевности*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства.
 Кајзер, Волфганг, 2004: *Гројескно у сликарству и поезији*, Београд, Светови.
 Клоц, Фолкер, 1995: *Затворена и Отворена форма у драми*, Београд, Лапис.
 Лотман, Јуриј, 1976: *Структура уметничког текста*, Београд, Нолит.
 Проп, Владимир, 1984: *Проблеми комике и смеха*, Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада.

Огледи, расправе и чланци

- Басара, Светислав, 1987: *Шашори у Костијевићима*, Дело, фебруар 1987, број 1—2.
 Ђорђевић, Часлав, 1980: *Демитологизација духа и менталитета*, Савременик, 11, Београд, новембар (Љубомир Симовић).
 Клетников, Ефтим, *Ка простору трансценденције*, Титово Ужице, Међај — број 13—14, 1987.
 Кукић, Бранко, *Јованова браћа, Откривења Љубомира Симовића*, Дело, фебруар 1987, број 1—2.
 Пешикан-Љуштановић, Љиљана, 1987: *Трансозиција усмене баладе у Симовићевој Хасанаџиници* (87—105), Нови Сад, Зборник Матице српске за сценску уметност и музику.
 Рајс, Вилхелм, 1980: *Могућности поимања стварности у савременој драми, приказане на Чуду у Шаргану Љ. Симовића*, Савременик, 11, Београд, новембар (Љубомир Симовић).
 Симовић, Љубомир, 1990: *Ковачница на Чаковини*, Ниш, Градина, Просвета.
 Тимоченко, Николај, 1990: *О јеснику Симовићу као драмском јисцу*, Ниш, Градина 4.
 Стаменковић, Владимир, 1987: *Драмски јесник и шајна живоша*, Титово Ужице, Међај — број 13—14.
 Хаци Антић, Саша, 1990: *Разговори на Нишави*, Градина 4.
 Христић, Јован, 1968: *Облици модерне књижевности*, Београд, Нолит.

Zlatko Gružanović

THREE PLAYS BY LJUBOMIR SIMOVIĆ

Summary

In this essay, the author discusses three plays by Lj. Simović, analyzing the basic principles of poetics of his dramatic creation. Interpreting the basic elements of Simović's plays, like space, time, characters, speech and language, composition, the author tries to clarify the relation between these mentioned elements of dramatic work and a

specific image of the world which is formed in Simović's plays. In his essay, the author specially points to the categories of humour, comic elements and grotesque, which in Simović's dramatic opus occupy a significant place. Pointing to an erosive role of these elements within the tragic image of the world represented in these plays, the author discusses the degree to which Simović deconstructed myth on the one hand, and raised the presented reality to a newly-created myth on the other.

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Студије и чланци: Академик Милка Ивић, *О акционој семантизовано-сти именице школа* 247 / Мр Велиша Јоксимовић, *Књижевне сродно-сти: Нушић и Чеда Појовић* 251 / Др Горана Раичевић, *Импресиони-зам и модерна* 263 / Мр Марија Шаровић, *Вампир у књижевности XX века* 277 / Јелена Симовић, *Роман о уметнику и Мансарда Данила Киша као портрет уметника у младости* 287 / Др Роберт Ходел, *Тек-стијална кохеренција сказа на примјеру Јалове јесени Драгослава Миха-иловића* 325 / Мр Лидија Делић, *Петрија — на двострукој периферији* 341 / Мр Златко Грушановић, *Три драме Љубомира Симовића* 353 / Горан Корунровић, *Демонско и божанско у поезији Новице Тадића и Данијела Драгојевића* 369 / **Истраживања:** Ана Бојановић, *Модерни-стичка поезика и интертекстуални дијалог* 403 / **Портрет:** Др Воји-слав Ђурић, *Реч на дан 18. XII 1992, када ми је уручен Зборник у моју част* 423 / Др Иво Тартаља, *Војислав Ђурић* 427 / Др Љиљана Пеши-кан-Љуштановић, *Хомеру уз колено* 437 / Др Јован Делић, *Ђурићев ојшти семинар* 451 / **Прилози и грађа:** Др Иво Тартаља, *Вељко Пе-тровић о Момчилу Настасијевићу* 459 / **Оцене и прикази:** Др Јасмина Грковић-Мејдор, *Српскословенски речник јеванђеља* 463 / Станислава Вујновић, *Од историје до нове ушостије — Гола прича Игора Перишића* 465 / Мр Марија Шаровић, *О српској периодици у Америци* 468 / Др Зорица Бечановић-Николић, *Уживање у тексту* 471 / Др Александра Вранеш, *Библиографска панорама Дела* 475 / Мр Светлана Шеато-вић-Димитријевић, *Огледи о језику, култури и књижевности* 477 / Др Горана Раичевић, *Савремена критичка мисао о Милану Ракићу* 479 / Др Александра В. Јовановић, *Структуре преко граница култура* 483 / **In memoriam:** Др Јован Делић, *Војислав Ђурић (1912—2006)* 487 / Др Јован Делић, *Никола Милошевић (1929—2007)* 491

САДРЖАЈ

Студије и чланци

Академик Милка Ивић, <i>О акционој семантизованости именице школа</i> . . .	247
Мр Велиша Јоксимовић, <i>Књижевне сродности: Нушић и Чеда Пойовић</i> . .	251
Др Горана Раичевић, <i>Импресионизам и модерна</i>	263
Мр Марија Шаровић, <i>Вампир у књижевности XX века</i>	277
Јелена Симовић, <i>Роман о уметнику и Мансарда Данила Киша као портрет уметника у младости</i>	287
Др Роберт Ходел, <i>Текстуална кохеренција сказа на примјеру Јалове јесени Драгослава Михаиловића</i>	325
Мр Лидија Делић, <i>Петрија — на двострукој периферији</i>	341
Мр Златко Грушановић, <i>Три драме Љубомира Симовића</i>	353
Горан Коруновић, <i>Демонско и божанско у поезији Новице Тадића и Данијела Драгојевића</i>	369

Истраживања

Ана Бојановић, <i>Модернистичка поезика и интертекстуални дијалог</i> . . .	403
---	-----

Портрети

Др Војислав Ђурић, <i>Реч на дан 18. XII 1992, када ми је уручен Зборник у моју част</i>	423
Др Иво Тартаља, <i>Војислав Ђурић</i>	427
Др Љиљана Пешикан-Љуштановић, <i>Хомеру уз колена</i>	437
Др Јован Делић, <i>Ђурићев оштри семинар</i>	451

Прилози и грађа

Др Иво Тартаља, <i>Вељко Петровић о Момчилу Насијасијевићу</i>	459
--	-----

Оцене и прикази

Др Јасмина Грковић-Мејдор, <i>Српскословенски речник јеванђеља</i>	463
Станислава Вујновић, <i>Од историје до нове утјоје — Гола прича Игора Перишића</i>	465

ТРИ ДРАМЕ ЉУБОМИРА СИМОВИЋА

Златко Грушановић

И поред тога што Љубомир Симовић нема обиман драмски опус, драмска критика га 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.

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 независна су од било кавих уско обележених токова драмске продукције у које је позоришна критика неретко склона да их сврста; у неку руку и захваљујући томе они управо представљају најзначајније ауторе српске драме у другој половини 20. века. И поред тога, 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:

- 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

Одлике Симовићеве драматургије:

- хумор, комика, фантастика
- историјско и стварносно се преплићу, митолошко 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.

Овај теоријски рад представља покушај да се помоћу структуралистичке методе опишу и класификују основни елементи које свака од Симовићевих драма поседује: простор, време, ликови, говор, прича и композиција.

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 пишневог 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, *џенет* 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 Вождовцу;

исто ти је и са тим вајним Дедињем,

него где си ту си,

па 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*, није топао и ушушкан породични дом, и 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" (Хаџи 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 о појединцу који, као *дошљаци*, 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. 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*). 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 стегамa 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 постој 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 $\pi\acute{\alpha}\upsilon\epsilon\iota\ \mu\acute{\alpha}\upsilon\omicron\varsigma$ = 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: $\mu\acute{\epsilon}\nu\epsilon\lambda\ \pi\alpha\upsilon\epsilon\iota\ \tau\omicron\nu\ \epsilon\rho\acute{\xi}\alpha\nu\tau\alpha$ = кривца чека страдање (*Agam. 1563 s*) и $\delta\rho\acute{\alpha}\sigma\alpha\nu\tau\iota\ \pi\alpha\nu\epsilon\lambda\nu$ = 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 свеприсутног 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 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). Просјак, у таквом гротескном свету, представља иронизовани мит о Божјем преузимању патњи и грехова. Он не представља више Бога кога очекујемо, 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 маски прва два лика назире право лице, код Филипа она постаје једино лице. Већина ликова се поистоветила са својом *персоном*¹, те не може да се понаша на искрен и спонтан начин. Поред тога, маска је

¹ 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.

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. Симовићеви 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: "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 ужичком 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 артикуисаности 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” (Тимоченко 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 читавој 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 предложака. 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 Ужица*.

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 видевши 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.² 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 Шелингових *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.³ Имотски кадија, којег не видимо на сцени, нечујно долази из света мртвих доносећи са собом тишину и студен, а

² 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.

³ 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 "мртавац 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 бораиште, 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.

свадбена поворка се убрзо претвара у спровод који се креће ка гробљу у Имотском, месту где је сахрањен и сам Кадија.⁴

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)

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

⁴ Свадбена 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 рођења које се припрема" (Речник симбола 2004: 253). Простор између оностраног и оностраног 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.

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, 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 страشان 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.⁵ 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.

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 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).

⁵ 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).

БИБЛИОГРАФИЈА

ОСНОВНИ ИЗВОРИ

Симовић, Љубомир,
1984: *Хаснагиница, Чудо у "Шаргану"*, Београд, БИГЗ.

Симовић, Љубомир,
1999: *Сабране песме I*, Београд, Стубови културе.

Симовић, Љубомир,
2002: *Драме*, Београд, Стубови културе

КЊИГЕ И ЗБОРНИЦИ

Бахтин, Михаил,
1978: *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Београд, Нолит.

Бахтин, Михаил,
1989: *О роману*, Београде, Нолит.

Бандић, Душан,
1980: *Табу у традиционалној култури Срба*, Београд, БИГЗ.

Барт, Ролан
1979: *Књижевност, митологија, семиологија*, Београд: Нолит.

Бодријар, Жан,
1991: *Симулакрум и симулација*, Нови Сад, Светови.

Ђурић Н. Милош,
1996: *Историја хеленске књижевности*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства.

Кајзер, Волфганг,
2004: *Гротескно у сликарству и песништву*, Београд, Светови,

Клоц, Фолкер,
1995: *Затворена и Отворена форма у драми*, Београд, Лапис.

Лотман, Јуриј,
1976: *Структура уметничког текста*, Београд, Нолит.

Проп, Владимир,
1984: *Проблеми комике и смеха*, Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада.

ОГЛЕДИ, РАСПРАВЕ И ЧЛАНЦИ

Басара, Светислав,
1987: *Шатори у Костојевићима*, Дело, фебруар 1987, број 1-2

Ђорђевић, Часлав,

1980: *Демитологизација духа и менталитета*, САВРЕМЕНИК, 11, Београд, новембар (Љубомир Симовић)

Кукић, Бранко,

Јованова браћа, Откривења Љубомира Симовића, Дело, фебрубар 1987, број 1-2

Клетников, Ефтим,

Ка простору трансценденције, Титово Ужице, МЕЂАЈ – БРОЈ 13-14, 1987.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана,

1987: *Транспозиција усмене баладе у Симовићевој Хасанагиници* (87 - 105), Нови Сад, Зборник матице српске за сценску уметност и музику.

Рајс, Вилхелм,

1980: *Могућност поимања стварности у савременој драми, приказане на Чуду у Шаргану Љ: Симовића*, САВРЕМЕНИК, 11, Београд, новембар (Љубомир Симовић).

Симовић, Љубомир,

1990: *Ковачница на Чаковини*, Ниш, Градина, Просвета.

Тимоченко, Николај,

1990: *О песнику Симовићу као драмском писцу*, Ниш, Градина 4.

Стаменковић, Владимир,

1987: *Драмски песник и тајна живота*, Титово Ужице, МЕЂАЈ – БРОЈ 13-14.

Хаџи Антић, Саша,

1990: *Разговори на Нишави*, Градина 4.

Христић, Јован.

1968: *Облици модерне књижевности*, Београд, Нолит.

АПСТРАКТ

Аутор се у есеју бави трима Симовићевим драмама, анализирајући основна начела поетике његовог драмског стваралаштва. Интерпретирајући основне елементе Симовићевих драма, као што су простор, време, ликови, говор и језик, композиција, аутор настоји да осветли у каквој спреси су набројани елементи драмског дела и специфична слика света која се образује у Симовићевим драмама. У есеју се аутор посебно осврће на категорије хумора, комике и гротеске које у Симовићевом драмском опусу заузимају значајно место. Указујући на ерозивну улогу ових елемената унутар трагичне слике света представљене овим драмама, аутор закључује у коликој мери је Симовић, с једне стране, деконструисао мит и, с друге, приказану стварност уздигао до наново конструисаног мита.

кључне речи: драмски простор, драмско време, ликови, драмски говор, драмска композиција, сценска и скривена радња, хумор, гротеска, симулакрум