



UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI

POZORIŠTA, FILMA, RADIJA I TELEVIZIJE

ČITANJE (NE)SCENIČNOSTI DRAMSKIH TEKSTOVA

MOMČILA NASTASIJEVIĆA

DOKTORSKA DISERTACIJA

KANDIDATKINJA

MA Kosara Cvetković

Index broj: 22/2016d

MENTORKA

Prof. dr Enisa Uspenski

BEOGRAD

2017.

ČITANJE (NE)SCENIČNOSTI DRAMSKIH TEKSTOVA MOMČILA NASTASIJEVIĆA

Rezime

U ovom radu analizirani su dramski tekstovi Momčila Nastasijevića. Njegove dve muzičke (*Međuluško blago*, *Đurađ Branković*) i tri drame u užem smislu (*Nedozvani*, *Gospodar Mladenova kćer*, *Kod večite slavine*) kritički su iščitavane, uz uvažavanje implicitnih strukturnih i poetičkih specifičnosti svake od njih pojedinačno. U tom smislu, istraživanje ovih dramskih tekstova, rukovođeno prevashodno unutrašnjim, imanentnim pristupom, zahtevalo je izvesni metodološki pluralitet oko čijeg se književnoteorijskog, dramaturgijskog i teatrološkog jezgra okupljaju i različite antropološke i folklorističke teorije, teorije mita i rituala. Imanentni pristup dramskom tekstu praćen je spoljašnjim pristupom, u smislu da dosadašnja recepcijska povest ovih drama, kako u književnom tako i pozorišnom diskursu, takođe predstavlja jednu od okosnica ovog rada. U radu je ukazano na specifične unutrašnje karakteristike Nastasijevićevih dramskih tekstova, na njihove međusobne sličnosti, kao i razlike, da bi se u zbiru mogla ustanoviti noseća načela dramske poetike ovog autora. Kritičkim čitanjem Nastasijevićevih drama u ovom radu rukovodi induktivni metod. Opšte karakteristike literarne poetike Momčila Nastasijevića, onako kako ih je ustanovila nauka o književnosti, nisu uzimane nekritički, kao neupitna datost. U radu je istraživana Nastasijevićeva *konceptualni mit* (koji se u njegovoj literaturi najčešće pojavljuje pod imenom *maternje melodije*), kao i problem prirode Nastasijevićevog poetskog jezika kao čvorišnog mesta njegove poetike, te je ukazano na izvesnu mitologizaciju, čitalačku intertnost u naučnom pristupu pomenutim poetičkim elementima. Ova su problemska

pitanja u radu istraživana prevashodno iz razloga što se upravo njihova demistifikacija, revalorizacija pokazala nužnom za razbijanje tri noseća mita ugrađena u same temelje inertne recepcijske povesti literarne poetike Momčila Nastasijevića. U pitanju su mit o *rodnom* kao apologiji rasno–nacionalističkog, mit o anahrosti njegovog jezika i njegove celokupne poetike i, na koncu, mit o nesceničnosti njegovih dramskih tekstova.

U organizaciji rada rukovodili smo se hronološkim načelom, drame su čitane onim redom kojim su i nastajale. U zasebnom poglavlju istraživanje je fokusirano na poetičke i izvanpoetičke specifičnosti koje su uslovile Nastasijevićovo odsustvo sa pozorišne scene, kao i na promišljanje potencijalnog teatrološkog i teatarskog okvira u kojem bi ove poetske, lirske, muzičke drame mogle da se oslobode stigme nesceničnosti. U završnom delu rad je posvećen zaključnoj sintezi i razmatranjima.

Ključne reči: Momčilo Nastasijević, drama, muzička drama, dramsko vreme, dramski prostor, mit, magijsko, žrtvena kriza, ritual, (ne)sceničnost, maternja melodija, jezik, misticizam;

CRITICAL READING OF MOMCILO NASTASIJEVIC'S PLAYS

Summary

This paper analyzes the plays of Momcilo Nastasijevic. His plays, two music (*The Treasure of Medjuluzye, Djuradj Brankovic*) and three in a narrow sense (*The Unclaimed, Lord-Mladen's Daughter, At The Eternal Tap*) had been critically read, taking into consideration the implicit structural and poetic specificity of each of them individually. Hence, the research of these plays, conducted primarily by internal, immanent approach, required a methodological pluralism: literary theory, drama and theater theory, various anthropological and folklore theories, myth and ritual theories. The implicit approach to the plays was followed by an external approach. Thus, the history of reception of these plays, both in literary and theater discourse, also represents one of the frameworks of this paper. The paper examines the specific internal characteristics of Nastasijevic's plays, their mutual similarities, as well as their differences, in order to establish the pillar principles of the author's poetics. Critical reading of Nastasijevic's plays in this paper was guided by an inductive method. The general characteristics of literary poetics of Momcilo Nastasijevic, as they were established by the literature studies, were not taken uncritically, as unquestionably given. Nastasijevic's *conceptual myth* (in his literature often named as *maternal melody*), as well as the problem of the nature of Nastasijevic's poetic language as the main node of his poetics were also investigated in this work. It was pointed out to a certain mythologization and indolence in the scientific approach to the mentioned poetic elements. These issues were investigated primarily because their demystification and revalorization proved as necessary in the process of disintegration of three major myths

embedded in the foundations of the inert receptions of the Nastasijevic's literary poetics. These are the myth of *maternal* as an apology of racial nationalism, the myth of the anachronism of his language and poetics and, ultimately, the myth that his plays are impossible to be performed on stage.

In the organization of the work we respected the chronological order, the plays were read in the order in which they were created. In a separate chapter, we focused our research on the poetic and non-poetic peculiarities that caused Nastasijevic's absence from the theater scene. We also tried to find and suggest the potential teatrological and theatrical framework in which these poetic, lyrical, and music dramas would no longer be seen as *impossible to be performed on stage*. In the final part, the work is dedicated to the concluding synthesis.

Key words: Momcilo Nastasijevic, drama, music drama, drama time, drama space, myth, magic, ritual, sacrificial chrisis, (un)scenic, maternal melody, language, mysticism;

SADRŽAJ

UVOD	1
1. MEĐULUŠKO BLAGO	8
1.1.Ciklično mitsko vreme i drama žrtvene krize	8
1.2.Maternja melodija i Nastasijevićev poetski mit	24
1.3.Maternja melodija kao pesnički jezik i muzika <i>Međuluškog blaga</i>	33
1.4.Maternja melodija kao manifestacija rodnog fatuma	36
1.5.Dobro i Zlo <i>Međuluškog blaga</i>	45
1.6.Dramski prostori <i>Međuluškog blaga</i> – graničnost i ukletost	50
2. NEDOZVANI	54
2.1.Vreme, prostor i dva stranca	55
2.2.Drama oko drame	61
2.3.Lažni uroboros	65
2.4.Postedenski vrt nedozvanih	69
2.5.Komička struktura <i>Nedozvanih</i>	77
2.6.Klasna nedozvanost i zatvaranje kruga	80
2.7.Polemika oko prvog izvođenja <i>Nedozvanih</i>	83
3. GOSPODAR-MLADENOVA KĆER	88
3.1.Tri vremena, tri prostora i tri strasti	90

3.2.Asimetrija simboličke razmene	99
3.3.Disharmonična polifonija i tužni humor	105
3.4.Kritička čitanja – komparacija kao kompenzacija	110
4. ĐURAĐ BRANKOVIĆ	115
4.1.Dramsko vreme i njegovi prstenovi	116
4.2. <i>Moje i tuđe</i> – simbolička prostorna dinamika	119
4.3.Mitomahija <i>Đurđa Brankovića</i>	123
4.4.Istorija i predanje kao konstituenti dramske radnje	133
4.5.Muzika, stih i pozorište	136
5. KOD VEČITE SLAVINE	143
5.1.Magijski vremenski poredak	144
5.2.Pseudokuća – granični prostor nenastanjivosti	148
5.3.Ceremonijal-majstor <i>Večite slavine</i>	151
5.4.Dva kumstva	160
5.5.Anadiploza kao metafora – hibridni kontinuitet i nemogućnost zaborava	165
5.6.Euridikin izlazak	169
6. JEZIK, POZORIŠTE I (S)MISAO	174
ZAKLJUČAK	216
LITERATURA.....	222

UVOD

Predmet istraživanja ovog rada jeste dramsko stvaralaštvo Momčila Nastasijevića (1894-1938), odnosno njegove dve muzičke (*Međuluško blago*, *Durađ Branković*) i tri drame u užem smislu (*Nedozvani*, *Gospodar-Mladenova kćer*, *Kod večite slavine*). Pristup dramama u ovom radu biće prevashodno imanentan, usmeren ka svakom pojedinačnom dramskom tekstu, u nameri da se utvrde unutrašnji kvaliteti i implicitna načela na kojima zasnivaju svoju dramsku strukturu, uz ispitivanje njihovog scenskog aspekta.

Iako bi se ovakav pristup dramskom opusu jednog pisca, gde se svaka od drama zasebno iščitava, danas (opravdano) mogao smatrati prevaziđenim, u slučaju Momčila Nastasijevića on se nameće kao nužan, budući da detaljnije kritičko-analitičko istraživanje njegovih drama (sa izuzetkom, donekle, *Međuluškog blaga* i *Kod večite slavine*) nije do danas sprovedeno. Ovakav pristup dodatno je motivisan (i, smatramo, opravdan) tendencijom uopštavanja koja je primetna u kritičkoj recepciji Nastasijevićeve literature. Naime, poetika ovog pisca prepoznata je u nauci o književnosti kao izrazito homogena i kompaktna, što ona u izvesnom smislu i jeste, ali je u isto vreme takva pretpostavka razvila inertne navike u čitanju Nastasijevićevih literarnih tekstova, pri čemu je najviše stradao dramski deo njegovog književnog opusa. Deduktivni pristup koji u dramski tekst nekritički *silazi* iz opštih načela autorove poetika (onako kako ih je nauka o književnosti prethodno ustanovila), rizikuje da ne prepozna specifičnost pojedinačnog, u korist usaglašavanja sa opštim, a nemali broj kritičkih čitanja Nastasijevićevih drama, u manjoj ili većoj meri, zasniva se upravo na ovoj, izrazito reduktivnoj, čitalačkoj strategiji. U tom smislu,

pre nego posegnemo za komparacijom, sintezom ili utvrđivanjem dominantnih tačaka Nastasijevićeve dramaturgije, neophodno je da analitički i pažljivo iščitamo pojedinačno svaki od njegovih dramskih tekstova.

Pozicija Momčila Nastasijevića u istoriji srpske književnosti po mnogo čemu je specifična i, u neku ruku, paradoksalna. Često je isticano da, stvarajući u međuratnom periodu, periodu različitih *izama*, Nastasijević nije pripadao nijednom od avangardnih (ili modernističkih) pravaca svog vremena, nije napisao niti potpisao nijedan književni manifest u užem smislu. Njegova nesvakidašnja poetika poslovično se prepoznaje kao anahrona, kao ona koja radikalno odudara od dominantnih umetničkih tendencija njegovog vremena. Ovde je, međutim, pre reč o opštem utisku, nego o argumentovanoj tvrdnji, ali je u pitanju utisak kojem se veoma često prilazi kao neupitnoj datosti, utisak koji se pokazao kao jedno od pogubnih opštih mesta u kritičkim čitanjima Nastasijevićeve literature. Ta tendencija udaljavanja pisca od njegove savremenosti, zatvaranje njegove književnosti u sebe samu, kao samoniklu i autarkijsku, praćena je temeljnom mistifikacijom njegove biografije. Iskušenik, mistik, usamljenik, asketa, imena su kojima je Nastasijevićeva biografija pretvorena u svojevrsnu hagiografiju u okviru koje se priča o njegovoj literaturi lako pretvorila u priču o nedokučivoj sakralnoj skripti. Ta višestruka mistifikacija, kao što obično biva, nimalo nije pomogla čitanju ove, po mnogo čemu, izazovne literature. Nesporazumi koji su obeležili istoriju kritičke misli o delu Momčila Nastasijevića dobrim delom nastali su na tragu upravo ove mistifikacije.

Iako je priznanje svojih savremenika isprva stekao kao prozaista, autor *Zapisa o darovima moje rođake Marije* u decenijama koje su usledile doživljavao je i predstavljan, verovatno zbog naglašene liričnosti njegovog celokupnog opusa, prevashodno kao pesnik, liričar. Kao dramski pisac, međutim, Momčilo Nastasijević nije bio izrazito hvaljen, niti prihvaćen, kako

u međuratnom, tako i u posleratnom periodu srpske kulturne povesti. Čak i kada su njegovim dramama priznavani izvesni pesnički, lirski kvaliteti, najviše što im se i u tom slučaju dopuštalo jeste da budu *drame za čitanje*. Nastasijević kao dramski pisac, dakle, duže je od pesnika i pripovedača čekao svoj red, a kada ga je konačno dočeka prošao je, moglo bi se reći, lošije od svojih prethodnika. Radikalno podeljeni, sa jedne strane stajali su oni koji Nastasijevića proslavljaju kao najznačajnijeg dramskog pisca međuratnog perioda, a sa druge oni koji tvrde da njegove drame zapravo i nisu drame. Debate o Nastasijevićevim dramama, međutim, vodile su se više na marginama, nego u telu naučnih tekstova, čini se čak više u usmenoj, nego u pisanoj formi, a najrelevantniji problem za koji su bile zainteresovane jeste mogućnost njihove scenske realizacije. U mnogobrojnim Nastasijevićevim odstupanjima od tradicionalne dramske forme, radikalni konzervativci videli su apsolutnu nesceničnost, dok su njihovi antagonisti u tome prepoznavali izazov za pozorišno čitanje. Kako je okončana ova rasprava u takozvanim stručnim krugovima vrlo elokventno govore sledeće dve činjenice – Nastasijević je danas nezaobilazan u antologijama domaće drame i deo je obaveznog akademskog programa, dok je istovremeno u pozorištu, sa manjim odstupanjima, gotovo kontinuirano neprisutan.

Arhaizujući moderno i modernizujući arhaično, Nastasijevićeva literatura u velikoj meri računa sa mitskim i magijskim, sa (slovenskim) folklorom i drevnim jezičkim formulama, sa obrednim i kulničkim, kako na formalnoj, tako i na tematsko-motivskoj razini. Međutim, Nastasijevićovo uranjanje u folklorno i mitsko nije paušalno, hirovito, kao što nije ni mimimetično, podražavajuće, a najmanje od svega je, što mu je kritika najčešće spočitavala, romantičarski nadahnuto. Njegova eksplicitna, ali i implicitna poetika, ukazuju na postojanje jasne umetničke perspektive koja, tražeći korene mitskog i univerzalnog (nesvesnog), zapravo stvara sopstveni poetski mit, ključan i noseći za njegovo stvaralaštvo koje, posmatrano izvan tog

mita, postaje hermetično i teško čiljivo. Svoje dramske tekstove, koji su gotovo nevidljivi iz vizure tradicionalne čitalačke optike (o čemu svedoči velika većina kritičkih analiza njegovih drama), Nastasijević stvara upravo u skladu sa vlastitim poetskim mitom, udaljavajući ih u velikoj meri od onoga što se u međuratnoj, a i potonjoj mejnstrim srpskoj književnosti, dugo smatralo osnovnom i nenarušivom dramskom strukturom.

Osnovna hipoteza ovog rada jeste da dramski tekstovi Momčila Nastasijevića, koji su u velikoj meri fundirani na uzusima poetske, lirske i simbolističke dramaturgije i gotovo uvek računaju sa mitskim, magijskim i ritualnim, poseduju stabilnu unutrašnju dramsku strukturu sa relevantnim scenskim, odnosno teatarskim potencijalima. Ipak, njegov književni jezik, arhaiziran, neologiziran, eliptičan, obeležen inverzijom kao svojim dominantnim organizujućim načelom, kao i htonski motivi i teme tom jeziku ekvivalentni, obezbedili su Nastasijevićevoj literaturi status teško prohodnog, neprozirnog i mističnog teksta, a njegovim dramama, pored toga, još i stigmom nesceničnosti. Još su Nastasijevićeви savremenici pozorišni kritičari insistirali na odsustvu dramatičnosti, a pre svega sceničnosti, u njegovim dramamskim tekstovima, a njegov je specifičan jezik uziman kao krunski dokaz za takvu tvrdnju. Osobnosti njegove poetike kojoj se pripisuje visoki stepen hermetizma i misticizma, njegova tekstualna sintaksa i retorika, remećenje osnovnih zakona tradicionalne dramaturgije, ciklično postavljanje vremena, zgusnuti jezički izraz, karakteristike su kojima se Nastasijević upisao u red domaćih dramskih pisaca *za čitanje*. U međuvremenu je došlo, ili je trebalo doći, do promene u recepciji Nastasijevićevih drama, do upoznavanja ovdašnje nauke i kritike sa smenom dramskih i teatarskih dominanti, koje su, ili koje bi, edukovale publiku, odnosno formirale i vaspitale jedan novi književni i pozorišni ukus. U tom smislu, današnji čitalac, optimistično tvrdi Mirjana Miočinović (2008: 303), „već se privikao na nova dramska sredstva i zna da organizujućí faktor

dramatičnosti ne mora obavezno da bude priča, da napetost može počivati i na diskontinuitetu, da pravo na „otežanu formu“ nemaju samo narativni oblici već i drama, da je neprozirnost i dramski kvalitet, da lirski intonacija kao emocionalna intonacija (po Ejhenbaumu) i te kako može odgovarati drami, a sve to olakšava pristup Nastasijevićevim dramama danas.“ Da li je ovo neupitno pomeranje na polju dramaturgijskog, teatrološkog i teatarskog zaista uticalo na interpretaciju i donelo promene u kritičkoj recepciji dramskih tekstova Momčila Nastasijevića, jedno je od problemskih pitanja koja ćemo pokušati da istražimo u ovom radu.

Naše osnovno polazište, kao i fokus istraživanja, biće, međutim, sam dramski tekst, svaki od njih pojedinačno, a tek nakon toga razmatraćemo i njihovu dosadašnju kritičku (kako književnu, tako i pozorišnu) recepciju. Sa jasnom svešću o tome da je čitanje uvek, po svojoj prirodi, interpretativno, reduktivno, fokalizirajuće i osuđeno na subjektivnost, trudićemo se da predznanje sa kojim ulazimo u Nastasijevićeve tekstove ne postane predubedenje i predrasuda, kao i da tamna mesta, trenutke teške okultacije znaka, karakteristične za ovu literaturu, ne ignorišemo, niti sinkopiramo *ad hoc* hipotezama, a iznad svega da ih ne odgonetamo piščevom biografijom. U izboru teorija koje će učestvovati u našem kritičkom čitanju rukovodićemo se prirodom samog umetničkog teksta – one koje uvećavaju kvalitet, ne kvantitet, kritičkog čitanja, biće uključene u našu čitalačku optiku. U tom smislu, teorijski korpus ovog rada menjaće se sa promenom teksta koji je aktuelni predmet kritičke analize. Čitalačke strategije kojima ćemo se rukovoditi prilagođavaju se, dakle, svakoj od pet Nastasijevićevih drama i međusobno se razlikuju onoliko koliko su i te drame jedna od druge različite. Ipak, naša polazna tačka u osnovi je nepromenljiva – u tekst ulazimo prevashodno preko njegovog prostora i vremena, odnosno jedinstvenog umetničkog hronotopa, za koji smo, na Bahtinovom (1989: 372), (i ne samo njegovom) tragu, uvereni da „određuje umetničko jedinstvo književnog dela i njegov odnos

prema stvarnosti. Stoga hronotop uvek sadrži vrednosni momenat. Sve vremensko-prostorne odredbe u umetnosti neodvojive su jedna od druge i uvek su emocionalno-vrednosno obojene". Kao visoko specifičan književni rod, međutim, drama na poseban način uspostavlja i tretira problem vremensko-prostorne sprege, pa smo se u ovom radu rukovodili tročlanom strukturom dramskog vremena i prostora kakvu je u svojoj studiji o Sterijinim komedijama primenio Nebojša Romčević.¹ Inicijalna metoda u ovom radu biće, dakle, teorijska, usmerena na ispitivanje i obrazlaganje osnovnih pojmova Nastasijevićeve poetike, presudnih i konstitutivnih za njegovo dramsko stvaralaštvo. Teorijski pristup biće interdisciplinaran po svojoj strukturi i kombinovaće teoriju drame, pozorišta, kniževnosti, teoriju stiha, teoriju jezika, rituala, kao i različite teorije kulturne antropologije i folkloristike. Teorijski pristup praćen je istorijskim, u cilju kontekstualizacije Nastasijevićevog literarnog opusa, ali i utvrđivanja porekla i prirode poetičkih načela emaniranih u njegovim dramama. Biće primenjena i analiza sadržaja, odnosno pažljivo iščitavanje Nastasijevićevih dramskih tekstova, kao i sistemska analiza pojedinačnih elemenata njegovih drama, koji će komparativnim pristupom biti dovedeni u neposrednu misaonu blizinu i na taj način demonstrirati kako svoje specifičnosti tako i međusobne sličnosti. Dokumentarističko-istoriografski pristup biće primenjen u analizi pozorišnih predstava nastalih prema Nastasijevićevom dramskom predlošku i uključiće razmatranje raspoložive dokumentarne građe, pre svega relevantne pozorišne kritike i intervjuje autora predstava.

U načelu, ovaj rad prevashodno nastoji da ponudi ili proširi jedan okvir za čitanje Nastasijevićevih drama kojima, uz nekoliko uvaženih i dragocenih izuzetaka, smatramo da ipak nije poklonjena adekvatna kritičko-istraživačka pažnja. Namera je da se Nastasijevićevom dramskom delu priđe iz vizure koja bi zaobišla miteme i tradicionalne mistifikacije kojima je

¹ Romčević, Nebojša, 2004. *Rane komedije Jovana Sterije Popovića*. Pozorišni muzej Vojvodine. Novi Sad.

celokupan njegov opus preinačen u nedokučivu mističnu skriptu, te da se iza te zagonetnosti i tajanstvenosti potraži jasan i dosledno sproveden dramski poetički koncept. U vezi sa tim, a u kontekstu teatra, ovaj rad sebi za cilj postavlja i ispitivanje poslovične nesceničnosti Nastasijevićevih drama i pokušaće, sa jedne strane, da istraži razloge i argumente tog, u srpskom pozorištu dominantnog stava, a sa druge da ispita mogućnosti za njegovo prevazilaženje.

Prvih pet poglavlja ovog rada posvećeno je detaljnoj analizi dramskih tekstova Momčila Nastasijevića. Redosled poglavlja organizovan je prema hronološkom, ne prema tipološkom načelu. S obzirom na to da se u čitanju ovih drama kritičko-analitički pristup, rekli smo, prilagođava unutrašnjim svojstvima svake od njih pojedinačno, primenjena metodološka aparatura variraće od poglavlja do poglavlja, u onoj meri u kojoj se jedna od drugih udaljavaju implicitna načela na kojima počivaju zasebne dramske strukture. Naredno, šesto poglavlje (*Jezik, pozorište i (s)misao*) pokušaće da odgovori na problem visoko specifičnog i izazovnog Nastasijevićevog književnog jezika, koji smatramo kardinalnom tačkom njegove poetike i centralnim izvorom većine nesporazuma koji su obeležili recepcijsku povest njegove literature, kako u okviru teatra i teatrologije, tako i na polju književnosti u užem smislu. Ispitujući prirodu njegovog jezika, pokušaćemo da ispitamo i prirodu njegove poetske dramaturgije, kao i onu implicitnu poetsko-misaonu strukturu koju Fraj naziva *konceptualnim mitom*, a na koncu da problematski postavimo i istražimo pitanje (ne)sceničnosti Nastasijevićevih dramskih tekstova. Završni deo rada biće posvećen zaključnim razmatranjima, pri čemu ćemo se rukovoditi sintetičkom heurističkom metodom.

1. MEĐULUŠKO BLAGO

Svoju prvu dramu Momčilo Nastasijević napisao je 1923. godine, njegov brat Svetomir muziku je komponovao naredne četiri godine, pa je rad na *Međuluškom blagu* u celosti završen 1927, a drama zatim predata direkciji Beogradske opere na izvođenje. Kako ističe Svetomir Nastasijević (2012: 86), i tada, kao i naredna dva puta,² ova muzička drama odbijena je „pod čudnim okolnostima i bez pismenog referata“. *Međuluško blago* do danas nije izvedeno na sceni.

1.1. Ciklično mitsko vreme i drama žrtvene krize

Evidentna razlika u dužini trajanja primarnog i sekundarnog fikcionalnog vremena u drami *Međuluško blago* ostvarena je prevashodno dubokim vremenskim jazom otvorenim između I i II čina, dok se vreme od početka II čina pa do kraja drame može smatrati vremenom *jednog obilaska Sunca*. Svojom izdvojenošću u odnosu na vremensku homogenost, sukcesivnost i koncentrisanost dramske radnje koja za njim sledi, ali i po drugim svojim unutrašnjim karakteristikama, I čin u strukturi ove drame na izvestan je način povlašćen. Dramska situacija I čina, što je sugerisano i njegovim naslovom (*Kod vračare*), izgrađena je na stabilnom i drevnom hronotopu posete proročištu. Jedna od dramskih, ako ne nužnosti, a ono verovatnoća, koje ovaj hronotop po svojoj unutarnjoj logici prirodno emanira jeste da će u njemu, pre ili kasnije, doći do

² Prema tvrdnjama Svetomira Nastasijevića, drama je prvi put predata direkciji Beogradske opere čiji je tadašnji direktor bio Jovan Hristić. Sledeći put predata je istoj direkciji 1932. godine i „zbog povoljnije atmosfere u operskoj kući, opera je tada primljena na izvođenje, ali većim pozorišnim mahinacijama i stalnim odlaganjem i odugovlačenjem delo nije izvedeno. I po treći put je *Međuluško blago* predato Beogradskoj operi, sada novodošavšem zameniku direktora [dirigent opere Ivan Brezovšek], koji se delom oduševio i odmah ga primio za izvođenje. I ovoga puta delo nije izvedeno zbog negativnih uticaja spolja i iz same pozorišne kuće.“ (Nastasijević 2012: 86)

aktiviranja tercijarnog fikcionalnog vremena. Da li se, međutim, to *treće* vreme otvara prema neizvesnoj budućnosti ili izvesnoj, ali nepoznatoj prošlosti, da li se u Delfe odlazi sa pitanjem *hoće li?* ili *zašto je?*, tiče se prevashodno prirode dramske sadašnjosti, odnosno toga da li na razini kauzaliteta, uslovno govoreći, prisustvujemo vremenu posledica ili vremenu uzroka. Uslovnost ove podele ističemo, između ostalog, zbog tradicionalne tendencije u okviru dramaturgije izgrađene na mističkom i mitskom doživljaju sveta, a takva bi, sa manjim ili većim odstupanjima, bila Nastasijevićeva dramaturgija u celini, tendencije, dakle, da mehaničku ili psihološku kauzalnost zamenjuje onom teleološkom, u okviru koje su pozicije uzroka i posledice u vremenu izuzetno pokretljive, budući da vreme ovde nije viđeno kao linearno, nego kružno, pa tako posledica može i prethoditi uzroku, koji je percipiran kao svojevrsna krajnja i konačna, često nesaznatljiva svrha, *Proviđenje*.

Prvi čin *Međuluškog blaga* uvodi lik Neznanca koji u *vračarinom leglu* kroz solilokvij prerušen u dijalog sa ikonom (i majkom), a kasnije i kroz dijalog sa Vračarom, progovara o svojoj prošlosti: „u ove strane pod pasem done me mati (...)/ za skitnicama pristajah, pa me vraćala tužna (...)/ odonud brda u snu me zove (...)/ snaga mi negde ostala, ne mogu“ (II, 11), donosi, dakle, uvodne informacije i, budući tragalac za sopstvenim porekom i tajnom prikrivanja porekla, dramsku sadašnjost identifikuje, opet uslovno, kao zatočenicu (nepoznate) prošlosti, kao vreme posledica. „U zanosu vidovitosti“, Vračara peva pesmu čiju će melodiju Neznanac, „kome se iz njena glasa stane otvarati tajna“ (II, 12), prepoznati kao svoju, kao trag koji će slediti do njegovog izvora, „po kome će naći izgubljeni zavičaj“ (II, 13) jer, prema Nastasijevićevom poetskom mitu, „iščili li pojam o svojoj rodnosti: na koju melodiju čovek neposredno uzdrhti, te je majke sin.“ (IV, 42) U rečima te pesme, međutim, nalazi se mnogo više od melodijskog traga: iako će, shodno analitičkoj dramaturgiji okrenutoj prošlosti, trenutak anagnorisisa biti smešten

pred sam kraj drame, sve što prethodi dramskoj radnji, a što ju je uslovalo, kao i sama dramska radnja, ona koja se sprema da se dogodi, već je prisutno u Vračarinoj pesmi, ali oblikovano jezikom zaumnim, slikovitim, veoma sugestivnim, ali višeznačnim. Tek kada u V činu, (Belina) Majka Neznancu bude otkrila porodičnu povest i prokletstvo, Vračarine reči postaju jasne i čitljive. Iako, dakle, u I činu još uvek nedostupna preciznom čitanju i odgonetanju, nedvojbeno zloslutna metaforika Vračarine pesme funkcioniše kao svojevrsna anticipacija dramske radnje, odnosno sugerisanje njenog glavnog semantičkog i emocionalnog toka, a da su u njoj pohranjene, ali prikrivene, i sve ekspoziционе informacije, ispostaviće se tek na samom kraju drame. Tako je izdvojenost I čina u odnosu na homegenost dramske radnje koja za njim sledi zapravo dvostruko prološke prirode, s tom razlikom što je njegov uvodno-anticipacijski sadržaj transparentan, a onaj dublji, zapravo ekspoziциони, ostaje sakriven u mutnom jeziku do završetka drame, kada biva preobražen, preveden.

U I činu izjednačen je stepena znanja eksternog i internog komunikacijskog nivoa, odnosno publike i lika Neznanca – sve relevantno što zna o prošlosti, on je ispričao, a što je Vračara prorekla čuli su i on i publika. Vreme koje protiče između I i II čina, vreme izvan scene, otvoriće diskrepancu između dva komunikacijska nivoa, ali će ona ponovo biti ublažena ili ukinuta na samom početku II čina (*U Međulužju pred mehanom*), u dijalogu Neznanca i Kočijaša kojim se izveštava o njihovom dugom putu i lutanju. Koliko je vremena proteklo između radnje I i radnje II čina nije konkretizovano, ali se i u sekundarnom i u primarnom tekstu pominje da su im „davno negde konji polipsali i kola ostala na putu“ (II, 15). Do kraja drame, eksterni nivo i Neznanačev interni ostaće približno jednaki po stepenu saznanja kojim raspolažu o dramskoj radnji, publika (čitaoci) zajedno će sa Neznancem otkrivati tajnu njegovog porekla.

Postavlja se, međutim, i to kao veoma važno, pitanje koliko i kakvog znanja poseduju ostala dramska lica, pre svega – da li meštani Međulužja znaju ono što Neznanac ne zna? Jer, ukoliko je odgovor potvrđan, ukoliko oni (prepo)znaju ko je stranac koji je došao među njih, onda ovo više nije drama Neznančeve potrage za sopstvenim poreklom, drama prokletstva krvi i naslednog greha, odnosno nije *samo* to, već je ujedno, na dubljem strukturnom i semantičkom nivou, reč o drami žrtvene krize, zapravo njenoj modernoj evokaciji. Pitanje *ko je Neznanac?* odvešće nas do porodičnog prokletsva i predestiniranosti poreklom, ali pitanje *šta je Neznanac?* neposredno vodi do obredne žrtve. U prvoj perspektivi, meštani Međulužja uspostavljaju se kao žrtve (odmazde bog(ov)a zbog) greha svog vladara, dok su u drugoj oni zapravo prinosioci obredne žrtve u krvi. Na hijazmičnom preplitanju ova dva plana zasnovana je dramaturgija *Međuluškog blaga*.

U dramaturgiji okrenutoj prošlosti, a *Međuluško blago* se već u I činu otkriva kao takvo, tercijarno prošlo vreme neizostavni je i ključni činilac. Analitička će dramaturgija to *treće* vreme odmotavati, sa događajima koji u njemu borave, sve do tačke koju prepoznaje kao prvi uzrok dramske krize i zato nije bez značaja što se Nastasijević u tom kretanju unatrag ne zaustavlja na bratoubistvu, ni na pronalasku (ukletog) blaga koje mu prethodi, niti na, još ranijem, nepovoljnim znakom obeleženom obredu svadbenog prelaza, već se kreće ka još daljoj prošlosti, smatrajući inicijalnim događajem, primarnim uzrokom dramskog sukoba – rođenje dva brata blizanca.

Blizanci, kao *tremendum et fascinans* arhajskog sveta, tabuizirani u gotovo svim takozvanim primitivnim društvima i religijama, predstavljaju klicu, prema Žiraru (Rene Girard), za arhajsku kulturu najopasnije i nezaustavljive zaraze koja neizostavno vodi žrtvenoj krizi – zaraze ukidanja razlika. Pošast nerazlikovanja, kada jednom prodre u zajednicu, rođenjem

blizanaca, incestom ili kojim drugim nasrtajem na princip diferencijalnosti, nekontrolisano se i epidemično širi i nužno rezultira *jednodušnošću u nasilju*, povratkom haosu, primarnom stanju apsolutne neizdiferenciranosti, odnosno, kako kaže Žirar (1990: 67), „žrtvena kriza shvata se kao opšta ofanziva nasilja protiv zajednice, pri čemu bi rođenje blizanaca moglo da bude predznak takve ofanzive“.

Struktura *Međuluškog blaga*, kompleksna, semantički sedimentna, dinamična i prizmatična, na jednom svom nivou, možda najdubljem, otkriva se kao drama žrtvene krize. Svi elementi krize, onako kako ih vidi Žirar, prisutni su u drami kao njena konstitutivna čvorišta – nagoveštaj, odnosno klica nerazlikovanja, jednodušnost u nasilju kao slika žrtvene krize („nasilje se u nedogled blizni“), njeno razrešenje pronalaženjem (prinošenjem) obredne (zadušne) žrtve, odnosno ponovno uspostavljanje poretka kroz proces uvođenja nove razlike. U takvoj perspektivi kolektivni lik meštana Međulužja ima bitno drugačiju, aktivniju ulogu, nego što je ona koja mu pripada na drugom dramskom nivou, onom koji u fokusu drži motiv prokletstva roda i potrage za identitetom.

U dramskoj strukturi *Međuluškog blaga* prisutna je svojevrsna hipertrofija simptoma žrtvene krize – pored blizanaca, ona u sebe uvlači i motive incesta i kuge (crne morije), od kojih svaki u sebi ponavlja i pojačava zloćudnu paradigmu nemogućnosti razlikovanja i priprema kulminacijski događaj – nasilje svakog protiv svih.³ U IV činu, obred incestuoznog venčanja, morfološki različit, ali funkcionalno ekvivalentan motivu rođenja blizanaca i motivu kuge, neposredno rezultira žrtvenom krizom – kolektivnim međusobnim nasiljem meštana Međulužja u

³ “Počinitelj incesta izlaže zajednicu istoj opasnosti kao blizanci. To i jesu, stvarne i transponovane, posledice žrtvene krize koje primitivne religije uvek pominju kada nabrajaju posledice incesta. Mnogo govori to što majke blizanaca često bivaju optužene da su ih začele u incestuoznom odnosu. (...) Sa ocebustvom i incestom biva tačno ono što je bivalo sa blizancima u velikom broju primitivnih religija. Edipovi zločini ukidaju svaku razliku, ali time što se pripisuju jednoj određenoj osobi, postaju nova razlika, monstroznost postaje samo Edipova. (...) Epidemiji [kuge] koja prekida sve vitalne funkcije u gradu ne mogu biti strani nasilje i ukidanje razlika.” (Žirar 2003: 85)

mahnitoj pomami za blagom. Započeta na sceni, na kraju IV čina, kriza se odvija u sekundarnom vremenu i prostoru radnje (između činova) i biva okončana upravo na onaj način koji Žirar (1990: 88) smatra krucijalnim elementom unutrašnje logike žrtvenog obreda – pronalaženjem i uspostavljanjem nove razlike putem obredne zamene: „antagonizam svakog protiv svakog ustupa mesto savezu svih protiv jednog“. Sveopšte kršenje pravila i uzajamno nasilje koje je proželo zajednicu pripisuju se, dakle, jednoj određenoj osobi čije će uklanjanje (žrtvovanje) obezbediti ponovno uspostavljanje mira i (božanskog) poretka, odnosno, na primeru najpoznatije žrtvene krize – „Edipovi zločini“, kaže Žirar (1990: 85), „ukidaju svaku razliku, ali time što se pripisuju jednoj određenoj osobi, postaju nova razlika, monstroznost postaje samo Edipova“.

Mirjana Miočinović (1975: 94) ističe da u ovoj drami „paricid i incest (...) otvaraju vrata temi kolektivnog ispaštanja individualnog greha: nesrećni srpski narod, „ne zna se tačno gde i kada“, ispašta zbog nekakvog svog Edipa, zbog grehova, dakle, koje nije sam počinio“. Sa druge strane, Žirar (1990: 87) insistira upravo na tome da u mitu nema nedužne zajednice, da mit zapravo uvek prikriva kolektivnost zločina (prekršaja) o kojem govori: „Svuda rasprostranjeno uzajamno nasilje mit zamenjuje nečuvenim kršenjem pravila od strane jedne jedine individue. Edip nije kriv u modernom smislu, već je odgovoran za nevolje grada. On ima ulogu prvog žrtvenog jarca u ljudskom liku.“ Ono što, prema Žiraru, mit sakriva, u dramskoj mitskoj strukturi *Međuluškog blaga* izgleda da je i eksplicitno prisutno: zajednica svesno i jednostušno učestvuje u kršenju pravila. Neznancem je, kao i Edip, onaj koji o sebi ne zna, ali se o njemu, za razliku od Edipa, od samog početka, čini se, ipak zna.

Pri prvom susretu sa Neznancem, meštani Međulužja, na pitanje ko je stranac, čuju od njega odgovor: „Kob neka začu me, te odbeže mati,/ zaludu jer bejah pod pojasem ja,/ Godi mi golet ova...“ (II, 19). Na te reči, oni kolektivno nasrću na njega, a jedan od njih (Grlati kopač)

uzviknuće: „U oko te poznam od kojih si,/ A, zla trago, ne zaturi traga!“ (II, 19). U načelu fenotipsko, prepoznavanje *u oku* ima zapravo dugu tradiciju vezivanja sa mistički shvaćenim genotipom – oko se tu pojavljuje kao najfinija vidljiva sprega između spoljašnjeg i unutrašnjeg, između tela i njegove duše, a u ovom slučaju i duše roda kojem pripada. *Zao trag* u Neznančevom oku po kojem Grlati kopač prepoznaje *od kojih je*, a posredno i svi oni koji ga naizgled nemotivisano napadaju, istina je da ne predstavlja elaboraciju i precizno priznanje gomile o njihovom poznavanju Neznančevog identiteta, ali ostavlja dovoljno prostora za opravdanu sumnju u nedužnost i oslobađajuće neznanje međuluškog hora. Ako ovu scenu sukoba, a posebno navedenu repliku, pročitamo, dakle, kao pokazatelje znanja Međulužja o Neznančevom poreklu, onda se venčanje Neznanca i Bele koje će potom uslediti, rodoskrvno, kobno i nečisto, odvija, ne samo uz prisustvo, nego i uz svojevrzni pristanak zajednice, iako će, shodno mitskoj strukturi ove drame, kršenje zabrane endogamije, jedne od fundamentalnih zabrana koja omogućava simboličko čuvanje razlika, biti pripisano pojedincu, Neznacu, međuluškom Edipu. Rođenje blizanaca i kuga simptomi su krize o kojima doznajemo posredno i koji su se već dogodili (u tercijarnom perfektu). Pri trećem povratku ominoznog motiva, incestu, kojem prisustvujemo u primarnom, sadašnjem dramskom vremenu, zajednica je, čini se, već podlegla zarazi i ovoga puta uzima aktivnu ulogu u njegovom sprovođenju koje će kulminirati samom žrtvenom krizom. Dolaskom u Banov dom, na početku IV čina, meštani Međulužja postaju obredna grupa – svatovi. Imajući u vidu, međutim, njihovo znanje o Neznančevom poreklu, oni i dalje ostaju obredna grupa, ali ne više, odnosno ne *samo* svadbena, nego *i* ona žrtvena.

Obred svadbenog, ili pre *svadbolikog* prelaza, događa se u IV činu drame, nazvanom *Kob*. Iz njega su isključene gotovo sve svadbene ritualne radnje čija je svrha da obezbede siguran

i uspešan prelazak, tako što će odagnati zle demone, sa jedne, i obezbediti naklonost predaka, sa druge strane.⁴ Ti apotropejski rituali izostaju zato što nema ni onih koji bi ih sproveli – iz obredne grupe ne izdvajaju se pojedinci koji bi obavili neophodne, prevashodno zaštitne funkcije u svadbenom prelazu (nema kumova, devera, starog svata i sl.). U kolektivnom obrednom junaku, međutim, ipak dolazi do izvesnog raslojavanja, ali ono u osnovi nije i ne može biti svadbeno, o čemu će biti reči nešto kasnije. Iz perspektive žrtvene krize, ovaj ekstatični pseudosvadbeni ritual zanima nas pre svega u ključu eksplikacija mitskih i mističkih slojeva pohranjenih u njegovim protagonistima – Bela, nevesta, ona je koja želi da zaigra „ženiku, mamu/ Suhoj zemlji u dažd“ (II, 33), a ovim se zazivanjem zemlje kojoj treba vratiti plodnost i njenim jednačenjem sa mladoženjom, obred dodatno od svadbenog pomera ka žrtvenom. Ona koja će plesati u slavu vetra i kiše i koja će na žrtvenik Velike Boginje-Majke položiti i vlastiti život svojevrsna je vestalska deva Međulužja. Ona se, dakle, (u)daje i vezuje za zemlju, sa kojom je, kao žena, „oduvek mistički solidarisana“ (Elijade 2003: 167), a ono što je u toj zemlji suvo, magijski izvor (ali i lek) njene kobi, predstavljeno je mladoženjom, koji se samoidentifikuje kao istinski, prvobitni nosilac zloćudnog: „Budalo, ne vidiš zar,/ Nečist li, ja sam taj, od mene kuži!/(...) Stigla je kuga u rod!“ (II, 30), i upravo na taj način on za sebe vezuje paradoks immanentan mitskom doživljaju svetog – budući nesvodiva nečist, on postaje sakralan, što mu „omogućuje da postane i neka vrsta iskupitelja, čim bude udaljen, uklonjen“ (Žirar 1990: 96), da postane zadušna žrtva.

Brat i sestra vladarskog roda, kao drevni i moćni obredni par, postaju, dakle, na ovom dramskom nivou, idealne ritualne žrtve. Njihovo zabranjeno spajanje odvija se pod okriljem

⁴ „Svi svadbeni običaji imaju za cilj ili da mladu nevestu *vedu u novi kult*, ili da joj *osiguraju plodnost*, ili su to *apotropejske* reči i radnje, koje treba da poplaše i odagnaju zle demone. Preci mladine i, još više, precima mladoženjine kuće moraju biti namoljeni, ili nagnani, da pristanu na novo stanje stvari, odnosno da prime novog člana u svoju sredinu.“ (Čajkanović 1985: 64)

zajednice i, rekli smo, paradoksa arhajskog svetog u kome su čisto i nečisto do nerazlučivosti isprepletani,⁵ u kome je „svet tabu, a još svetiji prekršaj tabua“ (Marić, 2003: 36) kada je sproveden u kontrolisanim uslovima. Međuluški pseudosvadbeni obred evocira različite drevne obredne prakse, pre svega one okupljene oko pojmova plodnosti, pročišćenja i solarnog povratka (smene starog i mladog kralja/Sunca), ali se ni u jednoj od njih ne završava. Ipak, ritualni prekršaj svete zabrane radi isceljenja zajednice, poretka, Grada jeste epicentar iz kojeg pulsira ritam obrednog plesa, a kojim ova drama u celosti vibrira. To je podzemni, ritualni, ali naravno ne i jedini tok *Međuluškog blaga*.

Noć koja će uslediti, između IV i V čina, jeste noć sveopšteg i mahnitog nasilja gomile u kojem jedino (fizički) ne učestvuju članovi ukletog roda, koji se prepoznaju kao nosioci krize – oni su kraj ponora, na groblju. Uspostavljanjem nove razlike, one između gomile i pojedinca, u kojem su simbolički preklopljeni svi izvori nečistog (Ban, Neznanac i blago) i njihovim uklanjanjem, završava se žrtvena kriza i obezbeđuje (privremeni) povratak božanskog poretka.

Proces udvajanja kojim je započela kriza, rođenjem blizanaca, ponoviće se simbolički, a na različite načine, još dva puta, na ključnim mestima u drami. U trenutku kada pseudosvadbeni obred preraste u sveopšte nasilje, Ban, koji se „pregažen u gužvi vuče po zemlji“ (II, 36), započinje imaginarni razgovor sa mrtvim bratom blazancem (koji se u dramskoj hronologiji na ovom mestu prvi put pojavljuje, pre Majčinog objavljivanja porodične povesti): „Golube brate, zbilja, udavio sam te/(...) A moje srce ko sat:/ navili mene, tebi otkucalo“ (II, 36). U trenutku Banove distorzije svesti i vrhunca žrtvene krize pojavljuje se, dakle, upravo ono što Žirar (2003: 165-172) navodi kao ključni element halucinantnog iskustva – dvojnika, i to u ovom slučaju onaj primarni, koji predstavlja klicu krize i koji je kao metafizički beleg upisan u Banovo kobno

⁵ „Pojmovi *svet*, *osvećen* i *nečist*, *pogan*, u religijskoj psihologiji, poklapaju se; u religijskoj praksi, oni se često mešaju. Ova protivrečnost, međutim, samo je prividna, jer oba pojma, *svet* i *pogan*, postali su iz jednog šireg pojma – iz pojma *neprikosnoven*, *tabu*.“ (Čajkanović 1985: 165)

dvostruko biće. Blizanci, koji su već rođenjem pokrenuli mehanizam udvajanja, a samim tim i nasilja nad razlikom kao granicom, kao zabranom, poretkom, ponovo se pojavljuju u paru u ovoj kulminacijskoj sceni u kojoj su dovedeni u neposrednu misaonu i prostorno-vremensku blizinu sa sveopštim nasiljem kao krajnjom posledicom njihovog prisustva u zajednici. Da se dvostrukost koju sobom nosi ne završava, ne može da se završi, u njemu, blizancu, već se neobuzdano širi na sve što rukom ili mišlju dotakne, postaje neposredno vidljivo u mikrostrukturi ove scene u kojoj će od početnog zazivanja svog primarnog dvojnika, Ban zatim krenuti ka udvajanju drugih. Kada „bauljajući naiđe na mrtvo Momče“ (II, 36), on će ga držati u rukama, kao prvu žrtvu kolektivne pomame za blagom, videći u njemu, i dozivajući, svoju umrlu kćer Belu. Udvajanje, čija je krajnja posledica apsolutni haos, na ovom mestu, čini se, ipak nije proizvoljno sprovedeno, budući da se Bela, kao nedužni ali nečisti potomak prvog udvojenog, ponavlja upravo u onom dramskom liku sa kojim uspostavlja simboličku unutrašnju bliskost, u onom, dakle, koji u Banovom domu razdragano dočekuje Svatove na početku IV čina, a na njegovom kraju „pod grdnom teretom blaga, izađe smoždeno i krvavao. Padne i izdiše.“ (II, 36) Iako su stradali iz naizgled različitih razloga (Bela zbog rodoskrvnuća, Momče zbog blaga), u podnožju oba ova fatalna motiva nalazi se ista kob, potvrđena i podvučena Banovim zazvanjem nje u njemu – kob udvajanja.

Međutim, dok su simboličke (i halucinacijske) multiplikacije iz IV čina one koje akumuliraju energiju nasilja, koje su zapravo istovremene i istovetne razularenom nasilju gomile, u poslednjem činu dolazi do onog krucijalnog udvajanja, a ujedno i obredne zamene, koji krizu treba da razreše, da uspostave novu razliku. Tako u završnoj sceni na groblju, Neznamac eksplicitno postaje (i) Ban i na taj način omogućuje da se svi nosioci krize, udvojeni, izjednače, nađu na jednom mestu. „Čudovišni dvojnik“, ističe Žirar (2003: 173) „treba da se javi na

vrhuncu krize, neposredno pre nego što će jednodušnost doneti razrešenje“ i mi ga zaista jesmo videli u međuluškoj krizi kako je zazivan i dozvan upravo u trenutku sveopšteg nasilja, a zatim i na samom kraju, ali na drugačiji način, kada nam se lik Neznanca, a u izvesnom smislu i samo blago, obznanjaju kao dvojnici Bana. Simboličko jednačenje Bana, blaga i Neznanca, koje latentno prožima dramsku radnju, ovde postaje manifestno – meštani Međulužja odriču se blaga i donose ga Neznancu, kojem je „za pupak priraslo“ (II, 40), i oslovljavaju ga imenom Bana. To trostruko jedno – Ban, Neznanc i blago – prepoznaje se kao izvor krize i ujedno lek protiv nje, *katharma* koja će omogućiti *katharsis*, obredno i tragičko pročišćenje. Sveopšte nasilje nastalo ukidanjem razlike prekida se, razrešava se, dakle, povlačenjem nove razlike, one između zajednice i zadušne žrtve koja je u ovoj drami u vremenu utrošućena, a u suštini, na koncu, vraćena u jedno. Udvajanje svoje opredmećenje univerzalno pronalazi u masci, bilo da je ona obredna ili umetnička u užem smislu, pa iako u slučaju *Međuluškog blaga* ona nije u sekundarnom tekstu preporučena kao rekvizita, ipak jeste ostavljeno dovoljno prostora za njeno učešće u organizaciji scenskog teksta koji bi se formirao na osnovu ovog dramskog, što naravno ipak zavisi od individualnog rediteljskog pristupa. Ali ono što je izvesno jeste da maska kao princip, ako već ne kao predmet, nedvojbeno učestvuje u formiranju dramske strukture *Međuluškog blaga*.

Onaj koji u drami, na njenom obrednom nivou, zauzima povlašćeno mesto horovođe, poznavaoaca i čuvara poretka, svojevrsnog prvosveštenika, teurga i vrača jeste lik Deda, koji se iz hora izdvaja na dva mesta u drami i oba puta potvrđuje posebnost svoje obredne funkcije. Pri prvoj svojoj pojavi, u II činu, on će prekinuti kolektivnu, u zdravicu prerusenu kletvu, kojom meštani Međulužja „nazdravljaju“ – „dušmaninu amin zadoveka“ (II, 17) – i prekorno izreći nešto što bi moglo da predstavlja osnovni metafizički postulat njihove zajednice: „Ne u hulu, ako

Boga znate,/ pa da nam je i ljuća nevolja,/ Ne dirajte u Boga krvnika,/ No nedužni bolje neg'li dužni,/ Kad ošine, na hvalu mu pojmo!“ (II, 17), a zatim će podsetiti na neprekinuti niz pošasti koje opsedaju grad (suša, crna morija, glad) – „Zlo se sa zlom bez promene menja“ (II, 18). Sa dramaturškog stanovišta, njegov rezimirajući govor nedvojbeno funkcioniše kao izveštaj, usmeren više ka eksternom, nego ka internom komunikacijskom nivou. Sa stanovišta, međutim, ritualnog i obrednog, Dedovo nabranje nesreća ima ulogu zazivanja, okupljanja na jedno mesto svega što treba da bude očišćeno, udaljeno, proterano iz obolelog organizma međuluške zajednice. Njegov lik se nakon toga ne izdvaja iz hora Svih ili hora Svatova (iako je možda i u kolektivnom junaku prisutan na sceni), sve do samog kraja drame, u završnoj sceni u kojoj „dođu seljaci sa Dedom na čelu“ (II, 39), kada i fizički zauzima počasno, predvodničko, korifejsko mesto, ali i mesto onoga koji rukovodi obredom i razrešenjem krize.⁶ Svoje obraćanje Neznacu on sada započinje rečima: „Ko si da si“ (II, 40), čime ponovo insistira na nepoznanici njegovog porekla, ritualno oslobađajući zajednicu od bilo kakve odgovornosti za učestvovanje u naopakom svadbenom obredu, a zatim ga, tako ispražnjenog od identiteta, jednači sa blagom i Banom. Blago koje obredna grupa donosi Neznancu nije samo ono poharano iz riznice, već su meštani, sasvim u obrednom duhu, dodali i nešto svog – „za kiriju, nek se skine beda“ (II, 40). Budući da je u drami žrtva utrostručena, blago predstavlja onaj njen deo koji je pronet kroz grad „da upije nečistote i sakupi ih oko svoje glave“ (Žirar 2003: 104), poput drevnih grčkih *farmakosa* ili njihovih kasnijih replika u kraljevima karnevala. „Zloćudni predmet“, ističe Žirar (2003: 303), „koji se odbacuje u toku obredne procedure, verovatno veoma slične šamanističkoj, koju su etnolozi mogli da vide u raznim delovima sveta, Grci su zvali *katharma*.“ U međuluškom

⁶ „Kada je integritet zajednice već toliko ugrožen, država, odgovorna za njezin opstanak i strukturalni oblik toga opstanka, nastoji suzbiti pošast loma, te suzbiti i odstraniti krizu. Zastupnici *obnove* mogu biti poglavice, stariji, zakonodavci, suci, vojska, svećenstvo, šamani, vračevi, očevi, majke, istražni sudovi, seoski panchayatas – obično čuvari i predstavnici zakonitosti, poštivanja utvrđenih pravila, mjerila ili načela.“ (Turner 1989: 230)

obredu, u funkciji *katharme* na samom kraju našli su se Neznamac (i Ban) kao ljudska žrtva, i blago, kao ona predmetna, a njihovo uklanjenje proizvešće *katharsis*, „tajanstvenu dobit koju grad ima od ubijanja čoveka *katharme*“ (Žirar 2003: 304). Nad ponorom, nakon završetka krize, ostaje sam Dedo, „zamišljen nad Neznacem i blagom“ (II, 40), a na sceni se pojavljuju jasni znakovi regeneracije poretka (svitanje i pesma). Međutim, princip večnog kruga, na kojem Nastasijević dosledno insistira, ni u ovom slučaju neće dopustiti konačno mirovanje u isceljenju.

S tim u vezi, kao što je pomenuto, tercijarno fikcionalno vreme, aktivirano još u razgovoru sa Vračarom, ekslicirano je, ka prošlosti, u V činu drame, gde se kao najdalja tačka dramskog perfekta definiše vreme rođenja blizanaca. Ka drugoj strani, prema budućnosti, tercijarno vreme ove drame čini se da nije otvoreno, ili barem nije eksplicitno, verbalnim jezikom otvoreno. Iako se ne pominje bilo koja tačka u budućnosti koja bi prekoračila trajanje sekundarnog fikcionalnog vremena, Nastasijević svoju dramu završava tako što je ne zatvara, budući da kao završetak uvek, pa i u ovom slučaju, bira da (p)ostavi zvuk, muziku. Konkretna referenca ka budućem vremenu zamenjena je muzičkim znakom koji ima i koristi svoju sposobnost da dramu ostavi otvorenom, a u dramaturgiji koja računa sa magijskim i mitskim, u okviru koje je cikličnost vremena jedna od osnovnih pretpostavki, jasno je da je završetkom drame uspostavljeni red samo prividan i privremen, jer kraj, u tako podešenoj optici, uvek i neizostavno predstavlja početak, odnosno nastavak kruženja. Pored toga što je u mitskom i folklornom viđenju sveta cikličnost neupitna osobina vremena, u drami je ona dodatno sugerisana i kružnom kompozicijom njenih središnjih činova. Sa druge strane, na simboličkom nivou, čini se da drama na trenutak izneverava svoju cikličnost – ona počinje u noći i završava se u noći, ali će ipak dozvoliti da se iz kruga na koncu istupi svitanjem. Ispostaviće se, međutim, da praskozorje predstavlja samo prividan iskorak iz (večne) kružnice. Naime, u *Međuluškom blagu*

poslednje što se čuje jeste pesma seljaka (iza scene), „glas im se vedar od olakšanja, divno meša s jutarnjim žuborima“ (II, 40). Pesma koju pevaju nije autorska, nego narodna pesma, što ne znači da nije pretrpela interpretativnu autorsku intervenciju. Nastasijević je u svoju dramu uveo samo jedan njen distih (dva osmerca sa osmeračkim napevima): „Tekla voda na valove, oj javore zelen bore,/ Kad je tekla, kude se dela, oj javore zelen bore“ (II, 40). U svom originalnom obliku, ovaj distih deo je tročlanog lirskog dijaloga u kojem su pitanja praćena odgovorima („Popili je morni konji (...)/ Bili momku po devojku“). Odgovora, međutim, kod Nastasijevića nema, a takva vrsta autorske manipulacije citatom, gde on u isto vreme zadržava i razara vezu sa svojim poreklom, deo je (post)modernističkih poetičkih strategija. Čuvanje intertekstualne veze u ovom slučaju prvenstveno je motivske prirode (narodna pesma, kao i dramska situaciju u koju se uključuje, sugerise da je upravo okončan svadbeni obred). Razaranje te veze, međutim, koje je za nas ovde još značajnije, učinjeno je diskretno, kroz minus-prisustvo znaka, izostavljanjem odgovora na postavljeno pitanje, odnosno zaustavljanjem teksta na početnoj lirskoj slici koja je uznemirujuća, nepovoljna i na magijsko-mističkoj razini *naopaka* i zloćudna. Naime, vode koja je tekla („jutarnjim žuborom“, „na valove“), nestalo je – to nije slika izmirenja i uspostavljanja božanskog poretka, to je zloslutna slika koja priprema da se (tragička) dramska radnja ponovi i ponavlja. Odsustvo vode, kao direktna i simbolička predstava suše, bolesti i pomerene ose životne sile, ona je od koje je drama počela, u čijem se znaku odvijala i u kojoj se, dakle, i završava.

Motiv incesta u literarnoj tradiciji aktivira svoje, nedvojbeno prisutne, psihološke, lirske, melodramske, društveno subverzivne ili individualno tragičke snage tek u trenutku kada njegovi nosioci postaju junaci sa jasnom svešću o rodoskrvnoj prirodi svoje ljubavi. Bez te svesti, međutim, kada je incest počinjen u neznanju, još uvek smo na polju tragičke krivice, njenog

mitskog, ritualnog porekla i specifičnog teleološkog kauzaliteta u okviru kojeg, kako između ostalih ističe i Meletinski (1983: 204), „incest i druga socijalna odstupanja predstavljaju izvore haosa, koji pretili da poremeti već postignuti socijalni i prirodni red.“ U tom smislu, Žirar (2003: 125) napominje da „i pored toga što ima oprečna značenja, incest nije običan pion koji može da zauzme bilo koje mesto na šahovskoj tabli strukture. Incest nije ukras koji iz snobizma ili mode može da se doda ili ne doda kompoziciji. Ne treba mu ni sasvim oduzeti dinamiku, što radi formalistički strukturalizam, niti od njega praviti smisao nad smislovima, što radi psihoanaliza.“

Međuluški incest, kao što smo pokušali da pokažemo, upravo je predmoderni, mitski fundiran, kao klica haosa, ukidanja razlika i fatalne pometnje, a u dramskoj strukturi za njega je, s pažnjom koju nužno zahteva, precizno odabrana pozicija kojom ostaje veran svom mitskom pretku, a koja mu u isto vreme dopušta i da tu vezu u ključnom trenutku poremeti, da se u mitskom ne završi i tako proizvede novo značenje. Kada kritika govori o tome da je incest kod Nastasijevića prisutan kao „najsnažniji oblik strasti“ (Miočinović 1987: 27), ona je možda u pravu, ali u slučaju *Međuluškog blaga* samo u jednom specifičnom trenutku – u trenutku tragičkog anagnorisisa. Upravo na tom mestu Neznanač naj snažnije nadilazi svoje mitsko, arhaično tragičko poreklo. Saznavši da mu je Bela sestra, on „u rodoksrvnom besu“ uzvikuje: „Ha, moja, dvostruko moja!“ (II, 39) i pada preko njenog groba: „Gori, sagori, ja ljubim,/ Bela mi Bela do pepela!“ (II, 39). Sve do tog trenutka incest se kretao sigurnim i uređenim prostorom tragičke krivice, ali sama spoznaja nije do kraja potvrdila, već retroaktivno dekonstruisala mitsku tragičku ravan *Međuluškog blaga*. Nastasijević nije slučajno Neznanačevo saznanje smestio na sam kraj drame, naprotiv, ono tu pripada po unutaršnjoj logici analitičke dramaturgije, ali je samom njegovom reakcijom uspeo da ga izvuče iz *bez krivice kriv* antičkog koncepta, odnosno da pojača i uveća njegovo semiotičko polje. Neznanač je možda kao Edip došao u Međulužje, ali iz njega odlazi

bitno drugačije, ili je, ako se složimo sa Žirarom (2003: 213), Nastasijević na ovaj način donekle izvukao na površinu, učinio vidljivim, ono što već postoji i u podzemlju Sofoklovog Edipa: „Dublje značenje kod Sofokla dopušta da naslutimo, kao i kasnije kod Dostojevskog u *Braći Karamazovima*, da čak i kad je krivo optužena, zadušna žrtva je *kriva kao i svi ostali*.“ To, međutim, nije jedini šav koji je Nastasijević ostavio vidljivim u tkanju vlastitog iz mitskog tragičkog *textusa* i predstavlja samo jedno u množini značenja koje osvešćeni incest ove drame vezuje za sebe. Ako je tačka prepoznavanja „tačka identifikacije, u kojoj se otkriva skrivena istina o nečemu ili nekome“, u kojoj „junak može pored znamenja da otkrije i ko su mu roditelji ili deca, ili da prođe kroz neku vrstu iskušenja (*basanos*), koje će pokazati njegov pravi karakter“ (Fraj 1991 : 43) onda se u *Međuluškom blagu* glavni junak dvaput identifikuje – na jednom nivou, Majčinim govorom, on je legitimisan kao *bez krivice kriv* rodoskrvni Edip, nesvesni prestupnik i obeleženi potomak nečistih, da bi već u narednom trenutku postao rodoskrvnik po slobodi svesnog izbora, onaj koji se ne odriče svog prestupa, već afirmacijom zabranjene želje na njemu nastavlja da insistira. Angnorisis je, dakle, ona tačka *Međuluškog blaga* u kojoj se incest od tragičke, u neznanju počinjene krivice, premeće u svesni greh pobunjenog, od obrednog postaje individualni prestup, od sakralnog – profani, od ritualnog erotizma pomera se ka onom batajevskom⁷ pa, iako *Međuluško blago* nije u prvom redu drama erotične želje i njene vrtoglave logike, na samom je kraju ipak glasno i besno priziva i u nju se, kao u ponor, sunovraćuje.

⁷ Logika želje u erotizmu je, prema Bataju, konstituisana međusobno nepomirljivim energijama među kojima se uspostavlja gotovo paradoksalna unutarnja ravnoteža, po kojoj zabrana, odnosno svest o njoj, predstavlja među, granicu, a u isto vreme i neophodan uslov traženog užitka. Od onoga ko ga doživljava, „unutrašnje iskustvo erotizma traži da u istoj meri oseća zebnju na kojoj se temelji zabrana i želju koja vodi njenom gaženju.“ (Bataj 2009 : 34) Smatrajući da je načelo „opšte zabrane koja se u nama suprotstavlja seksualnoj slobodi“ (Ibid., 43) latentno upisano u svaki erotizam, Bataj i motiv incesta čita kao jednu od mnogih manifestacija upravo ove opšte zabrane, a ne kao zaseban slučaj ili primer posebnog vida seksualne zabrane (Ibid., 43; 165-167).

1.2 Maternja melodija i Nastasijevićev poetski mit

Međuluško blago, kao i svaki (umetnički) tekst, u osnovi je policentrična struktura i žrtvena kriza predstavlja samo jedno od njenih mogućih središta prema kojima se periferija centripetalno i prilagodljivo kreće. Već sledećim pomeranjem kaleidoskopa, postavljanjem druge tačke u srce strukture, otvoriće se naredna slika. Ovu univerzalnu, danas već neupitnu osobinu svake (uspešno organizovane) znakovne strukture nije suvišno ponoviti i na ovom mestu.

Tražanjem njene najdublje mitske strukture, ovaj rad dramu *Međuluško blago* ne pokušava, niti može, da ugura i zatvori u arhaični ritualni obrazac. Namera je, pre svega, da se kroz višak ili razliku značenja koje drama proizvodi i pokazuje u odnosu na svog arhajskog pretka, *Međuluško blago* pročita, između ostalog, i kao moderna evokacija drevnog rituala, odnosno da se, sa druge strane, pokuša da pokaže da je u drami primenjeni koncept maternje melodije već unapred računao sa svojim univerzalnim, mitskim, ontološkim ustrojstvom, da se ukaže na postojanje jasne zakonitosti mitskog koje Nastasijević, usuđujem se reći – svesno, uključuje u svoju dramaturgiju. Drugim rečima, ne samo da su motivi mitski po svom poreklu, nego su, što je mnogo značajnije, mitski i odnosi koji se među njima uspostavljaju, mitska je, na fundamentalnom nivou, sama dramska struktura. Mirjana Miočinović (1975: 92) u svom će eseju pokazati „do koje je mere fabula *Međuluškog blaga* spoj anacionalnih mitema“, te da se „zavičajni identitet pokazao krajnje nespecifičnim i ispoljio u kategorijama bića, u ontološkim, a ne etnološkim kategorijama; *etos* je nadvaladao *etnos*“, ali autorka smatra, i to će više puta podvući u svom tekstu, da se to dogodilo „najverovatnije mimo volje pisca“, milošću samog bića literature. Miočinović u *Međuluškom blagu* prepoznaje ontološke, arhetipske kategorije kojima, kako ističe, pripadaju prostor, vreme, likovi, motivi, zaplet i idejno ishodište ove drame, ali ih

autorka smatra paradoksalnom i srećnom omaškom u odnosu na inicijalne težnje piščevog poetičkog programa.⁸ Ta pretpostavljena piščeva namera (ili početna volja) koju Miočinović na ovom mestu (a i književna kritika inače) ističe, (iako je Vinaver (1938: 15) isticao da „naknadno, kao i uvek, Nastasijević je teoriso, time je, tako reći, za sebe, obasjao pređeni put. Ali nikad nije teoriso „unapred“) u najvećoj se meri iščitava iz njegovog eseja *Za maternju melodiju*, koji je smatran nekom vrstom Nastasijevićevog programskog teksta i koji je, s pravom, doveden u gotovo neposrednu vezu s *Međuluškim blagom*. U pomenutom eseju, međutim, kao i u samoj drami, to *zavičajno, rodno*, predstavljeno imenom maternje melodije, malo se, ili čak nimalo, tiče veličanja nacionalnog bića ili zatvaranja u bilo koju pojedinačnost. Maternja melodija i partikularni identiteti za Nastasijevića nikako nisu cilj, nego put ka cilju, koji on uvek promišlja, u skladu sa svojim mističkim pogledom na svet, kao opštečovečansko, univerzalno i suštinski nedeljivo Jedno, pa otuda u *Međuluškom blagu* ne iznenađuje dramsko uranjanje u ontološke i arhetipske, a preko rodni i drugih pojedinačnih kategorija. Koncept maternje melodije koji je izneo u pomenutom eseju, Nastasijević je dosledno i kompleksno (na više tekstualnih ravni) sproveo i uposlio u ovom dramskom tekstu, a da bismo mogli iščitati potencijalne razine (formalne, motivske, idejne) na kojima se on u drami pojavljuje, neophodno je da pažnju na kratko pomerimo ka pomenutom eseju i u nešto proširenom kontekstu pogledamo preko kojih pojmova Nastasijević konstituiše svoju noseću poetičku ideju.

⁸ „Priča o Neznancu i njegovoj potrazi za zavičajem metafora je Nastasijevićevog pesničkog programa: i on svoj lični identitet izjednačava sa zavičajnim identitetom, i on želi da „propeva rodnom glasom“, da progovori jezikom u kojem je skrivena „duša naroda“. Paradoks te potrage (tog estetskog programa) sastoji se u tome što se na kraju pokaže da su mitski koreni svačiji koreni, da je mitsko vreme svačije vreme i da se iz njega ne može izvući nijedna slika u kojoj se i *drugi* ne bi mogli prepoznati. Međulužje je tipična *ničija zemlja*, Neznanc je Srbin koliko je to i Holanđanin lualica, Bela bi mogla biti Blanša iz neke provansalske balade, a Ban je figura vladara i oca u istom liku bez koje se ne može zamisliti bajka kao opšta folklorna vrsta... I što se Nastasijevićeva mistika tla i krvi nije završila u trivijalnim oblicima nacionalističke književnosti treba pre svega zahvaliti samom biću literature, a potom i pesnikovom daru.“ (Miočinović 1975: 99)

Nastasijevićeva ideja o jeziku u osnovi računa sa metafizičkom dvojnošću. I on, kao i Platon, vrednost reči odmerava prema njenoj odanosti smislu, ideji, logosu, ali za razliku od Sokratovog učenika, Nastasijević ne smatra da pesnička reč po sebi predstavlja proneveru i izdajstvo smisla, naprotiv. Razlikujući, kao i Platon, *dobru* od *loše* reči, istinitu od one lažne, Nastasijević distinkciju među njima ne uspostavlja preko pojmova filozofskog (indikativnog, pouzdanog, istinitog) i pesničkog (metaforičnog, nepouzdanog, neistinitog) jezika, kako je u Platonovoj i dobrom delu potonje zapadne metafizike istina (ili pre *istinitost*, kao pojam) razdeljena među onima koji se jezikom služe, već polazi od načela celine⁹ koja se, u njegovom ključu, samoizražava, emanira – melodijom. Nastasijević se zapravo kreće tragom Plotinovog emanacionizma koji prilagođava sopstevnom poetskom mitu. Iza, odnosno ispod misaonog koncepta iznetog u eseju *O maternjoj melodiji*, nalazi se ideja o prvobitnom i nesvodivom *Jednom*, nedeljivoj i nepojmljivoj suštini koja emanira *Duh* i *Dušu*, a čija je izražajna priroda u osnovi melodijska, zvučna. Tako široko (ili duboko) shvaćenu melodiju Nastasijević generički posmatra kao svojevrsni plotinovski silazak – od geometrije, preko muzike, pesničkog jezika, pa do onog govornog: „(...) od običnog govora preko pesničkog izraza pa do čiste melodije ide se ka sve pravilnijoj i gipkijoj liniji, da već dodirne geometriju (zato se raj, vladavina čistog duha i zamišlja geometrijski; zato je muzika u stvari živa matematika)“ (IV, 43). Tako će *istinito* i *dobro* biti ono što je u organskoj vezi sa melodijom, kakvom je Nastasijević mistički razume, a koja je nedeljiva i „nikakva analiza ne može nautiti neprekidnosti [njenog] izražaja“ (IV, 39).

Polazeći od ideje da je „melodijske prirode svaki živi izraz duha“ (IV, 39), Nastasijević tu „istovetnu *raspevanost* u duhu“ (IV, 38) pronalazi podjednako u svakoj od umetnosti, a razlike među njima prevashodno u odnosu na to jesu li dominantno obeležene prostorom ili vremenom i

⁹ „Živo se za nevolju komada. Odsečem li deo telu, mrtav je. U duhovnom planu načelo celine još je očevidnije nego u materijalnom. Jedna je Umetnost kao i jedan Bog, kao i jedan život.“ (IV, 38)

kojim se čulom daju obuhvatiti. „Lik je melodija koju celu za trenutak (ali se taj trenutak baš zato da u večnost produžiti), uhvatimo okom u prostoru. Dok u melodiji, u prvom smislu, vremenski teče ono isto što je ustalilo lik. I tu i tamo bivanje je *istovetno*. Onamo se izgubi pojam o vremenu, ovamo o prostoru.“ (IV, 39)

U skladu sa tim, a na polju verbalnog jezika, Nastasijević smatra da su reči tu samo da „oiviče u svesti taj već preneti treptaj od duha duhu“ (IV, 39), a „sve sile što pretekne izbije na šaru. Lažovi to najbolje znaju: svu silu upotrebe na šaru“ (IV, 39). *Šara*, dakle, kao ime figure, ukrasa, metafore, pesničkog, ovde nije nužno i po sebi udaljavanje od smisla i istine, tropičnost ili doslovnost nisu mera istinitosti jednog izraza, a osnovni zahtev koji Nastasijević stavlja pred reč jeste bivanje u skladnom sazvučju sa implicitnom melodijom duha iz koje (treba da) proističe. U takvom poetsko-filosofskom pogledu odnos sadržine (misli) i forme (zvuka) u Istini jeste odnos konjukcije, zapravo suštinskog jedinstva – Istina se pojavljuje kao učinak takve jedne reči koja je saobrazna tvoračkoj mističkoj melodiji. Nastasijević zapravo pretpostavlja da je suštinski sadržaj jedne reči – njen *ton*, a ne (arbitrarno) značenje u užem smislu,¹⁰ ali taj ton, naglašava Nastasijević, „nipošto ne mešati sa objektivnom zvučnošću reči: ima jedan dubinskiji ton (...) o tom tonu ovde je reč“ (IV, 39). Koliko je i na koji način sama reč zahvatila od te dubine, od toga zavisi hoće li poneti vrednosti *dobrog, lepog, istinitog*. U Nastasijevićevoj paradigmi, taj dubinski ton primaran je i neotudiv govoru, on se čuje neizbežno, ali različito, u *istinitoj* i *lažnoj* reči – u prvoj kao potenatan sklad, gde je ono *što* se govori istovetno onome *kako* se govori, *kako zvuči*, a u drugoj ton nadjačava poruku koja mu je neadekvatna (neistinita) i samoj reči iznutra uskraćuje performativnu, argumentativnu, etičku (pa time i estetsku) i svaku drugu moć.

¹⁰ „Sila govora (ovo nikad nije dovoljno naponavljati) ne leži toliko u očevidnosti dokaza koliko u istinitosti tona. Ton ubeđuje, njime se iz podsvesti prodre u podsvest, njime otvore neotvorima vrata.“ (IV, 42)

U izvesnom smislu, melodija ovde stoji na onom mestu koje u platonovskoj metafizici pripada Logosu, ali se Nastasijevićev melodocentrični svet ipak po mnogo čemu razlikuje od onog logocentričnog, a možda najviše po poziciji koju sama reč zauzima u njegovoj mističkoj koncepciji sveta. Govor, koji stoji *spolja, izvan* u odnosu na Logos (koji je uvek mišljen kao *unutrašnje, izvorno, nesvodivo*), kod Nastasijevića nije zbog svoje *spoljašnjosti* proteran na marginu Istine, budući da za njega reč ne predstavlja jednosmeran, već dvosmeran kanal – pa kao što ospoljava, ona isto tako poseduje moć i snagu da deluje u povratnom smeru, da se preko nje prodre nazad – u (s)misao, u duh. Naravno, takvu, gotovo magijsku silu, poseduje samo onaj govor koji je sa melodijom (Istinom, koja univerzalno i neprekinuto prožima svet) izvorno povezan. Moć da ospolji (ili uđe u) Istinu, Nastasijević pre svega vezuje za onu, iz Platonove *Države* prognanu, pesničku reč.

Sveprožimajuća tvoračka melodija po kojoj je i kroz koju je ustorojen svet, na svom putovanju prema dole završava se u pojedinačnom, pa se na ovom mestu u eseju pojavljuje (neimenovana, ali implicitno evocirana) slika vavilonskih ruševina i pometnje. Svaki od jezika na razučenoj lingvističkoj mapi sveta poseduje, prema Nastasijeviću, sebi svojstveni specifični dominantni ton, vlastitu materenju melodiju, što je ideja koja ne može a da u sebe ne unedri, makar jednim delom, arhetipska značenja srušene vavilonske kule – izdeljenost, nerazumevanje, otuđenost i suštinsku nemoć (ili nemost) čovečanstva. Međutim, tu gde je potekla ova duboka i (naizgled) neprebrodiva vavilonska voda, na istom mestu nalazi se i spasonosni gaz: upravo preko te, maternje melodije, uverava Nastasijević, vodi i put prema gore, natrag u opšte, u zajedništvo i celinu, u razumevanje. „Ako je iole još nagona da se sebi i drugima saopštimo najdubljom (čitaj: opštečovečanskom) stranom svoje prirode, valja nam se bukvalno vratiti maternjoj melodiji. Svima pripadne samo ko je korenom duboko prodro u rodno tle. Jer

opštečovečansko u umetnosti koliko je cvetom iznad toliko je korenom ispod nacionalnog.“ (IV, 44) Ako su jezici izdelfeni, ako je jednojezičnost izgubljena vavilonskim hibrisom, suština je ipak morala ostati jedna i zajednička, tako da maternje melodije za Nastasijevića predstavljaju zapravo fraktalnu pluralizaciju one jedne, iskonske, pa otuda povratak ili uzdizanje u opštečovečansko on vidi kao prolazak *kroz* pojedinačne njene emanacije. „Tako i narod narodu mnogo pre melodijski nego jezički (čitaj: idejno) dostruji.“ (IV, 41) Dakle, maternja melodija, kao ono što je u jednom jeziku pojedinačno, u isto vreme predstavlja i njegovu *supra* komponentu, onu koja natkriljuje, koja ga sa drugima ujedinjuje i vraća u celinu.

Kretanje ka toj idelanoj, prvobitnoj melodiji cilj je ostvariv, ali, kaže Nastasijević, još uvek ne sasvim ostvaren, svakog autentičnog umetničkog poduhvata. „Pa opet još se nije čula melodija koja bi poticala iz same srži duha, koja bi, time što je individualno najdublja, imala svoj adekvatni odjek kroz sve narode i rase. Još muzika nije sveopšti jezik osećanja.“ (IV, 40) Ali, prema Nastasijeviću, upravo to je pravac i večna težnja pesništva – da stihom uhvati univerzalnu muziku sfera, idući tragom svoje maternje melodije. Poezija, kao jezik u ekstazi, za Nastasijevića „tačno je sredina između govora i muzičke melodije. Ne za stepen samo, za pet i deset stepeni pevanija je od govora“ (IV, 39), pa otuda za njenog stvaraoaca kaže: „Ne pesnik, nego *pevač!*“ (IV, 39). Pesnički izraz, dakle, u odnosu na onaj govorni, predstavlja emanaciju prema gore, a sam pesnik, ne samo da je pevač, nego u tom ključu postaje teurg, prorok, mag. Ideja o religioznoj, isceliteljskoj ulozi umetnika, gde je on viđen kao hermesovski posrednik između smrtnog i besmrtnog, ljudskog i božanskog, pojedinačnog i opšteg, stara je verovatno koliko i samo pesništvo, a kod Nastasijevića uslovljena praćenjem, oslušivanjem, štimovanjem umetničkog duha, sluha i glasa prema visini osnovnog tona mistički shvaćene (maternje) melodije. „Veliki umetnici, tvorci religija idu kao zraci iz istog sunca. Nemoguća je opreka među

njima. Tek u rukama tumača, jer se umešalo ono niže ljudsko, nastane borba svake za svog Boga, a on je jedan.“ (IV, 38)

Melodija (Duha), dakle, za Nastasijevića predstavlja osnovno tvoračko načelo – sve što je živo vibrira tom melodijom, od nje se udaljava (prema dole) ili se ka njoj kreće (prema gore). Takav doživljaj zvučne vibracije, tona, koji poseduje tvoračku snagu, baštini jednim delom onu judeo-hrišćansku *beresit, in principio* Reč, koju Jahve, u prvoj knjizi Tore, izgovara i kojom stvara. Isto tako, ako pogledamo iza, ili ispod hrišćanstva, videćemo da vrednost koju Nastasijević pripisuje zvuku, ona je koju zvuk poseduje i u velikoj većini starih animističkih religija, u šamanizmu i njemu bliskim religijskim praksama, kao i u gotovo svim mističkim, ezoterijskim i okultnim drevnim (ili iz drevnih izvedenim) učenjima: od Pitagore i njegove muzike sfera, preko hinduističkih mantri i krija, sufističkih zikr-rituala, pa do, ovome samo naizgled suprotnih, isihastičkog molitvenog tihovanja ili budističke maune. Teozofija Helene Blavacke i antropozofija Rudolfa Štajnera, kao moderne aktualizacije starih okultnih i mističkih učenja, sa kojima pojedini autori,¹¹ ne bez razloga, Nastasijevića dovode u (ne)posrednu vezu, takođe insistiraju na tome da je prvobitna manifestacija bila *čujna* i praćena svetlom (budući da etru kao mističkoj kvintesenciji primarno pripadaju upravo zvuk i svetlost), te da je celokupni univerzum muzička vibracija sa kojom čovek može biti ili u harmoničnoj ili u kakofoničnoj sprezi. (Štajner je, između ostalog, razvio i posebnu izvođačku praksu, euritmiku – svojevrsni ples u okviru kojeg se zasebnim pokretima tela pokušava predstaviti svaki pojedinačni zvuk.)

Ovime se nikako ne želi predstaviti Momčila Nastasijevića kao propovednika i religioznog mistika, naprotiv. Takva jedna (nepotrebna) sakralizacija ovog književnika davno je već obavljena, a na ogromnu štetu njegove literature. Nas ovde prevashodno zanima

¹¹ Pogledati tekst Zorana Gluščevića: *Duhovna misao Momčila Nastasijevića*, “Istočnik”, časopis za veru i kulturu, br. 3-4, 1992, str. 75-84

Nastasijevićev sedimentni, a fluidni poetski mit, na koji je palo svetlosnih zraka iz mnogih poetičkih i mističkih žarišta, ali koji ne pripada nužno i do kraja nijednom od njih, budući da poseduje sopstvenu, pa u izvesnom smislu i autoteličku, unutrašnju logiku. Još je davne 1938. Miodrag Pešić (1938: 336) ukazivao na to da se „o hrišćanstvu, pravoslavlju, teosofiji itd., Nastasijevićevih dela piše i govori danas opširno, pa i preterano. Međutim, to su bili samo problemi njegove ličnosti, na kojima se zadržavao kraće ili duže pri formiranju pogleda na svet. Ali – nikako problemi i etape njegovog stvaranja, niti teze njegovih dela.“

„Ideje koje koriste pesnici“, kaže Fraj (1991: 87), a mi ćemo se ovde sa njime složiti, „nisu prave propozicije, već misaone forme ili konceptualni mitovi, koji se više bave slikama nego apstrakcijama, i obično ih ne ujedinjuje logika, već metafora, ili slikovito izražavanje.“ Naravno, mi možemo pratiti genezu Nastasijevićevog *konceptualnog mita*, kroz njegova prihvatanja, obogaćivanja ili aberacije različitih nasleđenih mističkih tokova, ali nas u ovom trenutku njegov misaoni koncept zanima u onoj meri u kojoj je svoje ovaploćenje pronašao u njegovom književnom, a pre svega dramskom delu.

Kao noseća ideja Nastasijevićevog pogleda na svet, ključna i presudna za njegovu literaturu, pojavljuje se, dakle, ideja o tvoračkoj sili zvuka, koju mu tradicionalno pripisuje svaki misticizam, koju su poznavali i prizivali drevni vrači, a kojom su se, što je za nas posebno važno, u istoriji književnosti zaklinjali njeni simbolisti. U tom smislu, Nastasijevićev doživljaj jezika, kao i njegov koncept maternje melodije, (delimično) baštini prepoznatljivu pesničku težnju simbolističkog porekla koja podrazumeva dolaženje do jedne pretpostavljene razine jezika gde svaki njegov zvučni znak nije u arbitrarnoj, nego u prirodnoj, organskoj i smisaonoj vezi sa stvarnim na koje ne samo da referiše, nego ga i proizvodi (prema magijskom principu). U pitanju je zapravo mistička pesnička slutnja da postoji izvesni alfa nivo jezika na kojem je svaki njegov

znak po svom poreklu indeks, a po svom učinku performativ. Kada Beli (1984: 169) insistira na tome da se „u *zvuku* dotiču prostor i vreme, i zbog toga je zvuk koren svake uzročnosti; veza zvučnih amblema uvek oponaša veze pojava u prostoru i vremenu. Reč zbog toga uvek rađa uzročnost; ona stvara uzročne odnose koji se tek kasnije saznaju“, on svakako progovara kao predani i potvrđeni Štajnerov učenik,¹² ali u isto vreme i kao predani i potvrđeni pesnik simbolizma. U tom smislu, na osnovu konstitutivne ideje o tvoračkoj snazi zvuka, gotovo svaki simbolizam u (pre svega književnoj) umetnosti može se proglasiti antropozofskim, mističkim i okultnim, ali mi ćemo se ovde zadržati na Frajevoj (1999: 38) tvrdnji da je „poetski simbolizam jezik, a ne istina, sredstvo izraza a ne doktrina, ne nešto u šta se gleda već nešto kroza šta se gleda i progovara, dramska maska.“ Zato, kada govorimo o misticizmu Nastasijevićeve literature, pre svega imamo na umu, ne tezu, nego atmosferu dela, ne konkretnu okultnu dogmu, nego mistički, intuitistički, pa time i simbolistički pogled na svet.

U tom pogledu na svet, *maternja melodija* pojavljuje se kao čvorište, kardinalna poetička čakra koja će najpre usloviti pojavu forme, a forma zatim proizvesti sebi saobrazan sadržaj i značenje. U *Međuluškom blagu*, koje se tom idealu eksplicitno i u najvećoj meri približava, čijem je ostvarenju najtransparentnije i minuciozno posvećeno, *maternja melodija* pojavljuje se na više tekstualnih ravni – kao princip pesničke organizacije jezika; kao delatni dramski motiv, odnosno zvučna manifestacija fatuma, sudbinskog zapisa; kao metafora roda, kategorije koja uslovljava i (kobno) natkriljuje pojedinca; i kao dramska emanacija nosećeg Nastasijevićevog mita o panmelodijskom ustrojstvu sveta, vibrirajućoj, zvučnoj prirodi svega što je živo.

¹² O antropozofskom pokretu, čiji je bio član, i o njegovom osnivaču, kojim je bio fasciniran, Andrej Beli pisao je u knjizi *Rudolf Štajner* (Beograd: 2003).

1.3. Maternja melodija kao pesnički jezik i muzika *Međuluškog blaga*

Momčilo Nastasijević je, zajedno sa svojim bratom Svetomirom, autorom muzike, *Međuluško blago* žanrovski odredio kao muzičku dramu, koja „nije ni opera niti muzička drama u vagnerovskom smislu“ (II, 41). Muzika u ovoj drami ima dva osnovna izvora: ona potiče od muzičkog instrumenta i od ljudskog glasa, i po toj svojoj dvostrukosti, kao i postojanjem razvijene dramske radnje, ona bi načelno mogla pripasti operi kao vokalno-instrumentalnom scenskom žanru. Ipak, ona je od opere različita u onoj meri u kojoj je Wagner svoju muzičku dramu od opere udaljio, ali se u isto vreme od Vagnera udaljava, kako ističe Miočinović (1975: 89), „upravo onoliko koliko i simbolistička poetika od romantičarske“.

Traganje za muzikom kao autentičnom, organskom melodijom jezika, videli smo, jedna je od osnovnih karakteristika Nastasijevićevog literarnog poduhvata. U slučaju *Međuluškog blaga*, kaže autor, „pošlo se od toga da je govorni izraz (...) u suštini melodija“ (II, 41), pa u tom smislu, na jednom od poetičkih nivoa, maternja melodija definiše se kao težnja da se iz materije jezika izvuče melodija tom jeziku imanentna, odnosno da se reč i muzika dovedu do tačke njihovog najvećeg mogućeg jedinstva. Tako je autor dramu napisao u stihu, „da se pevanjem i nikako drukše izvede“ (II, 41), a njegovom metrikom dominira stih ženske narodne poezije, uz sporadično prisustvo asimetričnog, epskog deseterca.

Smatrajući da „su reč i melos jedno i nedeljivo“ (II, 41), pisac manifestaciju tog jedinstva pronalazi u, kako smatra, najčistijem obliku, u tradiciji najstarijih narodnih popevki, ali ističe da je „nemoguće kopirati narodnu melodiju, još manje besplodno se usiljavati da je potpuno završenu dalje razvijemo“ (II, 43). Sa druge strane, u objašnjenju *kako* iz narodne lirike *ipak* izvući njenu melodiju i aktivirati njene tvoračke snage, Nastasijević je u mnogo manjoj meri

konkretan – „uživljujući se u nju“ (II, 43). Ne samo na ovom, nego na svim ključnim poetičkim pitanjima otvorenim u pogovoru ovoj drami, postaje jasno da o jeziku i njegovoj muzici Nastasijević ne progovara kao empiričar, već uvek i dosledno kao pesnik koji upravo stvara vlastiti poetski mit. Prema tom mitu, gde je značenje proizvedeno zvukom, njegovom magijskom silom, „muzika se“, piše Nastasijević (II, 44), „izjednačava s podsvesnom podlogom reči“, pa su slika, radnja i narativ zazvani i konstituisani dubinskom strukturom jezika koji ih stvara i oblikuje prema prirodi i semantici vlastitog zvuka i zato u drami „nema motivske izdvojenosti, nego sa sve većom dubinom sve se više prožimaju“ (II, 44) ili, kako ističe Ferguson (1979: 21) u slučaju Vagnerovog *Tristana*, „muzika neposredno prenosi radnju strasti, a iz nje se, po neumoljivoj estetičkoj logici i u potpunom povinovanju umetnikovoj volji, izvode priča, likovi i sve što je na pozornici“.

Nastasijević je, dakle, želeo da muziku „postavi u stožer stvari, da tako identifikovana sa samim izvorom radnje bude unutrašnji pokretač lica ka tragičnom sukobu“ (II, 43), odnosno da muzički motiv postane dramski motiv *par excellence*, onaj „pod čijim sve jačim pritiskom nastaju pojedinačne motivske evolucije“ (II, 44), a koji je Nastasijević nazvao fatalnim *nadmotivom*. Budući da *Međuluško blago* nije do sada izvođeno na sceni, njegovu muziku nismo čuli pa o uspelosti ove piščeve i kompozitorove namere možemo govoriti samo spekulativno. Jedan od retkih tekstova kojima raspolažemo na temu muzike *Međuluškog blaga* jeste tekst Božidara Kovačevića (1957: 58) u kojem autor ističe da je Svetomir Nastasijević „za nadmotiv ove muzičke drame uzeo jednu prastaru, prerađenu, balkansku melodiju, te da su svi drugi motivi koji karakterišu razne ličnosti, ili ocrtavaju događaje ili ostvaruju razne štimunge, podvrgnuti dominaciji i dramskoj sili ovog motiva“. Taj arhaični muzički (nad)motiv, prema Kovačeviću (1957: 58), kroz različite svoje varijacije, „raspliće, vezuje i dreši sve važne čvorove u drami“ i

autor zaključuje da je „antički fatum sproveden muzički kroz celu dramu i stalno se i oseća i čuje“. Kovačević dalje u svom kratkom eseju pominje kako je 1938. godine prisustvovao, u kući Nastasijevića, jednom *sviranju* ove kompozicije, a da je događaj bio upriličen na molbu i u čast gosta, Leveta Fildinga Edvardsa, engleskog muzičkog kritičara, koji je nakon toga u Englesko-jugoslovenskom klubu u Beogradu održao, na temu *Međuluškog blaga*, „iscrpno i dokumentarno predavanje“, u okviru kojeg je izneo tvrdnje da se „izvesne glavne teme svuda provlače, ali (da) muzički oblik nije niukoliko wagnerovski“, da su „reči i muzika zaista vrlo tesno vezani“, te da se „narodne melodije retko upotrebljavaju, ali se narodni duh svuda oseća i daje čitavom delu zbijeno muzičko jedinstvo, kao i jedinstvo književno i jedinstvo misli“, zaključujući da je u pitanju „nesumnjivo značajno delo, jedno od dve najoriginalnije opere koje je dosad Balkan dao“ (Kovačević 1957: 59). Sa druge strane, Katarina Tomašević (2009: 163) mišljenja je da su se „nepremostive pukotine u znanju kompozitorske tehnike isprečile pred Svetomirom Nastasijevićem u njegovim istrajnim pokušajima da muzikom ovaploti bratovljevu filozofsku viziju *maternje melodije*“. Iako bi sinkretizam u znanju i pristupu bio više nego dobrodošao u čitanju ove muzičke drame, iz filološko-literarno-teatrološke perspektive, kakava je u osnovi perspektiva ovog rada, ne može se kompetentno govoriti o kvalitetu muzike *Međuluškog blaga*, ali se može ukazati na njenu neopozivu bitnost. To što je Momčilo Nastasijević, kako je naglasio u Pogovoru, a što je očito i na osnovu samog dramskog teksta, ključne prekretnice ostavio naizgled nedovoljno motivisanim, a zapravo motivaciju prepustio muzici, govori o tome koliko je teško, pa možda u neku ruku i nepravedno, analizirati i kritikovati ovu muzičku dramu bez prisustva njene muzike. Potencijalno pozorišno izvođenje *Međuluškog blaga*, kao i svake drame u načelu, a posebno one koja nosi predznak muzičkog, u svakom slučaju omogućilo bi da se konačno, umesto *literarnosti*, otkrije (ili ispita) *teatralnost* ovog teksta.

1.4. Maternja melodija kao manifestacija rodnog fatuma

Maternjoj melodiji u ovoj je drami dodeljena i delatna uloga predačkog (u ovom slučaju kobnog) nasleđa koje determiniše pojedinca. One sile koje vladaju antičkom tragedijom kao njen fatum, koje su apstraktne, a ipak intenzivne i guste do opipljivosti, Nastasijević je, dakle, izveo na scenu materijalizujući ih u zvuku, u muzici. Maternja melodija u *Međuluškom blagu* pojavljuje se kao ime upravo one sile koja je Edipa vratila u Tebu, koja ga je dovela na mesto na kojem treba da ispuni svoj tragični usud, ime večnog „antičkog fatuma koji u ovom slučaju tonski prožima i usmerava biće“ (II, 44). U tom smislu, maternja melodija ove drame jeste *rodna*, u onoj meri u kojoj prošlost roda, u mističkom i mitskom pogledu na svet, opterećuje pojedinca koji mu pripada, jeste *zavičajna*, u onoj meri u kojoj se „čovek oduvek oseća bićem mesta, a u tome je osećanje kosmičke strukture koje u mnogome prevazilazi porodičnu i pradedovsku solidarnost“ (Elijade 2003: 164), i jeste *folklorna* onoliko koliko je folklor tekovina autohtonog, a u isto vreme i univerzalno razumljivog pogleda na svet, polimorfni jezik kojim se, kako Nastasijević pretpostavlja, zajednica koja ga je stvorila mistički solidarizovala sa vlastitom melodijom duha. Drugim rečima, kao dramski motiv *Međuluškog blaga* maternja melodija rasna je i nacionalna koliko su to i darovi rođake Marije – neizbežnost i strogost sudbine, prenatalna, ezoterijski shvaćena uslovnost, kob koja se prenosi među srodnicima, dobila je u ovoj drami oblik zvuka jezika, kao što će u pripovesti biti predstavljena zloslutnim vezom i ukradenim papučicama.

U odgonetanju maternje melodije Nastasijević prevashodno prati trag onoga što je Vuk Karadžić nazvao *ženskim* u narodnom stvaralaštvu, što sa jedne strane podrazumeva lirske pesme (obredne, običajne, religiozne, posleničke, porodične i ljubavne), a sa druge obuhvata one

narodne priče u kojima dominira fantastika (legende, skaske i bajke). Nastasijevićev ulazak u folklor i usmenu književnost nije, međutim, romantičarski. On to nije ni po svom načinu, niti po konačnom učinku. Mirjana Miočinović, sa druge strane, piše da je „osnovna tema dela romantička do anahronizma, (...) ali da i sama tema, očigledno i mimo volje piščeve, dobija drugi smisao“ (1975: 96). Od slične je pretpostavke u čitanju ove drame pošla i Isidora Sekulić (2010: 240), tvrdeći, davne 1928. godine, „da se vidi da je autor bio u teškom problemu, i po samom dramskom spevu u celini: kompleks je elemenata mitsko baladičnih, nacionalno romantičkih, rasno filozofskih i tragičnih. Nije autoru nedostajala sintetička snaga, ali se namera ipak providi“. Ako se pođe spolja, od pretpostavljene piščeve namere, a ta se namera razume kao želja da se *na narodnu* ispeva dramsko-lirski spev kao oda nacionalnom biću, onda zaista moramo da zaključimo da pisac u svojoj nameri nije uspeo. Čitanje koncepta maternje melodije kao Nastasijevićevog sofisticiranog sunovrata u nacionalizam i rasnu filozofiju (iz kojeg ga spasava samo njegov neprikosnoveni talenat i biće literature kao takvo, ili ga uopšte ne spasava, ukoliko za tim nema potrebe, a obično nema u onim slučajevima kada je kritičar konzervativistički nastrojen) dominira literarnom kritikom više od pola veka. Na primeru (i) ove drame takvo se polazište, međutim, pokazalo neodrživim, odnosno, u susretu sa samim tekstom, ono nužno rezultira zaključkom o poetičkom paradoksu. Tako će Miočinović (Ibid., 91) primetiti da „Neznanac, ta tipično simbolistička figura „koja zapravo nije niko“, pronalazi sebe u jednom savršeno apstraktnom, anacionalnom, što će reći univerzalnom kontekstu čežnje i greha“, ali autorka zaključuje da se sve to odvija „paradoksalno po Nastasijevićevu poetiku“. Sa druge strane, na to da maternja melodija nije romantičarska reafirmacija narodnog melosa, da u pitanju nije mimetički već prokreativni ulazak u folklor i usmenu književnost, ukazivao je još Stanislav Vinaver (1937: 529) tvrdeći da je „Nastasijević prodro u takozvani folklor (a folklor je dublji no

što se misli i što znamo) i zaronio u svet onakav kakav je morao da bude ako bi stihovi naših najznačajnijih narodnih pesama poticali iz jednog stvarnog sveta“. Tog sveta, govori dalje Vinaver (1937: 530), nikada nije bilo, „ali ako se primi desetarc kao odjek i izraz jedne autentične stvarnosti, onda je Nastasijevićevo *Međuluško blago* ta stvarnost“.

U osnovi koncepta maternje melodije, a posebno u njegovoj dramskoj, međuluškoj manifestaciji, ne nalazi se ideja suštinskog i hijerarhizujućeg razlikovanja među plemenima i rodovima (kakvo sugeriše rasno filozosfski pravac čitanja), već je pre reč o razlikovanju načina (u ovom slučaju preko pojmova jezičkog i melodijskog) kojim se ta (zajednička, univerzalna, jedna) suština oспoljaва i zbog toga će Neznamac proći isto kao svi njegovi tragički literarni dvojnici i preci – naći će se u svetu mitskih i arhetipskih slika. Pojavljivanje tih slika Nastasijević je odabrao da posreduje melodijom jezika, a da u specifičnostima njegove maternje melodije specifičnim učini *način* kojim univerzalni mitski usud sam sebe ispoljava. U tom smislu, čitajući *Međuluško blago*, Zoran Gluščević (1988: 294) s pravom zaključuje da kod Nastasijevića „rodno tlo nije samo sebi svrha nego put, i to nezaobilazan, u opšteljudsko, neka vrsta posredništva ili mosta između individualnog i univerzalnog duha“.

Plemenu i njegovom nasleđu Nastasijević ne prilazi kao zavičajni apologeta i himničar, on u njima ne vidi sliku plodnosti, napretka i blagorodnog, harmoničnog zajedništva, naprotiv. Prepoznajući snagu roda kao konstitutivnu, on je samim tim razume i kao višestruko rušilačku za onoga koji rodu pripada i upravo na ovu potonju, preteću silu Nastasijević fokusira svoju dramsku pažnju. *Blut-und-Boden Međuluškog blaga* jeste surovo načelo uslovnosti i nemogućnosti izlaska iz kruga, ne samo u smislu nasleđenog metafizičkog duga koji se po krvi prenosi među srodnicima, već pre svega u kontekstu sprečavanja afirmacije individualnog, pojedinačnog, ličnog, a zatim i brisanja razlika koje nužno, videli smo, vodi ka ukidanju poretka.

„*Postajanje svesnim*, svesna spoznaja“, ističe Jung (2009: 72), „ne može se pojaviti drugačije sem *diferencijacijom*. Napredak otuda uvek počinje *individuacijom*, to jest, s time da je pojedinac svestan svog upojedinačenja“. U želji da spozna vlastito biće, Neznanač krši upravo ovo Jungovo pravilo i čini sasvim suprotnu stvar – umesto diferencijacije, on poseže za homogenizacijom, umesto individuacije, on se vraća u rod, a taj povratak mora biti, kao što u drami i jeste, u svojoj krajnjoj konsekvenci – rodoskrvan, budući da proces homogenizacije, imanentan ideji roda, jeste proces ukidanja razlika, koji uvek rizikuje da se u tom ukidanju ne zaustavi. U tom smislu, incest se ovde pojavljuje kao metafora ukletosti i jalovosti, ne samo ovog specifičnog, međuluškog roda, nego roda kao kategorije, tribalizacije kao takve.

Pleme, zemlja i (riđa) zmija elementi su ove drame koji gravitiraju oko pojma maternje melodije, trostruko jedno kojim je imenovana mistička sila rodnog tla i koje kao takvo pripada ženskom kosmičkom modelu *Terra Mater*, univerzalne roditeljice. Žena koja je, kako ističe Elijade (2003: 167), „oduvek mistički solidarisana sa Zemljom“, u drami se pojavljuje u liku Bele, njene Majke i horu Baba grobljarki koji ona predvodi, kao i u horu mladih Vezilja koje pevaju rodnu pesmu, a pridružuje im se i ženski profetski glas Vračare sa samog početka drame. Magijski paralelizam koji se uspostavlja između plodnosti zemlje i plodnosti žene koja joj pripada, u drami je dosledno sproveden – kao i njihova gola, ispucala zemlja, ženski likovi ove drame obeleženi su stigmom jalovosti.

Ispod patrijarhalnog mitskog sveta *Međuluškog blaga*, u kome muški logos teži da prema sebi uspostavi i sačuva red, nalazi se potisnuta, ali očuvana i logosu večno preteća – „proročanska Istina Žene“ (Ivanov 2001: 188). Ako se spustimo ispod žrtvene krize, kojom načelno rukovodi muški princip, u kriptama ove drame naići ćemo na mesto na kojem se žensko izdiže iznad muškog, vlaga lunarnog nad suvoćom solarnog, vidovidost ponoći nad slepilom

podneva, podsvesno i kolektivno nad individualnim i svesnim, jer upravo je na to mesto bačeno seme (svakog) roda, koje je u slučaju *Međuluškog blaga* kobno prokljalo. Tajna roda, predaka i potomaka, kao i tajna rađanja i umiranja, mistički pripadaju ženi, „tamnoj i providencijalnoj, (...) babici i narikači, roditeljki, koja hrani dete u povelju, oplakuje i kupa umrle, (...) nesvesnoj čuvarici nekakve nadlične, prirodne tajne“ (Ivanov 2001: 194-195). Kao ona koja zna, jer dočekuje žive i ispraća mrtve, čuva i predaje tajnu (ognjišta i roda), žena se pojavljuje i u *Međuluškom blagu*, u različitim svojim varijantnim manifestacijama. Eksplicitno podzemno i proriceatelsko žensko, ono vešticije i stihijsko, koje u zanosu uspostavlja neposrednu vezu sa silama prirode, pa simim tim i sa natprirodnim (jer ne treba zaboraviti, podseća Elijade (2003: 146), da je „za religioznog čoveka *natprirodno* neraskidivo povezano sa *prirodnim*; Priroda uvek izražava nešto što je prevazilazi“), u *Međuluškom blagu* pojavljuje se u svojoj univerzalno rasprostranjenoj i egzemplarnoj figuri – u liku Vračare. Svojom zanosnom samrtnom pesmom, ona Neznanca šalje „za ridu zmiiju kroz nedodiju“ (II, 12), daruje mu melodiju kao trag po kojem će pronaći svoj rod i zavičaj.

Riđa zmiija, kao centralni motiv Vračarine pesme, predstavlja, između ostalog, kobni metafizički grb Neznanceva roda, ona ga je „jedom začedila, na dojci se skoturala“, pa mu se tako „u srce uvukla i mamila“ (II, 12). Zmiija je ovde, dakle, direktno povezana sa ženskim stvaralačkim i negujućim načelom – začecem i dojenjem, ali i sa srcem, kao metaforičkim mestom emocionalnog identiteta, čineći svojim prisustvom čitav ovaj niz važnih egzistencijalnih momenata naopakim i kobnim. „Vidljiva zmiija uvek izbija iz usta senke, iz procepa ili pukotine, da bi ispljunula smrt ili život, pre nego što će se vratiti u nevidljivo“, a uvek se pojavljuje „samo kao kratkotrajno otelovljenje Velike nevidljive zmiije, kauzalne i izvanvremenske, gospodara životnog principa i svih snaga prirode.“ (Ševalije, Gerbran 2013: 1102) Ta vidljiva zmiija, za

koju isti autori (Ibid., 1102) ističu da „ne predstavlja arhetip nego sklop arhetipova“, u množini svojih značenja može biti (makar u slovenskom folkloru), između ostalog, i ponovno inkarnirana duša pretka, i to često onog prvog, drevnog, začetnika roda, ali i materijalni oblik koji će na sebe uzeti neki od najopasnijih demona.¹³ U tom ključu, međuluška zmija mogla bi biti naopaki spoj oba ova principa, a njenom se složenom semantičkom polju svakako dodaje i značenje simboličkog ekvivalenta uklete rodne zemlje. Večnu ambivalenciju arhetipa zmije, ova konkretna, međuluška, jasno razrešava u korist *levog*, vezujući za sebe riđom bojom svoje košuljice boju demoničnog, htonskog i dijaboličnog, ali i boju ispucale suve zemlje iz čije se senovite kore pomalja. Kao izaslanica velike kosmičke zmije, ona nagoveštava kruženje, neraščlanjivi, amorfni i potentni kaos iskoni, ali se u *Međuluškom blagu* riđa zmija najpre ispoljava kao najsažetiji i zloćudni znak roda i rodne grude: kao demon koji je zaposeo Međulužje – ona je zmaj koji zahteva i uzeće zahtevane žrtve, njihovu letinu, stada i potomstvo; a kao inkarnacija prvog pretka – ona je Moloh koji će proždreti svoju decu.

Prema dramskoj hronologiji, naredna manifestacija ženskog principa dogodiće se pri početku II čina, kao tiha, ali začaravajuća i samo odabranima čujna pesma mladih Vezilja, melodijom identična onoj koju je u zanosu vidovitosti Neznancu pevala i Vračara. Maternja melodija, kao muzički kod rodnog fatuma, posredovana je u drami isključivo ženskim glasom, kao što i tajna istina roda ovde dosledno pripada ženi. Milozvučan, ali opasan zov *odonud brda* onaj je koji od mitskih davnina mami i o svoje hridi razbija brodove, a ovom starom baladičnom i legendarnom motivu, zadržavajući njegovo tradirano semantičko bogatstvo, Nastasijević u svojoj drami dodaje i novo, rodno značenje. Međuluške sirene i čarobnice, kćeri strašne i

¹³ „Kod vrlo mnogih naroda postoji verovanje da se duša čovečija posle smrti inkarnira u zmiji. U zmiji se, prema tome, nalaze i duše predaka, i to verovanje bilo je povod da se heroj-zaštitnik obožava u obliku zmije. Takva verovanja o zmiji imao je, izgleda, i naš narod, rezume se, ne o svakoj zmiji (jer zmija može biti i vrlo zao demon), već o zmiji koja živi u kući.“ (Čajkanović 1985: 199)

neodoljive Lilit,¹⁴ ne skreću Neznanca s puta, a ka svojoj kobnoj hridi, zahvaljujući (samo) magijskoj i moćnoj snazi svoga glasa. Fatalna lepota Lorelaj ovde nije vezujuća i magnetična po sebi i za svakoga (nju Kočijaš čak ne uspeva ni da čuje), ona je takva samo za Neznanca jer pesma koju peva zapravo je rodni fatumski zapis sa kojim se njegovo unutrašnje biće neposredno identifikuje i kojoj upravo iz tog razloga, jer za nju takvu nema ni voska ni lukavstva, ne može da se odupre. Ta ga pesma odvodi do Bele, njegove sestre i buduće neveste, a koja predstavlja narednu manifestaciju ženskog principa u ovoj drami. Ona je vestalska deva koju „trostruki san zabravljenu čuva“ i „kroz devet brava osluškuje bábo“ (II, 23), pa kao takva, ona izrasta iz univerzalnog modela „*oslobođene zarobljenice* (preobraženo nesvesno u ljudskom liku princeze)“ (Trebješanin 2008: 31), modela koji, shodno kobi koju nosi, ona ne uspeva da do kraja ostvari, da razreši. Proces njenog oslobađanja (koji je direktno povezan sa obredom prelaza, ali i privođenjem podsvesnog u svest) u ovoj je drami naopako, pa samim tim i neuspešno sproveden – onaj koji dolazi da oslobodi međulušku zarobljenicu ne dolazi spolja i ne može biti oslobodilac. Prema osnovnom načelu mističke ekonomije razmene, Neznanc je ne može izvesti iz kruga (roda) u koji je i sam upisan. Tako Bela postaje zapravo personifikacija sudbine svoga roda, jer *candidus* imena koje nosi nije belo istoka, nego belo zapada,¹⁵ ona ne najavljuje zoru, već sumrak roda kojem pripada.

I dok u Beloj mistička moć ženskog nije u punoj meri i do kraja aktivirana (ona poseduje onaj deo ženske magijske potencije koji se u folklornoj mistici pripisuje neudatoj devojci), s obzirom na to da je obred prelaza koji je trebalo da joj omogući pristup narednoj ženskoj iskustveno-mističkoj fazi naopako sproveden, pa simbolička smrt, upisana u svaki obred prelaza,

¹⁴ „Strašna i privlačna figura nejasnog košmara, Lilit će se otkrivati kako u ljupkim crtama Meluzine ili Lorelaj, tako i u jezivom izgledu Harpije ili Skile.“ (Bril 1993: 15)

¹⁵ „Bela boja zapada je prigušena boja smrti koja bića obuzima i uvodi u mesečev, hladni i ženski svet; odvodi u odsutnost, u noćn prazninu, u nestanak svesti i dnevnih boja. Bela boja istoka je boja povratka: to je belina praskozorja kad se iznova pojavljuje nebeski svod.“ (Ševalije, Gerbran 2013: 51)

ovde postaje (i) fizička, za razliku, dakle, od neveste Bele, hor Baba grobljarki i Majka predstavljaju punu manifestaciju ženskog – one su se udavale, rađale su i sahranjivale, prošle su, dakle, sve numinozne ženske radnje i sve stupnjeve iskustvenog razvoja mistički shvaćenog ženskog. Otuda upravo one (mogu da) predstavljaju čuvarice roda i njegove tajne. Za razliku od devojaka Vezilja, grobljarkama „glas je, dabome, taman, i do u kosti prodire“ (II, 24), a ono što je obema ženskim grupama zajedničko jeste da se oglašavaju isključivo pesmom, ženskom, lirskom, čije su slike metaforične, često proširene do alegorije, pa iako se međusobno radikalno razlikuju po emocionalnom značenju koje sugerišu, istovetne su po tipu jezika kojim se služe. To nije konkretan, racionalizovan, pragmatičan, *muški*, već polisemični lirski jezik koji ne imenuje, nego sluti. Drugaćija artikulacija ženskog glasa čuće se tek u završnom činu, kada iz deskripcije pređe u naraciju, iz metaforičnog u indikativni izraz, u govoru Majke kojim se konačno imenuje i otkriva rodna tajna. Kao predvodnica grobljanskog hora, Majka će iz njega istupiti, svojim (ličnim) glasom progovoriti, samo dva puta – u trenutku Beline smrti, kada prilazi Neznancu tražeći nazad ono što je njeno (rodno): „Nečisti, daj Belu, sad je moja.“ (II, 34), a zatim nad Belinim grobom, kada Neznanca uvodi u kobnu prošlost roda. U skladu sa implicitnom pasivnošću patrijarhalnog, ali (donekle) i mističkog ženskog, Majka i njen hor, dakle, ne sprečavaju, ne mogu da spreče, ostvarenje naopake dramske radnje. One mogu da upozore i nagoveste, kao što svojom svadbenom tužbalicom i čine, da je po sredi nečista radnja i da su neminovne fatalne posledice, a sledeće što mogu, što pripada domenu njihovog delovanja u zajednici, jeste da prihvate i sahrane umrle. Uvođenje u rod, međutim, kojim takođe tradicionalno rukovodi ženski princip, u ovoj je drami obrnuto postavljeno – Neznanca majka nije uvela, već još pre rođenja izvela iz roda i time omogućila da kob od koje beži bude kob koju će naći. Tako neukorenjenog, Neznanca u rod naopako uvodi Ban, *pater familias*, muški princip,

naprasan i silovit, koji tim mističkim procesom ne može (uspešno) da rukovodi. Kada se sve već dogodilo, Majka nad Belinim grobom razotkrivanje porodične tajne započinje obraćanjem Bogu: „Ja moram, Bože, ma jezik otpao,/ Pa neman ako nasrne.“ (II, 38) i u toj se strahom ispunjenoj rečenici nalazi možda najdublji razlog tajnovitog ćutanja, njenog i Neznanceve majke. Vera u magijsku moć jezika, neposrednu vezu između reči i onoga što reč označava, podrazumeva da pričanje o nekom događaju nužno aktivira i u sadašnjost priziva energije koje tom događaju pripadaju, a u ovom slučaju to je energija *nemani*, riđe zmijske Međulužja. Iz ove perspektive, smrt koja je Vračaru sustigla dok je u zanosu pevala međulušku melodiju, eksplicitno imenujući riđeg demona, kao i „trupkanje bezbroj nogu“ (II, 13) koje su nakon toga u njenoj sobi zaigrale, postaju jasni znaci da je energija *nemani* već tada, u I činu, bila ponovo i nepovratno probuđena. U tom ključu, zloslutne pesme koje pevaju Majka i njen hor mogu se razumeti i kao magijski pokušaj da se slikovitim jezikom prenese strašna tajna, a da se ipak preinače, ne prizovu, preteće sile koje su u tajni pohranjene. Njihovu poruku, međutim, zajednica nije razumela jer: „Gluh ko je ne čuje“ (II, 39). To su reči kojima Majka završava svoju priču o prošlosti, a *gluhota* o kojoj ovde govori, jeste gluhota svesnog za podsvesno, racionalnog za stihijsko, govorenog za pevano, herojskog za zmijsko, muškog za žensko, koja se isprečila između Međulužja i njihove pitijske pesme i omogućila da se kob na koju upozoravaju ipak ostvari.

1.5. Dobro i Zlo *Međuluškog blaga*

Mitski, animistički, folklorni svet kojim se Neznanc kreće binarno je ustrojen, ali se među parovima njegovog binarnog niza neće naći Dobro i Zlo, onako kako ih sagledava kanonizovano hrišćanstvo ili moderni društveni moral, pre svega iz razloga što „primitivno sveto

nema nikakav moralni karakter“ (Marić 2003:40). Petar Milosavljević (1977: 214), međutim, smatra da je „borba dobra i zla jedan od osnovnih motiva muzičke drame *Međuluško blago*“, a Marta Frajnd (1994: 67) ističe „dobrotu kao kob“, smatrajući taj koncept zajedničkim svim Nastasijevićevim dramama. Frajnd tvrdi da se „dobrota pojavljuje kao čednost i čistota u liku Bele“, te da se, iako je u pitanju „pasivni kvalitet dramskog lika“, ona otkriva kao „neodoljivi izazov silama levim, (...) Zlu koje Neznanac nosi u sebi“. Osnovna pretpostavka Marte Frajnd, u kojoj autorka, nažalost, nije usamljena jeste da je čitav Nastasijevićev literarni svet konstituisan na čvrstim (istočno)hrišćanskim osnovama, pa je tako i „pojam dobrote utemeljen na dubokom hrišćanskom poimanju sveta, odnosno na hrišćanskim filozofskim i etičkim uopšte, a pravoslavnom posebno, tumačenjima ove ljudske osobine.“ (Frajnd, 1994: 72) Ako, međutim, još jednom pogledamo samu dramu, videćemo da na njenom početku, u Vračarinoj izbi, Neznanac nailazi na kandilom osvetljenu ikonu pred kojom se obraća bogu, nazivajući ga *blagim*. On jeste zatečen prisustvom hrišćanske relikvije na mestu koje doživljava kao habitus dijaboličnog, i time je jasno sugerisano postojanje hrišćanske percepcije onostranog. Revoltiranim gašenjem kandila pred ikonom, međutim, tog *blagog* Neznanac ostavlja za sobom, zapravo ga ukida, u I činu drame, ukidajući istim gestom i majčin amanet (koji je po svojoj suštini isusovski, novozavetni) – da ne traži svoje poreklo. Sledeći put kada budemo čuli za boga, biće to *bog (stari) krvnik*. On je bog Međulužja i bog ove drame. Njegov stalni epitet ukazuje na to da u pitanju nije biblijsko božanstvo, ali ni njegovo neposlušno *drugo*, pa odgovor na pitanje njegovog identiteta moramo potražiti van judeo-hrišćanske koncepcije sveta, u arhajskom panteonu. Upravo kao stari krvnik, bog je upamćen u dobrom delu naše usmene književnosti i gotovo svim starim indoevropskim religijama; on nije, tvrdi Čajkanović (1994: 74), „zao bog, nego bog starac, starinski bog mrtvih u čiju oblast spada uzimanje duša“.

Utvrđivanje prirode vrhovne transcendentalne instance koja upravlja metafizikom i fizikom ove drame, važno je, sa jedne strane, da bi se (dogmatsko) hrišćanstvo i njegov misticizam vratili nazad u piščevu biografiju, kojoj se opravdano ili neopravdano poslovično pripisuju, ali iz koje se, sasvim neprimereno, već dugo i nekritički prenose u njegovu literaturu, dok sa druge strane, ovako doživljenim bogom *Međuluško blago* još jednom potvrđuje svoje dosledno pripadanje mitskom i arhajskom u okviru kojeg nema reči o etičkim kategorijama dobra i zla, o grehu u smislu morala i griže savesti, već se polje razlika uspostavlja pojmovima čistog i nečistog (sram kulta). Tako se iz imena Bele, u koju su obično zagledani tragaoci za dobrotom u ovoj drami, iščitavaju značenja čednog i smernog i, po logici dualizma, Neznančevog *crnog* i zlog. Ali, ako se vratimo primarnom tekstu, videćemo da je Bela *dobra* isto koliko i Neznanac, a da su oboje dosledno i jasno obeleženi stigmom nečistog. Na kraju krajeva, ne samo da u onomastikonu slovenske mitologije predstavlja jedno od eufemističnih imena ženskog demona,¹⁶ Bela (žena) je gotovo univerzalna figura nedvojbene ambivalencije – istina je da može poneti značenje blagosti i nevinosti, kao što je istina da predstavlja sablast, jezu i priviđenje.

Postavlja se, naravno, pitanje gde je onda sukob, ako su gotovo svi protagonisti ove drame ukletosti, svaki na svoj način, izjednačeni u nečistom. Nastasijević je to večno sučeljavanje sila uvukao unutra, u pojedinca, a zatim ga ospoljio, izveo na scenu, kroz muziku. Prirodu hora u ovoj drami Vinaver je smatrao njenom krucijalnom osobenošću u odnosu na celokupnu dotadašnju muzičku dramsku literaturu. Ističući da se u *Međuluškom blagu* sukob ne stvara između hora, kao nekog nepromenjivog načela, i pojedinca sa druge strane, niti se

¹⁶ Govoreći o folklornom ritualu "kraljica", Čajkanović (1985: 66) ističe: "Iz narodnih verovanja o mogućim posledicama nastupa, i iz pesme koju „kraljevi“ i „kraljice“ igrajući pevaju, vidi se da je duša onesvesle žene ostavila njeno telo i da je u telo ušao neki ženski demon, koji se eufemistički naziva *Belom*".

direktno sudaraju horovi nesvodivih suština, već je, kaže Vinaver (1937: 533), Nastasijević u svoju dramu uveo „načelo magnetskog polja, polja sila, između kojih pojedinac treperi i koje se bore o njegovu dušu“. Samo u pojedincu, tvrdi Vinaver, moguće je da jedna sila nadvlada drugu, ali same po sebi one su međusobno nepobedive, nepromenljive i večne. „Nastasijević nije tako elementaran da bi stihije bacio jednu prema drugoj. On to nije ni po svom biću, a ni po svojoj koncepciji.“ (Vinaver 1937: 534), pa ono što smo skloni da nazovemo problemom dobra i zla Nastasijević niti postavlja, niti razrešava kroz jednostavnu polarizaciju, već se u njegovoj mističkoj dramskoj perspektivi „dobro i zlo međusobno uslovljavaju i vrednosno, u konačnom duhovnom zbiru i efektu, stoje na istoj duhovnoj ravni“ (Glušćević 1992: 77). Ono što se može izvesti gotovo kao poetičko pravilo jeste da Nastasijevića dramskog pisca ne zanima objektivno zlo, ni u *Međuluškom blagu*, niti u bilo kojoj od narednih drama – svetlost i tama vode iscrpljujuću bitku u subjektivnom biću svakog od njegovih dramskih lica. U ovoj dramati te su sile uzele na sebe oblik muzike, pesme, melodije, kojima svaka sebi mami dušu za koju se bori. Vinaver (1937: 533) je s pravom skrenuo pažnju ka tom unutrašnjem bojnopolju i u svadbenom obredu prepoznao muzički mistički okršaj u kojem učestvuju „beli, čisti devojački poziv ka životu i svetlosti, a drugi crni, i tamni jauk koji zove grobovima“, gde „u jednom momentu nadvladavaju magnetske sile groblja“. Ova tradicionalna i transparentna polarizacija večnih sila prestaje, međutim, da važi kao takva već ispod prvog semantičkog sedimenta ove drame – devojačka milozvučna pesma koja proslavlja životnu radost zapravo je svadbeni hor u slavu rodoskrvnog, jalovog i fatalnog vančanja, a grobljanska tužbalica kao zov smrti u stvari je tajnovito upozorenje da se upravo sprovodi i proslavlja naopaki, smrtonosti obred. Tako će na vertikali *Međuluškog blaga* levo i desno više puta zameniti mesta, a semantička struktura svake od njenih horizontalnih ravni zavisiće od toga na kojem mestu tu vertikalu preseca.

Ako su prva tri čina *Međuluškog blaga* svojevsna akumulacija dramske energije, onda IV svakako predstavlja egzaltaciju i eksploziju znakova. Svadbeni obred, ispražnjen od svake apotropejske radnje i tradicionalnih učesnika svadbenog rituala, konstituisan je dijaloškim nadmetanjem među horovima – na samom početku brzim, veselim ritmovima, pesmom i plesom Kola i lascivnim natpevanjem Udovica i Grlatog kopača, ali dolaskom Bele među Svatove u obred se pesmom uključuje i hor Baba grobljarki. Na ovom mestu važno je pomenuti da je scenski prostor ovog, ali i prethodnog čina definisan jasnom i, naravno, semantički bremenitom verikalom – ispod prostora svadbe nalazi se riznica sa blagom, a iznad njega mračni, ali otvoreni tavan ka kojem vode drvene stepenice. Svadbeni obred, dakle, događa se u međuprostoru, u utrobi – ukleto blago je njegovo podzemlje, a sa tavana, „ščućorene negde u kutu“ (II, 32), čuju se Babe grobljarke. Njihovu mračnu pesmu Ban sa Svatovima pokušava da nadjača udaranjem u bubnjeve, ali grobljanska pesma počinje da prati ubrzani ritam svadbenog bubnja, njen stih se skraćuje i tužbalica dobija brzinu, lakoću i radost razigrane poskočice. „Skakutavo kao mameći na igru“ (II, 33), Babe grobljarke, sa vrha prostorne vertikale, u brzom ritmu pevaju zadušne, zloslutne pesme, i u toj višestrukoj grotesci tanatos preuzima formu erosa, svadbeni obred i na ovaj način ponovo postaje žrtveni, a levo i desno sasvim su isprepletani. I zato, kada Bela usred te bitke odluči – „Poj, de poj, mamo!/ Čudno mi godi, babo,/ Milja otvara taj glas!“ (II, 32) – ona zapravo ne bira jednu, htonsku stranu, nego Majčinu pesmu i Banovu muziku, grobljanske reči i vedri bubanj, i naizgled nepomirljive, sjedinjuje ih u svom svadbenom, a zadušnom plesu. Dok Svatovi stoje skamenjeni, Bela prestaje da bude eterično čedna i tiha, ona „varka i đavoli“ (II, 34), mameći svog mladoženju i izmičući mu. Taj kratkotrajan, ali važan preobražaj, sugerisan u sekundarnom tekstu, kao i kompleksni ritualni ples u celosti, ne mogu se iščitati iz dramskih replika, već za sebe eksplicitno traže telo, muziku i scenu. Kako će izgledati taj žrtveni,

svadbeno-zadušni nevestin ples zavisi, naravno, od rediteljskog pristupa, ali nesumnjivo je da dolazi iz duge tradicije onih koji u slobodnom pokretu ženskog tela do nerazlučivosti prepliću eros i tanatos, od Vajldove Salome do Jovane Lukine. Autonomno vreme plesa zaustaviće proticanje primarnog dramskog vremena i svega što se u njemu nalazi, sve do trenutka kada sila koja je tužbalicu pretvorila u poskočicu ne bude delovala u povratnom smeru i vratila eros u tanatos – Bela umire u (nečistom) poljupcu, a dramsko vreme ponovo teče.

1.6. Dramski prostori *Međuluškog blaga* – graničnost i ukletost

Scenskim prostorima ovog mitskog dramskog sveta (Vračarino leglo, eksterijer Međulužja, Banov dom i groblje) zajednička je karakteristika graničnosti, koju svaki od njih posebno manifestuje i preko koje se ukletost već unapred upisuje u svaki od njih. Prostori radnje, oni, dakle, kojima se likovi kreću između činova, kao različiti od scenskih pojavljuju se samo između I i II čina, kao nedefinisana mesta određena imenom puta o kojem saznajemo da je bio lutalački dug i bez predaha.

Vračarinom leglu, kao scenskom prostoru I čina, u sekundarnom autorskom tekstu pripisane su fizičke osobine htonskog prostora – „polutamna soba, trošna... senke se pomeraju“ (II, 9) – koje mu inače tradicionalno pripadaju. To je prostor višestrukih presecanja i granica – prirodnog i natprirodnog, božanskog i dijaboličnog, hrišćanskog i paganskog, prošlog i budućeg – i upravo je njegova graničnost sama njegova esencija, ona koja treba da omogući pristup nepristupačnom.

Scenski prostor II čina jeste eksterijer Međulužja, ispred mehane, a „na pustom drumu, vijugavo se gubi put za gola brda“ (II, 14). Scenom, dakle, dominira put, onaj koji je Neznaca i Kočijaša doveo do ovog mesta i preko kojeg je scenski prostor, znakovno, povezan sa prostorom radnje. Iako je očigledno da je u pitanju naseljeno mesto, kao njegov scenski i simbolički marker Nastasijević ne bira da postavi kuću, nego mehanu, kao izvesnu pseudokuću, nenastanjivi prostor koji oponaša dom i ognjište, iako je u osnovi mesto dijabličnog i greha. Implicitnu infernalnost prostora mehane Nastasijević će višestruko razraditi u poslednjoj svojoj drami, *Kod Večite slavine*, dok je ovde postavlja kao markantan znak Međulužja, odnosno njegove *domolike*, ali ne i suštinski nastanjive prirode. Iz mehane se čuje guslarska pesma koja epskim formulama progovara o propasti Banovog roda, a pred njom sede dva starca koji „čim ih opaze, izgube se nečujno“ (II, 14). Kob udvojenosti i predački fatum simbolički su najavljeni ovim parom tihih staraca koji se na kraju cikličnog (II) čina, praćeni zloslutnom guslarskom pesmom, ponovo vraćaju na scenu. Etimologija toponima (Međulužje) uključuje u sebe princip granice, to je mesto između lugova, iako svojim izgledom na prvi pogled izneverava semantiku imena koje nosi: „Međulužjem zovu, a drveta nigde ni žbuna za lek“ (II, 14). Ako se, međutim, njegova semantika pročita iz ugla folklorne mistike, prostor Međulužja ipak ne stoji u odnosu suprotnosti prema svom imenu, budući da lug predstavlja *slobodni prostor uroka*, mesto nezaštićenosti i (privremene, moguće) smrti. Lug, dakle, već sam po sebi predstavlja višestruku i preteću granicu, a pusto i jalovo Međulužje samo je ospoljilo mračne magijske potencije svoga imena i mitske granice¹⁷ koju predstavlja. Za dvojicu stranaca koji su se u njemu našli, a pre svega za Neznanca koji mu simbolički pripada, Međulužje pokazuje i karakteristiku izvesnog magnetizma smeštajući se na taj način u dugu tradiciju magijski građenih prostora, od začarane šume do

¹⁷ Sa stanovišta folkloristike, temu mitske granice u ovoj drami obradila je Ana Vukmanović (2005: 87-95) u radu „Mitska granica u *Međuluškom blagu* Momčila Nastasijevića“.

ukletog zamka, od Ogigije do Čarobnog brega, prostora koji na čudan način manipulišu voljom junaka koji su se u njima obreli. To su prostori koji se ponašaju kao živi.

Banov dom predstavlja scenski prostor III i IV čina; iz otvorenog, ukletog prostora Međulužja ulazimo, dakle, u njegovo središte, enterijer, utrobu. Pored činjenice da u njemu stanuje Ban, kao vladar, starešina ili gospodar Međulužja, što samim tim ovaj prostor čini slabo propustljivim, on je i fizički izgrađen kao takav – „Kamene zgrade sa svih strana zatvaraju dvorište (...) debeli zid ih veže, ono malo vrata nisko je i uzano, te brave jako padaju u oči“ (II, 21), a budući da pripada geografiji i semantici Međulužja, i on je podjednako surov i jalov – „Nigde biljke ni drveta“ (II, 21). Za razliku od ostalih scenskih prostora ove drame, Banov dom poseduje fizičku, prostornu vertikalu – njegova riznica je ispod, u podrumu, a gore, uz stepenice, prostor iz kojeg silazi Bela, ali i Babe grobljarke. U IV činu, u sceni svadbe, o čemu je već bilo reči, ta je vertikala višestruko markirana i funkcionalna. U folklornoj semantici prostora, „tavan i krov su mesta na kojima vrlo rado borave duše predaka, i demoni uopšte“ (Čajkanović 1985: 68), pa je mračna predačka prošlost koja proganja Neznanca u drami i prostorno adekvatno pozicionirana. Prostor podruma, sa druge strane, već sam po sebi izuzetno oniričan, u simboličkoj arhitekturi Bašlarove (Gaston Bachelard) kuće postaje, na Jungovom tragu, prostor Senke, kolektivne i individualne. Podrum nije vidljiv na sceni *Međuluškog blaga*, ali je na njoj predstavljen jednim moćnim znakom – gvozenim, zaključanim vratima koja vode prema dole. U vratima je, kaže Bašlar (2005: 206), „inkarnirano neko malo božastvo praga, ona u nama bude dva onirička smera, ona su dvaput simbolična“. Otključavanje zabranjenih vrata i silazak u mračne odaje drevni je motiv koji progovara o nesmotrenom oslobađanju iracionalnih stihija, guste i tamne Senke, predracionalne, predcivilizacijske, koja će, izbačena iz teških okova (racija), svojom neobuzdanom silom razrušiti poredak. Prag i vrata, ne samo da „na neposredan i

konkretan način pokazuju prekid kontinuiteta prostora, pa otuda njihova velika religiozna vrednost“ (Elijade 2003: 78), već njihova *dvostruka simboličnost*, o kojoj govori Bašlar, podvlači razliku između dva smera kretanja, ulaska i izlaska, sugerišući zapravo da onaj koji prelazi (začarani) prag neće biti isti onaj koji će se preko tog praga vratiti. U tom smislu, iako se Svatovi uglavnom zaklinju da će samo pogledati blago: „Otvori, Bane,/ Od želje samo da vidimo,/ Ruka mu, ko dirne, otpala“ (II, 35), magnetična i natprirodna snaga onoga što se čuva okovano iza *devetih vrata* pokazaće se kao nesavladljivo, kao nemeđljivo jače od njih. Kada budu otključali riznicu, Svatovi će nagnuti unutra, na sceni se neće videti, ali će se čuti („odozdo potmuli lom i galama, bubotke i jauci“ (II, 36)) kako se u podrumu iz okova oslobađa Baš-Čelik. Njihov izlazak iz riznice biće slika kolektivnog međusobnog nasilja i posrtanja pod teretom blaga, pod njegovom fizičkom, ali i metafizičkom težinom, pa će i u ovom ključu kasnije oslobađanje od ukletog blaga označiti, sasvim u duhu mitskog, pokušaj zajednice da se regeneriše, da preuredi, očisti i isceli vlastitu kolektivnu Senku.

Groblje predstavlja scenski prostor V čina (*Ponor*). Graničnost je njegova implicitna osobina koja je u ovoj drami udvostručena – ne samo da povezuje žive i mrtve, već je ovo konkretno groblje pozicionirano na granici sa ponorom. Prostorno scensko pomeranje od eksterijera ukletog Međulužja prema enterijeru izvora njegove ukletosti, a zatim do mesta najbližeg smrti, ali kojim još uvek mogu hodati živi, završiće u prostoru koji više ne čuva granicu, to je prostor sa druge strane, „gde živa ne kroči kost“ (II, 40), a koji „podjednako dobro odgovara mračnom haosu prapočetka i paklenim tamama poslednjih dana“ (Ševalije, Gerbran, 2013: 56).

Međuluško blago izrazito je složen dramski tekst i ovom se analizom nikako ne iscrpljuje njegovo široko i duboko semiotičko polje. Svaki od čitalačkih puteva kojim smo se u ovom radu kretali do jednog trenutka otvoren je i prohodan, a od jedne tačke njima se više, na nama dostupan način, ne može ići, jer svi vode na isto mesto – u ples, u muziku i telo – u pozorište. Muzika, na koju smo pokušali da skrenemo pažnju, a koja u ovoj drami umnogome prevazilazi ilustrativnu, dekorativnu ili bilo koju drugu prateću, pasivnu funkciju, koja je inicijalni pokretač celokupne dramske radnje, iz koje izbija obredni, ekstatični ples, grupisanje i raslojavanje lica u horove, njihova melodijska i suštinska sučeljavanja, promene metrike i tempa koje dramatično ubrzavaju ili melanholično rastaču radnju, sve su to izuzetno važni elementi ove muzičke drame koji izvan pozorišne scene, osuđeni na medijum literature, ostaju suštinski nevidljivi.

2. NEDOZVANI

Od nekonkretizovanog mitskog vremena-mesta *Međuluškog blaga*, preko kasnog srednjovekovlja u gradu-tvrđavi, Nastasijević će se sa *Gospodar-Mladenovom kćeri* primetno približiti svojoj savremenosti, smeštajući dramsku radnju u vreme Prvog svetskog rata, ali je u nju sasvim ušao upravo sa *Nedozvanima*, čija se radnja „događa u vili na Topčiderskom brdu, u vreme sadašnje“ (II, 104). Ova, u načelu građanska drama bila je više nego ijedna Nastasijevićeva izložena najoštrijim napadima kritike, posebno nakon njene pozorišne premijere (1931) kada je javna polemika na temu *Nedozvanih*, uz mnogo žuči i strasti, narasla do svojvrnog kulturnog skandala. Iako su se čula mišljanja da ova drama „po malo izlazi iz okvira

Nastasijevićevog pravog dramskog stvaranja i da se može donekle shvatiti kao ustupanje pred zahtevima takozvane *jasnosti*“ (Devrnja 1939: 67), odnosno da „*Gospodar-Mladenova kćer* i *Nedozvani* iskaču iz njegovog dela i predstavljaju, u neku ruku, pokušaj kompromisa sa našim pozorištima“ (Borislav Mihajlović Mihiz 1971: 108), istorija recepcije *Nedozvanih*, kako pozorišne tako i one književne, rečito progovara upravo o tome da poetsko-dramska *jasnost*, onakva kakvom je Nastasijević vidi, ni u ovom slučaju nije ni približno jednaka *jasnosti* dominantnog kulturnog modela u kojem je nastala. Ujedno, ova je drama bila i povod da Momčilo Nastasijević prvi i poslednji put pokuša da javno odbrani svoje delo, a taj je pokušaj bio nespretn, nesretan i neuspešan. Takva su, međutim, bila i krička čitanja njegove drame, ali su dolazila sa pozicija neupitne društveno-kulturne moći.

2.1. Vreme, prostor i dva stranca

Vila na Topčiderskom brdu naznačena je u sekundarnom tekstu kao scenski prostor ove drame, ali se zapravo samo njen I čin događa u kući (Nikolina radna soba), dok su činovi koji slede izmešteni na njenu terasu, odnosno u raskošni i plodni topčiderski vrt. Takvo prostorno pomeranje ka eksterijeru donekle je slično onom koje ćemo videti i u *Gospodar-Mladenovoj kćeri*, čime je simbolički označeno svojevrsno otvaranje porodične (pod)svesti, ali se vektor scenskog kretanja u *Nedozvanima*, kao i njegova simbolika, ipak po mnogo čemu razlikuju od onog koji konstituiše narednu Nastasijevićevu dramu. Vila je prisutna u organizaciji scenskog prostora sa jedne strane kao važan ikonički znak, a istovremeno kao organizujući faktor dinamike scenskog kretanja, odnosno ulazaka u kuću (povlačenja sa proscenijuma) i izlazaka u

vrt (na proscenijum). Ako scenski prostor (vilu i njen vrt) sagledamo kao celinu, iako iznutra izdeljenu, kao opozitan njemu uspostavlja se prostor radnje između činova (grad, Evropa). Granica između privatnog, porodičnog prostora kuće i javnog, spoljašnjeg sveta upisana je u simboličku strukturu drame – za neka od lica tragično nepremostiva, a za pojedina u velikoj meri (naravno ne bez posledica) prebrodiva i protočna. Tako je opozicija unutar-spolja (vila-vrt; vila/vrt–vanjski svet) dominantni binarni par na čijoj je dinamici izgrađena simbolička prostorna struktura ove drame.

Topčiderska vila, rekli smo, snažan je ikonički scenski znak koji kontekstualizuje dramsku radnju i u svojstvu scenskog tekstualnog putokaza lica koja joj pripadaju (odnosno kojima ona pripada) markira kao višu građansku klasu. Ali pored ovih osnovnih značenjskih referenci, svoju dramsku i semantičku snagu ovaj znak u prvom redu duguje vrtu koji ga okružuje, a koji je u isto vreme i njegov integralni i njemu suprotni simbolički element. *Nedozvanost* svakog od dramskih lica, koja se individualno manifestuje na različite načine, svoj zbir ili zajednički imenilac pronalazi upravo u metaforici ovog vrta izobilja.

Ono što radnju zapliće, tako što zapravo provocira otkrivanje njene već postojeće i duboke zapletenosti, ili jednostavno ubrzava taj proces (razotkrivanja), jeste dolazak *stranca*, jednog, pa za njim i drugog, u pseudoharmoniju građanskog doma, što je u osnovi prepoznatljiv dramski (i ne samo dramski) siže. Ne postoji struktura, posebno ne ona zatvorena, kakva bi svakako bila struktura građanske porodice, koja bi ostala imuna na ulazak novog elementa u njeno polje. U ovoj drami taj novi element pojavljuje se već u prvoj sceni, kao *tačka napada*, u liku Mazulina, druga iz detinjstva brata i sestre kojima vila pripada. On u kući ne zatiče sve članove porodice, već samo Brankicu, što je omogućilo da se u njihovom inicijalnom dijalogu, pored ekspozicionih informacija koji se tiču kako njihove zajedničke, bezbrižne i daleke

prošlosti, tako i one neposredne Mazulinove, pojavi i uvodni izveštaj o odsutnima, Nikoli i Miri, kakav ne bi mogao biti izgovoren u njihovom prisustvu. Tim dijalogom najavljena su ova dva dramska lica, ali iz subjektivne perspektive Mazulina, odnosno iz vizure čaršije koja mu je prenela glas da se Nikola oženio i da „Gospa Mirjana, kako li je krstiše, navija sad ovako sad onako; a venčani muž, Nikola, mamlaz, peva na njen glas“ (II, 108), a u isto vreme jasno je naglašena i spram njih inferiorna i prema njima protektivna pozicija Brankice, njena nežna i pomirljiva priroda, kao i Mazulinova vedra, zapravo karnevalska.

Izlazak Mire i Nikole na scenu (njihov povratak iz grada) umnožava i dinamizuje perspektive, kako na internom, tako i na eksternom nivou – publika, i sam Mazulino, sada odmeravaju i proveravaju istinitost njegovog prethodno izrečenog suda formiranog na čaršijskoj priči, kao što i Mira, koja Mazulina prvi put upoznaje, očigledno ispituje verodostojnost Nikolinih pređašnjih priča o njegovom drugu iz detinjstva. Oko utiska publike sigurno da nema jedinstvenog odgovora, ali ono što znamo jeste da su, prema njegovim rečima, Mazulina očekivanja prevaziđena onim što vidi: „Pobogu, zar je ona ovakva?... A ja sam je bar deset puta bolju zamišljao, grdan!“ (II, 116), a čujemo i Miru kako govori: „Drukše sam vas zamišljala. Istina, po Nikolinom kazivanju. Ali on više vidi. Priznajem, malko sam razočarana“ (II, 110), ali Mirina oštra, podsmešiva replika u prvom redu funkcioniše kao verbalna autodeskripcija i ne prenosi, videćemo, nego zapravo prikriva njen istinski doživljaj Mazulina.

Maločas zavodljivim i duhovitim ubeđivanjem i očito obostarnom simpatijom od Brankice dobijeni pristanak da bude model za Mazulinovu narednu sliku, sada biva poništen snagom Mirine nametljive želje da se nađe na Brankičinom mestu. Kada na kraju čina iz radne sobe svi budu izašli u vrt, u kojem će se odvijati ostatak dramske (scenske) radnje, kraj sobnog

prozora ostaje sama Brankica, koja je, ispostaviće se kasnije, u većoj meri od drugih lica, ne samo određena, nego i fizički omeđena prostorom svoje porodične kuće i svime što ona znači.

Prvi čin iscerkao je dominantne konture dramskih lica i simbolički mapirao, ili anticipirao, odnose među njima na više vremensko-situacionih ravni – iz njega je moguće iščitati, odnosno rekonstruisati, davno pređašnje stanje (zajedničko detinjstvo Nikole, Brankice i Mazulina), zatim ono neposredno prošlo, zatečeno (Nikolinu bezuslovnu, gotovo mističku obuzetost Mirom, njenu očitu neadekvatnost njegovom imaginarnom, visoko postavljenom modelu, ali i ambicioznost i autoritarnost njenog lika, kao i Brankičino potčinjavanje i povlačenje pred njima), ali i novo dramsko stanje, kao začetu i slućenu promenu u strukturi, upravo isprovociranu pojavom Mazulina (Nikolinu egzaltiranost njegovim povratkom i želju da svoju oćaranost Mirom prenese i na prijatelja, Brankičinu emotivnu, a Mirinu ambivalentnu zainteresovanost za pridošlog).

Za razliku od Mazulina koji u ovaj porodićni poredak ulazi kao davni i dragi prijatelj Nikole i Brankice, sa njihove, dakle, emocionalne i klasne strane, dolazak drugog *stranca* u narednom ćinu aktivira njemu suprotne simbolićke registre: Vukašin je Mirin „najmiliji gost“ (II, 125) i sa njom deli nedefinisanu intimnu prošlost, a pisac ga naziva „strasnim ćitaćem“ i „genijalnom vucibatinom“ (II, 104). Dvojica stranaca, naćelno razlićita po emocionalnim i simbolićkim pozicijama koje u drami zauzimaju, ali i po svom društvenom statusu i poreklu, pokazuju i nezanemarljive mećusobne slićinosti, u morfoloćkom i u funkcionalnom smislu, a vezuje ih i izvesno mutno poznanstvo i 120 franaka sumnjivog duga. Obojica u dramu ulaze, odnosno na scenu izlaze, sa dalekog puta, ćime je povućena jedna od distinktivnih osa u okviru *dramatis personae*, a koja likove na ovom nivou deli na one statićne (zatećene u kući) i one u pokretu (upravo pristigle). Razlića se, mećutim, ne zaustavlja na prvoj, naćelnoj podeli, već se ponavlja i u okviru samog putnićkog para, deleći iznutra, razdvajajući, jednog od drugog

putnika. „Putovanje jest doista mjesto distinkcije, i to ne samo putnika u odnosu na one koji ne putuju nego i između putnika samih, jer sociokulturno ili pak socioekonomski uspostavljena hijerarhija distancija pretpostavlja različit *putnički kapital*.“ (Duda 2012: 14) Prema tom *putničkom kapitalu*, koji ćemo uzeti u najširem značenju simboličkog kapitala, iterološke motivacije, uzroka i posljedica, načina i standarda putovanja, ne samo finansijskog, nego i onog emocionalno-psihološkog, Mazulinovo putovanje predstavlja modern(ističk)u, ironijom nagriženu repliku tradicionalnog *grand tour*-a i deo je, gotovo neizostavni, biografija Nastasijevićevih savremenika, međuratnih umetnika mlađe generacije. Njegovim govorom o dugom evropskom putovanju otvara se ironijska perspektiva na čitavu generaciju putnika-umetnika u okviru koje se nasleđeni literarni (i društveni) topos razgrađuje uspostavljenjem implicitne hijazmične veze između *grad tour*-a, kao inicijacijskog putovanja (u umetnost), sa jedne, i parabole o bludnom sinu, sa druge strane: „Iz Evrope idem, prazni mi džepovi očevine, takvi se mi vraćamo. Potkusi nas matora, očerupa, poviše uzme, pomanje da. I što da, tek tu nam uzme!... Hajd' sad!... A mi, dobri sinovi majci, toliko nam još pretekne krila da doletimo...“ (II, 106). Putanja kretanja tih *dobrih sinova majci*, literarnim metaforama rečeno, započinje, dakle, od matrice *kunstlerromana*, odnosno od narativa o postajanju umetnikom, a zatim se preobraća, zapravo sunovraćuje, u biblijsku priču o bludnom sinu, postajući (samo)kritička slika opšteg mesta međuratne mlade umetničke elite.

Za razliku od Mazulinovog, Vukašinovo putovanje ne poznaje, niti podražava bilo kakve društvene konvencije, on ne samo što se ne kreće matricom (pseudo)avanturističkog modernog putovanja mladog umetnika-intelektualca, već ne može biti ni bludni sin, budući da nema očevinu koju bi rasipnički potrošio, niti, što je još važnije, simboličku instancu pred kojom bi se pokajničkim povratkom preobratio. Naravno, iako ne postoji društvena, postoji literarna

konvencija kojoj ovaj lik pripada – on dolazi iz duge tradicije vagabunda, pikara, vijonovski necenzuriranih junaka-prestupnika sa margine koji, kao neukorenjivi robovi slobode, lutaju svetom. O svom će putovanju Vukašin kratko reći: „Ne pitaj, zamršeno je, a i neuljudno, a i protivzakonito!... Nema te ruke da na hartiji iscrta kuda je sve moja noga proskitala!... A negde pod mostom na tvrdom konaku priču mi se iznenada priziv, i dođoh, ženo, po glasu ove tvoje meke naslonjače!... Eto ti, sad znaš, i ni reći više u tom smislu!“ (II, 125), a na Mirino pitanje hoće li ostati kod njih, on daje odgovor koji u isto vreme i retrospektivno i prospektivno definiše njegov lik kroz zaplete u kojima obično boravi: „Pa naravno, dok ne učinim štetu, pa me oterate; ili dok me u ovoj ravnici ne pridavi sitost i dosada; ili...“ (II, 125). Kako svedoči duga književna povest, u kojoj su varijantno, ali kontinuirano prisutni, specifična i moćna aura koju ovi nepripitomljeni likovi sa sobom nose poslovično se pokazuje kao jedna od opasnijih za čvrste i zatvorene znakovne strukture ukoliko se u njima nađu, budući da nisu obavezani niti jednim od društvenih ugovora, kao i da je nosiocima poretka u koji ulaze nepoznato iskustvo koje je njih oblikovalo, pa će tako na Mirinu prekornu konstataciju da se iz naslonjače danima nije ni pomerio, Vukašin lakonski i preteći odgovoriti: „Ne dao vam Bog!... Ako se ja pomerim, sva će se sitnurića ispreturati!“ (II, 142). U tom smislu, njegov se dolazak u topčiderski građanski vrt pokazao opasnijim, promene koje donosi drastičnijim i način na koji dela direktnijim, okrutnijim od onog koji karakteriše Mazulinov ulazak u porodični poredak.

Bliski jedan drugom, a razdvojeni od ostalih dramskih lica po metaforici puta koji ih definiše, Mazulino i Vukašin razdvojeni su, dakle, i među sobom, upravo po kvalitetu tog puta, fizičkog i metafizičkog, sa kojeg u dramu pristižu. Putanje njihovih kretanja, međutim, iako različite, očigledno da ipak poseduju i izvesnu unutrašnju bliskost, jer se na ovom mestu ne ukrštaju po prvi put. Mazulino u II činu šiframa „Rotonda“ i „120 franka“ (II, 122) pokušava da

podseti Vukašina na njihovo ranije poznanstvo, ali ovaj decidirano odbija da ga se seti. U činu koji sledi, međutim, Vukašin će se predomisliti: „Hehe seća se onaj ko zaboravi!... A ja tebe, ne bih te mogao zaboraviti i da se nikad više ne sretosmo!“ (II, 138). Tercijarno prošlo vreme koje se otvara na ovom mestu, proširiće se, već u sledećoj Vukašinovoj replici, ka još daljoj, iskonskoj prošlosti: „Sve mi se čini, još u ranijem životu, pogano se negde zakačismo, pa se ovo na ono nadovezalo, ako počim veruješ u seobu duša!“ (II, 138), a zatim i u suprotnom, progresivnom smeru, u Mazulinovom pogledu ka budućnosti: „(...) pa da se u bestragu negde opet ovako lepo sastanemo!“ (II, 139). Seoba duša, prethodni i naredni životi, na ovom mestu eksplicirani, diskretno su prisutni i u Nikolinoj izjavi tek pristiglom Vukašinu: „Čudan si ti, Vukašine, tako brzo prirasteš za srce! Sve mi se čini, blisko negde drugovasmo!“ (II, 123). Ovako postavljen tercijarni vremenski okvir, širok i cikličan, ne angažuje, međutim, čitalačku pažnju ka potrazi za konkretnim prauzrokom i karmičkim ili darmičkim ishodištem dramske radnje, ne govori o večnom trajanju i ponavljanju njih samih, kao pojedinačnih duša i sudbina, već pre o bezvremenoj *nedozvanosti* po kojoj se u večnosti prepoznaju. Zato i sam govor o ovoj ezoterijskoj slici sveta nije ozbiljnog tona, već parodijski, obešenjački govor koji sam sebe ironizuje (u slučaju Vukašina i Mazulina) ili tužno smešan govor zanesenog mistika nedoraslog misticizmu (u Nikolinom slučaju). Ali oba puta, to je *nedozvanost*, to što o *večnom vraćanju istog* u ovoj drami progovara.

2.2. Drama oko drame

Jedinstveni scenski hronotop *Nedozvanih* jedan je od onih elemenata koji obezbeđuju konzistentnost dramske radnje, ali singularizacija scenskog prostora nije, naravno, jedino, a ni presudno, što dramska lica drži na okupu, upućuje ih jedne ka drugima i pokreće na emotivnu i delatnu interakciju. Njihovi subjektivni motivi međusobno su različiti, a uzroci zapetljani u mreži ispletenoj podjednako od dramskog perfekta i futura, ali centralni motiv koji velikom integrativnom snagom deluje na radnju i sva njena lica, oko kojeg će se svako od njih angažovati i koji će kao lakmus pokazati svaku od pojedinačnih kiselosti, svaku od *nedozvanosti*, jeste drama koju Nikola piše.

Interdijegetički odnos koji se formira između, uslovno govoreći, primarnog i umetnutog dramskog teksta specifičan je, prizmatičan i kompleksan. Nikolina drama u drami neće biti inscenirana, neposredno dostupna gledaocu/čitaocu, odnosno njeno je izvođenje pomerenom u prostor radnje (između činova), ali će do njega dopreti različitim posredničkim kanalima, propuštena kroz filter svakog od dramskih lica koja o njoj progovaraju, pre svega kroz autopoetičke komentare njenog autora i kritičke komentare njenih internih čitalaca.

U izvesnom smislu možemo ovde govoriti o postojanju dva dramska kruga – onom primarnom, koji je sama dramska radnja, i onom sekundarnom, umetnutom, koji je dramska (odnosno Nikolina) fikcija. Iako načelno razdvojeni, oni nisu u sebe zatvoreni entiteti, niti se nalaze u stanju mirovanja, već je njihov međudnos dinamičan, a granice među njima izuzetno porozne. Interferencija između ovih tekstualnih nivoa višestruka je, dvosmerna i uspostavljena različitim sredstvima. Nikolina drama konstituent je primarne dramske radnje, pre svega kao *povod* da se govori i da se dela, a u tkivo primarnog dramskog nivoa ona se uključuje i kao

njegov *dogadaj*, i to sa dalekosežnim posledicama, iako, rekli smo, nije neposredno izvedena niti pročitana na sceni. U povratnom smeru, dramska stvarnost pozajmiće Nikolinoj drami *inspiraciju*, sadržaj i likove koje njen autor transponuje u svoj, kako zaključujemo iz komentara, mističko-simbolistički siže. Ukratko, prvi pravac uticaja mogao bi se predstaviti Mazulinovim zaključkom da „od slabe drame na hartiji prave jaku dramu u kući!“ (II, 114), a onaj drugi Nikolinin autorskim komentarima: „Dramu pišem... Objavljuje se kroz pesnika ona večna žena... Kruži sve oko nje... I pesnik, samo je leptirak oko sveće... Drugim će se očima gledati na ženu!“ (II, 113); „I ja, smetenjak, čudim se šta ću s tobom!... Uneću te u dramu, to je ono, to!... Osećam ja, treba tu neko i da remeti!... Ti si taj, Mazulino, tako mi Boga, ti!...“ (II, 113).

Oko umetnute Nikoline drame kruže sva dramska lica i spram nje zauzimaju pozicije usklađene sa prirodom vlastite *nedozvanosti* – Brankica iz svoje безусловne potčinjenosti i servilnosti svira na klaviru dok Nikola piše jer „on drukše ne može“ (II, 109), a zatim pomno prepisuje iste te, kako Mazulino smatra, „škrabotine“ (II, 109); Mazulino, sa druge strane, dramu želi „da pocepa“ (II, 114) jer, kako kaže: „kad je nešto glupo, čisto me sramota što sam živ!“ (II, 107), a taj je njegov prema umetnosti i dostojanstvu prijatelja protektivan impuls buran i intenzivan, ali kratkotrajan i nestalan; Mirina je pozicija borbena, ambiciozna i beskompromisna, ona u drami prepoznaje poslednju šansu za slavu, svoju i svoga muža, i u njoj vidi laskavi odraz svog lica u licu Večne žene; Vukašin će, a u skladu sa svojom versatilnom, pronicljivom i svakako *vučijom* prirodom, napisati i objaviti pozorišnu kritiku Nikoline drame i na koncu je iskoristi da iz primarne drame išeta sa njemu najdražim plenom – tuđim srebrom i tuđom ženom, dok samog pisca, Nikolu, sve što se oko njegove drame dogodilo ipak nije uspelo *dozvati* životu, već ga je još dalje pomerilo u ekstatičnu i spram stvarnosti autističnu mističku apstrakciju.

Da odnosom između primarne i Nikoline drame upravlja logika izvesnog paralelizma sugerisano je već u I činu kada su Mira i Večna žena dovedene u neposrednu vezu, pa će nad njenim likom od krvi i mesa i svim njenim slabostima i nepodopštinama koje slede neprestano lebdeći ovaj romantičarski uzvišeni pojam kao ironijski, ili pre parodijski komentar. Njena strasna borba za pozorišno izvođenje drame, odluka da „telom svojim plati za koliko stihovima ne stigao muž“ (II, 139), dodatno podvlači vezu između dva dramska nivoa, koji će zatim u Vukašinovoj pozorišnoj kritici i eksplicitno biti postavljeni u istu dijegetičku ravan. *Apologiju žene*, kako je naslovljen Nikolin komad, Vukašin u svojoj šoovski sarkastičnoj kritici predstavlja kao trodelnu linearnu kompoziciju: kao prolog ove predstave, on posmatra Nikolu i Miru u publici pred pozorišnu premijeru, gde je „ona, penušava lepotica, u žiži sale; a on, u zasenku do nje, nevidljiv, pitom“, sa „dva doboga šiljasta uva“ (II, 148), dok središnje mesto zauzima pozorišna predstava u užem smislu, o kojoj iz kritike doznajemo da su na sceni ponovo *ona* i *on*, da se „on vrti oko nje, pozornica oko njih, gledaoci oko pozornice, sunčani sistem, apoteoza, opšte vrćenje!“, sve dok „neko sa galerije ne zavapi: *Upomoć!*“ (II, 148), a treći, završni deo ove predstave, prema Vukašinu, otvoren je, jer još uvek se ne zna hoće li kod kuće *ona* i *on* „plakati udvoje“ ili „će mu utrapiti novo pero“ (II, 148).

Diskretno prožimanje dramskih nivoa, prelamanje jednog u drugom, započeto već u I činu Mazulinovim komentarem (da se „od slabe drame na hartiji pravi jaka drama u kući“), postaje, dakle, do kraja ostvareno i eksplicirano u poslednjem dramskom činu. Ovde, međutim, nije reč samo o nivelisanju dva dramska nivoa, već i o jukstaponiranju različitih poetičkih, i ne samo poetičkih, načela – realističkog i simbolističkog, niskog i visokog, komičnog i ozbiljnog, konkretnog i apstraktnog, svakodnevno banalnog i uzvišeno mističkog. Nastasijevićeva dramaturgija, koja je umnogome fundirana na uzusima simbolističke i poetske dramaturgije, na

ovom mestu, preko *Nedozvanih*, uključuje se u onaj poseban rukavac (post)symbolističke dramske tradicije u kome se odvija dezintegracija symbolističkih načela, odnosno približava se onom modelu koji je Enisa Uspenski (2011: 241), govoreći o Sologubu, nazvala „realističkim delom o pogibiji symbolističkog mita“. On i Ona, Večna žena i večno kruženje, kao dominantna mesta symbolističke poetike, osnovna su čvorišta Nikoline drame kojom dominira rimovani kalambur: „Jedna rodi, druga preporodi“ (II, 148). Pred stvarnu pozorišnu publiku, Nastasijević će izvesti sve pomenute *ideje*, ali sada u njihovom pojavnom, konkretnom, prizemljenom i smrtnom obliku. Preko ključnih poetičkih pojmova, dakle, Nastasijević sugerise prirodu Nikoline drame i nije bilo potrebe da je kao takvu postavlja na scenu jer pažnju gledalaca on sada upravlja u drugom smeru, ka nižem registru, ka *stvarnom* sadržaju symbolističkih pojmova, mitova i načela. U tom dramskom udvostručenju, osnovnom realističkom tekstu i njegovom symbolističkom prevodu, u jukstapoziciji uzvišene apstrakcije i njene konkretne manifestacije, dve strane ovog dramskog novčića jedna su drugoj komična maska, jedna za drugu travestija, parodijski jezik. Kao što Nikoline replike najčešće nisu adekvatne stilskom registru u kojem su izgovarane, pa svojim himničnim, hermetičnim i mističkim tonom i sadržajem stvaraju kontrapunkt prizemnoj svakodnevicu koju komentarišu, ali ne kontrapunkt po zakonima harmonije, nego po zakonima komedije, tako je i međuodnos njegove *Apologije žene* i same dramske radnje obeležen ironijom, parodijom i tužnom komikom, a u isto vreme preko njih se jedno drugom podsmevaju kao takva - realističko i symbolističko pozorište.

2.3. Lažni uroboros

I mislim, opasno se vara, teži nečemu ljudski nemogućem, ko bi da se svede samo na čulno ili samo na spiritualno.
(IV, 67)

Nikolina slika sveta, u kojoj je *nikad* isto što i *zauvek*, odlazak istovetan povratku, a „nesklad samo dražesni nabor na velikom skladu“ (II, 119) i gde „sve kruži, zatvara svoj krug, ali u visinu, ali u čistinu“ (II, 156) slika je uroborosa, zmije koja grize svoj rep, koja samu sebe rađa, savršeno jedinstvo prapočetka u kojem se još uvek nije rodila razlika, potencija koja prethodi manifestaciji, hermafrodičko okruglo koje stoji na početku svih velikih kosmogonija¹⁸ i koje predstavlja jedan od fundamentalnih mitova simbolizma, ali u isto vreme u pitanju je znak pod kojim se, kako Nastasijević beleži u jednom od eseja, svet otkriva i objavljuje vidovitom, umetniku: „Laičkom oku stvarnost je fragmentarna, rastrgana. Život je sukcesivni niz važnijih ili nevažnijih događaja, koji prolaze; vidovitom, ona je jedno i nedeljivo; život, reka koja teče sa svojim brzacima, plićacima, virovima, tromostima. (...) Nešto se ne da pojmiti kao celina ako se kroz sve prividno razdvojene i dispartne stvari ne oseti načelo koje spaja i miri.“ (IV, 20; 21) Usađujući (delimično) u Nikolin lik vlastita filofska i poetička uverenja, Nastasijević, međutim, nije u njega prurušio sopstveni autorski glas, niti mu dodelio povlašćenu ulogu rezonera, nije ga uzvisio do pozicije *dozivača*, već ga je posebno jarkim i svetlucavim mastilom upisao u krug *nedozvanih*.

Nikolino učenje o izmirenju večno posvađanih suprotnosti koje sintetišuća sila vladajućeg načela svodi na njihovu ontološku istost, posmatrano kroz prizmu njegovog delanja u

¹⁸ „Kao krug, kao lopta, okruglo je u sebe zatvoreno, bez početka i bez kraja. (...) okruglo je jaje, filozofsko svet-jaje, mesto početka i zametka, iz koga, kako ljudi svuda uče, nastaje svet; ali to je isto tako i savršenstvo koje u sebi sadrži suprotnosti; kao početak, jer se ove suprotnosti još nisu radvojile, svet još nije počeo; kao kraj, jer su suprotnosti u njemu ponovo stupile u sintezu, svet je u njemu ponovo našao mir. Kao živo što u sebi kruži ono je kružna zmija, pra-aždaja početka koja sama sebe ujeda za rep, uroboros, koji sam sebe rađa.“ (Nojman 1994: 22)

samoj dramskoj stvarnosti dobija oblik višestrukog paradoksa. Iako za sebe tvrdi da je osvojio iskustvo tiresijanske sredine („E, lako je reći, pojmem!... I čemu pojam kad se to ne preživi!... Preživi najpre, utopi se u preživljavanje, pa kad živ isplivaš, brat si mi onda rođeni, savernik moj!“ (II, 112), a zatim: „Ali malo je to samo razumeti! Treba i da osetim, da me zaboli!“ (II, 130), Nikola se kroz dramsku radnju ne pokazuje kao sinteza *desnog* i *levog*, misli i osećaja, apstraktnog i konkretnog, već u doslednoj i radikalnoj jednostranosti u kojoj zatvaranje levog oka nije, naravno, učinilo da desno postane svevideće. Zatvoren u misao, u apstrakciju i spekulaciju, Nikola ne može biti jedan od Nastasijevićevih *vidovitih*, već će pre biti da je njegov lik pisac stvarao na tragu modela o kojem govori: „podozriviji su i žalosniji od neprobojnih materijalista oni koji su nekako preskočili opipljivi život, zažmurili pred njim da bi progledali tek onda kad bi im stvarnost bola ostala iza leđa“ (IV, 19), i dodaje: „Nikad čiste apstrakcije nisu ništa kazale čovečanstvu. One se obraćaju samo mozgu. (...) ako se misao nije nagonski konkretizovala, onda ta misao može biti tačna, ali živa nikad.“ (IV, 20)

Lažni uroboros, reduktivnost Nikoline pseudovidovite životne perspektive, ime je njegove lične *nedozvanosti* koja će ga sprečiti da vidi i upozna konkretnu, pojednačnu Miru, dok u njoj prepoznaje pojam – bestelesnu, idealnu, Večnu ženu; i koja mu neće dozvoliti da vidi stvarnu dramu, u kojoj je i sam jedan od agenasa, dok piše svoju nadstvarnu, koja je samo jedan od dramskih simptoma ove prve, žarišne; ali u isto vreme, to je perspektiva koja će mu dozvoliti da sestru i prijatelja istera iz kuće bez da strada unutrašnja logika drevne ideje koju zagovara i koja ga neće pozvati na odgovornost.

Bez namere da naša analiza preraste u slikanje psihološkog portreta jednog dramskog lika, ovaj se *croquis* Nikoline paradoksalne logike pokazao neophodnim zbog jednog od dominantnih mesta u kritičkoj recepciji *Nedozvanih*. U pitanju su čitanja koja u Nikolinom liku

prepoznaju svetačku mudrost i bezazlenost miškinovske prirode, koja njegove filosofeme uzimaju kao neupitnu datost, ne proveravajući šta on zapravo čini, kako dela, koja ga od dramskog svode na lirski subjekat i, ukidajući njegovu trodimenzionalnost, ukidaju mogućnost sagledavanja dramske ironije kojom je njegov lik konstituisan. Reduciran na lirsko, samoizrecivo *ja*, Nikola neizbežno postaje banalna, neuspela i dosadna personifikacija neshvaćene mudrosti, a u tom slučaju i drama bi u celosti morala da ponese iste ove epitete. Na sreću, ili nažalost, Nastasijević je imao neuporedivo više smisla za dramsko od velike većine svojih kritičara.

Ideja o Nikoli kao inkarnaciji dobrote nije nam ovde važna kao povod za raspravu o etičnosti njegovog ili kojeg drugog dramskog lika, već iz razloga što se pokazala sposobnom da u potpunosti opstruira proces čitanja ove drame. Polazeći od Nikole kao „otelovljenog principa dobra“, pri čemu on „više nije samo junak, već nosilac jednog načela“, Petar Milosavljević (1977: 213) bio je primoran, po unutarnjoj logici vlastite početne premise, da i ostala dramska lica predstavi kao inkarnacije „osnovnih etičkih mističkih sila“, iz čega prirodno proizilazi da sama drama predstavlja sukob pomenutih apstraktnih principa: „dobro, zlo i amoralnost, u ponašanju se osvetljavaju, ogoljeni su do krajnjih konzekvenci. Dobro i zlo se iz prividnog mira razilaze; zlo i amoralnost nastavljaju zajedno.“ (Ibid., 214) Na sličnom je tragu Marta Frajnd (1994: 69) koja „utisak nečeg preteranog i mazohističkog u Nikolinom ponašanju“ smatra površim, a pravo čitalačko rešenje nudi u hrišćanskom predtekstu, smatrajući ga nužnim za razumevanje ove, ali i svih drugih Nastasijevićevih drama, odnosno ističući Nikolino (ali i Brankičino) „hristoliko svojstvo“ (Ibid., 73). Preinačenje dramskih lica u hipostaze mističkih sila, pojednostavljenje dramskih odnosa grupisanjem lica u dva radikano suprotstavljena metafizička tabora, ne samo da ih lišava svake specifičnosti, pojedinačnosti, dinamičnosti i fluidnosti, nego dramu u celosti lišava njene *dramatičnosti*. Ako je slučaj, a Frajnd (Ibid., 69)

tvrdi da jeste, da „u sučeljavanju zlih sa beskrajnom dobrotom i praštanjem „desnih“, junaka čistog srca, traje radnja ove drame“, onda ta drama ne samo da je, kako autorka kaže, „bez pravog tragičnog ishoda i bez autentičnog rešenja“, nego je ona takva svakako i bez bilo kojeg od elemntarnih dramskih supstrata.

„Maturantsko filozofiranje prožeto dostojevštinom“, kako je Živojin Vukadinović (1931: 5) nazvao Nikolinu očitu neuverljivost i neautentičnost, zapažanje je, međutim, koje kritičaru ipak nije pomoglo da *otvori* dramu, a iz razloga što je, čak pomalo zburado, požurio da patvorenost dramskog lika proglasi patvorenosću dramskog pisca. Tako se uspostavilo pravilo da afirmativna kritika ove drame u Nikoli mahom prepoznaje hristoliku uzvišenu figuru, pa po nuždi logike čitavu dramu premešta u okvire (naravno neuspele) hrišćanske misterije na tragu Dostojevskog, dok ona druga, negativna, njegovu levitirajuću izbačenost iz orbite tretira kao odsustvo spisateljske veštine autora drame. I jedni i drugi u osnovi čine istu stvar – Nikolinom dramskom liku začuđujuće slepo veruju na reč.

U visokom registru, povišenog tona, krupnim rečima i zanesenom retorikom, Nikola izgovara svoje dramske replike najčešće sasvim neusklađene sa komunikativnom situacijom u kojoj se kao govornik nalazi. Ako mu se, dakle, poveruje na reč, zaključak bi morao biti da je poredi očita stilska neusaglašenost teksta, odnosno piščeva nemoć da junaka od papira pretvori u krv i meso. Ako se, međutim, odlučimo da pratimo i dalatnu stranu njegovog karaktera, način na koji on u dramskim situacijama boravi, kako se prema njima odnosi, lako ćemo ustanoviti da je *papirnatost* njegova dramska suština, njegova *nedozvanost*, te da on nije slika nikakve tragičke uzvišenosti, već naprotiv, kontinuirani izvor setne komičnosti.

2.4. Postedenski vrt nedozvanih

Kao i njegov biblijski predak, postedenski vrt ove drame slika je grehom izgubljenog raja. Simbolika sočnog ploda i njime označeni greh u topčiderskom se vrtu, međutim, bitno razlikuje od onog počinjenog u njegovom starozavetnom dvojniku. Znanje, koje je i ovde pohranjeno u plodu, ali nije obeleženo božanskom zabranom, naprotiv, sada nosi, ne lucifersku, već stigmu Velike boginje majke, pa se greh više ne nalazi u znatiželjnom kušanju jabuke, već upravo suprotno – u zanemarivanju vrta, njegovih plodova i svega što u ovoj paradigmi oni predstavljaju.

Nedozvanost je povezana sa vrtom na još najmanje jednom mestu u Nastasijevićevoju literaturi, u njegovoj pripovesti iz zbirke *Iz Tamnog vilajeta – Priča o nedozvanoj gospođi i gladnom putniku*. Vrt nedozvane gospođe, koji je mera njenog sveta nakon rane smrti muža i dece, a koji je plodan i raskošan i svakome sa strane zabranjen i nedostupan, pa u njemu s jeseni trule plodovi i tupo padaju na zemlju i „u vlažnom polumraku dotrajavaju opale rane kruške medenjaci“ (III, 59), vrt je koji se nalazi u korenu ovog koji pripada topčiderskim *nedozvanima*, iako se nerazumevanje, neprihvatanje darovanog kod njihovih vlasnika različito ospoljavaju. Plodovi se rađaju i trule u oba ova vrta, s tom razlikom što ih nedozvana gospođa ljubomorno nikome ne da, niti sama u njima zdravo uživa, a nedozvana građanska porodica uopšte ih i ne primećuje. Ipak, topčiderski vrt i njegove plodove videće i na njima sa različitim intenzitetom insistirati oba stranca koja su se u njemu našla, dok je za vlasnike i stanovnike kuće on nevidljiv, kao i celokupna semantika koja iz vrta isijava. Tako će na samom početku drame, najavljujući stranca (Mazulina) koji čeka pred kućom, Stanojka Brankici preneti njegove reči: „dobro je meni i ovde, dok je jabuka!“ i dodati komentar: „brz neki, eno ga šetka po bašti!“ (II, 105), a u

narednom činu Vukašin će Miri i Nikoli s besom i prezrenjem uzviknuti: „Hućete tu, a od nevoljice ishućete nevolju, i zaboli vas glava, pa mislite, propade svet!... A oko kuće vam prezrevaju jabuke, i vodenjaje kruške, i medenjaci, tugo!... Sramota, grehota, zalud vodenjaje, kad nema kome da pljusne voda na usta... Za mnomte u medenjake, da vas naučim kako se sladi!...“ (II, 131). To odsustvo saglasja sa prirodom i životom ne može, međutim, makar ne u Nastasijevićevom literarnom svetu, neizmenjeno trajati doveka. Opisujući lažni, pa i zloslutni spokoj nedozvane gospođe u njenom vrtu, a preteći zapletom i obrtom, pripovedač govori: „Tako je teklo, ali ne do konca, jer ko se uzvisi ili snizi ili ko zastrani, tome ne teče neprekidno do konca, već ga nešto snađe, pa to pametnjaci premere i obeleže, i nazovu nagradom ili kaznom. A mi rekli bi, tu nema dvojenja, jer kome *doživljaj* došane poruku, ma ko da je taj, ona mu i slatko i jezivo pada na srce.“ (III, 56) I kao što je već u narednoj rečenici u gospođin vrt ušetao gladni putnik da je kao glasnik i izazov (neuspešno) *dozove* životu, tako su se na Topčiderskom brdu obrela druga dva putnika-stranca. U drami, međutim, i sami su putnici, samo na drugačiji način, obeleženi stigmom *nedozvanosti*, ali to nikako ne čini tišim zov koji upućuju onima koji ne vide vrt, iako njegova suština, videćemo, ipak do kraja izmiče svakome od njih.

U strukturi scenskog prostora *Nedozvanih* vrt se pojavljuje kao spacijalna periferija koja okružuje scensko središte – balkon topčiderske građanske vile – i sa njim ulazi u višestruke značenjske relacije. Sklad između periferije i njenog centra u ovom slučaju samo je fizičke, objektivne prirode, u smislu da ovi spacijalni entiteti uspostavljaju stabilan prostorni kontinuitet. Ali izvan fizičkog objektiviteta, tamo gde „realni prostor postaje ikonički lik semiosfere – jezik, na kojem se izražavaju različita vanprostorna značenja“ (Lotman 2004: 296), vila i njen vrt postaju zasebna i jaka semiotička polja čiji je međuodnos mahom antinomičan. U pitanju, međutim, nije onaj najoštrij, rusoovski sukob između prirode i kulture, već je reč o znatno

suptilnijoj mreži razlika u koju su *nedozvani* upleteni. Njihova sukobljenost ovde nije radikalno isključiva, naprotiv – kao što su u realnom prostoru vrt i kuća u simbiotskom zajedništvu, tako je i na simboličkom, psihološkom, duhovnom planu moguća i potrebna njihova međusobna integracija.

Priroda koju zatičemo u ovom vrtu nije preteća, divlja i neobuzdana, nego ona pitoma, blagonaklona i darežljiva, *locus amoenus*, Arkadija, kao spokoj i izobilje, koja okružuje građanski svet, a za kojom niko od njih ne poseže. Simbolički, ona predstavlja prirodni habitus svega onog što čini predmet potrage i žudnje dramskih lica *Nedozvanih* – ljubavi, stvaralaštva, zanosa, umetnosti, Večne žene, Muza i slobode. Ukratko, ona bi bila *levo* od građanske kuće, od svega ugovorenog, racionalnog, artificijelnog, *desnog*, pa ako se u drami odnekud ipak čuje glas *dozivača*, onaj spram kojeg su lica *nedozvana*, onda bi taj glas morao pripasti Animi njihovog vrta.

Tako će o pozivu koji čuje s leve strane Mira u jednom trenutku govoriti sa Vukašinom, progovarajući zapravo o neizmirenom dvojstvu, kobnoj unutrašnjoj asimetriji vlastitog bića i izbora koje pravi: „Ja ne mogu više ovako!... Sve mi se čini, na raskrsnici sam, nedoumevam, a nešto mi dovikuje: levo, levo!“ (II, 126) Kada joj Vukašin na to odgovori: „Budalo, čuvaj to suvote i leba!“, na njeno pitanje kakave su to reči, glasno će joj doviknuti: „Desne, desne, luda glavo!“ (II, 126) *Desno* i *levo* pojavljuju se ovde u tradicionalnom značenju racija i onoga što raciju prethodi, razuma i osećajnosti, frejdovskog načela stvarnosti i načela užitka, ali zanemareni zov s leva Miri će osvetnički uskratiti svako željeno zadovoljstvo. Sigurnost građanskog doma, u koju je došla svojom *desnom* stranom (ambicijom, racionalizovanim nagonom za samoodržanjem), neće joj omogućiti *bolji* život, naprotiv – učiniće ga beznadežno nemogućim. „Egzaltovana u smislu svog pola“ (II, 104), kako je Nastasijević predstavlja u

sekundarnom tekstu, a neuspešno rukovođena *desnim* principom, Mirina *polnost*, ženstvenost, (auto)razaračka je, neurastenična i lišena svakog zadovoljenja, pa shodno tome i njen se Animus pojavljuje u svom najbrutalnijem obliku – kao onaj koji nosi epitet „patrijarhalnog“ (Trebješanin 2008: 37), koji treba da je njen *gospodar*, a ne onaj koji u njoj obožava Večnu ženu. Tako će o Mazulinu reći: „Bednik, prepao se da ga ne zarobim, a ja gospodara sebi tražim, gospodara!“ (II, 144), a zatim i Vukašinu, kad je bukvalno bude bacio na zemlju, omađijana njegovom surovošću, euforično izgovara: „I surovo, tako surovo!... To ja još nisam osetila!... To je ono pravo!... Kao stena je tvoje rame, okrvavi me dodir tvoj!“ (II, 150). Ljubav, strast, lepota i umetnost, koje neprestano traži ukorenjena na *desnoj* strani, pripadaju zapravo Animi vrta, *Velikoj majci* „kao protivrečnoj prirodi blagotvornog i razornog ženskog“ (Trebješanin 2008: 31), a koja se, zanemarena, objavljuje u Miri svojim mračnim licem, ali joj u isto vreme osvetnički uskraćuje i mogućnost da se uzdigne do nekog dostojanstvenog mraka, da zaista postane tamna strana Lune, istinska *femme fatale*. Ona je Sirena po meri svog Odiseja, Meduza po meri svog Perseja, zavodljiva, slaba, nesretna i bludna žena čija greška ne može da se uzdigne do tragedije ili poezije, odnosno, kako Nastasijević govori u jednom intervjuu: „sve što ona čini nije dovoljno da je odvede u propast dostojnu jedne junakinje, a još manje da joj otvori put ka jednoj životnoj čistini“, pa je „njena nedozvanost možda u tome što ni ono osnovno u njoj, mogućnost velike strasti, ne može da se dozove.“ (Blagojević 1931: 8) Tu se već od Mirine pomeramo ka polju Nikoline *nedozvanosti*, a one su, iako nekompatibilne, ipak čvrsto povezane. O Nikolinoj jednostranosti „koja je preskočila opipljivi život“ i zamenila ga čistom apstrakcijom prethodno je već bilo reči, ali ovde nam je bitno da podvučemo njeno pripadanje *desnom* i potpunu oglušenost za *levo*, a za kojim sve vreme uporno i neuspešno traga. Kao i u Mirinom slučaju, pesništvo, ljubav, zanos i Večna žena, sa kojima Nikola pokušava isključivo misaono da se poveže,

pripadaju ingerenciji Anime vrta, koja će i njemu okrenuti svoje okrutno lice, pa će ga umesto u stvaralački zanos, kao „jedan od simptoma obuzetosti njome“ (Nojman 1994: 59), ona ipak „odvesti u bezumlje“ (Ibid., 59), a umesto ljubavi, on će dobiti i drugima darovati – njen surogat.

Mazulino, kao što smo rekli, predstavlja karnevalsku figuru ove drame, koja svoje *obrtnanje* sprovodi na fizičkom, logičkom i jezičkom nivou, ali je, kao i duh karnevala koji donosi, on privremen, nestalan i samo prividno remeti i ruši, a suštinski ojačava, osvežava i čuva postojeći poredak. On hoda na rukama (II, 106), „kotrlja se s nogu na ruke“ i „sve izokrene“ (II, 110; 117), njegov je govor krcat kalamburima i, u zavisnosti od sagovornika, vedrom ili zajedljivom ironijom, a shodno svojoj paradoksalnoj logici, on ismeva Nikolinu zaljubljenost dok se u isto vreme zaljubljuje u Brankicu, ismeva i njegovu pesničku inspirisanost Mirom, a želi da naslika svoju novootkrivenu Muzu, s prezrivim samopouzdanjem govori o Nikolinoj *glupoj drami*, iako je i sam neuspešan umetnik. Dinamika njegovog kretanja ubrzana je, ali pravilnog ritma – zauzimanje jedne pozicije praćeno je njenom inverzijom, što je vidljivo u mikrostrukturi većine scena u kojima učestvuje. Lakoća i brzina kojom će napustiti dve ključne pozicije koje u drami zauzima, protektivnu ljubav prema prijatelju i romantičnu i spasilačku prema ženi, obrnuto je proporcionalna žestini i intenzitetu kojima te pozicije početno zastupa, pa ako o njegovoj *nedozvanosti* govorimo iz ugla pomenutih binarnih parova, onda se ona nalazi u neprestanom i nemirnom premeštanju koje kontinuitet pronalazi u stalnom diskontinuitetu, čija je konstanta odsustvo konstante, gde se ravnoteža ne uspostavlja mirovanjem nego vrtoglavom brzinom pokreta. S tim u vezi, pre nego što će ući u kuću, Mazulino ulazi u njen vrt, „šetka po bašti“ i uživa u jabukama. Njemu, dakle, ni objektivno ni simbolički nije nevidljivo i nevažno izobilje plodova koje okružuje građanski dom, u taj vrt on će kasnije odvesti i Brankicu, kao što

će Vukašin Nikolu i Miru, ali sve će to on učiniti *usput*, u brzini, u kojoj ništa ne stiže da stekne bilo kakvu važnost.

Njegova Muza, Brankica, na izvestan je način Mirin antipod, a donekle i njen varijantni oblik jer, iako načelno suprotstavljena, oba ova ženska lika u saglasju su sa tradicionalnim patrijarhalnim „viđenjem žene kao imitatora i reflektora tuđe, odnosno muške autohtone kreativne i intelektualne svetlosti“ (Medić 2012: 175), s tom razlikom što je Brankica svoju mušku figuru pronašla u bratu, a Mira neuspešno traži svog *gospodara*. Od „žrtvenog vestalskog ženstva“ (Ibid., 161), Brankica ne uspeva da preraste u princezu, *oslobođenu zarobljenicu*, pa njen potencijalni izbavitelj, Mazulino, ne može da je izvede iz kuće, jer to što je nju *vezalo*, ubeđena je, „ne može se odrešiti“ (II, 143). Mira će zato o njoj kratko reći: „A za Brankicu ne brinite!... Tu je ona uvek, dalje se od baštenske ograde ne miče, doći će valjda i na nju red!...“ (II, 115). I zaista, upravo Brankica ostaje sama na sceni na kraju I i II čina, zatim na kraju III odustaje od odlaska sa Mazulinom i vraća se preko kućnog praga, a na kraju poslednjeg, IV čina doslovno ponavlja svoju početnu poziciju – ulazi u kuću i svira na klaviru da udovolji želji svoga brata. Ubeđujući je da krene sa njim, Mazulino Brankici predočava dve konkretne, ali svakako i simboličke mogućnosti: „Ima svega dva puta! Biraj, Brankice, ili sa mnom na ulicu, ili sama u kuću!“ (II, 144), ali (dobrovoljno) uzidana u svoj porodični dom, u *desno*, ona ne prelazi njegov začarani prag, ne može se povezati sa simbolikom vrta koji je okružuje, u kojem je provodila vreme sa Mazulinom, a koji bi joj otvorio put do ulice i slobode, već se potčinjava i žrtvuje, na žrtveniku, međutim, nad kojim ne lebdi nijedno božanstvo.

Najsnažniju, vrlo transparentnu, a opet ambivalentnu vezu sa vrtom i njegovim plodovima uspostavlja drugi pridošli, Vukašin, kao Nikolin prvostepeni antipod, *vučja* krv naspram njegove *ovčije*, koji je uronjen u meso koliko ovaj u misao, prašnjav i divalj kao i put sa

kojeg dolazi u uređenu, čistu i pitomu Nikolinu građansku sigurnost. Vedrim sarkazmom ciljajući prema svom domaćinu, Vukašin podvlači ovu razliku: „Čovek sam, u iskušenju sazdan, iskušenju podložno biće, ne moralno načelo, ne fluid, devojko!“ (II, 133) Telo, plodnost, strast i slast koji su proterani iz Nikoline *nedozvanosti*, odnosno preinačeni u misao, u pojam, ključna su mesta koja grade Vukašinovu sliku i doživljaj sveta. Metafore plodnosti i strasti dominiraju Vukašinovim dramskim govorom i stvaraju prizmu kroz koju će on, od početka do završetka drame, posmatrati ostala dramska lica i odnose koji se među njima uspostavljaju, predstavljajući zapravo simboličku okosnicu njegovog ulaska i modusa njegovog boravka u dramskoj strukturi. „Prema zubima i jabuka!“ (II, 127; 137) – više je puta ponovljena krilatica koja naglašava, umišljeni ili stvarni, društveni, estetski i emotivni nagib za koji Mira prezrivo tvrdi da postoji između nje i Vukašina. U isto vreme, ona predstavlja metaforičko jezgro iz kojeg Vukašin razvija svoje alegorijske predstave o Miri, uvek povezane sa elementima plodnosti i zrenja, a koje međusobno stoje u opadajućem gradacijskom nizu: „A ti, sve sočnija, sve slađa, a? Izrastaju ti pici, a zemljište ugnjeno i što dublje to gušći sok, to sočnija, to luđa!... A kad ispostiš zemljište, šta onda, a?“ (II, 124). Od početne „slatke voćke“, preko „nagnječene gospe“ (II, 149), Mira na kraju Vukašinovog metaforičkog diskursa postaje „crv“ (II, 150), postaje zapravo jedan od onih zanemarenih plodova koji trule oko topčiderske kuće. Ne samo kada je usmeren ka Miri, Vukašinov govor u celosti je izgrađen na slikama plodnosti, sitosti, slasti, a najčešće zapravo na njihovim antonimima: „Rapavom Vukašinu po šarenu lažu na dan! Slađe je grize nego istinsku jabuku! A što gladan ostane, to je baš ono, gladan pas tek verno laje!“ (II, 135); „Dodirnuću ženu i oplodiću je!“ (II, 137); „A ti kao mislila, iza ove rugobe, iza ove gladi, nema više Vukašina, prestaje!“ (II, 149); „...vedra da orosiš svog starog Vukašina!... Ispucao je kojekuda na suši!“ (127). Krivo shvaćene, odnosno prihvaćene u svom predimenzioniranom

obliku, uzdignute do mesta vladajućeg načela koje, kao i u Nikolinom slučaju, ništi sve što pripada drugoj strani i sobom zamenjuju celinu, Vukašinove sočne metafore, koliko bi trebalo da su konstruktivan zov neuzemljenima, toliko kao omča slepila stoje nad njihovim nosiocem. Kao što je Nikolina *misao* u odsustvu svakog korektiva narasla do besmisla, Vukašinova *želja* (a ona uvek podrazumeva izlaženje iz sebe, budući da je obeležena nedostatkom, želi se ono što se nema), pojavljuje se u svom najprizemnijem, najpodzemnijem vidu – želja za *drugim*, postaje želja za *tuđim*, slast se spušta u sladostrašće, uživanje – u nasilje, simboličko prelaženje granice postaje razbojničko krijumčarenje, a plodnost završava u jalovosti. O sebi će reći: „Ne lepi se Vukašinu što mu darežljivo pruže, on vreba ono što mu ne pruže! Tu je njemu slatko latiti se, u zabranjeno, luda ženo, u zabranjeno!“ (II, 125), a u skladu sa svojim pogledom na svet, dečaku koji mu donosi vesti od Mire, Vukašin govori: „Hajd' , biraj koju 'oćeš jabuku, i puna nedra da si nabrao, puna, razumeš!... Samo lopovski, znaš, da te ne primete, pa se gubi onamo preko tarabe!“ (II, 135). Pred sam završetak drame, međutim, Vukašin će se u razgovoru sa Stanojkom na izvestan način približiti svom antipodu, Nikoli, odnosno njegovoj ideji o sintetišućem načelu koje ukida svaku razliku: „Svi smo mi nevaljali i svi dobri! Zavisi od toga koja nam je strana napolju! To ti je kao sa kožuhom, devojko...“ (II, 152), ali, prema rečima pisca, „boem Vukašin, ako mu je verovati do kraja, stalno čuje prizive, kojima od suviše hotenja, gotovo pohotljivog, ne može da se odazove“ (Blagojević 1931: 8). Tako su Vukašin i Nikola svoje kožuhe okrenuli na različite strane, ne samo u smislu nevaljalosti i pitomosti, već i u smislu akcije i kontemplacije, materije i apstrakcije, putenosti i duhovnosti, a saživljeni sa licem, obojica su izgubili sposobnost da svoje kožuhe izokrenu, pa je prvi nezaustavljiv u horizontalnom prostiranju, a drugi u vertikalnom uzdizanju, prvi je *nedozvan* za agape, drugi za eros.

Vrt *Nedozvanih*, dakle, mnogo je više od scenskog dekora ili bezazlenog ambijenta. To je prostor koji Nastasijević bogato semantizuje, odnosno aktivira mnoga od njegovih tradicionalnih mitskih i arhetipskih značenja. Dihotomija između vrta i kuće koju okružuje subjektivizuje se u svakom pojedinačnom dramskom licu pa je iz nje, preko nje, moguće iščitati odsustvo unutarnje ravnoteže – svaku od *nedozvanosti* konstitutivnih za dramsku radnju.

2.5. Komička struktura *Nedozvanih*

Kao što je *Nedozvane* nemoguće proizvesti u ozbiljnu duhovnu misteriju (odnosno moguće je, ali videli smo po koju cenu), ova se Nastasijevićeva drama ne bi mogla proglasiti ni čistom komedijom, osim možda na onaj način na koji je to učinio Desimir Blagojević svojom tvrdnjom da „komedija *Nedozvani* nosi pečat Nastasijevićevog tamnog, dirljivog, pesničkog duha“ (IV, 381). Nesumnjivo da je u ovoj drami pisac pokrenuo komički mehanizam različitim raspoloživim sredstvima, a pre svega parodijskim udvajanjem diskursa o kojem je već bilo reči, gde realistička drama uzemljuje simbolističke mitove, odnosno puni ih konkretnim, materijalnim, *stvarnim* sadržajem. Kada se simbolistička večna kružnica Nikoline drame spusti iz mističkih visina, ona se više ne vrti kao ozbiljni, ravnodušni kosmički uroboros, nego pre kao razigrana i prevrtljiva čigra, pa će se ove dve kružnice jedna drugoj kroz dramu neprestano podsmevati. Dve horizontalne dramske ravni presecaju, dakle, istu vertikalnu, ali na dva sasvim udaljena mesta, a u njihovom se međuprostoru otvorilo široko polje za komički manevar. Postoji, međutim, i treća strukturna ravan ove drame, koja je implicitna i nije, poput ove *visoke*, fizički odvojena od primarnog dramskog nivoa, već predstavlja njegov organski element, a u pitanju je,

nekad zataškana, a nekad naglašena komička struktura koja se nalazi u osnovi likova i zapleta *Nedozvanih*. Kao što *iznad* realističke dramske ravni stoji visina mističkog simbolizma, iznad Mire i Nikole – *Ona* i *On* simbolističke apstrakcije, tako se *ispod* njih nalazi mnoštvo tradicionalnih komičkih tipova i situacija na kojima drama reminiscentno počiva, koje u sebe priziva, ali u kojima se, naravno, ne završava. Pisac svoju dramsku radnju nije pustio da se inertno generiše iz komične intrige koju je u nju uključio, kao što ni svoje likove nije zatvorio u tradicionalne tipove, ali jeste komičku strukturu ostavio vidljivom. Drugim rečima, humor se ovde ne događa na ovoj prvoj, tradicionalno komediografskoj ravni, već upravo u međuigri različitih nivoa, pa tako Nikola neće biti *smešan* kao tipični prevareni muž, muž-mlakonja ili smešni učenjak, što jesu njegovi komediografski dvojnici, već je komičnost njegovog lika znatno suptilnija i složenija. Ta središnja ravan, na kojoj borave nedozvani, suptilnost svog humora gradi neprestanim preplitanjem onoga što je fundira, što se nalazi u njenoj bazi (tradicionalna komedija) i onoga što je natkriljuje sa visina (simbolistički misticizam), a dramskim licima neće dozvoliti niti da se savim uzvise, niti da se potpuno i bezbrižno unize. Sila koja upravlja razmenom među ovim simboličkim dramskim nivoima Nikoli ne dopušta da bude *On*, mistik ili svetac, ali u isto vreme sprečava njegovo svođenje na tip prevarenog muža, Mirin lik drži nasukan između tradicionalne komičke pohotne žene i one uzvišene, Večne, Mazulina ne uzdiže do visina Erazmove Ludosti, ali ga neće zamrznuti ni u tipskoj figuri lakrdijaša, Vukašinu će uskratiti mudrost i lakoću istinskog Panovog pratioca, ali će ga isto tako sprečiti da bude tipični komički intrigant. Stanojka, kao tip otresite sluškinje, dolazi direktno iz komediografske tradicije, ali s obzirom na dramsku strukturu u kojoj se našla i sama umnogome nadilazi svoje komičko poreklo. Kao takva, u svoj osrednjosti, *nedozvanosti* svojih lica, komika ova drame nije samo smešna, već je u velikoj meri osenčena setom i sažaljenjem, a žanrovski ju je možda

najbolje odredio Mazulina koji kaže: „Ovo, da se čovek smeje, malo je, a da plače, opet, mogo je“ (II, 113).

Što se humora u jeziku tiče, on je takođe u ovoj drami raslojen. Sa jedne strane, duhoviti govor koji karakteriše Mazulina, Vukašina i Stanojku govor je koji je svestan sebe i govorne situacije u koju se uključuje, svojim sarkazmom, ironijom i kalamburima, pa je i njegova komika neposredna. Nikolin govor, sa druge strane, nije komičan sam po sebi, ali u kontekstu kog najčešće nije svestan, u strahovitoj razlici spram jezičkog registra u kojem se nalazi, i on obavlja svojevrsnu komičku funkciju. Mirino zavodničko prenemaganje (u razgovoru sa Mazulinom) i (samo)obmanjujući govor o vlastitoj veličini, atribute (tužno) komičnog takođe dobija u kontekstu dramske situacije u kojoj se sve što ona govori, sa eksternog, a delimično i sa internog nivoa, iščitava kao neistina, pa stvara ironijski dramski nagib. Među ovim govorima, međutim, ne uspostavlja se „duhovita lakoća razgovora, a ni neka psihološka razglabanja“ (Blagojević 1931: 8), već se, kaže Nastasijević, „težilo da se kroz sukobe, izražene u svesnoj borbi rečima, nehotice otvori ono što je u ličnostima i njihovim odnosima potsvesno i skriveno“ (Ibid., 8). Nastasijević se nije ustručavao da taj proces *otvaranja* provuče kroz komičke filtere, a humorom nije oduzeo težinu i ozbiljnost tužnoj nesnađenosti svojih dramskih lica, budući da sam pisac u humoru prepoznaje „pesničku nadljubav prema svetu“ i „visoku etiku Poezije“ (IV, 34), pa je upravo sa takvom pažnjom i suptilnošću gradio komične maske svojih lica kojima se, pre nego grohotom, smejemo sa empatičnom setom, a svoj humor u velikoj meri približio je Šlegelovom (1999: 125) viđenju po kojem je „duhovitosti skraćena mudrost, transcendentalna logika, fragmentarna *mistika*“.

2.6. Klasna nedozvanost i zatvaranje kruga

Naslov komada, semantički visoko pregnantan, sam pisac komentariše na sledeći način: „Glavna misao (...) sadržana je baš u samom naslovu - *Nedozvani*, u smislu koji mu narod daje: ljudi koji su izgubili glavne putanje života i kod kojih je svako snalaženje dalje gubljenje“ (Blagojević 1931: 8), što smo u varijantnom obliku čuli i od ranije citiranog pripovedača: „ko se uzvisi ili snizi, ili ko zastrani“ (III, 56), njega, dakle, nazivaju *nedozvanim*. Ta, kako Nastasijević kaže, *glavna misao*, okupila je pod istim topčiderskim krovom različita lica, a proces otvaranja, razotkrivanja, kojim je započela drama, isterao je na čistinu svaku od pojedinačnih *nedozvanosti*, učinio ih vidljivim, očiglednim, ali ih nije razrešio, niti poništio, već je ostalo, kako kaže pisac, da je „svako snalaženje dalje gubljenje“. Završetak drame, u kojem „nema ni mrtvih, ni ranjenih, nego se ličnosti prosto raziđu, kao prolaznici na ulici, kao da je mesto očekivanog vrhunca došlo do nekog splašnjavanja“, Miloš Radojičić (1939: 67) smatra Nastasijevićevim „smelim potezom“, a zatim zaključuje da „traženi vrhunac tu gde prividno izostaje“ možemo pronaći ako se „unesemo u biće onog tihog Nikole (nedozvanog ili dozivača), u visinu njegovog mira, u višu dramatičnost njegovih vizija“ (Ibid., 67). Naše je stanovište, međutim, da se uzrok izostanka tog *očekivanog vrhunca* ne nalazi u visinama Nikolinog autističnog spokoja, već pre u „distanzi koju građanski svet ima prema tragičnoj propasti uopšte“ jer, ističe dalje Sondi (1995: 29), „njegova imanentna tragika nije u području smrti, nego u samom životu“ (Sondi 1995: 29).

Prema rečima njegovog brata Svetomira, Momčilo Nastasijević „u periodu između 1921. i 1927. napisao je dramu *Nedozvani*, koju je radio sa naročitom voljom i pažnjom, vizionarski gledajući u budućnost društvenih odnosa celog sveta“ (S. Nastasijević 2012: 97). Više je puta u kritici podvučeno da ova drama temom, stilom, ali i time što je uronjena u piščevu savremenost,

odudara od Nastasijevićevih poetičkih dominanti, pa se i *budućnost društvenih odnosa*, o kojima govori njegov brat, pridružuje tom skupu atipičnosti *Nedozvanih*. Ako, međutim, u ovoj drami potražimo neke Nastasijevićeve poetičke konstante, videćemo da mnoge od njih ipak nisu izostale, već da su, pomerene iz očekivanog okruženja, promenile i oblik u kojem se pojavljuju. Kao što je sa *Međuluškim blagom* pisac uronio u mitsko i legendarno stvarajući od njih svoju dramsku *stvarnost*, a zatim u *Đurđu Brankoviću* mitu i legendi prišao sa kritičkom distancom i dopustio da se između mita i *istine* otvori ne tako zanemarljiva pukotina, tako je njegov poslovično mistički pogled na svet u *Nedozvanima* dobio prostor svoje kritičke razgradnje, gde to više nije (samo) princip po kojem je ustrojen svet, nego (i) jalova eskapistička dokolica *nedozvanog* građanskog intelektualca. Isto tako, motiv koji je nezaobilazan u Nastasijevićevoj dramaturgiji, a i inače čest u njegovoj literaturi – motiv nasledne kobi – prisutan je na izvestan način i u ovoj drami, samo je sa mističkih kosmičkih visina spušten u istorijsko trajanje, u ritmično gibanje talasa *Povesti. Budućnost društvenih odnosa*, koje pominje Svetomir Nastasijević, u ovoj je drami istovremeno i njihova prošlost jer iza sunovrata građanske kulture, koji na jednom od nivoa ovde dramatizuje, Nastasijević zapravo postavlja sistolu i dijastolu istorije, ključanje *mlade* i zgrušavanje *stare* krvi, uspon plodne snage *divljih* i propast u jalovosti onih *pitomih*. Upravo su zato¹⁹ baš Vukašin i Stanojka obeleženi jasnim vitalitetom i sposobnošću i strašću da prežive, iako klasna pripadnost onima koji se uspinju nije nešto što će Vukašina sačuvati od njegove lične *nedozvanosti*. U tom smislu, Nastasijevićeva ideja „da se krv prenosi s kolena na koleno, i ma koliko se usput pomešala, da teče ona jednostavno kao reka, mimo svih grobova i umiranja“ (III, 45), ovde ne teče arterijama roda, nego klase, i to ne jedne,

¹⁹ Stanojka: „Čuješ, nemoj de, sa mnom nema šale!... Seljanka me, znaš, rodila pod grabom na njivi!“; Vukašin: „A mene, opet, Persa Trifuna papudžije!... Prangiju je oko crkve triput mogla obneti, Bog joj dao rajsko naselje!“ (II, 152)

građanske, nego svake *nove* klase koja je, prema ovoj dijalektici, uvek već unapred osuđena da postane *stara*.

Dok se u krupnom planu pojavljuju, jedna za drugom, pojedinačne, lične *nedozvanosti*, propadanje građanske klase bio bi, uslovno rečeno, opšti plan ove drame, svojevrsna klasna *nedozvanost*, a koja je predstavljena podjednako na materijalnom, fizičkom i duhovnom nivou. Blizina njihovog finansijskog kraha sugerisana je na nekoliko mesta, prvo Brankičinim upozorenjem Miri: „Ti znaš, ne izvire nam, jedva sastavljamo kraj sa krajem!“ (II, 121), a zatim i u Deranovom kratkom solilokviju dok pokušava da prepozna kuću po Mirinim uputstvima: „Zelena taraba?... Jeste, tu je!... Istina, malo se nakrivila, ali ne mari!... Žuta kuća u dnu bašte?... Jeste, bila nekad žuta!... Ne bi joj škodilo da je malo prikreče!“ (II, 134), dok se na fizičkom i simboličkom planu kao važno otkriva to što u kući ostaje sama upravo ta *stara* krv, i to u jalovom paru, brat i sestra bez žilavosti, ambicije, konkretne akcije i neposrednog iskustva (jer sve je to napustilo kuću sa Mazulinom, Mirom i Vukašinom), i u svojoj letargičnoj kontemplaciji, „u kojoj se živi stvorovi i tvari među sobom uspavljaju“ (II, 151), zatvaraju svoj krug apstrahovani u muziku. „Opet ćutanje!“ (II, 156), poslednje je što će Nikola reći pre nego što se iz kuće začuje zvuk Brankičinog klavira.

Karakteristično je za Nastasijevića da muzika i cikličnost, kao dominantne crte njegove dramaturgije, u završnici svake od pet drama budu posebno podvučene, ali nikad istovetne, već se pojavljuju u onom obliku, funkciji i simboli koji su prirodno generisani samom dramskom radnjom. Tako će u ovoj drami, adekvatno građanskoj kući u kojoj se svira, muzika biti klasična klavirska, ali njena milozvučnost neće dozivati, već naprotiv – dodatno će uspavljivati *nedozvane*. Isto tako, kružnica o kojoj na ovom mestu progovara Nikola nije ona organska, koja odgovara naravi i semantici prirodnog ciklusa, i nije ona koja bi bila simbol blagotvorne

celovitosti, već je pre reč o jednom od onih začaranih krugova iz kojih nema puta izvan, u kojima se luta, a putanja lutanja uvek je ciklična, kao što je i vreme lutanja uvek kružno. I može se ta kružnica, kao što Nikola tvrdi, uspeti „u visinu, u čistinu“, kao što može „za trenutak od sumraka da nastane vedra noć“ (II, 156), ali će i tada oni ostati simbolična slika *nedožvanosti* – lutanja sa one strane solarne, dnevne jasnosti, „utonulosti u mrak i muziku“ (II, 156).

2.7. Polemika oko prvog izvođenja *Nedožvanih*

Polemika oko *Nedožvanih* vođena je na dva fronta, u *Politici* i u *Pravdi*, a pokrenuta je kritikama koje bi se samo svojim povodom mogle nazvati pozorišnim, dok su u suštini i najvećim delom posvećene samom literarnom tekstu. Povodom pozorišne premijere *Nedožvanih*, dramski pisac i kritičar *Politike*, Živojin Vukadinović (1931: 5), piše kako „ne samo da u ovoj drami vidimo Nastasijevića dosta neupućenog u tešku tehniku ovoga književnog roda, nego uzalud tražimo mnoge vrline iz pripovedačke delatnosti njegove“. Sarkazam sa kojim prilazi ovoj drami kritičar širi na celokupnu Nastasijevićevu literaturu, budući da prethodno apostrofirane *mnoge vrline* zapravo to i nisu: kao njegove ključne (pseudo)kvalitete, Vukadinović (1931: 5) ističe da je Nastasijević „poznat kao pisac na čijim se delima vidi da je svaki red prepisivan triput“, kao i da on „ima svoj stil, koji bismo mogli nazvati manirom (...) oseća se u njemu nešto starinsko i narodsko“, i zaključuje da „u ovoj drami ni traga od toga“. Time se završava apofatički deo kritičarevog čitanja drame, a zatim sledi sažet i jezgrovit prikaz onoga šta *Nedožvani* ipak jesu: „nemogući brak u troje nekog maturantskog filozofiranja prožetog dostojevštinom, poslovičnog izražavanja i beogradskog mangupskog žargona“

(Vukadinović 1931: 5). Iako je najveći deo svoje pozorišne kritike Vukadinović posvetio čitanju dramskog teksta, u uvodu se osvrnuo i na njegovu teatarsku komponentu, zapravo na izvođačku truppu, smatrajući da su predstave Akademskog pozorišta „kao neki revizionistički procesi“ budući da „daju dela naših autora koja su većinom imala tužnu sudbinu da budu vraćena iz fioke uprave Narodnog pozorišta“ (Vukadinović 1931: 5). Ta *tužna sudbina* jeste zadesila i *Nedozvane*, čiji je tekst godinu dana bio *izgubljen* u zgardi Narodnog pozorišta, pa je zatim, prema rečima Svetomira Nastasijevića (2012: 98), „pod većim pritiskom“ ipak pronađen, ali ne u fioci uprave, već u sanitarnoj prostoriji zgrade pozorišta, i piscu vraćen bez poslednjeg, petog čina.²⁰ (Kao metapoetski komentar, pisac je o ovom događaju ostavio diskretni trag u samoj drami, kada Mira, prelistavajući Nikolin rukopis, uznemireno pita: „Pa ovde nema poslednjeg čina?“ (II, 115))

Nastasijevićeva reakcija na Vukadinovićevu kritiku bila je zaista nevešta i naivna. On se obratio uredništvu *Politike*, pozivajući se na određeni član zakona o štampi koji mu obezbeđuje legitimno pravo na objavu ispravke (kritike!) u okviru koje je preštampao nekolicinu odlomaka iz afirmativnih kritičkih tekstova o svojoj drami, uz napomenu da „prikaz koji je vaš pozorišni izveštač doneo takve je prirode, i po duhu i po postupku – što je, čini mi se, postala rđava navika toga Gospodina – da nagoni čak i mene, kome to ni najmanje ne leži u naravi, da ovako javno istupim protiv jedne takve pojave koja najdublje pogađa upravo ono čemu treba da služi –

²⁰ „Ni posle godinu dana čekanja Momčilo nije dobio od direkcije drame nikakav nagoveštaj, da je ma šta u Srpskom narodnom pozorištu preduzeto za izvođenje njegove drame. Kada je od direkcije drame zatražen rukopis od strane pisca, saopšteno je, da je on izgubljen. Pod većim pritiskom da se rukopis mora vratiti, služitelj direkcije drame pronašao ga je u nekoj sanitarnoj prostoriji. Zašto ga je baš služitelj pronašao? Zato što je njemu ranije naređeno da ga odnese na to mesto, u wc.“ (U fusnoti S. Nastasijević navodi da je to „naređenje izdato od strane Ranka Mladenovića, koji je u to vreme vladao u Narodnom pozorištu.“) „Tako je drama „Nedozvani“ vraćena piscu, ne samo nepročitana, nego još i bez svog petog čina. Momčilu ništa drugo nije ostalo nego da čuti i trpi i da od četvrtog čina stvori završni čin drame. Ovaj mu je posao godio više nego da iznova po sećanju piše peti čin. Nezgoda je bila u tome što on za ovo delo nije imao nikakav prepis i što je njegov originalan rukopis bio predat pozorištu.“ (S. Nastasijević, 2012 : 98)

pozorišnu umetnost“ (Nastasijević 1931: 5). Na istoj stranici štampan je i novi Vukadinovićev (1931a: 5) tekst u kojem kritičar, ne bez podsmeha, zaključuje kako je „gospodin Nastasijević našao način da se o njemu samo dobro piše. To je sjajan pronalazak, mora se priznati“. Način da se o njemu samo dobro piše, Nastasijević, međutim, nikada nije uspeo da pronađe, a posebno je takav pronalazak izostao u slučaju ove i naredne njegove drame.

Sličnog je senzibiliteta i kritičkog pogleda tekst Dušana Krunića (1931: 5), objavljen u *Pravdi*, a koji kritičar otvara specifičnim (pseudo)priznanjem: „Ali, mi otvoreno priznajemo, da se u pozorištu g. Nastasijevića ne umemo snaći. Mi to pozorište ne razumemo.“ Da u pitanju nije *otvoreno priznanje*, već tradicionalni književni topos samouniženja, jasno je iz teksta koji sledi, a u kojem poziciju onoga koji ne razume zapravo ne zauzima kritičar, već je pripisuje autoru drame. Krunić (Ibid., 5) je mišljenja da su *Nedozvani* „tek samo embrion za jednu dramu“, „grafičko predstavljanje prve etape psihologije stvaranja“, te da „drama, takva kakva je, nije ni početništvo, već samo skica, koja bi mogla poslužiti za jednu dramu“, odnosno da „liči na kakvu sliku „skrivalicu“, u kojoj se vrlo vešto sakrio Gospodin Smisao!“²¹. Ističući da je „jezik g. Nastasijevića naročito konstruisan, knjiški i nespretan za scenu“, kritičar zaključuje da je „fini pesnik melanholičnih akorda, u svojim *Nedozvanima* ostao doista „nedozvan“ za pozorište!“.

Kruniću je Nastasijević (1931a: 5) odgovorio sličano kao i Vukadinoviću, a pored toga što je ovoga puta svoju *ispravku* začinio i bulevarskom notom²¹, povukao je i jedan mnogo rizičniji potez – među imenima onih koji su se afirmativno odredili prema njegovoj drami naveo je i ime Josipa Kulundžića: „G. Kulundžić (čija je pozorišna stručnost upravo onolika, kolika je nestručnost g. Krunića) sigurno se ne bi primio da režira bilo kakvu rebus dramu.“ Potaknut

²¹ „Koliko izveštaj g. Krunića ima moralne podloge najbolje se može zaključiti iz fakta da se na desetak dana pred premijeru među članovima Akademskog pozorišta već znalo za pripremljeni napad G. Krunićev; napad koji je, kao što se došaptavalo, više u vezi sa jednom nesuđenom ženskom ulogom u *Nedozvanima*, nego li sa vrednošću samog dela.“ (Nastasijević 1931a: 5)

time, Kulundžić u *Pravdi* objavljuje tekst koji je na pisca i takozvanu kulturnu javnost morao delovati mnogo snažnije od prethodnih, s obzirom na neupitni pozorišni autorit i poziciju moći njenog autora. U tekstu *Zašto nisam režirao „Nedozvane“?* Kulundžić (1931: 16) ističe da je ponuđenu dramu početno odbio „sa učtivom motivacijom“ smatrajući da „komad nije zreo za Narodno pozorište i preporučio piscu da delo preda Akademskom pozorištu na izvođenje“ i dodaje kako se zatim „sam ponudio čak za reditelja komada i ako [mu] je to, kod velikog posla u pozorištu, bilo onda dosta mučno“. Iako je, kako kaže, inicijalno imao najbolju nameru, u samom radu na predstavi Kulundžić je uvideo da „iz ovog komada ne može da stvori dobru predstavu“. Razlog tome našao je u nepomirljivoj sukobljenosti forme i sadržine, odnosno, rečima samog reditelja: „svakodnevna komediografska fabula diktirala je oralistički tip režije – stilizovana forma tražene knjiške fraze, sa svim svojim egzotizmom arhaizama i provincijalizama reči, tražila je ekspresionistički stil režije“ (Ibid., 16). Reditelj dalje izvodi zaključak da „ni po čemu onako svakodnevno–realistički siže jedne beznačajne komedije ne zaslužuje formu traženog kaćiperstva u reči i neodređenosti pseudomističkih obrta“, a nakon toga primenjuje postupak koji bismo mogli nazvati, u najmanju ruku, začuđujućim: „a da se uverim u stvarnu vrednost dela, poslužio sam se jednim vrlo radikalnim metodom istraživanja: preveo sam, naprosto, sve knjiške i stilizova fraze i sve egzotične reči *Nedozvanih* u realističan govor ljudi od krvi i mesa, kakva i jesu, po svoj akciji i po svojoj frakturi lica Nastasijevičeve drame. I, eto, preda mnom je ležala jedna sitna malograđanska istorijica (...) i postalo mi je najednom jasno: da debanalizuje svoja realistička-slučajna lica, gospodin Nastasijević im je jezik komponovao na knjišku frazu egzotičnim notama“ (Ibid., 16). „Analitički postupak“ koji je Kulundžić sproveo „u laboratoriji svog mozga“ završio je tako što se reditelj iz rada na predstavi povukao „na engleski način“ (Ibid., 16).

Posebnu smo pažnju posvetili ovim kritikama, s obzirom na to da su u pitanju eklatantni i dragoceni primeri kritičarske fokusiranosti na Nastasijevićev jezik, netrpeljivosti i otpora bez želje da se priroda tog jezika pokuša da razume. Problem Nastasijevićevog jezika, koji će mu dobar deo kritike još dugo spočitavati kao grešku, kao nasilje, zapravo je problem *vidljivosti* tog jezika, fature, materijala sa kojim autor radi i nije ekskluzivno povezan sa njegovim dramskim stvaralaštvom, ali su se nepovoljni epiteti koji mu se pripisuju u druga dva roda – neprimeren, otežao, kriptografski, arhaiziran, neologiziran, izveštačen, mistifikovan – na polju drame okupili pod zajedničkim pojmom – nesceničan. O specifičnostima Nastasijevićvog književnog jezika opširnije ćemo govoriti nešto kasnije, a na primeru ove drame važno nam je da pokažemo kako osuđujući njen jezik kao izveštačen, neuverljiv, neautentičan, kritika propušta da proveriti ko su i kakva su lica koja se tim jezikom služe. A ona su, kao što smo pokušali da pokažemo, u većoj ili manjoj meri nosioci istih ovih epiteta. Naravno, ako se *nedozvanim* dramskim licima pride sa punim poverenjem, kao lirskim, a ne dramskim subjektima, ako im se poveruje na reč da „nisu obični ni svojim emocijama, ni svojim pogledima na svet“ (Krunić 1931: 5), da jesu uzvišeni i izuzetni, a ne izgubljeni u pokušaju da to budu, onda ćemo morati da za njihovu *nedozvanost* okrivimo njihovog pisca koji „nam nije dočarao takve ljude“. A da li je to uopšte hteo, ili nešto sasvim drugo, ne treba da bude predmet spekulacije spolja, već je potrebno, zapravo neophodno da pogledamo sam dramski tekst, a njegova imanentna logika, kao što smo pokušali da pokažemo, ne govori u prilog čitalačke perspektive Nastasijevićevih kritičara.

3. GOSPOSDAR-MLADENOVA KĆER

U slučaju *Đurđa Brankovića* ime dramskog lika pojavilo se u naslovu drame, u svom čistom, neatribuiranom obliku, što nije redak slučaj u tradiciji imenovanja istorijskih tragedija. To se ime, već na samom početku, u izgradnju sugestivnog čitalačkog okvira uključuje svojim istorijskim i legendarnim referencama, semantičkim slojevima koje u sebi nosi i, koristeći apelativnu mogućnost svog povlašćenog položaja u tekstu, ono predlaže jednu čitalačku perspektivu, poziva i priziva u sećanje određenu vrstu znanja kojim bi se optimiziralo čitanje drame, povećala njegova učinkovitost, a u isto vreme progovara o tome da je upravo lik vladara u fokusu dramske pažnje, te da se kroz njega prelamaju dramski događaji i sukobljavaju dramske perspektive. U *Gospodar-Mladenovoj kćeri* u naslov takođe prodiere dramski lik, ali je njegovo vlastito ime zamenjeno zajedničkom imenicom (*kćer*) atribuiranom posesivnim genitivom (*Gospodar-Mladenova*) i na taj način u čitanje se već na samom početku uvukla višestruka sugestija: ona prva, očigledna – da će se na neki način u središtu dramske pažnje naći naslovni lik – biva konkretizovana, naročito označena, drugom – da je taj dramski lik ograničen, određen odnosom pripadanja, pa je tako uslovna unicentričnost, koja obično prati postavljanje jednog lika u naslov drame, ovde već unapred zamenjena jasnom dvostrukošću, *odnosom*, gramatički rečeno, između imena i njegove genitivne odredbe. Drugim rečima, menjajući lično za deskriptivno ime dramskog lika, sam naslov, sa svoje granične i moćne pozicije, postavlja čitalačke smernice – u srcu drame naći će se naslovni lik, a ono što je za njega konstitutivno, bazično, nesvodivo jeste upravo odnos kojim je u naslovu determinisan. Ono što iz imena drame još možemo pročitati jeste da posesivnost naslovnog genitiva pripada liku oca, čija je pozicija moći dodatno pojačana i

nominalno podvučena (*gospodar*), a da je lik tom posesivnoću obuhvaćen, njegova kćer, izgrađen ili omeđen prevashodno svojim porodičnim bićem i pripadanjem ocu.

To pripadanje, kako čitamo iz samog dramskog teksta, odvija se na dve simboličke ravni koje se međusobno presecaju, a koje su, svaka na svoj način, obeležene prenaplašenošću, hipertrofičnim intenziviranjem vlastitog sadržaja. Na jednom nivou, onom porodično-patrijarhalnom, u koji je već unapred upisano, metaforičko i doslovno pripadanje kćerke ocu, lik Gospodar-Mladena uspostavlja se kao tipična figura patrijarhalnog gospodara, ali tu tradicionalnu matricu on zapravo (zlo)upotrebljava, pojačava i prekoračuje, njome prikriva (naročito pred sobom) patološku narav svoje brige za kćerku. To je onaj dramski i značenjski nivo koji pokreće sam Mladen, na kojem je lik Danke eksplicitno označen kao trpilac, objekat očeve posesivne snage i želje, kojima se ona aktivno ali, pokazaće se do kraja, ipak neuspešno suprotstavlja. Na drugoj razini, koju bismo uslovno mogli nazvati mističko-naslednom (predačkom), svoje pripadanje ocu inicira, odnosno na njemu insistira, sama kćerka, smatrajući da je njena životna skripta zapravo itinerarium očevih grehova, čijom se mapom dosledno kreće, ispravljajući i iskupljujući jasno označena mesta njegovih sagrešenja. Na ovoj mističko-psihološkoj razini lik Danke uspostavljava se ponovo kao aktivan, preduzimljiv, ali će se na koncu ispostaviti da njeno delanje nije put iskupljenja, već put saznanja i spoznaje – da za grehe oca ona ne plaća dobročinstvima, nego svojim stradanjem.

3.1. Tri vremena, tri prostora i tri strasti

Gospodar-Mladenova kćer organizovana je kao drama u tri čina sa epilogom, što na izvestan način njenu kompoziciju obeležava znakom asimetrije. Čak i ako bismo ovaj formalni marker prenebregli, ostavili po strani kao nedovoljno precizan, ulaskom u sam tekst videćemo da asimetrija predstavlja osnovu njegove dinamike, zakon po kojem su iznutra ustrojeni dramski likovi i odnosi među njima, da je ona, zapravo, uzrok samog dramskog sukoba i njegove tragike.

Radnja drame, kako čitamo iz sekundarnog teksta, „dešava se u jednoj varoši u Srbiji za vreme svetskog rata“ (II, 158), a njeno sekundarno vreme ne poklapa se sa trajanjem onog primarnog. Koliko je vremena proteklo između radnje I i radnje II čina ne možemo sa sigurnošću reći, a znakovi koji govore o proticanju vremena – Cvrle je već Mladenov pisar, odomaćen u kući, a sam Mladen promenio je ponašanje, „nešto se mnogo prodobrio“ (II, 179) – govore pre svega o relevantnim promenama u dramskoj konstelaciji u odnosu na onu iz I čina. Među vremenskim markerima, međutim, nailazimo ovde i na jedan koji, za razliku od prethodnih, ne uspostavlja temporalni kontinuitet, ne predstavlja most nad pukotinom između činova, već baš o pukotini progovara, ali ne onoj otvorenoj između primarnog i sekundarnog fikcionalnog vremena, nego onoj koja se otvara i širi između subjektivnog, ličnog i zajedničkog vremenskog poretka. Naime, opisujući prvu Dankinu pojavu u II činu, Nastasijević u sekundarnom tekstu govori: „prve joj sede već izbile na slepoočnicama“ (II, 177). Ako bismo na osnovu ovog podatka sudili o dramskom vremenu kao takvom, to bi morao biti znak koji ukazuje na to da je između činova prošlo mnogo više od onoga što nam govore drugi vremenski pokazatelji. Ali, budući da će Nastasijević nastaviti i u činovima koji slede da Dankinom sedom kosom gradacijski progovara o ubrzanom vremenu koje je samo njeno, koje na taj način samo za nju

protiče, i ovde ćemo ga tako posmatrati – kao znak kojim se obeležava relativnost vremena, prvo naprsnuće na glatkoj vremenskoj površi koje će do kraja postati nepremostiva provalija. Tako će između II i III čina proteći oko nedelju dana, a Danka će se pojaviti „proseđa, izmoždena, kao da su joj od pre nedelju dana godine muka prešle preko glave“ (II, 194), da bi na koncu, u epilogu, čija se radnja događa godinu dana nakon završetka poslednjeg čina, Danka izašla na scenu, u svojoj 27. godini, „sva osedela“ (II, 205).

Problem vremena, kojem Nastasijević uvek prilazi sa posebnom pažnjom, a koje u njegovoj literaturi, u manjoj ili većoj meri, često dobija osobine mitskog, cikličnog, sinhronog, u *Gospodar-Mladenovoj kćeri* pojavljuje se u izuzetno realističkom dramskom okviru, upravo da bi pokazalo svoju suštinsku subjektivističku narav – udaljeno od mitske sinhronosti, u istorijskom trajanju, ono je ovde jedno i zajedničko samo spolja, prividno, a iznutra duboko izdeljeno, upojedinačeno, i kao takvo kreće se putanjama koje čak i kada se naizgled ukrste ili preklape, ne moraju i da se dodirnu.

Od najčistije forme mitskog vremena kakvu smo zatekli u *Međuluškom blagu*, gde vreme zapravo ne protiče, nego *jeste*, a postupnost pojavljivanja njegovih jedinica samo je posledica percepcije (svesti) i dramske organizacije, gde je posledica isto što i uzrok, a njihova nepodudarnost u vremenu, asinhronija, samo prividna, preko *Đurđa Brankovića* u kom se osvaja izvesna istorijska linearnost, dijahronijska horizontala kojom se rasteže vreme između uzroka i posledice i u tom trajanju nudi mogućnost otpora zakonu njihove nužne povezanosti, pa se nazire i u jednačinu sudbine, pored neumitnosti, uvlači i svojevrsna sloboda ličnog izbora, dolazimo do *Gospodar-Mladenove kćeri* u kojoj se problem vremena postavlja upravo preko njene potpune i nepovratne izdeljenosti, i usamljenosti i nerazumevanja koje kao takvo donosi. Uzrok i posledica možda i dalje stoje kao istovremeni u podrumu njihove porodične kuće, ako uzmemo

da zla kob na najdubljem nivou pokreće i ovu Nastasijevićevu dramu, ali fatumske sile koje se po Mladenovoj kući kreću svoju kaznu sprovode upravo puštajući vreme da se nepovratno izdela, da posledicu toliko udalji od uzroka, sopstveno od zajedničkog, pojedinačno od opšteg, pa da svako od njih pomisli da je nepomirljivo dalek i suštinski različit od onog pored sebe.

Nije, naravno, vreme kao takvo dovoljno da bi se likovi ove drame tragično mimoilazili. Ono što je tim vremenom obuhvaćeno, čime je vreme do vrha napunjeno, to su pojednične, međusobno udaljene i nekompatibilne njihove opsedajuće strasti. Kajina opsednutost mrtvim sinovima, Mladenova njihovom kćeri, a Dankina iskupljenjem očevih grehova zatvaraju u sebe svaki od ovih likova i već unapred obećavaju ispunjenje, više puta izgovorene, Kajine naopake molitve: „i da se mimoiđu i da niko nikog ne nađe“ (II, 198).

Tercijarno prošlo vreme i u ovoj se drami širi da sobom obuhvati dve generacije da bi, kao i u muzičkim dramama, iz sukcesivnog (ali kumulativnog) sleda predaka i potomaka izrasla dramska dijalektika nasleđenog greha. Za razliku od muzičkih drama, u kojima je prestup pretka jedinstven i kao takav smešten u konkretnu vremensku tačku, prema kojoj onda, kao prema prapočetku i pokretaču, možemo tačno (iz)meriti njihovo tercijarno vreme, Mladenov greh je kontinuiran, predstavljen (mahom Dankinim replikama) kao da je od iskoni, a u sadašnjem dramskom vremenu vidimo da neprekinuto traje i da namareva trajati. Ono što o dramskoj sadašnjosti znamo jeste da je ona, na razini kauzaliteta, označena kao vreme posledica: „Došlo vreme da se plaća!“ (II, 159), prva je Dankina replika koja će, nešto kasnije, biti eksplicirana sarkastičnim retoričkim pitanjem: „Zbilja, sve zaboravim da te pitam – zna li se ko će platiti Gospodar-Mladenove račune?“ (II, 160). Ipak, za razliku od *Međuluškog blaga*, ovde po sredi nije analitička dramaturgija – prošlost koja opседа (i uslovljava) dramsku sadašnjost *Gospodar-Mladenove kćeri* nije tajna i ne traži da bude otkrivena u detalju, da bude objavljena,

specifikovana, već se načelno imenuje mnogobrojnim Mladenovim prestupima, a strategija kojom zaposeda sadašnjost oličena je upravo u razdeljenosti samog dramskog perfekta. Dramska (tercijarna) prošlost u ovom slučaju jeste zbirna, zajednička, porodična, ali se kao progoniteljka u dramskoj sadašnjosti individualizuje za svaki od likova pojedinačno, odnosno, svako od lica odabralo je (ili je osuđeno na) jedan komad prošlosti u koji će zamrznuti, zatvoriti vlastitu ličnu sadašnjost. Naime, u tom nedefinisanom, a dugom prošlom vremenu Mladenovih prestupa, markirana su mesta rođenja, a zatim i rane smrti njegovih i Kajinih sinova – što je vremenska tačka u kojoj je Kaja ostala zarobljena i u kojoj se njeno subjektivno vreme cepa od matice i kreće sopstvenim tokom; kao i vreme Dankinog rođenja – što je trenutak u kojem započinje Mladenova subjektivizacija vremena. Dankino pojedinačno vreme koje ne samo što je, poput drugih, zatvoreno u sebe, već se, kao što smo rekli, u svojoj vrtoglavosti kreće brže od vremena ostalih lica, izdvaja se iz objektivnog vremena opet u nekom prošlom trenutku koji prethodi dramskoj radnji, a to bi bio trenutak njenog (pod)svesnog vezivanja za očevu sudbinu kao negativ iz kojeg razvija sliku svoje. Odbijajući Mladenov poklon pri prvom scenskom susretu sa njim, Danka kaže: „Imam ja isuviše svog – ubacivali mi tvoji dužnici u koleveku, da ti se udobre!“ (II, 165). Teret očevog zločina za koji smatra da je na nju pao još u kolevcu postaje izvor njene iskupiteljske opsesije, strasti koja za sebe, kao i one prethodne, traži zaseban, sa drugima suštinski nepoveziv vremenski tok. Naravno, Nastasijević nije propustio da na ovom, za čitavu dramu izrazito važnom mestu, ispod psihološko-realističke izgradi i stabilnu, a sa njom kompatibilnu mističku ravan i da se iz oba koda ono što zatim sledi uspešno otključava. Slika kolevke nad kojom Suđaje daruju novorođenu, darujući, odnosno određujući na taj način i njenu sudbinu, i gde je „određenje sudbine stilizovano kao kletva“ (Radulović 2009: 156), a upravo je to slika koja stoji u podnožju ove realističke, dopušta da sva buduća Dankina stradanja budu

pročitana i kao dosledno ostvarenje narečenog (darovanog) nad kolevkom. Čak i svoje ime, sa jasnom apotropejskom funkcijom, u povoljnom znaku svetla, Danka je dobila očevim nepočinstvom – „Kuma je taj podmitio da je u Danku krsti!... Ne pomaže, Gospodar-Mladene, opet će ti od nje smrknuti!“ (II, 161). U Nastasijevićevoj literaturi junaci obično žive sudbinu usklađenu sa simbolikom vlastitog imena, ali se u ovoj drami za Dankin lik ne vezuje blagotvorna etimologija imena, već negativnost postupka kojim je ono stečeno. Da li je Danka *odabrала* da svoju sudbinu tako čvrsto veže za očevu ili je ta veza posledica nekog karmičkog porodičnog ustrojstva, a Nastasijević obe mogućnosti ispisuje čitkim rukopisom, nije jednostavno, a možda ni potrebno, do kraja razrešiti. Ona sama, uverena da je nemoćana da *dosuđeno* promeni, svakim svojim gestom, kao treća vila, pokušaćе da ublaži.

Tri vremena i tri strasti koje u tim vremenima borave, međusobno udaljena i jedna drugim neshvaljiva, kao takva pokazuju se samo onima koji su u njih uvućeni. Posmatrana spolja, međutim, ta su vremena elementi jednog uređenog organizma, obeležena istovetnim pravcem kretanja i osuđena, zapravo proizvedena, jedinstvenim i zajedničkim središtem. Kuća (ognjište) kao ime porodičnog, krvnog zajedništva jezgro je oko kojeg ova pojedinaćna vremena neprestano kruže. Sila koja iz tog centra na njih deluje oćito da je bila centripetalna u prošlom tercijarnom vremenu, da bi na početku dramske radnje promenila svoj lik i centrifugalno počela da tela kojima vlada izbacuje iz sebe. Upravo tu silu videćemo na delu kada iz unutrašnje sobe porodićne kuće (I ćin) pomeri radnju ka hodniku na samom ulazu u kuću (II ćin), a zatim je izbaci van, u dvorište (III ćin).

Nisu, međutim, scenski prostori jedini koji konstituišu dramska lica. Na samoj sceni, nama je zapravo dostupan prostor njihovog zajedništva, središta, kao i pravac delovanja sile tog zajednićkog centra. Svaki od likova, međutim, poseduje sopstvenoj strasti ekvivalentan, ili

obrnuto ekvivalentan prostor, koji pripada ili prostoru radnje ili prostoru drame. Tako je Kaja obeležena grobljem o kojem neprestano govori i kojim se kreće između činova, što bi bio prostor doslovno i dosledno adekvatan njenoj strasti. Dankina pozicija umnogome je složenija – prostor koji njoj pripada jeste Beč, kao ime njene moguće slobode, a ne njene opsesije. Ne samo što obezbeđuje geografsku, fizičku distancu od oca, Beč je mesto koje je njoj omogućilo i izvesnu duhovnu i psihološku emancipaciju od kuće i svega što ona u ovom slučaju znači (Danka je tamo završila školu), a istovremeno, to je mesto iz kojeg njoj dolazi ljubav, kao mogućnost legitimnog udaljavanja od oca (fizičkog, jer na nemogućnosti metafizičkog ona sama insistira) i, ispostaviće se, najveće pretnje od njegovog gneva. Beč, kao ime slobode i otpora očevom posesivnom autoritetu, od stvarnog postaje simbolički znak – u prošlom tercijarnom vremenu Danka je zaista, fizički bila udaljena od kobnog porodičnog središta, da bi smo je na početku dramske radnje zatekli u kući u kojoj je taj Beč simbolički izgradila i Majorovom sobom obeležila prostor vlastitog otpora. Beč je u isto vreme i toponim koji metonimijski označava okupatorsku vojsku, što u Dankinoj optici, u kojoj zlo njenog oca nije uporedivo ni sa jednim drugim, gotovo da i ne postoji.

Mladen je markiran prostorom podruma (podrumska kafana iz koje prvi put izlazi na scenu, kao i podrum njihove kuće u kome u III činu proslavlja pseudoveridbu), što jeste prostor simbolički ekvivalentan mraku njegove strasti, ali nije prostor njenog zadovoljenja, već sublimacije. Međutim, za razliku od *Zlatne slavine* u kojoj je Mladen sedeo sa svojim žrtvama, sa onima koji ga se plaše, pa im rekao: „Braćo, - zar i ja nisam ko i vi (...) zovem ja piće i piju... pa da ih oslobodim, vajno, zapevaj neke jade“ (II, 166), a što je Danka razumela kao početak njegovog preobražaja i prihvatila prethodno odbijeni dar sa rečima: „A ti, ako se i sutra ne opiješ u podrumčetu, nogama ću izgaziti ovo prljavo“ (II, 167), drugi put kada bude sišao u podrum, na

dno, ovoga puta, scenske prostorne vertikale, on će nositi sasvim drugačiji predznak – biće to podrum njihove kuće u kojem Mladen ne pokušava čak ni prividno da preobrazi, već naprotiv – do kraja potvrđuje svoju naopaku, mračnu strast. *Veselje u podrumu*, kako je naslovljen III čin ove drame, kao i mahnjito otimanje blaga iz međuluške riznice, na sceni se ne vidi, ali se čuje i, osim zvukom, predstavljeno je scenski i malim podrumskim prozorom iz kojeg „sve potmulije izbija“ (II, 198). Nad tim hadskim prostorom, u kojem se, kao u međuluškoj utrobi, odvija pseudoslavlje, dogodiće se i jedna smrt (Majorova), a zatim i Mladenova, kao i Banova, halucinacijska distorzija svesti.

Pojedinačno vreme, simbolički lični prostor i opsesivna strast konstituenti su svakog od tri glavna dramska lika, ali zatvorenost o kojoj ovde govorimo ipak nije potpuna, idealna i apsolutna, ona takva postaje tek u epilogu drame. Njihove pojedinačnosti iznutra su dinamizovane, asimetrično polarizovane – preko puta svake od tih moćnih strasti stoji njen slab, ali prisutan korektiv, zabrana, međa koja joj ne dopušta da se u potpunosti ostvari, čuvajući istovremeno i vitalnu vezu sa stvarnošću. Pišući o Nastasijeviću, Ksenija Atanasijević (1938: 19) na jednom mestu zaključuje da „on gleda čoveka posednutog nekom silom u sebi. I svako je sam za sebe, a opet se svi vuku u istu sudbinu. U strasti“, ističe autorka, „ima više smrti nego želje“, odnosno, kako kaže Bataj (2009: 36) – „poriv ljubavi doveden do krajnosti jeste poriv smrti“ ili, rečima Ivanova (2001: 184), „Spoznaj me, - pevala je Smrt: ja sam strast“. I upravo ta prekomernost koja je želju pomerila u strast, učinila je dalje da u strasti do kraja prevagne njen hadski kvalitet, da prevagne, zapravo, ona sama.

U epilogu vidimo da su Mladen i Kaja u jednom trenutku potpuno prešli na drugu stranu, a da se *pontifex oppositorum* za njima nepovratno urušio, ostavljajući ih do kraja zarobljene na drugoj obali. U sobu iz koje je u I činu počelo gibanje prema spolja, izlaženje, otvaranje, vratila

su se sva dramska lica koja su kućom kao središtem kubi bila privučena – Major da izvrši samoubistvo, Mladen, Kaja i Danka da bi sada u njoj boravili sasvim izmenjeni, oslobođeni, ali ne od svoje strasti, nego od njenog korektiva. Na kraju drame više ne postoji niti jedna tačka preko koje bi se stvarnost ustanovila kao zajednička, naprotiv, svaka od pojedinačnih strasti postala je konceptualizujuće načelo svake od pojedinačnih stvarnosti. Ekspresivni simboli metle i kandila omogućuju Mladenu i Kaji da im objekti njihovih neutaživih strasti sada neotuđivo pripadaju, da strast bude konačno zadovoljena. Kajina briga o mrtvim sinovima kao o živima sada je materijalizovana u mnogobrojnim kandilima prema kojima se ophodi kao prema svojoj deci, dok Mladen sedi u kutu sobe grleći i nožićem dubeći metlu, konačno, u percepciji izbačenoj iz zgloba, nerazdvojan od svoje kćeri. Taj neskladni duet u kojem glasovi ne čuju jedan drugi slika je ispunjenja Dankine opsesije koja je po mnogo čemu drugačija od roditeljskih. Za razliku od Mladena i Kaje, Danka na kraju ne kida veze sa stvarnošću, ona ih pojačava i produbljuje, upravo zato što je za ostvarenje njene opsesije neophodan uvid, spoznaja. Platiti za očeve grehe – strast, koju smatra svojom sudbinom, Danka pokušava da ispuni dobročinstvima, ali na kraju III čina, kada se već sve dogodilo, ona – „upravo zato, jer je ne pokosilo, prekuži i sama svoje mučeništvo“ (II, 202) – i to je trenutak u kojem se i za nju prekida tanka nit između opsesije i korektiva – moguće slobode predstavljene imenom Beča. Dok Mladen i Kaja opsesivno teže nemogućem sjedinjenju sa sinovima i kćeri, a ono se kao moguće pokazuje tek u odsustvu zdrave svesti, Dankina opsesija da okaje Mladenove grehe svoje ispunjenje pronalazi u patnji, a patnja u svesnosti, u svesti o nepovratnoj izdajenosti, spoznaji da su se „tri carstva najdnom ovde otvorila iza svih zala i stradanja“ (II, 207). Nije, međutim, samo trenutna spoznaja, kao *lucida intervalla*, ono što gradi Dankino, treće od tri carstva, već je to upravo trajanje, prostiranje patnje u vremenu. Posmatrajući na kraju drame svoj osedeli lik u ogledalu, ona će sa setnom ironijom

reći: „A moglo je i da se rodiš sada... Onda rođenjem već, pa bi se iskupila“ (II, 207). Ali, između trenutka rođenja i trenutka iskupljenja umetnulo se vreme, dugo vreme ispaštanja, iz kojeg izrasta i u koje nazad urasta Dankino zatvoreno carstvo.

Spram harmonije kosmičkog vremena iz kojeg su svo troje, kao iz matice, izbačeni, sa čijim ritmom tužno neusaglašeni, Mladen, Kaja i Danka uvek su već unapred „tako rano i tako dockan“ (II, 207). Kada Cvrletu, rešenom da toga dana bude „hitriji od svake sudbine“, Danka odgovori: „hitriji?... a zar to nije isto što i sporiji?... zadocinio si, brate, ako je pretekneš!“ (II, 197), ona zapravo počinje da sluti da se kob koja ih prati nastanila upravo u vremenu. Vreme koje je Danku kaznilo prvo svojom vrtoglavom brzinom, naglo se, u spoznaji, preko noći usporava, da ono što je sobom donelo postane gotovo nepokretno, *na vek*, kako je i naslovljen epilog ove drame.

Vojnička truba koja je otvorila dramsku radnju čuje se i sada, u epilogu, ali ovoga puta ona nije neprijateljska, već oslobodilačka – prati je „pesma, radosna graja i odsevi upaljenih baklji koji prelete preko sobnih zidova“ (II, 206). *Tri carstva* u Mladenovoj kući i oslobođeni narod na ulici znakovi su hijazmički isprepletani, u isto vreme istoznačni i sasvim suprotni. Na površini, jedno su drugome antipodi, a povezani unutarnjom logikom više, kosmičke pravde po kojoj je zločinac kažnjen, a žrtva nagrađena. Ispod te površine, međutim, budući da Nastasijević nije sklon jednostavnim polarizacijama, dobro i zlo ne sukobljavaju se ni u ovoj drami direktno, spolja, kao čisti entiteti, pa je tako i završna slika daleka, ili dublja, od trijumfalnog uzdizanja dobra. Nije slučajno, niti zanemarljivo, što je Nastasijević *Gospodar-Mladenovu kćer* smatrao „mistikom duhovnog oslobađanja jedne porodice“ (Blagojević 1930: 4). To što *duhovno oslobađanje* u ovom slučaju nije isto što i ozdravljenje, makar ne onakvo kakvim smo skloni da ga zamislimo, ne umanjuje postojanje dubinskog paralelizma po sličnosti između oslobađanja

pomenuta *tri carstva* sa jedne, i oslobođenja od carske vojske sa druge strane, jer, kako ističe pisac, na kraju se „ličnosti duhovno dodirnu, oslobode, spasu, posle onog sloma. I to kroz rastočenost ličnosti“ (Blagojević 1930: 4).

Kao svojevrsni rezoner, usamljena svest na sceni, Danka progovora: „tako zajedno, a tako usamljeni... Kad smoždili jedno drugo u rođenom, u svome, - što je otac, što je majka, što je kćer, tek onda zbližilo ih, dobru decu od iskoni“ (II, 205). Večna borba dobra i zla, koju su kritičari prepoznali i u ovom tekstu, ne odvija se, međutim, između Mladena i Danke, kao zatočnika večno sukobljenih sila, već upravo u svakom od njih. *Dobro dete od iskoni*, kako Nastasijević mistički vidi čoveka, odnosno njegovu nematerijalnu prirodu (i) u ovoj drami, u svom poduhvatu *uzemljenja* može da ne uspe, može da padne, a to je ono što se u etici naziva nemoralnim, zlim, u teologiji grešnim, a u Nastasijevićevoj mističkoj poetici – nesretnim.

3.2. Asimetrija simboličke razmene

Asimetrija se pojavljuje kao organizujući princip kompozicije, ali i dubinske strukture ove drame. Porodični trougao obeležen je odsustvom stabilnosti, neadekvatnom simboličkom razmenom među licima koja (pokušavaju da) ga konstituišu. Zapravo, taj tročlani niz nikako ne uspeva da se organizuje u trokut u kojem bi svaka od tačaka uspešno uspostavila pozitivnu simboličku vezu sa druge dve. Mladenova usredsređenost na kćerku u koju nepravilnom emocionalnom ekonomijom upisuje i onaj višak vrednosti koji bi prema uobičajenoj, zdravoj raspodeli psihičkih energija pripale Kaji, Kajina libidозна slika iz koje je tanatos do kraja istisnuo eros, pa ona ne uspostavlja vezu ni sa Mladenom, ni sa Dankom, već samo sa mrtvim

sinovima, Dankina dvostruka veza sa ocem, jedna direktna, a druga stvorena upravo Kajinim povlačenjem ili istisnućem iz porodičnog poretka, elementi su psihološke i dramske dinamike u *Gospodar-Mladenovoj kćeri*.

U uvodnoj sceni I čina (*Pod ikonom Svete Petke*) zatičemo u sobi Danku koja čita i Kajju u molitvi pred ikonom. Iako je moguće posmatrati ih kao manifestaciju izvesnog paralelizma po suprotnosti u okviru kojeg knjiga i ikona funkcionišu kao značenjski suprotstavljeni eksponenti-simboli lica kojima pripadaju, knjiga će vrlo brzo biti zanemarena, a ikona gotovo oživljena, pa je čitava scena obeležena, ne paralelizmom, nego asimetrijom u *ženskom* trouglu, gde upravo ikona Svete Petke, odnosno značenje i moć koje Kaja u nju smešta, onemogućava uspostavljanje neposrednog odnosa između majke i kćeri. Prva replika, pokrenuta zvukom vojničke trube, pripada Kajji – ona izveštava o trenutnoj okupaciji, čime kontekstualizuje samu dramu, a u isto vreme naznačava kardinalne tačke oko kojih se njeno dramsko biće kreće – groblje, kandila i mrtvi sinovi. Kajin lik blizak je po mnogo čemu liku Majke iz *Međuluškog blaga* – ona je definisana ranom smrću svojih sinova, svakodnevno obilazi njihove grobove, prezrena je od muža kao jalova, a za raličku od Beline Majke, Dankina je okružena hrišćanskim simbolima i relikvijama, što je ipak samo na površini približava hrišćanstvu, jer njen je odnos prema smrti, pa i prema životu, zapravo predhrišćanski, paganski. Već u uvodnoj replici Kaja o sinovima govori kao da su živi, samo preseljeni u (paganski) svet mrtvih, borave „dole u njihovom“ (II, 159), i ona će do kraja ostati dosledna svom gotovo vradžbinskom pogledu na svet, pa će i njen govor Nastasijević oblikovati po modelu bajalica i kletvi koji prirodno izvire iz njene neupitne vere u magiju jezika. Dankin govor suprotstavlja se Kajinom, ne samo svojim sadržajem, već i načinom na koji je oblikovan – on je dosledno (auto)ironijski, provocirajući i ismevajući govor u trenucima kada se suočava sa Kajjom ili Mladenom, a sažaljiv ili prezriv, u zavisnosti od dramske

situacije, prema govorima drugih dramskih lica. O prirodi višeglasja u *Gospodar-Mladenovoj kćeri* biće više reči nešto kasnije, a na ovom mestu Kajino metanisanje i Dankin sarkazam podvlačimo kao inicijalni znak kojim je već u uvodnoj sceni njihov odnos uspostavljen kao neskladan – jezički i pogledom na svet koji je tim jezikom obuhvaćen i posredovan.

Jačina Dankinih odnosnih ljubavi prema ocu i prema majici teži da se ujadnači, ali odsustvo majke, ne fizičko, već simboličko, onemogućava uspostavljanje tog balansa. Kada u III činu bude shvatila strašnu Mladenovu zaveru, Danka će posrćući krenuti niz ulicu, bežeći, doslovno i simbolički, od oca, kuće i njihove zle kobi, a glasno i očajnički u tom pokušaju bekstva dozivaće upravo majku, okrenuta prema spoljašnjem svetu, ulici, a ne prema porodičnoj kući. Kaja se odaziva, izlazi iz kuće sa kadionicom u ruci i čudi se: „Mamo, mamo, - a beži, - njegova Danka!“ (II, 198). Ona takva, međutim, nikako nije odgovor na Dankin vapaj, već upravo uzrok istog. Spas od oca koji Danka traži dozivanjem majke, u ovoj (i ne samo ovoj) Kajinoj replici i verbalno je ponovo uskraćen – *njegova Danka*.

Pre nego što će fizički stupiti na pozornicu, Gospodar Mladen na njoj će se čuti, posredno pojaviti pesmom, koju iza scene, vraćajući se iz kafane, glasno i razuzdano peva: „Vozila se po moru galija, na galiji okovan delija“ (II, 163). Čvorište Mladenovog dramskog identiteta već je najavljeno ovim distihom i njegovom centralnom metaforom, a ako pogledamo istoimenu narodnu pesmu,²² videćemo da ona u celosti ogovara Mladenovom liku, simbolički mapira njegovo biće, odnosno njegovu unutrašnju dramu koja pokreće i zapliće onu spoljašnju. Mladen, lik patrijarhalnog gospodara, pohlepnog i nezajažljivog zelenaša od koga strepe i stradaju svi koji mu se nađu na putu, sebe doživljava kao okovanog, a mesto, odnosno ime njegove okovanosti,

²² Pesma je poznata u različitim varijantama, ali su razlike među njima za nas ovde zanemarljive, budući da se bitnije ne tiču same fabule. Ovde je navedena prema zbirci Zdravka Krstanovića (2000): „Gledala ga s pendžera đevojka/“Što me gledaš, s pendžera, đevojko?/Okovan sam, ljubiti te ne mogu;“/oženjen sam, uzet te ne mogu!“/“Ne gledam te da me mladu ljubiš,/nit te gledam da me mladu uzmeš,/već te gledam da te nešto pitam:/Š čim ti tvoje sokolove raniš?/Š čim ih raniš, š čime li napajaš?“/“Biser trunim, sokolove ranim;/Suze ronim, sokolove pojim.“

njegovog odsustva moći i slobode, videćemo u tekstu, jeste Danka. U kompleksnoj emociji koju prema kćeri oseća i gradi, gde je ona u isto vreme i *soko* i *devojka*, a u tom zbiru zapravo jedino što donekle izmiče delovanju njegove moći, Mladen će kroz ovu dramu proći okovan da bi se u njenom epilogu raskovao i, ponavljajući pesmu s početka, ovoga se puta eksplicitno identifikovao sa njenim subjektom: „U galiji okovan delija, - ja, braćo, ja, Gospodar-Mladen! Raskiva se i on, - polako samo, polako!“ (II, 203).

Patološka, gotovo incestuozna narav njegove ljubavi prema kćeri, na koju kritika često ukazuje, nije, međutim, u drami kao takva eksplicirana, ali može biti naslućena, nagoveštena. Ipak, sama seksualnost nije stavljena u prvi plan, ne samo u smislu da ona u drami nije manifestna, nego latentna, već pre svega da Mladenovu opsesivnu ljubav prema kćeri Nastasijević pokušava višestruko da motiviše i da u to kompleksno motivacijsko klupko potencijalni seksualni nagon uplete kao jednu od niti, možda onu najsnažniju, a nesvesnu, a možda baš kao simptom nečega još dublje potisnutog, ali u svakom slučaju ne kao jedinu vrpču koja se obavlja oko Mladenovog vrata. „Ko sa biološkom pretpostavkom uđe duboko u Nesvesno, ostaje zaglavljen u sferi nagona i ne može izvan toga, već uvek samo natrag u fizičku egzistenciju,“ ističe Jung (2009: 66) na jednom mestu očito ciljajući prema frojdizmu. Nastasijevićev pristup nesvesnom u ovoj drami evidentno je bliži Jungu, a možda još bliži Sondiju (2011), njegovom čitanju porodičnog nesvesnog kao manuskripta predaka preživelih u latentnim recesivnim genima, mada su ova učenja međusobno kompatibilna, a oba nemoguća bez početne Frojdove paradigme. Dozvoljavajući mogućnost da *Gospodar-Mladenova kćer* bude interpretirana i psihoanalitičkom metodom, Petar Milosavljević (1977: 216) ističe da je „patološka ljubav oca prema kćeri, međutim, u toj drami sekundarna“, i zaključuje da je „osnovni sukob u njoj borba dobra sa zlom kao sila otelovljenih u kćeri i ocu“. U perspektivi,

međutim, koju ovaj rad zauzima, patološka Mladenova ljubav, kao njegova afektivna fiksacija, opsesija koja ga zatvara i okiva, izuzetno je važan element dramske radnje – ona je put Mladenove propasti, simbolični znak (uzrok ili posledica) tragične porodične disharmonije i teret pod kojim će se slomiti Danka, ali u patologiji te ljubavi nalazimo mnogo više od nezdrave organizacije očevog libida, pa stoga seksualnost, a ne kompleksnu očevu ljubav prema kćeri, možemo smatrati sekundarnom u ovom tekstu i samo se delimično složiti sa Milosavljevićevom tvrdnjom. Sukob dobra i zla, međutim, koji kritičar iščitava ispod (ili iznad) sukoba oca i kćeri, smatrajući ih zatoč(e)nicima ovih suprotnih načela, gde bi „njihova rodbinska veza i patološka ljubav“ bili „samo čvorovi više u dramskom zapletu“ (Milosavljević 1977: 216), redukuje dramsku semantiku u gotovo istoj meri u kojoj bi to učinila i potencijalna psihoanalitička optika od koje se Milosavljević unapred ograđuje. Kritičar s pravom ističe da „otac i kćer jedno protiv drugog ne mogu, a nesvesno jedno drugom ne dozvoljavaju da se u autentičnosti svojih priroda ostvare“ (Milosavljević 1977: 216), i tako postavljen, na jednom dubinskom nivou, njihov odnos zaista jeste analogan onom fundamentalnom zakonu po kojem je u mistici ustrojen odnos između svetla i tame. Nastasijević, međutim, ne gradi dramske likove kao nosioce nepromenljivih načela, niti je njihov sukob otelovljenje večne kosmičke borbe. Na koncu, sama veza između dobra i zla u Nastasijevićevim dramama, pa i njegovoj celokupnoj literaturi, retko je kada uhvatljiva tradicionalnim etičkim okulizatorom koji ih percipira kao apsolutne isključivosti. Tako je u ovoj drami, na njenom makro nivou, Mladenova zla krv rodila plemenitu Danku, a Danka – *dobrotom zlo donoseći* – zatvorila taj krug. U tom smislu, ako govorimo o pojmovima dobra i zla u ovoj drami, oni se ovde pojavljuju kao fluidne, a ne fiksirane kategorije, kao nadopunjujuće, a ne međusobno isključive energije, kao drevni kineski simbol u kojem se u belom nalazi seme crnog i obrnuto. Ljudska duša koju Nastasijević, sasvim u duhu misticizma, u

ovoj drami i eksplicitno smatra primordijalno i *ad eternum* dobrom, nedužnom, u svojoj inkarnaciji, ulaženju u meso, u materiju, može izgubiti ravnotežu, i upravo to odsustvo ekvilibrijuma ono je što Nastasijević prepoznaje u tradicionalnom pojmu ljudskog zla. Na tragu te mistike ostaje i Isidora Sekulić (1959: 97) u svom čitanju Nastasijevića, kada u njegovoj literaturi bude naznačila postojanje „male slobode (po Sv. Avgustinu), a po Nastasijeviću slobode tamnog vilajeta, slobode koja ne rešava nego prethodi, prethodi i dobru i zlu, i bira dobro ili zlo“. Da li je u pitanju svojevrsni spiritualni (i prenatalni) odabir zemaljskog puta duše, ili se ta *mala sloboda* ipak osvaja (ravnotežom) ili gubi (neravnotežom) u samoj telesnoj egzistenciji, u svakom slučaju, dobro i zlo u Nastasijevićevoj drami ne učestvuju kao sukobljene sile po sebi, inkarnirane u dramskim licima, već ih pre na sceni vidimo kao spoljne, manifestne rezultate jedne duboke borbe koja se odvija u svakom od njih. Na koncu, kada Mladen svojoj kćeri kaže: „A da crveno zabeležiš ovaj dan, kad si prvi put primila iz Mladenove ruke, crveno, pamti, - na radost nekom, nekome na krv!“ (II, 196), on će u isto vreme doneti metapoetski ključ čitave drame, pa i njenog problema dobra i zla – semantički pluralizam jednog znaka, pa bila to i dobrota, profiliše se, razrešava, singularizuje se u tekstu i kontekstu kojem pripada, i zato upravo Dankina dobrota, a ne nužno dobrota po sebi, izaziva ili nastavlja tragični lanac zla.

Prema Mladenom grehu, koga su podjednako svesni, svako od njih zauzima drugačije stanovište, a u skladu sa vlastitim pogledom na svet. Nijedno od njih, ispostaviće se, nije do kraja u pravu. Dok je Kaja uverena da će za zlo platiti zločinci: „nije tvoja briga! Ima ko, ima ko!... zašto su zlotvori, - oni neka plate!“ (II, 160), a Mladen smatra da tu i nema nikakvog duga: „a ko je, pitam ja tebe, ko je jagnjetu kriv te ga kurjačica ne ošteti?“ (II, 165), Danka je od samog početka uverena kako je rođena upravo da se sagrašeno preko nje naplati. Njena će se svesna

žrtva u ime iskupljenja, onako kako ju je sama osmislila, pokazati, međutim, kao svojevrsan, a većno neuspešan, pokušaj bekstva od sudine.

Bekstvo od sudbine, idiom koji čuva, možda i podrazumeva, ironijski odnos prema vlastitom indikativnom značenju, ovaploćen kao takav u mnogim antičkim tragedijama i mitovima, karakterističan je za Nastasijevićeve drame, videćemo, u celosti. Zla kob koja prati njegove junake u *Gospodar-Mladenovoj kćeri*, kao i u muzičkim dramama, ima svoju mističke, ezoterne korene, ali se ovoga puta u njima ne završava. Lajeva odluka da lukavstvom izbegne ostvarenje proročanstva i ubije sina, isto je što i odluka Neznačeve majke da sa još nerođenim detetom pobjegne iz Međulužja. U mitski i mistički uređenom svetu, s obzirom na njegov teleološki fundament, svaka preventivna radnja sprovedena sa ciljem da spreči ostvarenje naslućene kobi ispostavlja se, sasvim suprotno, kao ispunjenje uslova da se pisano zlo neometano dogodi. U tom smislu, iako ne pripada eksplicitno mitskom, već realistički organizovanom dramskom svetu, Dankina namera da dobročinstvima iskupi očev greh izrasta upravo iz ovog drevnog obrasca – idući putem iskupiteljskog dobra, ona je stigla baš do one tačke koju je tim dobrom pokušala da izbegne.

3.3. Disharmonična polifonija i tužni humor

Dok u prvoj muzičkoj drami dramska lica i horovi govore istim jezikom sa različitim pozicija i obrednih funkcija, a u *Đurđu Brankoviću* jezik se približava govornom, ali se ne raslojava, ne subjektivizuje u formi do kraja, u *Gospodar-Mladenovoj kćeri* dramska lica poseduju svoje individualizovane govore koji su markirani i međusobno udaljeni i spolja,

oblikom, ne samo onim što sadržajem znače. Višeglasje *Gospodar-Mladenove kćeri* nije, međutim, izgrađeno na zakonima harmonije – polifonija ovog dramskog teksta posledica je njegove dubinske asimetrije i slika tragične nemogućnosti razumevanja. Tako će lik Majora, kao i njegovog redova Frica, progovoriti nestandardnim jezikom stranca, *Drugog*, koji pokušava, ali ne može da do kraja savlada tuđi, srpski jezik. Međutim, dok lik Frica i njegov *nepravilni* govor funkcionišu prevashodno u humorističkoj ravni teksta, koju je Nastasijević izgradio na tragu renesansne (odnosno antičke) komedije i njenog sveta posluge, *nepravilnost* Majorovog govora nije izvor humora, već slika njegovog tragičnog nerazumevanja sveta u kojem se našao i kojem taj, njemu do kraja nesavladiv jezik, pripada. Ono što Major razume u *tuđem* i što prepoznaje kao svoje i kao univerzalno (a to je pre svega ljubav), on je naučio i da izgovori, artikuliše. Njegova zamuckivanja, međutim, pauze kojima razdvaja (ili povezuje) reči, jezički su ekvivalent njegovog nerazumevanja veza i odnosa među pojavama, pojmovima, ljudima, njegovog nerazumevanja same strukture u kojoj se našao. Tri tačke, tako česte u Majorovim replikama, kao mesta na kojima *tuđi* jezik, ali i svet, izmiču njegovom shvatanju, razumevanju i (iz)govoru, one su koje će ga na koncu stajati glave, koje će ga uništiti.

U I činu Kaja, koja u svemu vidi nečiste sile, govori Danki: „Kletvu znam, Ciganka mi kaza (...) – Za tvoje rođeno, kaže, da prokuneš, gospa, u poslednje vreme!“ (II, 161) i, smatrajući da je to *poslednje vreme* sada došlo, sprema se da izgovori naopake magijske reči, pa odustane: „Ne mogu!... Daleko bilo! U grob ću ja ovo, zlotvori da se zakite kad proklija!“ (II, 162). Kletva, koja je integralni, zapravo konstitutivni činilac Kajinog pogleda na svet, poseduje svoju, ako ne magijski performativnu, učinkovitu, a ono svakako snažnu emocionalnu i simboličku moć i za druga dramska lica. Već u sledećem trenutku, kada se na sceni bude pojavio Major, koga ona smatra personifikacijom *poslednjeg vremena*, Kaja će ipak nastaviti sa proklinjanjem, što

podjednako uznemirujuće deluje, kako na Danku, koja je od kletve kao misaono-emocionalnog koncepta svakako udaljena, ali je, s obzirom na svetonazor one koja je izgovara, prepoznaje kao manifestaciju apsolutne spremnosti na zlo delovanje, tako i na Majora, koji je, kako kaže pisac, „preneražen posmataro scenu, više je osećajući nego razumevajući“ (II, 171). Odsustvo razumevanja nije obeležje samo Majorovog lika, ono je svojstvo većine govora i govornika u ovoj drami, a upravo iz razloga što, kako ističe pisac, oni „govore iz najdubljeg podzemlja svojih priroda“ (Blagojević 1930: 4), sukobljenost njihovih jezika biće verbalni ekvivalent nepomirljivosti samih njihovih bića. Mladenov zapovednički, Dankin ironijski i Kajin vradžbinski jezik nisu u dijaloškom, nego u ništećem odnosu jedan prema drugom, svaki od njih svoju vrednost dobija tek ako je druga dva izgube.

Ovako izgrađeni dramski likovi, zatvoreni, ili u težnji ka samozatvaranju, prete, kako ističe Peter Sondi (1995: 85), da „razore mogućnost drame, koja živi od odluka individua otvorenih jedne prema drugoj“, ali se ta zatvorenost nasilno slama upravo „kad između usamljenih, ali međusobno vezanih ljudi, čiji govor zadaje rane zatvorenosti drugoga, nastane jedna drugačija, njima nametnuta dijalektika“ (Sondi 1995: 85). Otuda dijalog, kao osnovni princip dramskog, među likovima u ovoj drami predstavlja zapravo tuđim govorom kao nasrtajem iznuđenu formu izlaženja iz hermetike vlastitog sopstva – „govor jednoga u doslovnom smislu reči povređuje drugoga, razbija njegovu zatvorenost i prisiljava ga da uzvrati“ (Sondi 1995: 85). Iz svojih zatvorenosti, provocirani govorom drugog, likovi izlaze, odnosno izviruju, progovarajući vlastitim, ne zajedničkim jezikom, pa tako dijalog u *Gospodar-Mladenovog kćeri* pre svega svedoči o vlastitoj nemogućnosti, svedočeći u isti mah i o nemogućnosti povezivanja (i razumevanja) među njegovim učesnicima, a ta *drugačija diijalektika* o kojoj govori Sondi ovde se uspostavlja kao *mimoilaženje* dramskih lica, odsustvo

(mogućnosti) njihovog istinskog susreta na gotovo svim raspoloživim dramskim nivoima. Kako su vreme i prostor Mladena, Kaje i Danke nutrinom njihovih bića sasvim izdeljeni, subjektivizovani i međusobno nepomirljivi, na isti način i govori koji ih konstituišu ne mogu da uspostave (ili prerastu u) zdravi dijalog.

Govori ostalih dramskih lica, koja mahom pripadaju nižim društvenim slojevima, obeleženi su nestandardnim jezičkim varijetetima, a razlike među njima, njihov ton i retoričnost, proizilaze najpre iz toga da li se na sceni pojavljuju kao Mladenove žrtve, kao njegovi saučesnici ili kao posluga, a menjaju se, naravno, i u zavisnosti od toga koje se lice u trenutku govorenja preko puta njih nalazi. Tako će Radojko i Toma, kao tajni Mladenovi ortaci, snishodljivo i molećivo govoriti sa Dankom, a opet snishodljivo, ali bitno drugačije, kada Mladen razgovara sa njima. Cana, Fric i Cvrle pripadaju, kao što je pomenuto, svetu posluge, i dok su na sceni sami njihov je govor tom plautovskom svetu dosledan i adekvatan, vrcav, lascivan, šaljiv, a menja se tek sa pojavom drugog dramskog lica, na isti način kao i u plautovskoj komediji – ukoliko je u pitanju neko od članova njima nadređene porodice, govor će im biti ponizan i predusretljiv, dok pred nekim ko dolazi sa strane postaje prezriv prema gostu-tražiocu usluge i arogantan *u ime gospodara*.

Prisustvo komike nije tipična karakteristika Nastasijevićeve dramaturgije. Osim u *Gospodar-Mladenovoj kćeri* njene tragove zateći ćemo još i u *Nedozvanima*, ali dramski tretman, poreklo i funkcija komičnog, iako međusobno bliski, ipak nisu istovetni u pomenutim dramama. U *Gospodar-Mladenovoj kćeri* humor se kreće, putuje kroz više registara i manifestuje se na tri razine, različitim sredstvima sa različitim učinkom. Na prvom, najjednostavnijem nivou pojavljuje se prethodno pomenuti humor, onaj koji je direktno preuzet iz klasične komediografske tradicije – u doskočicama, podmetanjima, lascivnim provokacijama posluge i

smešnom govoru austrijskog vojnika. Iznad tog najnižeg komičnog registra, humor, ali ovoga puta kao opor, gorak, ciničan, intelektualan, neretko izvire iz Dankine (auto)ironije ili njenog retoričnog nadigravanja sa Mladenom i Kajom, da bi se na kraju pojavio onaj najkompleksniji oblik *smešnog*, onaj u kojem je smešno simbiotski povezano sa užasom i strahom – groteska. U završnom delu drame scenskom slikom dominira višestruko obrtanje, paradoksalno prelamanje, *concordia discors* u čijem se zbiru pojavljuje ime groteske. Otac i majka sada su deca svoje osedele kćeri: „Vidiš, Danka, oni te rodiše... Teški su to bili roditelji... A gle sad, radosno ti njima, nehotice, i otac i majka, kad su oni tebi sve drugo bili, samo ne to“ (II, 207), odrasli i nekada moćni, sada infantilno, lišeni pameti, zabavljeni su svojim igračkama. Stvarno i umišljeno, čije su pozicije u ovoj sceni izokrenute, praćeni su nizom simboličkih ukrštanja – metla i kandila, poreklom iz dva udaljena registra, niskog i visokog, profanog i sakralnog, dovedeni su na sceni u istu grotesknu ravan, a na verbalnom nivou prožimaju se, opet daleki i različiti, roditeljski mahnuti galimatijas sa jedne i ironizovani *pathos* i patetizovana ironija njihove kćeri, sa druge strane. Momčilo Nastasijević zato je s pravom svoju dramu smatrao „mračnom komedijom“ (Blagojević 1930: 4), i u ovoj dramskoj perspektivi, za koju se pokazalo da ne trpi radikalne polarizacije, u kojoj se zlo nastavlja na dobro, a dobro izvire iz zla, tako i komično, u svojoj složenosti, nije suprotno od tragičnog, od ozbiljnog, već predstavlja njegov neotuđivi deo.

3.4. Kritička čitanja – komparacija kao kompenzacija

Nema sumnje da je Nastasijević, jer o tome nam je ostavio i pisane beleške,²³ izuzetno cenio književno delo Fjodora Mihailoviča Dostojevskog. Da li bi nam, međutim, poređenje njihovih literatura i traganje za potencijalnim intertekstualnim vezama pomoglo u tumačenju jednog ili drugog autora, obogatilo čitalačko iskustvo inspirativnim interpretativnim dragocenostima, ostaje širom otvoreno pitanje, a iz razloga što upravo oni kritičari koji insistiraju na postojanju ove međuliterarne veze, ipak i nažalost nisu ponudili mnogo toga konkretnog.

Istražujući uticaj Dostojevskog na domaće (srpske) pisce, Milosav Babović posebnu pažnju posvetio je poetici Momčila Nastasijevića, tvrdeći da je upravo on, od svih pisaca koje je u svojoj studiji analizirao, „pretrpeo najdublji uticaj Dostojevskog. Otuda u njegovim delima“, ističe kritičar, „toliko mnogo misli Dostojevskog, likova – ovaploćenih ideja, srodnih mesta, tako mnogo fantastike, duševne pomenosti i fatalne tragike. I tako malo naše stvarnosti.“ (Babović 1961: 341) Ta *srodna mesta* iz navedenog niza ispostavljaju se, međutim, kao *opšta mesta* dobrog dela književne tradicije, a podrobna konkretizacija istovrsnosti ili sličnosti dvaju poetičkih načela i strategija na ovom mestu ipak izostaje. Kada u svojoj uporednoj analizi ipak pokuša da bude nešto konkretniji, Babović (1961: 343-345) će istaći Nastasijevićevu „apologiju patnje koja iskupljuje“, ali i „problem tragike dobrote u ovom svetu“, kao „najdublji i najsnažniji uticaj“ ruskog na domaćeg pisca. Iako oba navedena problemska pitanja nisu endemske pojave literarno-filosofskog sveta Dostojevskog (patnja je, ako ništa drugo, iskupljivala još nedužnog Jova), jasno je da predstavljaju misaona žarišta njegove literature, a nema sumnje da ih pronalazimo i u Nastasijevićevom poetskom svetu. Bliskost među ovim autorima, koju kritičar

²³ Momčilo Nastasijević, *Nekolike beleške o Dostojevskom*, u: Eseji, beleške, misli, 59-61

načelno uspostavlja navedenim zajedničkim misaonim temama, postaje, međutim, disfunkcionalno kritičko opažanje u trenutku kada se Babović izbliza zagleda u Nastasijevićev tekst. Tako će u drami koja nas na ovom mestu zanima, kritičar *tragiku dobrote* prepoznati u njenoj „nemoći da se iskupi zlo, iako se bori sa njim“ (Babović 1961: 345) i sa ovom bismo se tvrdnjom donekle i uslovno mogli složiti, mada je u ovom radu odnos dobra i zla promišljan iz drugačijeg ugla. Ali kada kritičar „tragiku dobrote *Gospodar-Mladenove kćeri*“ dalje elaborira tvrdnjom da „Danka žrtvuje sebe i stupa u vezu sa nemačkim oficirom da bi, čineći dobro sugrađanima, potrla svo zlo koje im je njen otac naneo“ (Babović 1961: 345), ne možemo se oteti utisku da Nastasijevićevom tekstu Babović ipak pristupa proizvoljno ga usklađujući sa vlastitim zamišljenim modelom, budući da Dankina veza sa Mojomom ni na jednom mestu u drami nije predstavljena kao žrtvena, naprotiv – ona je ili najzdraviji, nekontaminirani deo Dankinog bića ili, ako smo skloniji cinizmu, mesto na kom su se u ljubav prerusili prkos i otpor roditeljskoj moći i zabrani, ali u svakom slučaju, u samom tekstu ne raspoložemo tragovima koji bi nas doveli do toga da je po sredi Dankino kalkulantsko, a sakrifizirajuće (u isto vreme i sveto i žrtveno) zavođenje austrijskog majora zarad iskupljenja očevog greha.

Ono što se ovim primerom želi reći jeste da se povezivanje Nastasijevića i Dostojevskog, na čemu se, posebno u slučaju ove drame, insistira još od ranih tridesetih godina prošlog veka, sprovodi paušalno i nimalo ne doprinosi razumevanju Nastasijevićevog teksta, već ga, naprotiv, nepotrebno muti i mistifikuje. Postavljene u nekoj izmaglici, više kroz slutnju, nego kroz jasne argumente, kritičarske paralele između Nastasijevića i Dostojevskog samo spolja polaze od toga da su ova dva autora književnici, dok se poređenja dubinski znasnivaju na tome da su u pitanju mislioci, kao što obično i biva kada se Dostojevski pojavljuje kao poredbeni element. Zato i ne čudi što se kritičari ne osećaju obavezanim da argumente za postojanje potencijalnih književnih

veza na kojima insistiraju potraže u samoj književnosti, u tekstu, već se u većini slučajeva ta relacija čvrsto utvrđuje spolja, ili iznad, kao veza pomenutih ideja, a same literature ostavljene su između tih *zajedničkih* misli da o njihovoj bliskosti *otprilike* posvedoče.

U slučajevima kada izvesnu pažnju ipak posvete književnom tekstu, kritičarima su neretko izneverena takva početno-zaključna očekivanja, pa tako Isidora Sekulić (1959: 99) u svom poređenju polazi od tvrdnje da „žene Nastasijevićeve ne bi bile tuđe Dostojevskom“, a odmah zatim pojavljuje se *ali* kojim započinje niz negacija: „ali ne idu dalje od duševnih stanja i psiholoških iskustava; ne preobražavaju se, i ne mogu ni druge da preobrazu. Danka samo vidi i otkajava očevo nevaljalstvo, ali ne može da oca spase. Ne može sebe i druge da spiritualno osvetli, ne može običnom razumu prirodu da promeni“. Navodeći ovaj niz razlika koje na ključnim tačkama likove udaljavaju jedne od drugih, Sekulić (1959: 99) zaključuje još jednim *ali*: „Ali Nastasijević je to baš hteo, da temeljno prekopa slojeve čovekove prirodne prirode“. Dostojevski i u ovom poređenju služi kao misaoni kalup po kome se usiljeno rastežu ili sabijaju Nastasijevićevi likovi, da bi se od neodržive paralele na koncu odustalo, a čemu je ona poslužila i na čemu je početno zasnovana ostaje do kraja nejasno.

Poređenja sa Dostojevskim nisu izostala ni u pozorišnoj kritici kada je 1934. godine ovu dramu na Kolarčevom univerzitetu izvela amaterska umetnička trupa. Tim povodom Velibor Gligorić (1934: 11) u *Politici*, polazeći od tvrdnje da „ovaj tekst nije mogao preći iz korice knjige na scenu“, samu dramu opisuje sledećim rečima: „Preko pogrešno shvaćenog Dostojevskog, preko lokalizirane Danteove *Božanstvene komedije*, preko jezičkih pronalazaka koji u onakvom rečeničkom sklopu neće nikada pogoditi esenciju živog narodnog govora, stvorilo se delo koje svojom bezobličnošću, svojom nerealnošću i svojim imaginarnim vezama (...) publici se prikazuje kao piščev košmar kome bi oni imali da nađu ključ u sanovniku“.

Kritičar nam, nažalost, ni izbliza nije objasnio na kom se mestu u drami pojavljuju izobličeni Dante i Dostojevski, osim ako kao izvitopereni ulazak u jedan od krugova Pakla, izraslog iz dubokog ožiljka karamazovštine, Gligorić na umu nije imao Nastasijevićev tretman zelenaštva, a koji je kritičara primetno razgnevio. „Pisac je“, ističe Gligorić (1934: 11), „zelenaštvo izvukao iz njegovog socijalnog okvira i prikazao ga kao mističnu silu. Koliko je pisac daleko od stvarnosti, kada na pitanju dobra i zla, na pitanju grehova postavlja danas isuviše jasan problem zelenaške zarade koji ne leži u ljudskoj duši već u društvenim odnosima“. Nije teško primetiti da Gligorić ovde strastveno progovara sa (radikalno) marksističkog stanovišta u pogledu na literaturu, te da se Dante i Dostojevski kao književne reference pojavljuju u ovoj kritici u svojstvu stilizacije, zapravo prerusavanja, snažnog ideološkog okvira njegove osude Nastasijevićevog teksta.

Nekoliko decenija kasnije isti će kritičar, ali sada sa pozicije predsednika SANU, ponovo progovoriti o Momčilu Nastasijeviću, pamteći ga i predstavljajući ga, dosledno ranije ustanovljenoj paradigmi, kao onog koji „pohađa kružok koji organizuje jedan opskurni neprijatelj progresa i u tom kružoku govori o freskama“ (Gligorić 1965: 97), ali je ovoga puta on blagonaklono spreman da oprostí piscu što ga je „propaganda rasnog i nacionalnog misticizma“ svojevremeno „uvukla u svoj krug“. I u svom novom tekstu kritičar se vraća Dostojevskom, ne insistirajući ovoga puta na tome da je *pogrešno shvaćen*, ali mu sada dodaje još jedno značajno ime: „Dostojevski i Bora Stanković borave u poetskom svetu Momčila Nastasijevića (...) Njegove drame *Kod Večite slavine* i *Gospodar-Mladenova kćer* rečito govore o tom prisustvu“ (Gligorić 1965: 99). Intertekstualizacija za kojom Gligorić poseže, i ovoga je puta više asocijativna, nego konkretizovana, po sredi je čitanje koje u uporednu analizu ulazi pre nego što je utvrdilo pojedinačne osobine i identitete svojih poredbenih elemenata. „Tamna nasledna krv“ za koju kritičar smatra da je „elementarna opsesija Nastasijevićeve dramske literature“ (Ibid., 99)

bitno je drugačija od Stankovićeve *nečiste krvi* čije je gibanje kroz pokolenja organizovano pre naturalistički, nego mistički. „Tamni nagoni zaošijani nasleđem koji rađaju u drami silovito iskazane besove zločina, vrućice halucinacije i duševnim oboljenjima“ (Gligorić 1965: 99) ne otkrivaju nam identitet Nastasijevićevih likova, već ih uopštavaju, prazne od specifičnosti i ponovo mute njihovu semantiku kojoj se oduvek spočitava da je sama po sebi već isuviše mutna.

Nije se Nastasijević učinio ništa manjim (1934), niti većim (1965) piscem njegovim upoređivanjem sa Dostojevskim, niti mu se dodalo čulnog i plotskog dovođenjem u vezu sa Stankovićem. Ali se ovim vezama nije ni mnogo pomoglo čitanju njegovih drama. Čini se zapravo da je komparacija u svim pomenutim slučajevima poslužila kao kompenzacija za odsustvo pažljivog kritičko-analitičkog čitanja ovog Nastasijevićevog dramskog teksta.

4. ĐURĐ BRANKOVIĆ

„Prošlost nekog naroda tumači se na dva načina, kauzalistički i mistički. U srednjem veku kod pisaca istorije preovlađuje mističko tumačenje događaja“ (IV, 507)

Po svojoj muzičko-scenskoj prirodi bliska *Međuluškom blagu*, muzička drama *Đurđ Branković* ipak se od prethodne po mnogo čemu razlikuje. Ovom dramom Nastasijević ulazi u konkretno istorijsko vreme i konkretan prostor i, iako na izvestan način ostaje veran lirskom izrazu i izvoru, u ovom tekstu on osvaja epsku širinu, koja je bitno drugačija od one lirsko-simbolističke. U dramskoj strukturi prožimaju se historiografski i legendarni elementi, koje Nastasijević prepliće na različite načine – nekada ih spaja u glatku i celovitu ravan, a na određenim mestima šavove ostavlja vidljivim. Autor dvostruko interveniše na usmenoj legendi – sa jedne strane, on je u tekstu demistifikuje, kritički ragrađuje, otkrivajući sam proces njenog nastajanja, dok sa druge strane, on bez kritičke distance nadgrađuje legendarno motivsko tkivo, prateći unutarnju logiku kolektivnog usmenog pamćenja i predanja.

Lik Đurđa Brankovića, čije ime prodire u naslov drame, jednu od takozvanih jakih tačaka teksta, prisutan je u drami svojim javnim i svojim privatnim bićem. Presecenje ova dva plana ne zaustavlja se u Đurđevom liku već je konstitutivno i za druga dramska lica, prevashodno članove vladarske porodice. Prokletstvo roda i nasledni greh pojaviće se i u ovoj drami kao jedna od njenih kardinalnih čakri, ali se prema ovom motivu Nastasijević sada odnosi drugačije nego što je to učinio u svojoj prvoj muzičkoj drami.

4.1. Dramsko vreme i njegovi prstenovi

Netipično širok vremenski raspon od 29 godina, koliko traje sekundarno fikcionalno vreme ove drame, predstavlja zapravo dramaturšku kondenzaciju istorijskog perioda koji započinje smrću despota Stefana Lazarevića, odnosno dolaskom Đurđa Brankovića na srpski presto (1427), a završava se u godini njegove smrti (1456). Iz dugog i vrtoglavog vremena Đurđeve vladavine Nastasijević apstrahuje specifične, čvorišne tačke kojima konstituise svoju dramsku radnju i mahom bira one (istorijske) događaje koji raspoložu najvećim tragičkim kapacitetima, odnosno one koji su i lično, ne samo kolektivno ili javno, tragički potentni. Sam Nastasijević (1935: 10) o tome govori: „nije se išlo nikako na to da se dâ dramski jedna istorijska rekonstrukcija, već, naprotiv, da se uđe u čisto čovečanski smisao događaja, mada se, ipak, nije izlazilo iz istorijskog okvira; dakle, izvučeno je iz njegovog života ono što je dramski najbitnije za celo to vreme naše prošlosti“. Velika povesna zbivanja koja su obeležila ovaj period i koja uslovljavaju dramsku radnju pisac je smestio između činova, a radnja predstavljena na sceni najčešće je refleksija tih događaja, rad (mistički shvaćene) istorije i njenih dejstvujućih sila u svojevrsnom mikrokosmosu vladarske porodice i građana prestonog grada. Služeći se izveštajem kao tradicionalnom dramskom tehnikom, Nastasijević će premostiti široke vremenske procepe otvorene između činova. Tako će II čin u dijalogu kulučara na samom početku izvestiti o zidanju Smedereva (a budući da je zidanje počelo 1428, između I i II čina proteklo je najmanje godinu dana), III čin će progovoriti o predstojećoj Marinoj udaji za sultana (što implicira da je radnja već u 1431. godini), IV čin će vremenski marker imati i u sekundarnom tekstu (1444) i to je istovremeno najduži vremenski hod između činova u ovoj drami. Govorom Jeromonaha Luke izvestiće se o desetogodišnjem periodu ratovanja i turske opsade grada koja je upravo okončana,

dok će Robinja izvestiti o oslepljenju Grgura i Stefana, kao i o pokušaju Mare, sada već sultanije, da ih spasi. Ulogu izvestioca Jeromonah Luka imaće i na početku poslednjeg čina (1456) koji je od prethodnog takođe udaljen više od decenije, kada Kopljanicima bude govorio o despotovim stradanjima, o donošenju mostiju Svetog Luke u grad (1452), kao i o smrti Vojvode Kajice i grofa Celjskog. Izveštaji, dakle, podrazumevaju samo one događaje koji su prepoznati kao ključni i kohezioni za dramsku scensku radnju, onu povesnu (i legendarnu) nit koju je Nastasijević odlučio da u svom tekstu prati i razvija, a istovremeno su značajni i kao markeri za utvrđivanje trenutka u vremenu, dramskom i istorijskom, u kojem se radnja svakog od činova događa.

Posmatrano kao jedinstveno i kompaktno, preko svojih spoljašnjih i simboličnih osobina, dramsko se vreme na sceni kreće od julske omorine i njenog tmurnog neba (I čin), preko „jeseni u ruju i zlatu“ (III čin), ostajući u sličnom registru i tokom IV čina (kraj avgusta) da bi se okončalo u zimskoj noći uoči Božića (V čin). Radnja prva četiri čina događa se danju, dok radnja poslednjeg pripada noći. Simboličko jukstaponiranje dana i noći sa jedne strane podvlači konačnu tragiku završnog čina, ali sa druge strane, budući da u pitanju nije bilo koja, nego praznična, sveta noć, ona u kojoj se proslavlja rođenje mladog boga, tradicionalno suprotstavljanje dnevnog i noćnog u ovoj je drami na izvestan način invertovano i u noć je, dublje od straha, zapravo upisana nada. Na jednoj razini, dakle, smrt vladara pripada noći i aktivira primarne značenjske kapacitete mraka, odnosno odsustva *velikog svetla*, dok je na drugom nivou u pitanju najsvet(l)ija noć hrišćanskog (ali i starog slovenskog) kalendara koja kao takva vladarevu smrt i završetak drame iz eshatološke pomera u soteriološku ravan.

Tercijarno vreme ove drame proteže se u oba smera. Njemu pripada primarni uzrok tragičnog dramskog sukoba, ali i njegove sagledive buduće posledice. Međutim, dok je (mistički)

uzrok propasti jedan i zajednički Brankovićima i narodu, prema budućnosti se vreme kvalitativno udvaja i kreće u dva simbolička toka, jedan za narod, a drugi za vladarsku porodicu. Kosovska bitka i izdajstvo pripisano Vuku Brankoviću najdalja je tačka u prošlosti koja je pomenuta u drami i njoj, dakle, pripada pozicija pokretača, (pra)uzroka dramske radnje. Greh izdaje, međutim, nije samo privatni, porodični greh, već je počinjen iz javnog bića, od strane i sa mesta (oblasnog) gospodara, oca (dela) naroda, i kao takav pripašće u nasleđe kako njegovim krvnim, tako i simboličkim potomcima. Brankovići i srpski narod, svako na svoj način, nasleđuju Vukov greh i prokletstvo, pa dramska radnja, podignuta na drevnim mističko-tragičkim temeljima, podrazumeva njihovo zajedničko, ali nikako istovrsno, ispaštanje. Ispostavlja se da se po krvi Vukov greh prenosi bez mogućnosti okajanja, odnosno da konačno iskupljenje (kao duhovno isceljenje) podrazumeva u ovom slučaju fizičko uništenje (što je mistička paradigma česta u Nastasijevićevoj literaturi), dok se za narod, koji takođe nosi metafizički teret vladarevog greha, put stradanja i ispaštanja sagledava kroz mogućnost fizičke i duhovne rezurekcije, u dalekom tercijarnom futuru. U poslednjem činu Monah umirućem Đurđu profetski najavljuje strašnu budućnost njegovog roda (Lazarevo otimanje prestola i ubistvo majke, Marin i Grgurev povratak sultanu – „proklet ostade rod tvoj!“), čije će ostvarenje Đurađ pokušati da spreči zavetovanjem sina da „rođenom zla ne poumi“ i „majčino poštuje mleko“ (II, 92). Tragična uzaludnost njegovog amaneta čitljiva je, ne iz internog, ali jeste iz eksternog nivoa, budući da čitalac/gledalac zna, ili može da (sa)zna, da je i kako je ugašena loza Brankovića. Ka još daljoj budućnosti, daljoj od fizičkog nestanka despotske porodice, „zaborav na sve kad/ spusti svoj blagi veo“, drama se otvara pomenom prokletstva, ali ne celog roda, već strankinje, žene, Jerine – „brda još i pobrđa/ pamtiće te, majko/ u ljutom gde zidajući znoju/ nedužnu ceo te narod kleo“ (II, 72). Prokletstvo Jerine, odnosno sećanje na nju, jedino je, dakle, što će preživeti od prokletog

roda Brankovića, dok će nosioci tog sećanja, za razliku od vladarske porodice, u budućem vremenu ipak trajati. Slika tog iskupljenja i obnove, vaskrsavanja naroda, prisutna u predsmrtnoj Đurađevoj viziji, pripada, međutim, dalekoj budućnosti, a prethodi joj „tama na veke“. Ipak, u najdaljoj tački tercijarnog futura, istoj onoj kojoj pripada i pomen na Jerinino prokletstvo, dogodiće se i preobražaj naroda. Nosilac tog preobražaja je sebar Novak koji „kao mladi hrast./ silu razvija u grane“ (II, 93). Smrt vladara u Badnjoj noći, dakle, njegovom poslednjom vizijom nadilazi *stvarni* kraj i prerasta u sliku obnove i spasenja, predstavljene, sa jedne strane, samim imenom sebra (*Nov-ak*), a sa druge hrastom, tradicionalnim (pred)hrišćanskim simbolom rođenja mladog boga, Spasitelja.

4.2. *Moje i tuđe* – simbolička prostorna dinamika

Za razliku od *Međuluškog blaga*, u ovoj je muzičkoj drami prostor epski razuđen i prostire se preko sve tri moguće razine. Prostoru drame pripada Kosovo, kao topos koji natkriljuje i istovremeno simbolički emanira radnju *Durđa Brankovića*. Ono je ime odsudne bitke i, ono što je u drami od presudnog značaja, ime izdaje (iz perspektive kolektivne svesti), odnosno inicijalnog greha koji je pokrenuo propast Brankovića i njihovog naroda. Mapu prostora radnje karakteriše epska širina, njeni su toponimi geografski udaljeni, kako od scenskih prostora tako i jedni od drugih. Tim se prostorima likovi kreću između činova i iz njih na scenu izlaze upravo tim prostorima (re)definisani – iz Krajine kao despotovi ratnici, iz Jedrena kao oslepljeni prinčevi, iz Rogusa blagosloveni moštima sveca.

Ključna opozicija iz koje izrasta semiotika prostorne strukture u ovoj drami jeste binarni par *moje-tuđe* i sva značenja koja on iz sebe tradicionalno generiše. Dinamizacija, dramatisacija među ovim polaritetima uspostavljena je prevashodno sudaranjem dvaju različitih perspektiva, odnosno činjenicom da značenje praga kojim se sopstveno razdvaja od tuđeg i pretećeg, Brankovići i Građani upisuju u bitno različita mesta, pa će sukobljenost njihovih pogleda na ovu simboličku geografiju biti jedna od tragičkih dramskih okosnica. Podizanje grada u II činu za Brankoviće predstavlja materijalizaciju tog praga, učvršćivanje granice, pokušaj obeležavanja i zaštite zajedničkog prostora sigurnosti, ali smederevsku tvrđavu Građani-kulučari ne vide na isti način – iz izdaje Đurđevog oca oni prospektivno iščitavaju izdajstvo zidina koje podižu. Tako će Đurađ Branković u drami biti osuđen na dvostruki napor – pored tradicionalnog napora vladara da ustanovljene granice održi nepropustljivim za spoljnog neprijatelja, on istovremeno mora svoje podanike uveriti da te granice nisu lažne i da predstavljaju njihovu zajedničku i *stvarnu* zaštitu.

Simbolički, postoji jasna težnja u liku despota da pojam kuće, kao prostora zaštićenosti, privatnosti, sopstva i sigurnosti proširi na pojam grada, što bi implicitno građane organizovalo u svojevrsnu porodicu, a vladara potvrdilo kao roditelja. Međutim, na takvo simboličko jednačenje građani ne pristaju sve do IV čina, iako na njemu Đurađ eksplicitno insistira još od svog prvog ulaska u prestoni Beograd.

Za razliku od vladarskog dvora kao tipičnog scenskog prostora istorijske tragedije, prostor trga, koji dominira ovom dramom, suočavaće despota Đurđa, ne sa političkim oponentima i zaverenicima, već sa kolektivnim junakom Građana i njihovim eksponentima. Scenski su prostori ove drame (osim III čina) eksterijeri, otvoreni i propustljivi prostori u okviru kojih su društvene i klasne granice izrazito porodne (trg u Beogradu, smederevsko gradilište, a

zatim trg, pa prostor ispred vladarske kapele u Smederevu), čime se, dakle, obezbeđuje sloboda susreta i aktivno učestvovanje hora Građana u pretežnoj većini scenskih događaja. U izvesnom smislu, Građani zauzimaju dominantnu antagonističku poziciju spram lika Đurđa Brankovića, dok su Turci i Ugri dramske personifikacije sila mistički shvaćene povesti koje, pokrenute Vukovim grehom, kolaju oko utvrđenog grada, njegovog vladara i naroda. Izlaženje iz vladarskog dvora nije, dakle, samo prostorno rešenje koje će obezbediti spontanost susreta despota i njegovog hora, već ima i dublju, aktivniju dramsku ulogu, budući da upravo odnos dramskih lica prema prostoru grada nije koherentan, jedinstven.

Tek Đurđevim povratkom u Smederevo posle dugogodišnje turske opsade grada (na početku IV čina), simbolička homegenizacija osećaja ovog javnog prostora kao svog, kao kuće, i vladara kao oca, konačno je uspostavljena. Zidine podignute u II činu prihvaćene su sada kao zajednička granica između *našeg* i *tudeg*.

Scenski prostori ove drame smenjuju se po činovima i njihovom smenom Nastasijević upravlja ostajući veran istorijskom realizmu i koristeći sposobnost prostora da ponese značenje i na sceni simbolički instalira, odnosno ospolji, elemente dramskog sukoba. Kompozicija drame i ovoga puta izgrađena je na simboličkom krugu, pri čemu scenski prostori, odnosno vektori scenskog kretanja, između ostalog, doprinose vidljivosti cikličnog. III čin kao središnji, i sam organizovan kružno (otvoren i zatvoren pesmom Pastirica), jedini je enterijer na sceni, ulazak u srce drame, u prostor eksplicitne privatnosti, a iz njega se koncentrično šire kružnice: II-IV (podizanje grada i povratak u grad); I-V čin (dolazak na presto i odlazak, smrt vladara).

Scenski prostor prvog čina jeste trg ispod kule despota Stefana u Beogradu. Despotova smrt kojom drama započinje ukida ovaj prostor, smrću vladara gubi se i prestoni grad (Beograd je morao biti vraćen Ugri nakon Stefanove smrti), ali taj historiografski podatak Nastasijević

nije eksplicitno uključio u dramsku motivaciju i time je zidanje Smedereva kao nove prestonice učinio otvorenim za mistifikaciju, sumnju i ulazak predanja u dramsko tkivo. Kulučari koji u II činu grade Smederevo gradiće na sceni istovremeno i legendu o njemu. Za razliku od ostalih scenskih prostora u drami, smederevsko gradilište obeleženo je i prostornom vertikalom sa čijeg vrha (najviše kule) despotica Jerina „ko tica grabljiva/ motri svud okom, promatra“ (II, 54). Prostor III čina intimni je enterijer despotovog letnjikovca u Nekudimu i prostor u kojem će se odvijati unutrašnje drame, sukobi javnog i privatnog bića svakog među pripadnicima vladarske porodice. Prostor poslednjeg čina ponovo je eksterijer, ali po znakovima koji ga konstituišu svakako jedinstven u odnosu na prethodne scenske prostore. Iako smo već u IV činu prisustvovali podizanju krsta na gradskoj crkvi nakon turske opsade Smedereva, poslednji čin će dominantno biti ispunjen znakovima religioznog i duhovnog. Prostor pred kapelom smederevskog dvora sa jasno označenim vremenom (noć uoči Božića) gradi sakralan dramski hronotop koji dopušta da se u njemu, u većoj meri nego ranije, pojave delatne mističke sile, kao i da despotova smrt na koncu ponese auru pravedničke. Scena je osvetljena plamenom sveća i kandila iz kapele u kojoj, kako izveštava Jeromonah Luka, despot provodi noći u molitvi nad moštima sveca-apostola. To je hronotop kojem prirodno pripada konačni susret Monaha i Đurđa i u okviru kojeg pojavu jurodivog i njegov profetski govor despot tumači kao indikativan i direktan, ne samo simbolički, odgovor onostranog na njegove molitve. Glasnik kojeg mu šalje Bog, ili njegov antipod, ne donosi despotu privatni mir, naprotiv, ali će, nagrađen predsmrtnom vizijom budućeg preporoda naroda i države, on ipak umerti sa rečima koje slave radosno rođenje spasitelja, podjednako Hrista i Novaka. U scenskom prostoru, dakle, čije semantičke koordinate pre svega ukazuju na dominantnu duhovnu vertikalnu, na simboličko kretanje prema gore, despot umire na stepenicama kapele, na razmeđi svetog i profanog.

4.3. Mitomahija *Đurđa Brankovića*

Građenje kosovskog mita kao slike eshatona, odnosno tradicionalna epska perspektiva po kojoj je *na Kosovu izgubljeno carstvo*, morala je po logici stvari ostati nezainteresovana za još narednih više od pola veka opstanka srpske države. U mučenički i svetiteljski oreol Lazara Hrebeljanovića ugrađena su i svetla njegovih neposrednih naslednika, koji su ostali uskraćeni kako za razvijene epske biografije tako i za uspostavljanje potencijalnog kulta u narodu. Iza Stefana Lazarevića, koji je i pripadnik sveterodne loze i za koga hronike tvrde da je bio *omiljen u narodu*, ostao je skroman, iako afirmativan, fundus narodnih predanja. Njegov naslednik, Đurađ Branković, sin je izdajnika, onog na koga je pala kneževa kletva. Njegova se nevelika epska biografija, međutim, nije razvijala isključivo iz ovog motiva, a epika ga prevashodno pamti kao slabog vladara koji je u senci svoje surove, moćne i *proklete* suvladarke. Prokletstvo Brankovića narodno predanje, dakle, sa Vukovog sina premestilo je na ženu i strakinju, Jerinu.

Već samim izborom teme koju će dramatizovati, ulaskom u mrak kasnog srpskog srednjovekovlja i izvođenjem na pozorišnu scenu vladara postkosovske države, Nastasijević je započeo svojevrstu mitomahiju. Suočavanje sa mitom, međutim, on ne sprovodi didaktički, tako što prekraja mitsko pamćenje dramatizujući isključivo pouzdane istoriografske fakte, već je mitomahija integralni deo same dramske radnje, mit je problem sa kojim se na više nivoa u ovoj drami suočava Nastasijevićev Đurađ Branković.

Kosovska legenda već je dobrim delom formirana u trenutku kada u prvom činu Đurađ Branković preuzima presto – bezizlaznost situacije u kojoj se nalazi, kolektivni lik Građana tumači kao pravedni gnev Boga zbog Vukovog vidovdanskog greha. Kosovski mit pokazuje dve bitne implikacije u dramskoj radnji – sa jedne strane, Đurđa Brankovića uspostavlja kao

prokletog, kobne krvi, dok sa druge, budući da je *na Kosovu izgubljeno carstvo*, sadašnje dramsko vreme definiše kao ono u kojem se nema više šta izgubiti, pa je svaki otpor uzaludan i suvišan. Svoju ličnu stigmu, da je grešnog oca sin, naslednik Vukovog prokletstva, Đurađ će prihvatiti gotovo bez pogovora, ali letargiju Građana koja je u prošlost smestila konačni poraz pokušaće da preinači svakim svojim postupkom. Za razliku od naroda koji sadašnjost prihvata pasivno, kao neminovnu i tešku sudbinu, Đurađ je nameren da „strašni zadrži sudbine hod“ (II, 62). Na kraju drugog čina, sam među zaspalim kulučarima pod Smederevom, Đurađ progovara upravo o mitskoj mreži u koju je upleten – jedna nit je ona pupčana: „kobni gde naroda glas,/ izdajom ime ti ocrni,/ jadni oče moj“ (II, 62), druga je ona što se upliće oko konačne propasti carstva u kosovskom boju: „spasti, kad klonu sve,/ i u srcu još, samotnome mom,/ kameni vera u spas!/
Jer nije na Kosovu zadnji čin!“ (II, 61), a treća se nit upravo tka: „i nova na Jerinu neđužnu, mesto na mene kletva, teže još pritisnuće mi dušu“ (II, 62).

Kosovski zavet po kojem je izbor pao na *carstvo nebesko* osnovna je pretpostvka kolektivnog junaka Građana u ovoj drami, pogled na svet kojim ostaju verni kosovskim vitezovima i hristolikom knezu: „Gospodi, propašću spasi nam dušu, kad nije drugog spasa“ (II, 53), izgovoriće više puta saborno jedinstveni Građani. Poput lika Deda u *Međuluškom blagu*, iz hora se izdvaja Stari građanin koji će pri kraju prvog čina pokušati da izmiri Građane i novog despota: „i gle, iz izdaje mraka,/ rodi se ispolin!:/ Od kobi, crne ove naše,/ sav je on;/ a sa kobi, znajte,/ čudno u koštac ludi/ uhvatiće se taj“ (II, 51). Međutim, taj *div od kobi* nije tradicionalna figura spasioca, već je pre svega viđen kao garant još dublje propasti koja, dosledno kosovskoj paradigmi, omogućuje spas duše: „I pašće, i dublje tim,/ povući će nas u pad,/ no kobi da priklonimo glavu!(...) pobeđe kad nije,/ bar dubok neka je pad./ Iz propasti naše/ nekome nekad nići će spas!“ (II, 51) Negodovanje Građana pod despotovom kulom u Beogradu prekida dolazak

Đurđa koji skrušeno prihvata njihove osude i nezadovoljstvo, zbog čega će oni zatim zatražiti i dobiti oprost od svog novog vladara (na samom kraju prvog čina). Ideja da je zemljsko carstvo već odavno izgubljeno, a da se bitka vodi isključivo za ono nebesko, za spas duha i duše, kao i da se ova dva plana međusobno isključuju, nije, međutim, napuštena. To naizgled uspostavljeno zajedništvo između naroda i vladara, sažaljenje i poštovanje prema uzvišenosti despotove nesreće, nije pomeranje od kosovskog ka borbena-optimističkom ili makar realističkom pogledu na svet, već premeštanje kolektivnog gneva sa Đurđa na Jerinu koja postaje figura kobnog tiranina.

Mitotvoračke snage narodnog genija postaju ponovo aktivne već na početku narednog, drugog čina. Zidanje grada u *carstvu zemaljskom* već je samo po sebi izneveravanje vidovdanskog zaveta i nikako se ne uklapa u dominantnu perspektivu *na Kosovu palog carstva*, u ime koje će sebar Novak gnevno uzviknuti: „Pa kome onda, čemu zidaš grad,/ van prokletinji,/ da svije sebi leglo,/ van Agarjanu, zla u zli čas,/ izdaja da otvori vrata!“ (II, 58) Zidanje Smedereva doživljeno je, dakle, kao surovo mučenje naroda sa ciljem da grad postane miraz sultanu, a ne odbrana od njega, a kao vinovnica tog zločina i svojevrсна simbolička Vukova naslednica prepoznata je despotica Jerina. Ideju da Jerina *s bičem u ruci* zida grad koji će dati sultanu u miraz, budući da svoju kćerku šalje u njegov harem, Nastasijević je preuzeo iz narodnog predanja. Ono što je folklornom predajom sačuvano do danas, autor u ovoj drami pokušava da prikaže na samom njegovom izvoru, u trenutku nastanka, a upornost Đurđevih pokušaja da preinači mitsko-mističko čitanje stvarnosti tragički je uzaludno. Međutim, dok sramni žig očeve izdaje i nepravедna kleveta koja se razvija u legendu oko lika despotice Jerine dotiču prevashodno njegovo privatno biće, pa o tome i progovara obično kada je sam, mistifikacija vidovdanske propasti ugrožava njegovo javno, vladarsko biće i obesmišljava svako

političko delovanje i svaku žrtvu koju je u to ime spreman da podnese. Tek kada posle *Duge vojne*, odnosno desetogodišnjeg rata i opsade grada, na početku IV čina ponovo bude ušao u Smederevo, zateći će u njemu izmenjeni narod, onaj koji je preživeo suočavanje sa stvarnim neprijateljem, čija je opipljivost, konkretna i realna surovost makar privremeno zaustavila potragu za mitskim krivcem i izdajnikom u vlastitim redovima. Ipak, politika i povest dosledno su u narodu posmatrani kroz mističku prizmu kosovskog greha i ispaštanja, pa će tako Đurađ po povratku zatražiti oprost od građana za patnje koje su pretrpeli, a oni mu odgovaraju: „Gospod na strašnom/ nek podrži te putu,/ patna bez greha tvoja duša/ otaca da okaje greh!“ (II, 78).

Upravo pri njihovom ponovnom susretu, Đurađ i narod uspostavljaju svojevrсно porodično jedinstvo. U prvom pojavljivanju još na početku drame, Đurađ je, govoreći o umirućem despotu, rekao: „gospodar i roditelj mre,/ vaš i moj“ (II,53), ali status tog simboličkog *roditelja*, koji sugeriše ostvarenje kolektivnog poverenja i jedinstva, on će dobiti tek 17 godina, odnosno tri dramska čina kasnije, kada okupljeni narod bude nazivao *čeda moja*, a oni se njemu obraćali nazivajući ga ocem. Robinja koja se izdvaja iz hora Svih izveštava o oslepljenju Grgura i Stefana i najavljuje njihov dolazak. U javni prostor trga, koji je sada postao i privatni, porodični prostor, stupaju oslepljeni sinovi i despot tuguje, ali ne kao vladar, nego kao otac, dok ga hor Građana teši, ne u svojstvu podanika, već srodnika. Sukob između privatnog i javnog u Đurđevom liku, kome smo prisustvovali u enterijeru III čina, sada je, u metamorfozi odnosa između njega i naroda, ukinut. Privatno je postalo javno, i obrnuto, Đurađ je otac-vladalac.

U činu koji prethodi ovoj rotaciji i izmirenju perspektiva prisustvujemo sukobu javnog i privatnog bića svakog od članova porodice Brankovića, sukobu između njihovih ličnih želja sa jedne i dužnosti spram naroda sa druge strane, u intimnom enterijeru vladarskog letnjikovca u Nekudimu. Treći čin nosi ime Đurđeve kćerke Mare i u osnovi tematizuje problem njene

potencijalne udaje za sultana, problem preko kojeg će se prizmatično prelomiti intimne perspektive ostalih dramskih lica. Marina udaja predstavljena je kao politička neminovnost, a istovremeno kao visoko tragična lična žrtva.

Na samom početku čina doznajemo o predstojećoj udaji despotove kćeri i to iz vizure naroda koji ju je već opevao i predstavio kroz lirsku sliku tragične ljubavi – Mare i vojvode Kajice – na koju se ne obazire okrutna Jerina šaljući kćerku u sultanov harem – „ne daj me Turčinu, babo,/ majka me Jerina da!“ (II, 68). I dok narodna perspektiva političku odluku vladarske porodice usklađuje sa legendom koju trenutno gradi, u samom domu Brankovića tragika te odluke pritiska i ugrožava svako od dramskih lica i Marina udaja izjednačava se sa žrtvovanjem intimnih želja za spas (nerazumnog) naroda. Đurađ je rastrzan između uloge oca i uloge vladara, braća Grgur i Stefan, ali i vojvoda Kajica, kao despotovi ratnici suočavaju vitešku, ratničku perspektivu – „Na sramotu nećeš poći, sejo,/ bratu tvom dok na ramenu glave!; Maču mi od sramote i gneva/ sama polazi ruka“ (II, 66) – sa onom diplomatsko-političkom i kao porodično i emotivno involvirani, svojim ličnim željama ipak pretpostavljaju opštu polzu. Jerinina pozicija složenija je od drugih upravo zahvaljujući kolektivnoj perspektivi koja joj pripisuje greh okrutnosti spram sopstvenog deteta. Iako je prokletom postala još u prethodnom činu, pri podizanju grada, narodnim prokletstvom tada je kontaminirano njeno vladarsko biće, ali ovoga puta, Marinom udajom, ona postaje prokleta majka, odnosno prema folklorističkoj tipologiji – majka-krvnica. O dvojnosti svoje kobi Jerina progovara: „dve sile u meni tamne,/ dvoje ispaštam grehe“ i, ostajući sama na proscenijumu, ona moli narod (obraćajući se publici) da „Jerinu bar majku poštedi!“ (II, 69).

Upravo će Mara biti ta koja prekida ovaj kovitlac i svakoga od njih (porodicu i Građanae) oslobađa krivice i odgovornosti, ističući da je odluka samo njena: „čas je ovo moj,/ ne dadoste

me vi/ ni zlo naše,-/ samu sebe dajem“ (II, 70). Tanja Kragujević (1976: 45) smatra da „u sudbini Jerinine kćeri, Nastasijević nastoji da vidi sudbinu klasične mitske žrtve, ali ona ne prerasta individualne okvire koje sam pisac naznačuje, i ne preuzima na sebe mitsku funkciju opšteg spasitelja“. Čitalačko iskustvo, međutim, govori nam da ukoliko želi da stvori *klasičnu mitsku žrtvu*, kao što je to, na primer, slučaj sa likom Neznanca, Nastasijević itekako ume da tekst organizuje u skladu sa takvom stvaralačkom težnjom. Ali u slučaju *Mare*, kao i ove drame u celosti, stvari stoje nešto drugačije. Tradicija koja nalaže da žrtva, da bi bila plodna i prihvaćena, bude dobrovoljna i čista, u Marinom liku jeste ispunjena. Ona je, međutim, ovde samo jedna u nizu prinutih žrtava i, iako joj na dramskom žrtveniku jeste dodeljeno povlašćeno mesto, sama dramska radnja kao i njeni metafizički okviri, upućuju na to da opšteg spasenja ovde nema, te da se prinetim žrtvama samo privremeno odlaže konačna i nužna nesreća. Mara je, kao i ostala dramska lica, žrtvovana Anđelu Istorije i porodičnim grehom izazvanim Erinijama, a propast koju oni (kroz govor jurodivog Monaha) najavljuju i traže označena je više puta kao neizbežna, i Marinom, kao i ostalim žrtvama, samo privremeno odložena.

Mit i istorija prepliću se, dakle, u ovoj Nastasijevićevoj drami višestruko i na različite načine. Sa jedne strane, a o tome će biti više reči nešto kasnije, povest i mit podjednako učestvuju u izgradnji kompaktnog dramskog tkiva, poetska stvarnost građena je materijom kako historiografskom, tako i onom legendarnom, ali sa druge strane, mitotvoračko čitanje i pamćenje izdvaja se kao *tema* u *Durđu Brankoviću*, kao izvorište dramskog sukoba i tragike, i u drami je, zapravo, implicitno prisutna kritika mita kao epistemološkog modela.

U studiji *Mitsko u Nastasijevićevom delu*, Tanja Kragujević (Ibid., 47) izdvaja dramu *Durađ Branković* kao primer „kolizije dve protivrečne sfere: istorije i mita“. Međutim, autorka tu koliziju vidi kao svojevrsnu unutarnju poetičku neusaglašenost, kao „nepomirljivost ovih

suštinski protivnih planova“. Kragujević (Ibid., 45) smatra da Nastasijević „pokušava da koriguje istorijsko nasleđe – on se, na primer, nerado miri sa likom Jerine, mada je nedovoljno moćan da potpuno izmeni sliku stvorenu i prenošenu narodnim verovanjima tokom decenija i vekova“. Očigledno je da je lik despotice Jerine formiran u doslednom antagonističkom odnosu prema narodnom predanju. Nastasijević ispisuje njen dramski lik upravo preko njene epske biografije, preko biografije, dakle, srpske srednjovekovne Lilit iz Vukove zbirke i Erlangenskog rukopisa, pridržavajući se primarnih motiva zabeleženih u pomenutim spisima (tiranija pri zidanju grada, udaja kćerke za sultana i poklanjenje Smedereva Turcima), a izostavljajući neke druge, izvedene (preljuba, ubistvo unuka, nametanje *nameta na vilajet* i vlast nad despotom i njegovim vojvodama). Jerininim likom, međutim, Nastasijević ne *koriguje istorijsko nasleđe*, već u dramski fokus postavlja mehanizam formatiranja teksta, događaja kao teksta, u legendu, a u okviru toga u neku ruku ispituje i tipizaciju zla u tradicionalnom, folklornom pogledu na svet. Naime, razlozi zbog kojih u ovoj drami prokletstvo roda Brankovića kolektiv pripisuje Jerini, Nastasijević navodi u replikama građana-kulučara: „Grkinja je to, E, čuda od žene!./ Prokleta, prokleta, za Boga ne zna, za dušu!“ (II, 57), kao i same despotice koja govori: „Pa evo, čudni rode,/ kletvom Jerinu tuđinku/ raznesi me živu!“ (II, 69), a autor svoj stav eksplicira u jednom intervjuu navodeći da je „problem Jerine u potsvesnom prenošenju raspoloženja naroda prema sinu izdajnika Vuka Brankovića na Grkinju Jerinu“. (Nastasijević 1935: 10) Jerinino prokletstvo, dakle, u ovoj poetskoj vizuri, motivisano je prvenstveno onim što se danas naziva biopolitičkim činjenicama – ona je žena i ona je strankinja. Ali autora ne zanima da svoju publiku, čitalačku i pozorišnu, edukuje u pogledu istorijskog znanja ovog partikularnog povesnog događaja i Jerininog lika, već je pre svega, sudeći po samom dramskom tekstu, zainteresovan za demistifikaciju i dekonstrukciju legende kao takve, kao načina čitanja i pamćenja.

Sam završetak drame Kragujević (1976: 46) takođe tumači kao sliku poetske nekompatibilnosti istorijskog i mitskog plana. „Pokušaj“, ističe autorka, „da se smrt despota iskoristi kao simbolički znak opšte propasti i propasti carstva zvuči kao nagoveštaj drevnog mitskog motiva, no ravan realnih zbivanja koju je Nastasijević toliko predano razvio kao i mističnu atmosferu, pribranošću, zdravim narodnim duhom aktera opire se pokušaju bacanja stravične senke potpunog smaka“. Pored toga što odnos mitskog i istorijskog u drami *Đurđ Branković* ovaj rad posmatra na bitno drugačiji način, u završnoj sceni pesmom Koledara i govorom jurodivog Monaha, koji sa dve strane natkriljuju smrt vladara, ne smatramo da su u prvom redu sukobljeni planovi mitsko-mističkog i istorijsko-realističkog, gde je „folklornomitskom slikom ponovnog oživljavanja istorijski okvir prigušen, ali ne i napušten, dok mitski ostaje nedorađen, što govori u prilog nepomirljivosti ovih suštinski protivnih planova“ (Ibid., 47), već da se na tom mestu, u očigledno kompleksnom znaku, pre svega presecaju dve druge ravni – ona eshataloška i ona soteriološka, te da njihovo prožimanje ne proizvodi komunikacijski šum, već uspešno modeluje jedan prizmatičan scenski znak.

U svojoj analizi ove drame Petar Milosavljević (1977: 333) polazi od Nastasijevićevog intervjua iz 1935. godine u kojem pisac govori sledeće: „Pojavljuju se tragički preseki dva plana: legendarnog (o prokletstvu roda Brankovića) i istorijskog (o naporima Brankovića da spase državu od navale Turaka). Time se dolazi do sinteze dve oprečnosti, istine i legende. Tragika glavne ličnosti, Đurđa Brankovića, u naporu je da zaustavi kobni tok događaja koji vode ka krajnjoj propasti, dok taj kobni događaj ima svoj koren u raspoloženju mase - da je na Kosovu carstvo propalo i da je uzaludan svaki napor.“ Nastasijevićeva autopoetička perspektiva, naravno, ne mora biti obavezujuća, ali je svakako interesantno da se Milosavljević, koji se poziva na piščevo mišljenje, u svojoj studiji ipak ne kreće ka izvoru tragike onako kako ga

Nastasijević vidi u citiranom odeljku – da je koren kobi Đurđa Brankovića u *raspoloženju mase*. Milosavljević (Ibid., 336) u svom kritičko-analitičkom pogledu despotov lik vidi kao „antičkog junaka koji se bori protiv svoje kobi, koja mu je pisana i koja se neumitno ostvaruje“ i, ističući da u ovoj drami ipak nema sukoba mitskih sila dobra i zla, Milosavljević smatra da je „zlo u duši, u krvi“, te da se „može pobediti iskljupljenjem roditeljskog greha“.

Problem roditeljskog greha, čest u Nastasijevićevoj literaturi, u ovoj drami, međutim, nije do kraja mistički i ezoterijski tretiran i ukoliko taj motiv izvučemo u prvi plan i pokušamo da ga semantički iznivelišemo sa Nastasijevićevim poetičkim dominantama prisutnim u drugim njegovim tekstovima, osuđeni smo na to da izgubimo dramu ili da priznamo da je ona slabih umetničkih kvaliteta. Ako je Đurađ Branković dramski lik koji preuzima presto opterećen teretom porodične karme koju sprovode mističke sile personifikovane u spoljnim neprijateljima njegove države, onda se u pet činova ovog teksta sa dramaturškog stanovišta zapravo ne događa ništa. Nastasijevićeva poetika prepoznata je u nauci o književnosti kao izrazito homegena i kompaktna, što ona u izvesnom smislu i jeste, ali u isto vreme takva pretpostavka nužno razvija inertne navike u čitanju njegovih tekstova. Deduktivni pristup koji u dramski tekst silazi iz opštih načela autorove poetika, rizikuje da ne prepozna specifičnost pojedinačnog, u cilju usaglašavanja sa opštim. Ovom dramom, kao i Nastasijevićevim literarnim svetom u celini, kolaju mistički i ezoterijski shvaćene životne sile, a njihovo mesto u dramskoj strukturi nije oslabljeno, u odnosu na neke druge njegove tekstove, iz razloga nužnog realizma na koji je Nastasijevića obavezao istorijski okvir drame, već iz razloga što ih pisac svesno lišava dobrog dela njihove snage. Ovoga puta Nastasijević ne silazi u mitski svet kojem daje ontološki karakter, već mit pre svega sagledava u smislu priče, narativa, načina posmatranja i pamćenja i kao takav, on u ovoj drami dobrim delom stoji u odnosu drastične suprotnosti prema nečemu što smo skloni da nazovemo

stvarnošću ili istinom. Ako se i složimo sa tim da je sve što se u drami događa posledica predačkog greha, onda je Nemeza posrednike, izvršioce svoje pravde, pored turske i ugarske vojske, pronašla u srpskom narodu i njegovom mitotvoračkom snagom kaznila naslednika Vuka Brankovića. Prema tom *čudnom rodu*, kako ga apostrofira Jerina, despot zauzima blagi, zaštitnički i neosuđujući stav, ali Nastasijević u svojoj drami ne donosi lik srpskog naroda kao mudrog i uzvišenog u svojoj propasti, naprotiv, narod je ovde lišen odgovornosti upravo zato što je na izvestan način nedorastao stvarnosti i o time će autor pustiti despota da progovori: „Deci zar zameri ko ludoj/ za slepilo zar slepom!/ Ogluhnuti nam/ da ne čujemo, gospo!“ (II, 70).

Naravno, ne bismo imali ovakav dramski sukob da je mit na koji se narod u ovoj drami poziva po svojoj prirodi drugačiji. Međutim, specifičnost kosovskog mita jeste u njegovoj striktnoj, gotovo manihejskoj podeli između materijalnog i duhovnog u okviru koje svaki gubitak na *levoj* strani nužno implicira dobit na onoj *desnoj*, pa je tako poraz u carstvu zemaljskom istovremeno pobeda duha u *carstvu nebeskom*. Mistička afirmacija poraza u materiji kao svoju stvarnosnu posledicu u ovoj drami beleži potpunu nezainteresovanost nosilaca mitske svesti za bilo kakav napor u okvirima zemaljske države. To je problem, to je ime kobi, sa kojom se suočava Nastasijevićev despot Đurađ Branković.

U svojim beleškama o narodnoj poeziji Nastasijević (IV, 488; 491) piše: „U čitavom narodnom pevanju možemo zapaziti osnovni element, a to je kult Kosova, propast države na Kosovu. (...) Narodni duh nije se smirio sve dok u izdaji nije našao kosovsku koncepciju poraza. Narodne mase traže umirenje i opravdanje zbog poraza, a to je, s obzirom na verovanje u sopstvene snage, ništa drugo nego izdaja.“ To postkosovsko vreme i postkosovska kolektivna psiha izraženi su, prema Nastasijeviću, upravo u ciklusu o Brankovićima, u kome se, protivno svim istorijskim faktima, kao stožerna ličnost ne pojavljuje Đurađ, već despotica Jerina.

Nastasijević se svojom dramom hrabro spustio u ovu magmu koja predstavlja nešto mnogo više i mnogo opasnije od drevne i historiografski davno raskrinkane zablude. Kosovski poraz za njega jeste značajan kao trenutak, događaj koji je „mobilisalo narod da počne sa pevanjem“ (IV, 488), ali u legendi, u mitu koji na temeljima vidovdanskog poraza narod gradi, Nastasijević ne prepoznaje *nacionalnu Istinu*, već gradi jednog uzvišenog dramskog junaka koji od te *velike*, goropadne i letargične mitske *Istine* tragično strada. Međutim, opšta tendencija čitanja Momčila Nastasijevića kao pesnika koji nekritički slavi duh narodnog genija, već dugo sprečava njegove tumače da u ovoj drami primete tragiku kosovskog mita, umesto tragike kosovskog poraza.

4.4. Istorija i predanje kao konstituenti dramske radnje

Izmene koje Nastasijević u svojoj drami pravi u odnosu na istorijske fakte nisu brojne, a pretežno su motivisane intenziviranjem dramske tragike. Iz vladarskog dramskog rodoslova, na primer, isključena je kćer Katarina koja će udajom za Ulriha II Celjskog postati nemačka grofica i aktivni politički činilac tadašnjeg evropskog istoka, iako će u poslednjem činu biti posredno pomenuta u govoru Jeromonaha Luke koji izveštava: „i mučki otkad u Belom Gradu/ zeta ubiše mu Celjskog“ (II, 87). Predstavljanjem Mare kao kćerke jedinice dramska pažnja koncentrisana je ka njenom liku, pa je vladarska odluka da se jedini ženski potomak žrtvuje udajom za sultana time postala izraženija i tragičnija. Da se energija dramske tragike ne bi rasipala, Mara je, dakle, učinjena jedinom kćerkom, ali je iz istog razloga intenziviran i njen odnos sa Jerinom, koja istorijski najverovatnije ipak nije bila njena majka. Sa željom da Maru do kraja izgradi kao uzvišenu žrtvu, Nastasijević je u njen lik upisao sve raspoložive melodramske snage pa joj je

tako dodelio i romantičnu ljubav u liku vojvode Kajice, koja njenu odluku da ode u sultanov harem dodatno tragički naglašava.

Kajica pripada epskim junacima pokosovskog ciklusa, nekolicini njih koji se pojavljuju neposredno nakon vidovdanske bitke. On je i u epici doveden u direktnu vezu sa Đurđem Brankovićem i predstavljen kao jedan od njegovih odanih vitezova, a Nastasijević je zajedno sa njegovim likom iz epske pesme povukao još dva motiva – roditeljski odnos despota prema njegovim vitezovima, kao i Kajičinu smrt od ugarske ruke. Naime, u pesmi *Smrt vojvode Kajice* Đurađ je okružen, u skladu sa lunarnom kalendarskom ali, naravno, i hrišćanskom (apostolskom) paradigmom, dvanaestoricom vojvoda, od kojih mu je najdraži upravo Kajica, i koji mu se obraćaju nazivajući ga *babom* i *roditeljem krasnim*, a on njima, kao i u drami, sa *moja čeda draga*. To je upravo onaj prisni porodični odnos podanika i vladara o kojem je već bilo reči, a koji Nastasijevićev Đurađ uspeva da izbori tek ponovnim osvajanjem Smedereva. Kajicu će u narodnoj pesmi usmrtili Sibirjanin Janko, koji je jedan od potvrđenih Đurđevih epskih, ali i istorijskih antagonista, što će u svoju dramu uvesti i Nastasijević, pokazujući njegovim primerom plastično, ono što se u drami kroz formu izveštaja često pominje – da opasnost srpskom narodu na pretilo samo sa turske, *neverničke* strane, već i od *madžarske, hrišćanske braće*, i time tragiku istorijskog trenutka definišući kao sveopštu, neizbežnu opasnost za državu lišenu saveznika. Na grobu vojvode Kajice, despot u narodnoj pesmi tuguje ponovo kroz porodične i prisne reference: *kako će te preboleti baba! / kako će te ostaviti sama*. Ovaj epski motivski materijal Nastasijević direktno uvodi u svoju dramu razrađujući dalje njegove dramske potencije i ostajući veran njegovoj unutrašnjoj logici, ali i sopstvenoj poetskoj viziji i strukturi. Za razliku od predanja o proklesnoj Jerini koje Nastasijević pokušava da u svojoj drami demistifikuje, u ovom slučaju legenda je konstitutivni element same dramske stvarnosti.

Sebar Novak, čiji lik u drami funkcioniše i na indikativnom i na metaforičkom nivou, jedini koji se pojavljuje i u primarnom i u tercijarnom fikcionalnom vremenu (Jerinino prisustvo u *trećem* vremenu posredovano je predanjem, dok se Novakovo pominje kao neposredno), kao pobunjeni kulučar pod smederevskom tvrđavom, ali i kao simbol i predvodnik buduće obnove naroda i države u predsmrtnoj despotovoj viziji, takođe u drami čuva intertekstualne veze sa narodnom epikom. Njegov epski dvojnik i imenjак je hajduk Starina Novak (Baba Novak) koga je epika, suprotno istorijskim faktima, smestila u vreme Đurđa Brankovića, a koji će u pesmi *Starina Novak i knez Bogosav* progovoriti o razlozima svog odlaska u hajduke: *kad Jerina Smederevo gradi/(...) argatovah tri godine dana*, ali je na ovom mestu Jerinina tiranija proširena pohlepom i obesnim nametom od trista dukata kojima *pozlaćuje vrata i pendžere*, što će biti glavni motiv Novakovog hajdučenja. Integrišući Novaka u dramsku radnju, Nastasijević čuva njegovo epsko poreklo i postojeće značenjsko-simboličke reference (hajduk kao pobunjenik, etimologija njegovog imena), ali ga u isto vreme i saobražava sopstvenoj dramskoj vizuri. Velikog epskog junaka hajdučkog ciklusa zatičemo kod Nastasijevića u vremenu pre odmetanja u hajduke i pre nego što će postati *starina*, pa na taj način i njegova epska biografija u određenoj meri učestvuje u izgradnji tercijarnog dramskog vremena.

Lik despota Đurđa građen je realistički i dobrim delom uz oslanjanje na istorijske izvore, ali dolazi iz reda onih koje je, kako kaže Meterlink (1988: 38), „neka velika bol učinila vidovitima“. Kao što je pomenuto, Nastasijević je odabrao pojedine prekretničke događaje iz njegove vladarske biografije, a u dramski lik ugradio je one poetske i legendarne nanose i motive koji ne remete njegovu istorijsku verodostojnost. Nastasijević se, međutim, nije bavio istorijom u užem smislu, niti raskrinkavanjem mehanizama vlasti i politike, tako da je mnoge političke specifičnosti Đurđeve vladavine ostavio izvan teksta ili na njegovim marginama, dok je iz epike

preuzeo pojedine motive i segmente, a izostavio one dominantne, vezane prevashodno za njegov odnos sa Jerinom. U sceni povratka slepih sinova evidentni su tragovi Orbinovog dokumenta – Đurđev pad pred sinovima (i Građanima) koji predstavlja najsnažnije mesto IV čina, pri kojem despot na trenutak gubi svoje vladarsko dostojanstvo, (a čime je u isto vreme omogućeno i prethodno pomenuto uspostavljanje porodične prisnosti između njega i naroda), preuzet je direktno iz Orbinovog (2016: 117) spisa u kojem je upravo na taj, intimno tragični način predstavljen ovaj (istorijski) događaj: „Kada je Đurađ ugledao slepe sinove, obuzela ga je takva tuga da je (kako piše u turskim analima) skoro hteo da se sruši na zemlju da ga nisu pridržali“. Sve raspoložive izvore Nastasijević je uskladio sa svojom dramskom i poetskom vizijom u kojoj je Đurađ Branković dosledno građen kao izuzetan junak epske vertikale, pravедnik i pokajnik, podjednako u svom javnom i privatnom delovanju. Ono što ovde još možemo dotati jeste činjenica da je smrt despota zatekla daleko od njegovog grada i spokoja Badnje noći. Međutim, upravo je stilizacija za kojom poseže na ovom mestu, omogućila Nastasijeviću da od despotove smrti formira znak dvostruke simbolike u kojem su objedinjeni signali stihijskog raspadanja države, ali i obnoviteljske sile upisane u božićni praznik.

4.5. Muzika, stih i pozorište

Žanrovski okarakterisana kao muzička drama, *Đurađ Branaković* se od prve Nastasijevićeve drame razlikuje, između ostalog, po odnosu muzike i teksta koji se ovde uspostavlja, odnosno po dramskoj funkciji muzičkog, kao i po vrsti stiha za kojim autor u ovoj drami poseže. Iako dobrim delom ostaje u domenu intimne tragike i njoj adekvatnog lirskog

izraza, Nastasijević se u ovoj drami ipak kreće prostorom i vremenom epske širine i epici svojstvene narativnosti. Motivske veze i dramska kauzalnost uspostavljaju se jasno, realistično, po sledu imanentnom vremenskom hodu istorije. Naravno, u tom tkanju istorijsko-realističke posledičnosti Nastasijević je ostavio mesta za upliv mističko-magijskih veza, pa će tako čitava drama, kao i ono što za njom sledi, biti najavljeni proročkim govorom jurodivog Monaha. Proricanje strahota u I činu on završava najavom: „crna kad truba zatrubi!/ U čujem, trubi, trubi!“ (II, 48), a njegove reči neposredno prati upravo muzika trube koja najavljuje donosioca loših vesti i time, tom koincidencijom ili sinhronizmom, Monahovom proročanstvu obezbeđuje status istinitosti. Osim lika Monaha, čiji zloslutni govor otvara i zatvara dramu u mističko-magijskom ključu, istorijsko-realistički pristup dominira dramskom strukturom. Nasleđeni predački greh koji prožima dramsku radnju i koji se zasniva na mističkom doživljaju egzistencije u ovoj drami nema status neopozive istinitost, već je u pitanju jedna od mogućih perspektiva na bezizlaznost istorijskog trenutka.

Pisana u stihu, kao i *Međuluško blago*, drama *Durađ Branković* nedvojbeno računa sa raspevanošću i melodioznošću vlastitog govora, ali se iz njega više ne čita istovetna težnja autora da rečima uspostavi muziku. Petar Milosavljević (1977: 332) s pravom ističe razliku između stihova Nastasijevićevih dveju muzičkih drama. Dok u prvoj „stih sačinjen po modelu narodnog dominira u kazivanju dramskih lica ili horova“, u stihu druge njegove drame, ističe Milosavljević, „samo s naprezanjem mogli bismo tražiti primere za melodijske, govorne ili retorske intonacijske tipove“. Milosavljević (ibid., 332), međutim, iz ove uporedne analize izvodi zaključak da je „pri kraju života Nastasijević svoj slobodan stih stegao, pročistio, stavio u funkciju dramske radnje“, a sa ovom se tvrdnjom ipak ne možemo do kraja složiti. Razlog zbog kojeg se stih *Durđa Brankovića* razlikuje od stiha *Međuluškog blaga*, smatramo, ne nalazi se u

pesnikovoj umetničkoj zrelosti ili njegovom ovladavanju dramaturškom veštinom. Nastasijević je, mišljenja smo, stih *stavio u funkciju dramske radnje* podjednako u oba slučaja, a razlike među njima inicirane su iznutra, implicitnim poetskim i dramaturškim logikama na kojima se zasnivaju. Pre svega, muzika u drami *Đurđ Branković* nije povlašćena delatna i mistički shvaćena sila kakva je bila u *Međuluškom blagu*. Ovde je ona jedan od ravnopravno zastupljenih jezika kojima se konstituše složeni scenski znak. I upravo je taj drugačiji položaj muzike u dramskoj strukturi, adekvatan implicitnim zahtevima njenog tematsko-motivskog sklopa, oslobodio dramski jezik za jedan sasvim drugačiji stih. Minuciozni filigranski rad na jeziku koji je, pored osnovne komunikativne i poetske, u slučaju *Međuluškog blaga* trebalo da ostvari i jednu zaista posebnu ulogu – da gotovo sam iz sebe iz književnog preraste u muzički diskurs, u ovoj drami, zahvaljujući njenim specifičnim unutrašnjim zahtevima, nije sproveden na isti način. Jezik i stih *Đurđa Brankovića* jesu obeleženi stilskim karakteristikama inače prisutnim u Nastasijevićevom poetskom jeziku (inverzija, elipsa, arahaizmi), ali je u ovom slučaju, budući da je funkcija jezika drugačija od one u prehodnoj muzičkoj drami, stih formiran tako da svoju poetsku i komunikativnu ravan održava u stabilnijem ekvilibrijumu. Povišeni retorski ton, tipičan za tekstove koji izrastaju iz sinteze istorijskog i tragičkog, prisutan je i u ovoj drami i, iako neretko rimovan, stih se u mnogo većoj meri približava govornom jezičkom ritmu, čuvajući istovremeno i svoje dosledno pripadanje pesničkom i spreman da ritmički i akcentaski uspostavi vezu sa muzikom.

Narodne pesme koje pevaju horovi Pastirica, a zatim i Koledara, kao i u *Međuluškom blagu*, svoje učešće u drami ne završavaju u ulozi folklornog dekora, ali njihov uticaj na dramsku radnju, sposobnost da pojedina dramska lica pokrenu na delovanje, nije, za razliku od prethodne drame, mističko-magijske prirode. Pisma Pastirica nije pjesma Vezilja, maternja melodija koja

Neznanca fatumski vuče korenima, već ona na Jerinu, Maru i Đurđa utiče prevashodno svojom eksplicitnom verbalnom porukom, svojim tekstom, dok se koledarskim pesmama u poslednjem činu drama otvara ka semantici božićnog i blagorodnog. Te se pesme, kako zaključuje Milosavljać (Ibid., 332), „jasno razlikuju od replika junaka i horova“, što nije slučaj u prethodnoj Nastasijevićovoj muzičkoj drami čija jezička stilizacija do kraja prati metriku (najčešće) lirskog, ženskog narodnog stiha.

Muziku je Svetomir Nastasijević i ovoga puta, kaže Božidar Kovačević (1957: 61), komponovao „po onom novom principu muzičke drame, kao i u *Međuluškom blagu*, opet pomoću nadmotiva jedne stare balkanske melodije, naravno ovde proširene i prerađene“, a ističe da je „ova drama po muzičkoj strukturi i arhitektonici nešto uprošćenija od prethodne“. Sam kompozitor, uz isticanje da je u *Đurđu Brankoviću* najvažniji element sam libreto, izazovnom u muzičkom smislu smatra potragu za rešenjem rečitativa, odnosno pronalaženje njemu adekvatnog melodijskog izraza. „Najviše rešenja za ovo“, govori S. Nastasijević (1935: 10), „nalazi se u našoj narodnoj muzici, naročito u arhaičnim napevima, kao što su guslarske melodije, obredno pevanje i drugo. Razume se, tu se traži duh narodne melodije, ali se ne uzima sirovi materijal“. Ta se muzika čula sa pozornice Narodnog pozorišta kod Spomenika u sezoni 1940/41, u režiji Eriha Hecela, Kovačević kaže *sa nezapamćenim uspehom*, a tadašnji direktor opere, Lovro Matačić (1940: 12), *koji je ovu dramu i muzički spremio*, uoči premijere govori za *Politiku*: „Uveren sam da će potresno duboka drama „Đurađ Branković“ s potpuno odgovarajućom muzikom koja arhaičnim zvucima nosi daleko u srednji vek, u prošlost, snažno delovati na našu publiku. Moram da istaknem zvučne horove koji stvaraju snažnu impresiju. Ozbiljna atmosfera tog dela kao da je stvorena za naše ozbiljno vreme kad narod treba da vidi slavne primere narodne prošlosti“. U Matačićevoj najavi već su naznačena ključna mesta iz kojih

će ova muzička drama biti čitana u beogradskim stručnim krugovima – na planu teksta to je tragična nacionalna tematika i društveno-politički kontekst u kojem se izvodi, a na muzičkom planu isticanje arhaizacije motiva. U zbiru ova dva plana pojaviće se u kritikama imena Borisa Godunova i Musorgskog, prema kojima će stručna javnost dobrim delom odmeravati kvalitete *Durđa Brankovića*.

Nekoliko dana nakon premijere, profesor Miloje Milojević (1940: 12) *sa žaljenjem* će u *Politici* konstatovati kako „g. Nastasijević, paljen svojim muzičkim darom, nema i tehničke okretnosti pomoću koje bi mogao da ostvaruje uzbuđenja svoje duše i svojim muzičkim idealima da daje realno ostvarenje“. Milojević (Ibid., 12), ne bez cinizma, hvali *nameru i ideju* Svetomira Nastasijevića, a njegova se kritika ove muzičke drame kreće u nekoliko smerova koji svi zapravo gravitiraju oko centralnog stava – „za polifoniju se traži više od urođenog dara za muziku. Traži se škola“. Naglašavajući na samom početku da bi „Đurađ kao ličnost mogao da bude naš srpski Boris Godunov – a muzičko delo o njemu moglo bi da pođe stopama pobede *Borisa Godunova Musorgskog*“, Milojević (Ibid., 12) dalje u svom tekstu Svetomira Nastasijevića sofisticirano optužuje za umetnički plagijat: „g. Nastasijević je, uopšte, svoje muzičko delo izradio sa vrlo živim i obilnim naslonom na tip i stil ovog remek-dela Musorgskog. Ima scenskih analogija koje direktno vezuju *Durđa* za *Borisa*; i muzičkih postupaka isto tako. U tome pogledu *Durđe* nije apsolutno originalno delo. Ali ima prizvuka našeg melosa, čak i nešto direktnih pozajmica“. O načinu povezivanja govora i muzike, Milojević (Ibid., 12) kaže da je autor „dinamizovao govor potencirajući intervalske raspone govorenih reči do melodijskog rečitativa. To nije novo“, zaključuje, „renesansna drama o tome već zna, od pre više od tri veka“. Arhaizaciju muzičkog izraza kritičar smatra direktnom posledicom nedostatka akademskog muzičkog obrazovanja njenog kompozitora, „a ne zato što sam siže traži arhaizirajuću, uprošćenu harmonijsku

invenciju“. Dramskom tekstu Momčila Nastasijevića kritičar ne nalazi, zapravo i ne traži zamerke. Njime se gotovo i ne bavi. Pomenuće da je „libreto – pesnički tekst – od vrednosti“, kao i da je „taj siže iz najuzbudljivijeg razdoblja naše istorije zaista spretno scenski obrađen od pesnika Momčila“, i dodati ono što je dominantna recepcijskog okvira ove predstve koja je u zasenak bacila svaku drugu perspektivu u pogledu na nju – „u ovim trenucima delo nacionalnih tendencija te vrste može da ima moralnog dejstva“.

Rasprava koja je zatim u štampi usledila, a u okviru koje su pisane emotivnim tonom obojene kritike i otvorena pisma, malo nam je saznanja donela o samoj predstavi, a više o sukobljenosti među tadašnjim umetničkim, pa i ideološkim strujama. Išlo se dotle da je Milojević, inače univerzitetski profesor i muzički kritičar *Politike* i *SKG*-a, optužen u štampi, uz pozivanje na svedoka, da je „još pre tri meseca izjavio kako će urnisati delo Svetomira Nastasijevića, ako bude izvođeno.“ (Naša linija 1940: 3) Negativna, oštra, obojena latentnim prisustvom *ad hominem* argumentacije, Milojevićeva kritika ipak se zadržala u okvirima umetničkog, dok su taj umetnički okvir najčešće napuštali upravo branioci ove predstave. Istorijska specifičnost te (pred)ratne 1940. godine, kao i unutrašnji sukobi koji već uveliko traju oko uređivačke politike Narodnog pozorišta, kako na polju muzike i opere, tako i oko teatroloških uzusa kojima (treba da) se rukovodi, doveli su do niza impresionistički ostrašćenih kritika čiji su autori u *Durđu Brankoviću* pronašli ili proizveli argument za odbranu vlastitog pogleda na umetnost i politiku. Momčilo Nastasijević, koji je umro tri godine ranije, ovom prilikom je u beogradskoj štampi dobio tumače koji su umnogome pomogli afirmaciju njegovog celokupnog dela kao nacionalističkog, antievropskog i ksenofobičnog. Tako će Višeslava Đuričić (1940: 21) u ovoj muzičkoj drami videti „svu neminovnost događaja koji će se sručiti na blagosloveni i pobožni narod srpski“, smatrajući da Nastasijević „kao da je hteo da kaže: šta li

tek tebe čeka, nepobožna i nehrišćanska Evropo?“ *Moderno i nacionalno* stoje u ovim kritikama u nepomirljivom antagonističkom odnosu, gde se Nastasijevićev *Durađ Branković* smatra dosledno antimodernističkim, a što se ističe kao njegova neopoziva vrлина. Otuda i ne čudi što ove kritike u muzičkoj drami pronalaze veličanstveno pozorišno uzdizanje kosovskog mita, uzvišenosti i izuzetnosti srpskog stradanja i patnje. Srpski narod kao dramsko lice nije ovde prepoznat kao jedan od vinovnika vlastite kobi, već se ono što se na sceni zbiva posmatra u ključu njegove strašne sudbine i uzvišenog morala. Zaštita Svetomira Nastasijevića od zamerki na račun arhaizacije muzike takođe se sprovodi na veoma problematičan način, tvrdnjama koje se obično kreću u pravcu oduševljenja „što on nije zapao u primamljivu lakoću *moderne*, već je ostao veran našem muzičkom folkloru, gde nema ničeg tuđeg, ni amorfno, ni plotskog“ (Ibid., 21), gde se uticaj Musorgskog objašnjava bliskošću srpske i ruske narodne muzike – „i zar bi onda bio greh odricati se našeg, rođenog, samo zato što nas potseća na starijeg i iskusnijeg brata?“, uz isticanje da je Puškinov tekst romansirana epopeja, dok je naša drama čista tragedija. Kao što je Milojević i pretpostavio, „slike u *Durđu* naići će na dopadanje publike“, a afirmativna je kritika, uz više formalnu ogradu da to „nije dokaz umetničke vrednosti jednog dela“, beležila „da je retko žensko oko koje nije zasuzilo“. (Naša linija 1940: 3)

Prostor za iščitavanje pozorišne kritike ostavljen je ovde iz dva bitna razloga. Pre svega, da bi se pokazao dominantni model kritičkih tekstova pisanih o pozorišnim izvođenjima Nastasijevićevih drama. Iako će njegovo prisustvo u teatru biti izrazito retko, kritike tog malog broja predstava najčešće zapravo neće biti pozorišne, već pokrenute vanpozorišnim, a veoma često i vanumetničkim elementima, o čemu će detaljnije biti pisano u posebnom odeljku ovog rada. Pored toga, prisustvo folklornog, mitskog, mističkog i nacionalno-istorijskog u

Nastasijevićevoj literaturi biće još veoma dugo tumačeno kao izraz piščevog antimodernističkog i rasno-nacionalističkog stava.

5. KOD VEČITE SLAVINE

U poslednjoj Nastasijevićevoj drami okupljena su i posebno potcrtana sva žarišna mesta (kako u tematsko-motivskom, tako i u izražajnom, formalnom smislu) piščeve po mnogo čemu specifične poetike, pa možda upravo u toj eskalaciji, zaoštavanju u primeni njemu inače svojstvenih poetičkih načela i sredstava, treba tražiti razlog tome što je ova drama neretko smatrana najzrelijim, najuspelijim Nastasijevićevim dramskim tekstom, a u isto vreme i njegovim najdrskijim, gotovo ignorantskim prestupom u odnosu na dogmatska pravila tradicionalne dramaturgije. Oni koji su još od *Međuluškog blaga* tvrdili da Nastasijeviću nedostaje elementarni osećaj za dramsko, a pre svega za pozorišnu scenu, sa *Slavinom* i njenim naopakim vremenom dobili su, ili im se makar tako učinilo, krunski dokaz za svoju početnu tezu. I zaista, čitana pod sočivom pseudoaristotelovske normative, ova se drama povlači u sebe i uzmiče pred kritičarskim pogledom. Na sličan način, ako se *Slavini* priđe kao strogo realistički uređenoj dramskoj stvarnosti, što je kritika, videćemo, takođe neretko činila, njeno delikatno motivacijsko klupko postaje prozirno, gotovo nevidljivo. Kao najdragocenija i u ovom slučaju, pokazala su se, naravno, upravo ona čitanja koja su potražila i uvažila implicitna načela na kojima počiva dramska stvarnost *Večite slavine*.

5.1. Magijski vremenski poredak

U Nastasijevićevoj drami *Kod večite slavine* vreme se prostire izvan klasične, pseudoaristotelovske dramaturgije. Sa tim tradicionalnim konceptom Nastasijević u svojoj drami ne računa, čak sa njim i ne koketira, niti teži da mu se na bilo koji način približi. Naprotiv, čini se da je čitav njegov dramaturški postupak aktivno usmeren ka razaranju ovog nasleđenog normativnog principa. U pitanju je modernistička drama koja, između ostalog, po *obimu* svojih događaja kao i po njihovom *sklopu* stoji jako daleko od upustava koje je Aristotel naveo u svojoj *Poetici*. Po mnogo čemu specifična, ova Nastasijevićeva drama kao transparentnu ističe pre svega karakteristiku vlastitog odnosa prema vremenu i njegovom kretanju, ali i netipično širok vremenski raspon koji sobom obuhvata. Sekundarno vreme u ovoj drami obuhvata period od 60 godina, i samim tim, ne poklapa se sa primarnim vremenom drame, odnosno vremenom radnje predstavljene na sceni. Tercijarno vreme, sa jedne strane, kao početnu poseduje referentnu tačku u još daljoj, ali nekonkretizovanoj prošlosti, a tiče se vremena prvog sukoba između predaka Sirčanina i Podoljca - „od starine u omrazi“ (II, 215), dok sa druge strane pretenduje da se u budućoj perspektivi proširi i preko sekundarnog vremena, referišući, shodno svojoj mitskoj strukturi, na večitost, kroz završne replike u Epilogu: „Da nikada ne prestane!... Onda nigde kraja!... Uvek i svuda!“ (II, 256)

Pored toga, vremenski poredak u ovoj drami uspostavljen je tako da narušava tradicionalnu hronološku linearnost. Prološko-epiloška opna drame uspostavlja se kao vremenska tačka sadašnjosti, odnosno nulta tačka prema kojoj se određuje vremenska pozicija ostalih događaja. Prema vremenu Prologa, događaji predstavljeni u I činu uspostavljaju se kao prošlost stara 40 godina. Od te vremenske regresije započinje progresivno vremensko kretanje od I ka II

činu koji su međusobno povezani po hronološkoj logici, da bi se vremenski jaz ponovo otvorio između II i III čina, kada se vreme vraća unazad za 20 godina. Naposljetku, Epilog dolazi na početnu vremensku tačku, 60 godina unapred, nadovezujući se na vreme Prologa. Na ovaj način formirana su dva vremenska kruga, od kojih prvi predstavlja prološko-epiloški prsten, a drugi, unutrašnji, uspostavljen je upravo specifičnim nelinearnim protokom vremena: III čin kao završni, hronološki zapravo prethodi I i inicira njegovu radnju, koja se nastavlja u radnji II čina. Postavljanjem hronološkog početka na kraj drame, ona je i iznutra organizovana kao kružna i zatvorena pa je, budući dvostruko ciklična, drama zapravo prstenasto komponovana.

Ovakav vremenski poredak, proticanje vremena ciklično i unatrag, pa još obuhvaćeno spoljnim, prološko-epiloškim krugom, svakako da predstavlja snažnu i semantički bremenitu umetničku činjenicu. Vremenski raspored događaja u ovoj drami u čvrstoj je vezi sa samom prirodom tog vremena, odnosno sa njegovim pripadanjem mitskom, što se najjasnije vidi u strukturi tercijarnog vremena drame, kome se pouzdano ne zna ni početak ni kraj i koje sa jedne strane seže u daleku prošlost, u vreme *starine*, inicijalnog i naslednog sukoba između predaka dva dramska lika, što može biti i vreme prvog zločina, onog *prima causa* kainovske civilizacije, dok sa druge strane pretenduje na beskonačno prostiranje u budućnosti i odbija da se ukine, zaustavi, završi. Takvo vreme nije istorijsko, nego mitsko, jedna specifična pretpostavljena tačka u kojoj vreme ne protiče, nego *jeste*. U odnosu na sinhronost jedinica takvog, mitskog vremena, hronološka perspektiva otvara se kao mogućnost, ali ne kao nužnost. Kružna kompozicija drame, ostvarena remećenjem hronološkog vremenskog toka, kao obruč zatvara njenu utrobu, ne dopuštajući joj da se okonča bez da njen završetak istovremeno ne predstavlja i novi početak istog ciklusa. Takvo kružno vreme, što je, između ostalih, Mihail Bahtin (1978) temeljno objasnio i argumentovao, simbolički pripada folklornom, magijskom pogledu na svet i, kao

refleksija prirodnog ciklusa, ono ne poznaje linearnost, a time ni konačnost, već je u stalnom obnavljanju vlastitog sopstva.

Vremenski poredak u drami *Kod večite slavine* ostvaren je, dakle, figurom obrta, inverzije, onom koja predstavlja jedan od osnovnih Nastasijevićevih retorskih postupaka. Ovakvom vremenskom inverzijom otežana je forma, nesumnjivo uspostavljen drugačiji, netipičan dramski ritam, semantički i formalno ekvivalentan ritmu kojim govore i delaju likovi ove drame, ali se semiotičko polje naopakog protoka vremena ovime nikako ne iscrpljuje. Inverziju, inače karakterističnu za Nastasijevića, zatičemo u njegovoj literaturi u sva tri književna roda, među lingvističkim jedinicama nižeg i višeg reda, od rečenične do nadrečenične, tekstualne strukture, od sintakse do semantike. *Slavina* je, međutim, jedina njegova drama u kojoj je Nastasijević inverziju transparentno uzdigao do vladajućeg načela teksta, a to je postupak koji, posebno s obzirom na prirodu književnog roda u kome je sproveden, ne može proći bez krupnih umetničkih posledica i koji, što je možda još značajnije, nikako nije bezrazložan, ničim ili samim sobom izazvan. Ovde govorimo o jednoj posebnoj vrsti inverzije, onoj koja nije (samo) stilski, već pre magijski (ili magiji analogan) postupak, koja nadilazi retoričko remećenje ustaljenog (među)rečeničnog reda i (namerena je da) zadire u poredak viši od jezičkog (u užem smislu). U pitanju je zapravo figuralni ekvivalent delatnosti, ili stanja, koje se u Nastasijevićevoj literaturi, sasvim u duhu folklorne mistike, najčešće pojavljuje pod imenom *naopako*. Ovim naizgled bezazlenim (poimeničenim) pridevom/prilogom tradicionalno se označava svaka pojava koja stoji suprotno od kulitički čistog, dozvoljenog, *dobrog* (njegov je stalni pratilac i u savremenoj frazeološkoj upotrebi – *zlo*), koja je, dakle, kulitički prestup, a neretko i naziv za učanik negativne magijske radnje jer, u tom ključu, ogrešiti se o jedan znakovni poredak, tako što se makar jedan od njegovih elemenata postavi naopako, znači

sprovesti magijski ritual dijaboličnog i negativnog, narušiti prirodni (ili prividni) red i zazvati sile haosa. Naše je stanovište da upravo to, magijsko *naopako*, predstavlja organizujuće načelo vremenskog poretka u drami *Kod večite slavine*. Ovime se, naravno, nikako ne želi reći da je svaka vremenska nelinearnost u umetničkom tekstu saobrazna magijskom obrtanju ili kulničkom prestupu, ali u slučaju *Večite slavine*, drame čija je radnja gotovo u celosti uzrokovana magijskim govorom jednog od njenih lica, naopako kružno vreme postaje ekvivalent Tininom naopakom govoru, podražavanje ili iniciranje negativnog kosmičkog principa. Unutar ove magijski koncipirane dramaturgije, smrti, kobi i nesreće *prizvane* su performativnom snagom Tininog govora, ali su u isto vreme potvrđene i samim dramskih postupkom, njegovim jezikom i simboličkim nameštanjem naopako najmanje jednog od elemenata dramske strukture.

Dva noseća značenja ovakvog vremenskog poretka jesu, dakle, njegova zatvorenost koja dramskoj radnji ne dopušta da se okonča, a da se u isto vreme ne obnovi, ponovi, vrati na svoj početak, a sa druge strane, takvo obrnuto vreme zapravo magijski prati, potvrđuje ili priziva tragičku radnju koja mu pripada, onu koja i sama stoji naopako od prirodnog blagotvornog principa.

5.2. Pseudokuća – granični prostor nenastanjivosti

Vremenski poredak u ovoj drami, cikličan i naopak, mitski i magijski, u semantičkoj je harmoniji sa drugim dramskim elementima koji u tom vremenu borave i njime se kreću i koji su, svaki na svoj način, nosioci istih ovih epiteta. Krčma „Kod večite slavine“, koja predstavlja scenski prostor drame, sa dramskim vremenom nalazi se u skladnoj značenjskoj simbiozi i sa njim formira moćan i zloslutan magijski hronotop. Posmatrano iz perspektive tradicionalnog i široko rasprostranjenog binarizma koji u različitim folklornim tradicijama, između ostalih i u

slovenskoj, suprotstavlja kuću i anti-kuću, kao mesta sopstvenosti i zaštićenosti sa jedne, i mesta (privremene) smrti, tuđeg i pretećeg sa druge strane, krčma bi svojom suštinom predstavljala ono što je Lotman, govoreći o Bulgakovljevoj koncepciji prostora,²⁴ nazvao *pseudokućom* – prerušenim, *domolikim* prostorom, koji oponaša kuću kao ognjište i sigurnost, a zapravo je mesto na kojem se presecaju infernalne sile. Iako, dakle, podražava privatnost, nepropustljivost i zaštićenost kuće, krčma je javni prostor ogromne propustljivosti koji ne poseduje niti jedan od apotropeja karakterističnih za dom, mada ih u velikoj meri oponaša. Budući svojom suštinom, dakle, otvorena, protočna i granična, ona je prostor koji se u istoriji literature (i umetnosti uopšte) često i lako uključuje u hronotop puta i hronotop susreta. Njena objektivna i simbolička pozicija omogućuje joj da postane mesto vešestrukih presecanja, obaranja društvene vertikale i remećanja svake od ugovorenih hijerarhija i, kao takva, krčma je sposobna da iz sebe organizuje (slučajan, spontan, *verovatan*) susret onih koji se mimo nje ne bi mogli sa neusiljenom lakoćom susresti, kao i da ukrsti ono što je lokalno (blisko, poznato) sa onim što dolazi s puta (daleko, nepoznato), a na koncu, kao svaki umetnički prostor koji implicira graničnost, i krčma će, pre ili kasnije, svoju protočnost aktivirati u cilju prelaska one krucijalne granice i omogućiti susret prirodnog i natprirodnog, realističnog i fantastičnog, ovostranog i onostranog, ljudskog i demonskog. Sve navedene osobine – propustljivost, graničnost, mimikrijsko oponašanje kuće i odsustvo apotropeja – omogućile su da se krčma, mehana (ali i hotel kao njihova moderna ekstenzija) upišu u red dominantnih, gotovo tipskih prostora horora kao žanra i najrazličitih fantastičnih narativa. S tim u vezi, a po unutarnoj logici svoje granične prirode, prostor krčme kao svoj

²⁴ „Krupno mesto među univerzalnim temama svetskog folklora zauzima suprotnost „kuće“ (sopstvene, bezbedne, kulturne, koju čuvaju pokroviteljski bogovi prostora) i „antikuće“, „šumske kuće“ (tuđeg, đavolskog prostora, mesta privremene smrti, tamo dospeti ekvivalentno je putovanju u zagrobni svet). Arhaični modeli svesti povezani s tom opozicijom pokazuju veliku stabilnost i produktivnost u kasnijoj istoriji kulture. Ta tradicija izuzetno je značajna za Bulgakova, za koga simbolika „kuće-antikuće“ postaje jedna od organizujućih simbolika u toku čitavog stvaralaštva. Stan postaje središte anomalnog sveta. Upravo u njegovom prostoru presecaju se majstorije infernalnih sila, mistika birokratskih funkcija i svakodnevne svađe. To da stan ne simbolizuje mesto života, već nešto upravo suprotno, otkriva se iz stalne veze tema stana i tema smrti.“ (Lotman 2004: 286, 287)

vremenski korelativ prepoznaje upravo noć, odnosno njene simboličke emanacije, nezavisno od toga da li epitete noći čitamo iz realističko-psihološkog ili fantastično-mističkog registra, da li, dakle, govorimo o poročnosti, erotičnosti, iracionalnosti, individualnoj i društvenoj devijantnosti ili o htonskom, demoničnom, nečistom i lunarnom, jer ovi se nizovi prevashodno razlikuju po tipu jezika kojim se služe, dok stihija necenzurisanog, podsvesnog i pretećeg ostaje njihova zajednička referentna tačka. Unutrašnja veza između prostora krčme i vremena noći složenija je, međutim, i mnogo dublja od one koju vremenska i prostorna jedinica standardno uspostavljaju unutar hronotopa koji grade, s obzirom na to da je simbolika noći u prostor krčme upisana kao deo njenog implicitnog arsenala i njena aktivacija ne ovisi o spoljašnjoj, odnosno realnoj dnevnoj smeni dva *velika svetla*. Drugim rečima, prostoru krčme nije neophodna *stvarna* noć da bi iz sebe pokrenuo njene simboličke mehanizme.

Navedene semiotičke karakteristike prostora krčme Nastasijević je uneo u arhitektonski plan svoje „Večite slavine“, a imenom kojim ju je nazvao, vezujući za nju princip *večnog proticanja*, simbolički je prostoru dodao i temporalni kvalitet, pa je preko svoga imena Nastasijevićeva krčma, između ostalog, uspostavila i transparentnu značenjsku vezu sa kružnim i naopakim dramskim vremenom kojem pripada. U pitanju je, dakle, propustljivi granični prostor suštinske nenastanjivosti, a koji je ipak nastanjen, čiji je vlasnik svodnik i nasilnik, prostor u kojem vlada poredak drugačiji od društveno ugovorenog, u kojem će se lako susretati poznato i nepoznato, blisko i daleko, nisko i visoko, prošlo i buduće, a Tininim dolaskom i prirodno sa natprirodnim, prostor koji dosledno pripada poetici noći i čiji će se krucijalni događaji odvijati upravo pod Mesečevim znakom, u indikativnom i tropičnom smislu. „Od zlodela sazdalo se, od pijanke, od bluda. Pamti se to. Putnici nestajali, jeo ih mrak...“ (II, 219), govori Čopa o „Slavini“, nazivajući je još i „pustinjom“, „leglom“ (II, 217), a najčešće „čudom“ (II, 218). Da je

krčma u ovom slučaju mnogo više od scenskog prostora drame, da je u pitanju, lotmanovski rečeno, svojevrsni kondenzator motiva, *gen teksta*, simboličko, a ne samo prostorno središte drame, sugerisano je već naslovom komada koji sa krčmom deli vlastito ime, a kada uđemo u samo telo teksta videćemo da svako od dramskih lica, a u skladu sa vlastitom prirodom, neizostavno ulazi u aktivnu igru sa semiotičkim poljem „Slavine“, da se spram tog polja (koje poseduje vlastitu unutrašnju logiku) identifikuje, potvrđuje i(li) razgrađuje, otkrivajući svoju specifičnost i *bitnost*. Mreža tih međuodnosa u čijem se jezgru nalazi „Večita slavina“ predstavlja kristalnu rešetku ovog dramskog teksta.

5.3. Ceremonijal-majstor *Večite slavine*

Kao prvu karakteristiku „Večite slavine“ pisac će, u sekundarnom tekstu Prologa, navesti da je u pitanju prostor „gde se više ne može stanovati“ (II, 213) i dodati: „A vidi se, vrvelo je tuda u svoje vreme“ (II, 213). Ova jukstapozicija prošlosti i sadašnjosti tiče se, međutim, u prvom redu fizičkih karakteristika krčme, dok se na unutrašnjem planu radikalnost ove jukstapozicije gubi i zamenjuje progresivnim kontinuitetom jer, rekli smo, nenastanjivost predstavlja suštinsku karakteristiku „Slavine“, onu koja se, u vremenu, od latentne pomerila ka manifestnoj ravni. Preko vrata mehane „još i dve daske unakrst“ (II, 213) i mrlja krvi što „ostane kad je na pravdi“ (II, 213), znakovi su koji u nultoj vremenskoj tački fizičku trošnost, jezovitost i negostoljubivost „Večite slavine“ diskretno pomeraju ka metafizičkoj ravni, odnosno njenu sadašnju, objektivnu nenastanjivost povezuju sa onom unutrašnjom, vremenu nepodložnom, autentičnom.

Iako se većinom svojih atributa „Večita slavina“ uspostavlja kao prostor nezaštićenosti, pa time i nenastanjivosti, mnogi među likovima ove drame (Tina, Ćopa, Roman, Magdalena, Rapa, Smilja i Cvetana) ne samo da u njoj borave, nego su tu i (trajno) nastanjeni i, samim tim, vezani su za „Slavinu“ bilo kao žrtve njenog pogubnog, kobnog delovanja ili kao aktivni, delatni nosioci njenih dijaboličnih principa. Rapa, kao prvi *gospodar* tog prostora, transparentno se predstavlja kao negativan, htonski lik, svodnik i nasilnik. Za njegovog gazdovanja u „Slavini“, kome svedočimo samo delimično, u poslednjem činu ove drame, a mahom saznajemo posredno, budući da *njegovo vreme* u najvećoj meri pripada tercijarnom dramskom perfektu, mračna strana krčme uspostavlja se prevashodno na realističko-psihološkoj razini, kao senka društvenog centra i kršenje ljudskih zakona, prostor razuzdanog, destruktivnog, razbojničkog i bludnog kojim upravlja preka i nasilna narav njegovog gospodara. Na hronološkom početku drame, ali i pre tog početka, htoničnost „Slavine“ i događaja koji se u njoj zbivaju istovetna je, dakle, ili istovrsna, htoničnosti njenog vlasnika, Rape. Tininim dolaskom u krčmu, međutim, koji se (iako smešten u poslednji čin) prepoznaje kao *tačka napada*, „Slavina“ će dobiti novog i jačeg *gospodara*, a priroda njenog mraka pomeriće se od realističkog u dubine fantastično-mističkog. Tina je sa krčmom i njenim značenjem u mnogo snažnijoj simboličkoj vezi nego što se to na prvi pogled čini. Kao što kafanski prostor predstavlja izvesnu pseudokuću, na isti je način i Tina građena kao pseudojurodiva – iako formom podražava jurodivost, njena *ludost* ipak nije *Hrista radi* i teško da bi se mogla okarakterisati kao „nepokolebljiva vedra dobrodušnost“ (Frajnd 1994: 71). Ako je svaka Rapina reč, a videli smo da jeste, podla, preka i nasilna, morala biti bespogovorno poslušana i ispunjena kao stroga naredba, Tininim dolaskom u „Slavinu“ je ušla, i dalje naopaka i zlokobna, ali nemerljivo moćnija reč. Od tog trenutka sve što se u drami zbiva predstavlja

zapravo trenje – između sile njenog magijski potentnog govora i pokušaja drugih lica da se toj sili suprotstave.

Kritika, međutim, Tinin lik mahom čita na drugačiji način. Prema Milosavljeviću (1977: 336), ona je „jedna prostodušna devojka“ koja, nakon što je Rapa siluje, „izgubi pamet“ i postane „luda, jurodiva“. Milosavljević zatim zaključuje da se „ne dešava dalje onako kako oni iz „Slavine“ zdravi umom misle da treba, već kako bolesna umom Tina predviđa: Smilja pristane da decu vere, a Rapa se obesí. Tinino se, dakle, ispuni“. Milosavljević (1977: 348) će zatim Tinu dovesti u direktnu vezu sa Monahom iz *Durđa Brankovića*, smatrajući da u oba slučaja „nedohvatne istine (...) proriče ludak“. U ovoj perspektivi, dakle, Tinina je moć profetske, a ne magijske prirode i, po toj logici, veridba brata i sestre bila bi onda *zapisana*, velika kosmička, a ne Tinina zamisao. Mi bismo se sa ovim stanovištem delimično i mogli složiti, jer Nastasijevićevu veliku kružnicu na najdubljem (ili najvišem) nivou uvek pokreću snažne sile nadindividualnog, karmičkog vrtloga, ali smatramo da Tinin lik ipak nije raspolučen na nedužnog, ali mračnog proroka, istinoslovca (kada govori) i bezazlenu ludu (kada dela), kako je Milosavljević suptilno rešio problem njenog karaktera.

Na sličan je način i Ivana Ignjatov-Popović (2009: 159; 160) prišla Tininom liku, smatrajući da je „Rapa svojim zlodelom pokrenuo nesvesno zlo u Tini, jer ona u svojoj ograničenosti nema razuman pojam o dobru i zlu“ i zaključivši zatim da „kad sagledamo sva Tinina dela i njene komentare shavatamo da je ona podvojena ličnost“. Ipak, za razliku od Milosavljevića, posmatrajući delatnu stranu Tininog lika, Ignjatov-Popović (Ibid., 160) ne oslobađa je u potpunosti odgovornosti slobodne volje: „Sudeći po delima, Tina bi se mogla smatrati savremenim oblikom anđela osvete, čija će se osveta, nažalost, preneti i na nedužnu decu (Romana i Magdalenu, a zatim, posredno, i na sinove Sirčanina i Podoljca)“. Autorka,

međutim, previđa da u mistički i mitski struktuiranom svetu Nastasijevićeve dramaturgije nema „nedužne dece“ jer nema nedužnih predaka, ali to je samo jedna od početnih hermeneutičkih pukotina koje se otvaraju i kontinuirano šire ako se *Večitoj slavini* priđe kao strogo realistički i racionalistički uređenoj dramskoj stvarnosti. U takvoj je perspektivi motivacijski lanac ove drame iskidan na mnogim, zapravo na ključnim mestima, a kritičar je, u susretu sa tom prazninom, primoran na rizik banalizacije: „Naravno, ovde se može postaviti pitanje i o karakteru Magdalenine majke Smilje – kako je mogla dopustiti da se ostvari nakazna namera lude žene da se dvoje još nerođene dece, od istog oca, vere, a zatim napustiti tek rođeno dete i pobeći?!“ (Ibid., 174). Čuđenje i zgražavanje koje autorka podvlači završnom rečeničnom interpunkcijom, ustupiće mesto empatiji u formi pomoćne *ad hoc* hipoteze: „Međutim, njene postupke jednostavno tumačimo izgubljenošću nesrećnice, koja se slučajno zatekla na mestu razvrata i nesreće i mnogo propatila.“ (Ibid., 174) U realističkoj, racionalističkoj perspektivi, doista je moguće postaviti ovo pitanje onako kako to autorka i čini – sa zbnjenošću i moralnim zgražavanjem, i u toj je konstelaciji na njega teško odgovoriti drugačije do saosećajnim učitavanjem. U slučaju, međutim, da uvažimo implicitna načela Nastasijevićeve dramaturgije, to se pitanje (posebno na takav, *etički* način) i ne postavlja. Zloslutna jeza trenutka u kojem Tina Smilju, nakon dugog i mahnitog ubeđivanja, „zgrabi nepojmljivom silinom, privuče sebi, ludi neki poljubac pritisne joj na usta, klikne: *Vereni*“ (II, 250), dok istovremeno u podrumu otac dvoje nerođenih verenika iz naizgled nejasnog razloga izvršava samoubistvo, u realističkoj ravni teksta predstavlja nedovoljnu motivacijsku kariku, nesposobnu da uzrokuje, ili da uverljivo objasni, kobne događaje i mutne osećaje koji će zatim uslediti. Nakon toga, na Stojanov (*preneražen*) prekor Smilji: „Pa šta, - prepala se, drhtiš tu, - ko da sve mora biti po njenoj, - kako luda kaže!“, ona (*neutešno*) odgovara: „Mora, - zar ne vidiš, mora!“ (II, 250). „Neću da vidim!“,

odgovara Stojan, koji iz svoje interdijagetičke pozicije ima puno pravo na takav odgovor. Postavlja se, međutim, pitanje – ima li isto pravo i književni kritičar?

Tanja Kragujević (1976: 27) Tinin lik (ali i Romana i Magdalenu) upisala je u red onih koji pripadaju *adamskom kolenu*, što se „neposredno vezuje za ideal hrišćanske plemenitosti i dobrote te navodi na često poređenje Nastasijevićevih junaka sa likovima Dostojevskog“, dok Marta Frajnd (1994: 71) Tinu posmatra kao „nepokolebljivu vedru dobrodušnost (koja se nekad graniči sa neodgovornošću)“. Na sličan način i Radovan Knežević (1993: 24) u svom razmatranju ove drame polazi od ideje da „Tina i Stojan predstavljaju oličenje dobrote. U početku su saveznici. Međutim, Tinina dobrota je preterana (zbog nje se veša Rapa) i postepeno prelazi u ludilo. Zbog toge se Stojan-Ćopa okreće protiv nje, ali se i on veša, kažnjavajući sebe za greh što je *zlo radi dobra zaturio*.“ Knežević će na kraju zaključiti da je „Tina simbol dobrote koja rađa zlo“.

Naše je stanovište, međutim, da se insistiranjem na bezazlenosti, dobrodušnosti i ograničenosti razuma Tininog lika umanjuje i zatamnjuje složenost njene funkcije u dramskom tekstu, a da je direktna posledica te minimalizacije kočenje, pa i rušenje, krucijalnih motivacijskih poluga *Večite slavine*. Na koncu, Tininoj *dobroti* prilazi se kao podrazumevanoj i nijedan među navedenim kritičkim tekstovima nije objasnio, pa ni sugerisao, iz kog bi se konkretnog mesta u drami ona kao takva mogla iščitati. Stiče se utisak da u vezi sa tom *dobrotom* kritika iz fokusa nije ispuštala prvu noć Tininog boravka u „Slavini“, te da je iz činjenice da je ona tada nesumnjivo bila Rapina žrtva, nekritički izvedena viktimizacija i posvećenje njenog lika u celosti. Međutim, iz svega što je potom usledio, videli smo da te noći u krčmu ipak nije ušla *samo* „bezazlena pastirica iz Jelendola“, već *i* moćni, kobni dramaturg poslednjeg čina Rapinog života, biće fatuma koje će u svom surovom (pre nego sumanutom)

teatru potomcima naplatiti predačke grehe i, zatvarajući pred nama dve krvne i krvave kružnice, zatvoriti i onu iskonsku, *od starine (u omrazi)*. Naše je stanovište, dakle, da je Tinin lik u dramskoj mreži *Večite slavine*, i praktično i simbolički, znatno složeniji i uticajniji nego što mu se to inače u kritici priznaje, kao i da su Tinino *dobro* ili *zlo* neuhvaljivi tradicionalnim etičkim barometrom, kojim se u Nastasijevićевой dramaturgiji inače ne da mnogo toga izmeriti.

Milan Bunjevac (1980: 66) u svojoj je analizi, koja je prevashodno i temeljno usredsređena na problem vremena u *Večitoj slavini*, načelno razdvojio ravan dramske fikcije od akcione ravni teksta pa, ispitujući njihov međuodnos, autor zaključuje da je „dovoljno da jedan događaj u dijalogu bude pomenut da bi stekao pravo na ostvarenje u akciji. Povratak unazad se, prema tome, ukazuje kao čist efekat teksta“, i dodaje: „evokacija ima funkciju povratne sprege pošto deluje istovremeno i kao izveštaj i kao program, indikativno u ravni fikcije, performativno u ravni akcije“ (Ibid., 67) Na osnovu toga, Bunjevac (Ibid., 68) zaključuje da „zahvaljujući igri ogledala u ravni akcije i igri neuhvatljivog krajnjeg uzročnika u ravni fikcije, tekst drame je teorijski beskonačan“. Jasno je, međutim, da se taj potencijalno beskonačni autogenerator u jednom trenutku zaustavlja, pa će Bunjevac navesti nekoliko dramskih motiva koje pripadaju fikcionalnoj ravni, a koji se ipak nisu manifestovali u ravni dramske akcije. Drugim rečima, verbalna evokacija onoga što se događalo u tercijarnom dramskom perfektu, a što prethodi Tininom dolasku u krčmu, iz određenog razloga ne poseduje performativnu snagu da te događaje iz fikcionalne pomeri u akcionu ravan. Da bismo razumeli razlog zaustavljanja tog „teorijski beskonačnog“ odmotavanja, neophodno je da pažnju sa samog mehanizma pomerimo ka onome što on generiše, od forme ka njenom sadržaju, od sintakse ka semantici. Bunjevac (Ibid., 70) je to središte koje objašnjava, osmišljava i motiviše ovo naizgled proizvoljno zaustavljanje autogeneracije dramske radnje pronašao u liku Magdalene, smatrajući da je „jedini nov događaj

u epilogu njena smrt“, te da „taj događaj izgleda ima veoma važnu funkciju u strukturi drame na čijoj se krajnjoj tački nalazi“, odnosno da „skok preko 65 godina fikcije, ostvaren u praznini između trećeg čina i početka prologa, povezuje trenutke rođenja i smrti jednog istog lika i utiskuje u prividnu tekstualnu belinu između dva dela akcije sažetu sliku celog života tog lika“. Pretpostavka da je upravo lik Magdalene onaj koji reguliše pokretanje i zaustavljanje dramskog mehanizma navešće Bunjevca (Ibid., 73) na zaključak o „hrišćanskoj paradigmi greha, ispaštanja i iskupljenja (...) čija su operativna pravila nadređena operativnim pravilima produkcije teksta“. Petar Milosavljević (1977: 342) zameriće Bunjevcu da „tu paradigmu dosta sužava. Greh, ispaštanje i iskupljenje nalaze se u osnovi mitske i dramske sudbine kralja Edipa“, i zaključiti: „*Kod večite slavine* nije prava hrišćanska drama. Ima u njoj i od mita, i od Frojda, i od one hrišćanske paradigme. Pisac je sve to u dobroj meri transformisao.“

Naše je stanovište, međutim, da se dramska radnja zaustavlja baš u noći Tininog dolaska (ne Magdaleninog rođenja ili začeca), odnosno da se na ravni akcije ona ne odmotava ka daljoj prošlosti, upravo iz razloga što je Tina pokretač i regulator, ceremonijal-majstor *Večite slavine*. Od Stojana i Cvete mi ćemo čuti o strašnoj i zlokobnoj povesti Rape i njegove krčme, o prošlosti koja je opterećena zločinima i grehom, čućemo i o predačkoj, gotovo večnoj zavadi u krvi Sirčanina i Podoljca, preko koje drama uspostavlja indirektnu vezu sa iskonskim, prvim zločinom. Sve je to prisutno na fikcionalnoj ravni teksta, kao tercijarni dramski perfekat čija je početna tačka nedefinisano daleka, a njen jedini sadržaj – zločin i greh. Ravan akcije, međutim, aktivira se tek u trenutku kada u taj svirepi i gusti mrak atavističkog greha ušeta Nastasijevićeva Erinija, prerusena u jurodivu pastiricu. Bunjevac (1980: 69) je s pravom Tinu prepoznao kao „jednog od glavnih pokretača zbivanja, koja je po Čopinom tvrđenju čak *uzrok svega*“, a s obzirom na to da „njen lik i sudbina ostaju bez vidljivog objašnjenja u ravni akcije“, autor

zaključuje: „ona kao da izranja iz ništavila i ponovo u njega uranja. U prvoj slici trećeg čina još i daje nekakva neodređena obaveštenja o svom ranijem životu. Ali njen kraj se gubi u potpunom ćutanju, u praznini između drugog i trećeg čina.“ I zaista, za razliku od ostalih glavnih lica ove drame, čije su sudbine poznate i razrešene, Tinin lik vidljiv je i prisutan isključivo u primarnom vremenu i scenskom prostoru, dok je izvan tog hronotopa ona prekrivena neprozirnim, tajanstvenim velom, čime za sebe ponovo prisvaja karakteristike nadnaravnog bića.

Dolazak putnika-stranca u zatvorenu zajednicu, dolazak, dakle, nepoznatog, nezvanog i tajanstvenog gosta koji pokreće lavinu događaja ospoljavajući, poput mističkog ogledala, ono što je unutrašnje, razotkrivajući što je sakriveno, što zatim biva nagrađeno ili kažnjeno, jedan je od veoma starih i produktivnih motiva u istoriji umetnosti koji korenom zadire duboko u magmu arhajskih religija. Taj je motiv Momčilo Nastasijević na više mesta varirao u svojoj pripovednoj prozi, utiskujući u njega žig epifanije pretka i kulta gostoprimstva koji su, prema Čajkanoviću,²⁵ u direktnoj sprezi i kao takvi veoma značajni za staru slovensku religiju. Ako u osnovi dramske situacije Tininog neočekivanog (po)noćnog dolaska u „Slavinu“ prepoznamo upravo ovaj drevni motiv, ako je Tina svojevrsna epifanija pretka, biće fatuma, nad kojim je, između ostalog, i kult gostoprimstva surovo prekršen, ako je samim svojim prisustvom, nedelanjem, razrušila poredak u koji je ušla i preuzela vlast nad njim, gospodareći isključivo rečju koja se bespogovorno, magijski ostvaruje, ako su događaji koje tom rečju priziva ominozni i žrtveni (jer njihove su krajnje posledice dva ubistva, dva samoubistva i dva rastrojstva), onda je i njena dramska biografija, čija su prošlost i budućnost pokrivena mrakom, sasvim adekvatna arhaičnom modelu iz kojeg izrasta. Pored toga, i ono *malo* što o Tininoj prošlosti doznajemo znakovito je i nimalo

²⁵ „Srbi i danas prinose žrtve svom domaćem laru, i, jasnije i sigurnije nego ijedan indoevropski narod, veruju u epifaniju predaka. Verovanje u mogućnost epifanije bilo je oduvek toliko snažno da je izazivalo ideju o potrebi gostoprimstva, jer je primitivan čovek u svakom putniku i prosjaku gledao eventualnu epifaniju i zato je smatrao da je u njegovom interesu da svakog putnika što lepše primi.“ (Čajkanović 1985: 277)

bezazleno, naprotiv, time je ponovo i dosledno sugerisana senovitost njenog bića – u noći kada se pojavila u „Slavini“, Tina govori da joj treba sklonište od gazde koji je besan traži jer: „Ti, kaže, kakvu te dalo, i s vucima se domundavaš, pojedoš mi mal!“ (II, 243). Njena hipertrofirana blagost, infantilna, gotovo svetačka pokornost kojom zbunjuje Stojana pri prvom susretu, izaziva u njemu sumnju da ona ipak „nije ona koja se kaže“ (II, 243), pa i nakon njenog: „Jesam, brate, - iz Jelendola Tina!“ (II, 243), on nastavlja da sumnja: „Ko si da si, ne dam da zanočiš ovde!“ (Ibid.). Ko (ili šta) je Stojan pomislio da bi Tina mogla biti, ne možemo sa sigurnošću reći, ali ono što znamo jeste da je od Stojana - „Da stojiš majci!“ (II, 242), kako ga pri prvom susretu blagosilja pseudojurodiva Tina – iste noći postao Čopa. Na samom završetku scene, polomljene noge, gnevno gledajući Rapu koji sa Tinom, kao plenom, nestaje u „unutrašnjosti *Slavine*“ (II, 245), Stojan sluti, ili se nada: „Ima još veka!... Ako ne dolija ljudima, - Bogu će zacelo!“ (II, 246), a da je to *dolijavanje Bogu* započelo baš u tom trenutku, nasiljem nad onom koja *nije ona koja se kaže*, toga nijedno od prisutnih lica nije do kraja svesno. U vremenu koje hronološki sledi (a koje je dramski prošlo, završeno), strahoviti, kobni, pa donekle i neobjašnjivi događaji ove drame ipak će i u interdijagetičkoj ravni teksta biti dovedeni u konsekventnu vezu sa Rapinim nasiljem nad Tinom, ali i sa samim njenim prisustvom u krčmi. Ta se veza, međutim, uspostavlja jezikom mutnim, diskretnim, prikrivajućim, onako kako se u magijski ustrojenom svetu izgovara ono što ne sme biti izgovoreno: „Zaplelo se, zamutilo“ (II, 249), govori Stojan nekoliko meseci nakon Tininog dolaska u „Slavinu“, a Rapu i njegovo izmenjeno, netipično ponašanje opisuje

kao „zavezano“,²⁶ rečju, dakle, kojom se u folklornoj leksici često imenuju posledice magijskih radnji (magija čvorova) ili nehotičnog prestupa spram demonskih bića (gaženje vilinog kola).²⁷

Prisustvo natprirodnog u Nastasijevićevoj poetici nikada, međutim, nije eksplicitno, s obzirom na to da on svoju poetsku realnost (u sva tri književna roda) dosledno pozicionira na međi između dva sveta (u „tamnom vilajetu“) i budući da njegova fantastika nije epskog, nego lirskog porekla, on je i konstituiše pre kroz evokaciju, nego kroz mimezu, u slutnji i jezovitoj mogućnosti, radije nego u tvrdnji i izvesnosti. Zato i u ovoj njegovoj drami, senovitost, htoničnost, magijska potentnost Tininog lika i mističko kauzalno ustrojstvo same dramske radnje daju se iščitati, osetiti, ali se ne daju do kraja kao takvi uhvatiti, kao što se, sa druge strane, drama opire i zatvara ako joj se priđe sa pretpostavkom logocentrične i stroge realističnosti. Drugim rečima, Nastasijević ne dopušta (jer ako to nije dopustio u *Međuluškom blagu*, onda neće dopustiti nigde) da se ijedan od njegovih „tamnih vilajeta“ obema nogama premesti na drugu stranu. Svaki od svojih poetskih svetova on će čvrsto ukoreniti u materijalnoj i objektivnoj stvarnosti, a tek onda dopustiti da kroz pukotine i tamna mesta racionalističke logike provire sile starije od nje. Ako se u čitanju Nastasijevića isključi bilo jedna, bilo druga strana, njegov tamni vilajet postaje obična mračna pećina. Zato pažnja koju smo u ovom radu posvetili nadnaravnosti Tininog lika, htoničnosti prostora i magijskoj strukturi dramskog vremena nije uzrokovana time što bismo da *Večitu slavinu* svedemo na dramu folklornog misticizma. Smatramo, međutim, da je, kao i u slučaju *Međuluškog blaga*, Nastasijević i ovu svoju dramu ispisao kao višestruki palimpsest i da se odvrćenjem pogleda od jednog, u ovom slučaju baš mističkog i magijskog

²⁶ „Smeje se, radosno joj gde bi svak proplakao!... A on, - smrklo se u njemu, zavezalo!... „Slavinu“ zatvorio, nikome ne da unutra, - pije, a nikako da se opije, da zaboravi! Beži od nje, ona ga sve traži!...“ (II, 249)

²⁷ „Šeftelovic i Ginter su pokazali da u mnogim jezičkim porodicama reči koje označavaju „vezivanje“ služe i za izražavanje začaravanja (...). Sve ove etimologije potvrđuju da je čin vezivanja u suštini magijski. Ovde se radi o krajnjoj „specijalizaciji“: začarati, vezati magijom, opčiniti itd.“ (Elijade 1999: 134)

sloja, složenost rukopisa *Slavine* bespotrebno reducira, a ono što se tom redukcijom gubi ne tiče se samo bogatstva čitalačkog *zadovoljstva u tekstu*, već ostavlja prazninu na mnogim važnim mestima u drami i nevidljivim čini motivacijske veze među ključnim dramskim događajima, pa se otuda često u takvim kritičkim perspektivama (prividni) prekidi u tkanju ovog dramskog *textusa* rešavaju grubim ušivanjem, sinkopom ili jednostavno – prenebregavanjem.

5.4. Dva kumstva

Govoreći o autogeneraciji dramske radnje, Bunjevac (1980: 74) ističe da „se radnja obnavlja iz same sebe putem evokacija koje daju impulse za vraćanje unazad u ravni fikcije“, te da se „slobodno može reći da govor rađa radnju, da zbivanje nastaje iz kazivanja“. Ovo pravilo, koje Bunjevac s pravom ističe kao implicitni zakon Nastasijevićeve *Večite slavine*, ne važi, međutim, samo u jednom, evokacijskom, regresivnom smeru, nije u pitanju, dakle, samo *sižejno*, već i *fabularno* svojstvo ove drame. Drugim rečima, čak i kada bismo, eksperimenta radi, ukinuli cikličnost i inverznost njenog vremenskog poretka, pa dramske događaje sagledali u linearnom, hronološkom sledu, videli bismo da bi se i u tom slučaju *Slavina* pokazala kao drama u kojoj je „reč stekla vrlo veliku moć“ (Bunjevac, 1980: 74).

Tinina reč, više nego bilo čija u ovoj drami, ima delatnu moć performativa. Ono što se u drami događa, posredna je ili neposredna posledica magijskog delovanja njenih reči koje imaju i koriste svoju snagu da *jesu*, da se ostvare. Na više mesta Stojan/Ćopa progovara o tome: „Jeste, sve bi po njoj; - pamet stane čoveku, - desilo se kako ona kaže“ (II, 252). Tako, nekoliko meseci nakon njenog dolaska u krčmu, početni nosilac negativnog principa, koji je do tada živeo

u miru sa svojim gotovo ukletim prostorom, kao njegova personifikacija, biva nadjačan i odustaje od bilo kakvog delanja, što Stojan/Ćopa opisuje kao „zavezano” (II, 249). Pre nego što se obesio, i to u podrumu, silazeći na dno prostorne vertikale, Rapa uz mumljanje rastura Tininu postelju, simbolički rušeći mesto njenog ženskog, vitalnog principa i njenog poroda. Nakon toga, on mora da se povuče, ostavljajući svoj htonski prostor novom i jačem *gospodaru*.

Ključna Tinina zamisao, konstitutivna za čitav dramski tok i sukob, prvenstveno se predstavlja verbalno, što u njenom slučaju, shodno snazi njenog jezika, podrazumeva i događajnu realizaciju. Tina dvoje dece, svoje (Roman) i Smiljino (Magdalena), decu koja potiču od istog oca, još nerođene imenuje, a zatim i veri, znajući ili prizivajući, još pre rođenja, njihov pol i sudbinu. Dati nekome ili nečemu ime, u magijski koncipiranoj optici, znači, sa jedne strane, odrediti karakter i sudbinu imenovanog, a sa druge, isto je što i pripitomiti, vezati za sebe, prema sebi osmisliti imenovano i pozicionirati ga unutar vlastitog znakovnog poretka, odnosno, „u kontekstu verbalne magijske strategije smatra se da je ime najneposrednije povezano sa suštinom određenog bića: znati nečije ime, znači mogućnost vršenja magijskog uticaja“ (Jovanović 1985: 344). Ovde je ta mogućnost gotovo apsolutna, neograničena, budući da govorimo o prvom imenovanju – određivanju inicijalnog (i inicijacijskog) ličnog imena. Taj proces, prema Čajkanoviću (1985:85), jeste proces „legitimisanja novorođenog (u ovom slučaju još nerođenog) deteta, uvođenje njegovo u domaći kult“. U pitanju je, dakle, prvi, a možda i najvažniji među obredima preleza, kojim tradicionalno rukovodi „posrednik između živih i između pokojnika – pokojnih *predaka*“ i koji obavlja „neobično važnu i vidnu ulogu u domaćem kultu“ – kum.

Imenovanjem nerođenih, dakle, Tina je za sebe osvojila i ovu, jednu od najmoćnijih pozicija u domaćem kultu i njegovom arhaisko-magijskom poretku. U pitanju, međutim, nije puko dodavanje etnološkog dekora njenom liku, već je po sredi činjenica koja deluje, dramska

pozicija koja se koristi i koja nije bez uticaja na mističko kauzalno ustrojstvo ove drame. Drugim rečima, kada Stojan decu odnosi u crkvu, da ih krsti, i da ih tim mističkim obredom potvrdi kao blizance, a sebe kao njihovog kuma,²⁸ stvar je, sa stanovišta obredno-magijskog, već odavno svršena, jer „davanje imena i *šišano kumstvo* radnje su koje su nezavisne od krštenja, od koga su starije i“, kaže Čajkanović (1985: 85), „sa gledišta starinske domaće religije – važnije“. Romanu i Magdaleni, dakle, Tina je prva i prava kuma, ona ih je imenovala i plotski, verenički povezala. Stojan će im biti onaj drugi, hrišćanski kum, koji pokušava da vezu među njima uspostavi kao krvnu i, po sili krvi i običaja, kao platonsku. Tinino je, međutim, ovde moćnije i starije. I zato, kada Stojan/Ćopa, dvadeset godina kasnije, ubeđuje Romana rečima: „Blizanci ste, kum vam ja, krstio vas, - na ovoj ruci ona bila, na ovoj ti!“ (II, 225), Roman će mu odgovoriti sugerišući upravo ovu dihotomiju, pa i hijerarhiju, između dva obreda kumstva, važnog i važnijeg: „A imena ona dala, teta-Tina, - nerođene saznala nas!... Je li tako, Ćopane!“ (II, 225).

Od mnogih značajnih funkcija koje obavlja u strukturi ove drame, pozicija kume, iz koje, prema folklornoj mistici, legitimno upravlja aktivnom i dinamičnom razmenom između novorođenih i njihovih predaka, jedna je od centralnih i najmoćnijih koju Tinin lik ovde osvaja. Ta je regulatorno-posrednička pozicija u domaćem kultu, koja „nužno ima izvesni mrtvački, htonični karakter“ (Čajkanović 1985: 83), sasvim u duhu, ranije analizirane, uloge Tine kao senovitog, nadnaravnog, fatumskog bića. I upravo zbog toga, što se na tom mestu preklapaju svi krucijalni tokovi njenog dramskog delovanja, ona poziciju kume (iako se na nju ne poziva eksplicitno), suštinski, pa ni nominalno nikada neće menjati ni za jednu drugu. Nominalna promena, koja u arhajskom misticizmu uvek pokreće i onu realnu, u Tininom slučaju sprovedena je tako da je ne pomeri iz ovog moćnog sedišta – dodavanjem prefiksa (teta), koji je tu da

²⁸ „Pred božije ih danas odneh lice; u blizance ih krstih; u blizance ih zapisa sveštena ruka, - Romana njega, Magdalenu nju. Kum im odsada, staratelj brižni, bez ajluka sluga.“ (II, 252)

progovori o proticanju vremena, starenju i bliskosti, ali isto tako i da prikrije jedno veoma važno odsustvo: teta-Tina će ona biti i svojoj deci, nijedno od njih je nikada neće nazvati majkom. Pozicija iz koje ima gotovo neprikosnovenu moć nad Romanom i Magdalenom (kao i nad porodičnim poretkom kojem oni pripadaju), nije ona pozicija iz koje je ona rodila jedno, a (silom) usvojila drugo, nije, dakle, roditeljska, već ona magijska, imenotvoračka, kumovska, fatumska, *erinijska*, i zato od Tine, a da tu svoju moćnu i ključnu poziciju ne oslabi ili izgubi, ona još jedino može postati „teta“, ali nikako „majka“.

Budući kuma-erinja, imena koja Tina daje deci nemaju apotropejsku, zaštitnu funkciju. Naprotiv, Magdalena je ime sa prepoznatljivom simbolikom koja referiše na Mariju iz Magdale, bludnicu i pokajnicu, dok Roman, ime retko u tradiciji u kojoj imenovani treba da se rodi i koje po svom etimološkom poreklu toj tradiciji i ne pripada, prenatalno značenjski markira svog nosioca kao izuzet(n)og, kao stranca, drugačijeg, Drugog. Kako je Tina i rekla, deca su rođena istog dana i Smilja je svoje dete ostavila u krčmi. Romana i Magdalenu, rekli smo, kao blizance je u crkvi krstio Stojan, pokušavajući da na taj način, dakle, takođe mističkim obredom, predupredi ostvarenje Tinine rodoskrvne mantike. On je jedini čija duhovnost, ali ne i vitalnost, uspeva da donekle izmakne Tininom magijskom delovanju, pa od njenog dolaska u krčmu, za razliku od većine dramskih lica, on prvenstveno nosi fizičku, vitalnu, a ne duhovnu posledicu. Rapa mu je te noći slomio nogu i na taj način narušena je njegova fizička stabilnost, a tim istim činom on je preimenovan i od Stojana – nakon Tininog pseudoblagoslova – već u sledećem trenutku postao je Čopa, sa jasnim značenjem okrnjenosti i nemoći. Istom takvom, okrnjenom i nemoćnom, pokazaće se i sila njegovog, naspram Tininog kumstva, magija njegovog krštavanja, naspram magije Tininog imenovanja, njegova agape, naspram njenog erosa. Kada postane svestan da je izgubio i da se ipak, na koncu, „nije smelo to, zlo dobra radi, zaturiti“ (II, 253), on

će se, kao i Rapa, obeseti. Ali ne u podrumu, nego na vrhu prostorne vertikale, duhovno ipak suprotan ili superioran u odnosu na htonski prostor „Večite slavine”.

Roman i Magdalena, na početku prvog čina, u svojih dvadeset godina, vereni još pre rođenja, likovi su nad kojima lebde dva kumstva, koji su dvaput obredno legitimisani i koje presecaju dve antagonizovane sile – eros i agape, telesna i platonska želja, Tinina naopaka magijski delatna reč, sa jedne, i svest o krvnoj i duhovnoj vezi potvrđenoj obredom zajedničkog krštenja sa druge strane. Nemoćni da se do kraja povinuju nijednom od ovih principa, oni počinju da žive sudbinu koja im je određena imenom jer, gde je po sredi mitsko-magijska snaga jezika, tvrdi Kasirer (1985: 52), „*vlastito ime* tajanstvenim sponama vezano je za vlastitost *suštine*“. Roman se, tako, zatvara, prostorno se izoluje i onirično svira na flauti, potvrđujući se do kraja kao stranac svima, nedodirljiv, izuzet(an) Drugi, dok Magdalena ulazi u igru (auto)destruktivnog i bludnog. U toj igri nastradaće Sirčanin i Podoljac, naslednici drevnog i krvavog sukoba.

5.5. Anadiploza kao metafora – hibridni kontinuitet i nemogućnost zaborava

Već je bilo reči o tome da je Nastasijević ovu svoju dramu ciklično, prstenasto komponovao, te da je njegova poetička konstanta koja podrazumeva odsustvo stvarnog kraja i početka, odnosno nemogućnost njihovog suštinskog razdvajanja, od misaonog, idejnog, ovde postala i kompoziciono dramsko načelo. Ne samo da je početak istovremeno i završetak onoga što mu prethodi, nego se oni međusobno uslovljavaju – smrt je ta koja rođenje puni sadržajem – pa tako u ovoj koncepciji sveta ne postoji *tabula rasa*, nema nevine, neispisane praznine jer nema ni takve smrti kojom bi zaista i do kraja moglo umreti ono što prethodi rođenju. Da materijalizuje tu ideju, Nastasijević se u svojoj literaturi najčešće služio vezom između predaka i

potomaka, odnosno starom mističkom pretpostavkom o metafizičkom sadržaju krvi. U tom ključu, kaže Lotman (2004: 238), „uskrsnuće/rađanje koje dolazi posle smrti/začeća povezano je sa tim što se rađanje ne zamišlja kao akt pojavljivanja nove ličnosti koja ranije nije postojala, nego kao obnavljanje već postojeće.“ Roman, Magdalena i sinovi Sirčanina i Podoljca deca su svojih umrlih očeva, nastradalih pre njihovog rođenja, kao i potomci neupamćenih predaka pa, iako nisu istovetni svojim očevima i precima, nisu ni slobodni od onih čija je simbolička, a u ovom slučaju i faktička smrt, omogućila (označila) njihov fizički početak, odnosno, kako dalje zaključuje Lotman (Ibid.): „U istoj meri u kojoj se začeće identifikuje sa smrću oca, rađanje se identifikuje sa njegovim povratkom.“

Veza između predaka i potomaka, dakle, u ovoj koncepciji sveta, nije sukcesivna, nego kumulativna i ako bismo potražili njen ekvivalent na planu jezika i retorike mogli bismo ga naći u figuri anadiploze, kojom je Nastasijević, očitno ne bez razloga, oblikovao, obeležio, stilizovao prološki dijalog ove drame gotovo u celosti.²⁹ Drugim rečima, moja rečenica ne počinje tamo gde se tvoja završava, već prodire u nju, ponavlja njen kraj, tradira njen sadržaj, kojim je sada uslovljena, obavezana, ograničena, ali ne i ukinuta, moja sloboda da odaberem šta ću dalje reći. Anadiploza je, dakle, u Prologu *Slavine* prisutna kao glasovna, zvučna figura, što po retoričkoj tipologiji ona i jeste, ali ako dozvolimo sebi izvesnu slobodu, možemo reći da je ona u ovoj drami od dikcijske figure preplićuće, kumulativne veze između prvog i drugog stiha, postala trop, metafora iste takve veze između onoga što je bilo i onoga što jeste ili se sprema da bude, između pretka i njegovog potomka.

Ono na čemu anadiploza kao figura svakako insistira jeste ponavljanje, izvesni hibridni kontinuitet i uspostavljanje (lirskog) paralelizma, pa time (ponavljanjem i paralelizmom) ona

²⁹ Sirčanin: *Od krvi to. – Ostane kad je na pravdi.* Podoljac: *Na pravdi!... Pa to ne spere ni vreme!* Sirčanin: *Ni vreme!... Tvoj otac pravije ruke, - takvi ste vi Podoljci, sjuri u samo srce mome.* Podoljac: *U samo!* (II, 215) itd.

svakako afirmiše princip pamćenja, a sprečava, ili makar ne ide na ruku, onom drugom – principu zaboravljanja. Zaborav je, međutim, reč koja je mnogo puta, i to na ključnim mestima, pomenuta u ovoj drami, to je stanje praznine, bez sevapa ali i bez duga, u kojem bi da se rastoče glavni protagonisti ove drame. Ali u pogledu na svet koji ne priznaje nevinost početka, želja za zaboravom uvek je već unapred tragična želja.

Kao i svaka Erinija, i Tina je u „Slavinu“ ušla kao nosilac principa pamćenja, kao ona pred kojom (ili od koje) drugi žele da „beže u zaborav“ i ona koja taj beg ne dopušta. Govorimo ovde o dva vida zaborava, ličnom i kosmičkom, o zaboravu nominativa i zaboravu dativa – *ja* da zaboravim i *meni* da se zaboravi – a oba se ovde pokazuju kao nemoguća. Pamaćenje je tu da razara duševnim nemirom, kao i da ne dozvoli izlazak iz strogog kauzalnog lanca kosmičkog misticizma. I zato, kada se Rapa zatvori u „Slavinu“ i nikome ne da unutra, pa „pije, a nikako da se opije, da zaboravi! Beži od nje, a ona ga sve traži!“ (II, 249), njegova progoniteljka upravo mu uskraćuje taj pad u slobodu zaborava, pa će mir za kojim čezne on morati da potraži u smrti ali, rekli smo već, u mističkoj koncepciji sveta ne postoji smrt kojom bi se zaista moglo umreti do kraja, pasti u blaženstvo i spokoj zaborava. Rođenje Romana i Magdalene, kao i sinova Sirčanina i Podoljca, predstavlja, dakle, mistički *povratak oca*, povratak pretka, nastavak *upamćene* niti u kobnom tkanju Anankinog kosmičkog vretena.

Rapa, naravno, nije jedini koji pred Tinom i od Tine želi da pobegne u zaborav. U noći kada se porodila, i Smilja je poželela isto, ali se ni njoj, kao ni Rapi, nije dalo: „Od prepasti, sa detetom u naručju, uboga Smilja hoće da beži u zaborav, kud bilo, al’ sputalo je, i ni maći“ (II, 252), pa ona svoju kćerku ostavlja u „Slavini“, da sa njom bude kako mora, kako Tina kaže. Dvadeset godinja kasnije, u „Slavini“ će se ponovo govoriti o zaboravu. Dva stožerna lica, kum i kuma ove drame, koristiće se zaboravom kao izgovorom, ne bi li sakrili istinu o prošlosti i

poreklu. Međutim, dok Ćopa Tini veruje na reč kada kaže da je zaboravila – „A božju nju, kad odbeže Smilja, dokraja zastrani to. Zaboravi sve.“ (II, 252) – pa i sam rešava da „zlo dobra radi zaturi“ (II, 253), da „tišine radi, zaturi šta je sa decom u stvari“ (II, 252): „Ne znam!... Zaboravilo se!... Davno je bilo!... Propast je tu pamtiti kad je ludo, naopako!“ (II, 225), Roman joj ipak neće poverovati: „A ti, zato me i rodila, zato i zaboravila, da mi sigurnije kažeš!... (*unoseći joj se u lice*) Zaboravila, je li?“ (II, 223).

Zaturiti, međutim, nije isto što i zaboraviti. Pamćenje je ovde neminovno i neizbrisivo. I nije od presudnog značaja jesu li Tina i Ćopa zaboravili, ili se pretvaraju da su zaboravili, zato što ovde nije reč o pamćenju svesti (nominativa), nego o kosmičkom pamćenju (dativa), o Romanu i Magdaleni kao nosiocima implicitno *upamćenog*, usađenog – Rapine tamne krvi, Tinine ominozne magijske invokacije i Ćopinog krštenog kumstva. Svaku od tih užarenih, a međusobno zaraćenih bujica, Roman i Magdalena u sebi mutno i duboko osećaju i za svaku od njih *znaju* da je stvarna, a od Stojana i Tine traže samo priznanje, potvrdu za ono u šta zapravo i ne sumnjaju. Tina će u jednom trenutku, svojim somnabulnim jezikom, Romanu priznati postojanje prenatalne veridbene vizije: „Snilo se meni, - iz dve utrobe, još nerođeno, a sastavljaju se dve ruke!... A di je Magdica?... Nema ja!... Pobegla! Jaoj, zar setila se, a nje nema!“ (II, 224), nakon čega rodni, ali i rodoskrvni puls (jer, u Nastasijevičevoj dramaturgiji, rodno je gotovo uvek rodoskrvno, ili preta da takvo postane), počinje u njemu jače i glasnije da bije – pred Ćopom će krivicu i dug svoga oca eksplicitno preuzeti na sebe: „Što moj otac ostade ti dužan, platih ti eto ja! *Slavina* je ovo, a ja nikakav sin ako sve na sebe ne primim!“ (II, 225) i odmah nakon ove simboličke identifikacije sa očevim nasleđem prvi put će umesto Magdicu, iz sveg glasa stati da doziva Magdalenu – ne, dakle, sestru, nego verenicu.³⁰ Ćopi su ova simbolička

³⁰ Magdalena: „Celo moje ime izustio, - Magdalena!... A nikad on to!“ (II, 226)

jezička pomeranja sasvim jasna, čitljiva i on nema nikakvih sumnji u to da je sila kojoj je do tada pružao otpor upravo u tom trenutku probila branu i potekla svom silinom. Izgovara samo kratko: „Svršeno!“ (II, 226), i nestaje sa scene, nakon čega će Magdalena u strahu prizivati boga: „Gospode, *Slavina* bez Čope, širom otvorena, pusta!“ (II, 226).

Na kraju I čina, dakle, Čopinim povlačenjem sa scene, vertikala je nepovratno uklonjena i pad „Večite slavine“, pad Nastasijevićeve kuće Ušer, davno pokrenut i dugo pripreman, sada (kao kod Poa) u rastrojstvu čula i nerava, jezovito, atavistički i pod snažnim Mesečevim znakom, neometano može da počne.

5.6. Euridikin izlazak

Kada je na sebe preuzeo očevo nasleđe, dugove i grehe, Roman će ključeve „Slavine“ baciti kroz prozor: „Bez ključeva, bez gazde, - to je moja „Slavina“, - to je moje gazdovanje!“ (II, 225), i to je, zapravo, simbolički ekvivalent njegovog bekstva. Iako neposredno zatim on prvi put doziva upravo Magdalenu, verenicu, a „sestru gubi, u provaliju je gura“ (II, 223), Roman ipak beži i od nje i od „Slavine“, fizički se izoluje, zatvara i u buduće će na sceni u najvećoj meri biti prisutan kao eterični, lelujavi, milozvučni i smrtonosni zvuk. Shvativši da joj on ipak neće do kraja biti verenik, a ne može biti ni brat, a da je i ona sama nemoćna da bude verenica, niti sestra, Magdalena će na kraju prvog čina u mahnitom besu uzviknuti: „Ovamo!... Veselja ko je željan, besa!... Ja sam gospodar *Slavine*!... Magadalena!... Ja!...“ (II, 226). Njena identifikacija sa „Slavinom“, započeta još ranije – „Ja da se udam, - iz kuće da odem?... Niti je ovo kuća, niti sam ja – ja!... Kud god da odem, za kim odem, nova će se „Slavina“ stvoriti!... Dve da budu kad je i

jedna mnogo!“ (II, 221) – na kraju čina, dakle, eksplicitno je potvrđena i do kraja sprovedena. Nasleđe koje oboje nose i sa kojim se bore, Roman reševa bacanjem ključeva, povlačenjem ka *gore* i u *desno*, odustajanjem od tela, od plotskog, pomeranjem u apstrakciju i zvuk, dok Magdalena uzima odbačene ključeve i nerešivi antagonizam rešava padom u *levo*, u krv i u telo, *dole*.

Kao što je inače slučaj u Nastasijevićевой dramaturgiji koja, iako mitska i magijska po svom poreklu, pa samim tim i binarno ustrojena, ne poznaje stabilne polarizacije, pa ono što ovde na jednom nivou pripadne *levom* često bude ono što dolazi od arhetipskog *desnog*, i obrnuto, i u slučaju *Večite slavine* možemo govoriti o sličnoj vrsti hijazmične dinamike u njenoj dubinskoj binarnoj strukturi. Iako *levo* od centra, Magdalena je ona koja poseduje aktivnu, prodiruću, agresivnu i vatrenu prirodu Marsa, dok je Roman onaj koji se zatvara, koji je *okrugao*, pasivan, koji je *unutra*. Istovremeno, simbolička raspodela među njima na prvi pogled biće sasvim adekvatna hrišćanskom semiotičkom sistemu, pa će tako Magdaleni pripasti tradicionalna uloga raskalašnog, kušateljskog, dijaboličnog, ženskog, dok će Roman biti ono iskušavano, odolevajuće, dostojanstveno, muško. Ipak, ispod ove očigledne i prepoznatljive podele, kušatelj i iskušanih ponovo će zameniti mesta. To drugo pomeranje i obrtanje, ono je koje, između ostalog, razara okoštalu, uvreženu vezu između muzike i čula, onu koja je prirodna, ili *oprirdnjena*, i koju je u srpskoj književnosti do maestralnih visina i vlastitog poetičkog programa uzdigao Bora Stanković. Deklarativno opasna, rešena da poludi, uništi i zaludi, Magdalena je zapravo u tradicionalno kafanskom ambijentu gotovo bezopasna, svakako bezopasnija od jedne Koštane. Neukrotiva, divlja, demonična i istinski fatalna, „od ma'nite još ma'nitija, - grebe ko mačka, ko kuja ujeda!...“ (II, 229) ona, međutim, postaje tek kada kroz kafanski žamor i sevdah prostruji eterični, uzvišeni zvuk Romanove flaute. Od flaute, dakle, ne od harmonike i rakije, Magdalena

uzima nož u svoje ruke. Zarobljena u mraku podzemnog carstva, u htonskom prostoru nasleđenog greha, niti kriva niti sasvim bez krivice, Magdalena prati trag Romanove muzike. Upravo to uzvišeno, nematerijalno, zvučno, koje i prostorno na scenu dopire iz visina, ono je koje razara meso i čula i sa sobom odnosi živote.

Romanova pozicija u ovoj drami nesumnjivo, makar jednim svojim delom, za sebe prisvaja orfejske attribute, on očarava i začarava muzikom svoje flaute, a njegova je draga u Hadovom carstvu. Ako se složimo sa Platonom, i ovaj je, kao i antički Orfej, kukavica, bez spremnosti da umre, ili da se uprlja, da bi bio uz svoju umrlu, palu Euridiku. Za razliku od starog Orfeja, međutim, ovaj nije prekršio zabranu osvrtnja. Svirajući, on gleda ispred sebe, izvan i iznad sveta u koji je sišao. Mi smo ti koji ovde gledamo, kako Euridika izlazi iz strašnog Hadovog carstva. Ako se u taj podzemni mitski tunel konačno puste vreme i svetlo, da raščlane, rastegnu i učine vidljivim sadržaj Euridikinog puta, Magdalenin bi pakao mogao biti adekvatna, plastična i mračna predstava tog uspinjućeg i večno nemogućeg izlaska po tragu Orfejeve muzike.

Za razliku od *Međuluškog blaga*, u kojem je incest počinjen u neznanju, kao tragička krivica, i od čije se kultičke nečistote umire i bez svesti o učinjenom prestupu (Bela), ali od koga se, mimo arhajskih pravila, ipak ne odustaje čak ni kada je ta svest konačno osvojena (Neznanac), u *Večitoj slavini* dramski tretman ovog drevnog motiva po mnogo čemu je drugačiji. Koliko je u prvoj Nastasijevičevoj drami incest pre svega prisutan kao jedan od impulsa žrtvene krize, donosilaca haosa u poredak, a njegov emocionalni sadržaj, lično tragički potencijal, aktiviran diskretnim sredstvima i to gotovo na samom kraju drame, toliko je u *Slavini* ovaj kompleksni i dinamični motiv prisutan kao razdirući intimni osećaj, čija razaračka sila u prvom redu urušava pojedinačno, privatno telo, a tek posredno i telo kolektiva. Naravno, dinamizujući

motiv incesta, Nastasijević ni ovde neće potpuno odustati od njegove arhajske žrtvene komponente, budući da rodoskrvna ljubav brata i sestre, u kojoj će oboje, nemoćni da je žive, morati da izgore, a sa sobom u istu vatru da povuku još (najmanje) dva života, svojim mističkim uzrokom (Tinina prenatalna mantika, ali i nasleđe neizmirenih očevih dugova) i direktnim posledicama (njihovo duhovno i čulno rastrojstvo, kao i nasilna smrt druga dva naslednika neiskupljenih zločina) uključuje se u širu žrtvenu kružnicu kojom se uspostavlja, ili se želi uspostaviti, ponovni mir u poretku. Izvan te unutrašnje, žrtvene kružnice, u onoj prološko-epiloškoj svedočimo posledicama, rezultatima koji su tim žrtvama kupljeni – „Slavina“ je, kao hadski prostor, kao *čudo* i *leglo* Rapinih zlodela, sada uništena, jer je *otplaćena*, nad njom još samo lebdi milozvučna Orfejeva muzika koja strpljivo doziva i čeka poslednji Euridikin korak pred izlazak, a potomci dva večno zavađena roda mogu da se izmire, i to ne samo iz razloga što su ih na izmirenje zavetovale majke, već i zbog toga što su u ognju „Slavine“ njihovi očevi izgoreli u istom dahu. Logika krvne osvete počiva, između ostalog, na neistovremenosti, sukcesivnosti zločina. Da bi se dugovala, pa naplaćivala krv, potrebno je vreme, kroz koje će zločini marširati neizmeničnim korakom. Zato je Erinija ovde, u svom surovom teatru, sinhronizovala dve smrti, dovela u istu vremensko-prostornu tačku po jednu žrtvu iz oba roda („od starine u omrazi, a po jedan ostali, - moralo je, sine...“ (II, 214)) i, namirivši dugovanu krv baš na takav način, razmagnetisala mehanizam koji tu krv u osveti proliva i traži.

To bi bio onaj širi, viši ili dublji kontekst kojem pripada rodoskrvna ljubav Romana i Magdalene, ali se čitanjem te žrtvene komponente incesta u ovoj drami iscrpljuje znatno manje njegovog semiotičkog naboja nego što je to slučaj u *Međuluškom blagu*, pre svega iz razloga što se motiv incest ovde smestio u gotovo samo srce dramske strukture i što mu se ne prilazi spolja, nego je sada u mnogo većoj meri on *otvoren*, iznutra vidljiv i direktnije izložen aktivnom uticaju

ostalnih dramskih motiva. Ipak, iako je u pitanju samo jedna od dominanti u dinamičkoj strukturi ovog dramskog motiva, žrtvena komponenta incesta u *Slavini*, smatramo, neophodno je da bude učinja vidljivom u scenskom, i svakom drugom, čitanju ove drame, pre svega iz razloga što različite dramske nivoe upravo ona drži na okupu i uspostavlja jedinstveno dramsko središte, bez čijeg bi gravitacionog polja svaki od dramskih krugova postao zasebno plutajuće telo, a veze među njima koincidentne i proizvoljne.

Sa druge strane, nemoguće je ne primetiti da ono što je u *Međuluškom blagu* u trenutku podiglo vibraciono polje incesta, od ritualnog, kolektivnog, tragički žrtvenog do individualnog, unutrašnjeg, ličnog, a što je istovremeno prekinulo gotovo inertno gibanje dramskog toka po morfološkoj strukturi antičke tragedije – gde se snaga Neznanceve ljubavi ne umanjuje osećajem krivice, nego uvećava saznanjem da je Bela *dvostruko njegova*, a u tom uvećanju, ne samo zbog Beline smrti, ta se ljubav oseća kao nepodnošljiva i nemoguća i završava samoubistvom – teško je, dakle, prevideti da je upravo ta frekvencija incesta, kojom se muzička drama završava, ona kojom *Večita slavina* najvećim svojim delom vibrira. Međutim, ni ovde, ili čak ni ovde, Nastasijević incestuoznoj ljubavi ne prilazi kao nečemu niskom, čudovišnom, patološkom. Dramsku mrežu kojom su uhvaćeni, u koju su zapleteni Roman i Magdalena, on je ispleo sa posebnom pažnjom, da ničim ne unizi, ne isprlja i ne osudi uzvišenu ljubav kojom su kažnjeni. Nastasijević u njih gleda pronicljivo, ne čak ni sažaljivo, već pre sa zebnjom i poštovanjem, onako kako će u Epilogu drame *Sirčanin i Podoljac* posmatrati trenutak Magdaleninog povratka. Slepa i stara, ona se kreće po tragu Romanove muzike, jedan će predložiti da joj pomognu, a drugi kaže: „Za živu glavu!... Po nekom redu je ovo!... Strahota je remetiti taj red!“ (II, 255). Sa istim strahopoštovanjem i pisac posmatra ova dva lica, koja dvostrukošću svoje ljubavi treba da plate za nasleđenu mržnju. Mrtva i nedostižna zato što je sestra, od ujeda, dakle, ne bilo koje,

nego *rodne* zmiije, ova Euridika prolazi kroz mrak Hadovog carstva, a njen osedeli Orfej svira sa vrha, do samog izlaska. „Postoji ljubav“, kaže Šlegel (1999: 131), „koja je isuviše sveta za brak“, i upravo takva jedna, ne zato što je njena implicitna zabrana prekršena, već upravo suprotno, što se pred tom zabranom ustuknulo, a teški teret njene *svetosti* poneo na vlastitim plećima, postala je iskupiteljska za one u kojima se nastanila i vratila mir u poredak kojem pripadaju. Taj mir, međutim, uspostavljen je samo u jednom specifičnom trenutku, posle kojeg vreme, sa događajim koji u njemu borave, nastavlja da naopako kruži i vraća se početku, klici onoga što je neposredno pre toga bilo savladano.

6. JEZIK, POZORIŠTE I (S)MISAO

Iako je priznanje svojih savremenika isprva stekao kao prozaista, autor *Zapisa o darovima moje rođake Marije* u decenijama koje su usledile doživljavao je i predstavljan, verovatno zbog naglašene liričnosti njegovog celokupnog opusa, prevashodno kao pesnik, liričar. Kao dramski pisac, međutim, Momčilo Nastasijević nije bio izrazito hvaljen, niti prihvaćen, kako u međuratnom, tako i u posleratnom periodu srpske kulturne povesti. Čak i kada su njegovim dramama priznavani izvesni pesnički, lirski kvaliteti, najviše što im se i u tom slučaju dopuštalo jeste da budu *drame za čitanje*. Ako iz pozorišnih i književnih kritika koje su se njima zanimale pokušamo da apstrahujemo jedan model, odnosno mapu kritičkih zamerki, i potražimo zajednička središta od kojih one polaze, iz kojih proizilaze, videćemo da, iako su zamerke

mnogobrojne, njihova polazišta to nisu – u pitanju je svega nekoliko uvreženih tačaka u koje se obično upire prstom i pred kojima se odmahuje rukom, a jedna od najprovokativnijih, najnapadanijih, ona koja iritira – zgražava ili oduševljava – svakako da je Nastasijevićev jezik.

Da li je Momčilo Nastasijević *nasilnik nad jezikom* ili je u pitanju *svetac srpskog jezika*, antinomija je koja predstavlja jedno od osnovnih obeležja kritičke misli o delu ovog autora, koja ga prati gotovo od samog početka i koja ni danas nije razrešena, već diskretno pomerena u stranu, u široko ali gusto naseljeno polje onih problemskih pitanja nauke o umetnosti pred kojima se iznosi *stav*, ali se ne mora imati *argument*, ono polje (pseudo)akadmskog diskursa koje se implicitno poziva na antičku preporuku *de gustibus non est disputandum*. Mi, međutim, smatramo da *i* o ukusima, ili *baš* o ukusima, treba se i mora raspravljati. Ne govorimo ovde, dakako, o slobodi da se nekome *dopadne* ili *ne dopadne* Nastasijevićeva literatura, već pre svega o postupku diskreditacije njegovog jezika, jer taj se proces ipak ne tiče samo jednog, izolovanog, Nastasijevićevog *slučaja*, naprotiv – to *nešto* zbog čega se jezik Momčila Nastasijevića ovde *ne dopada*, *ne prihvata* mnogo je veće od jednog pisca, koliko god veliki, ili specifičan, on bio. To *nešto* u ovom slučaju sposobno je da pokaže neke od krucijalnih problema i tendencija srpske književnosti i srpskog pozorišta, podjednako u istorijskoj perspektivi i u savremenom preseku.

Dominantna, kanonska struja domaće literature (pa donekle i domaće umetnosti uopšte) jeste ona koju, kaže Damjanov (2011: 20), a mi ćemo se sa njime ovde svakako složiti, „u osnovi reprezentuje književnost Razuma, Logike i Smisla, književnost semantičke konkretnosti, manje-više lake recepcijske prohodnosti i tekstualne koherentnosti, književnost jasnog, racionalno shvatljivog jezika“. To logocentrično, linearno, *epsko*, u stalnoj težnji ka semantičkoj redukciji i pripitomljavanju znaka, koje je spram *stvarnosti* korektno i mimetično, moralo je, pre ili kasnije, doći do zaključka, koji će ubrzo postati fundamentom – da je *lepo* ono što je *jasno*. Kada se

nosilac takve jedne perspektive (a to bi, u ovom slučaju, bila srpska kanonska kultura) suoči sa umetničkim tekstom čiji je jezik isuviše vidljiv, pa samim tim i slabije prohodan, on ga mora, po nuždi logike koju zagovara, proglasiti, u najmanju ruku, neuspešnim. Jezgrovito je i precizno upravo Ivo Andrić (1938: 84) artikulisao stav umetničke dominante o kojoj govorimo: „Pitanje jezika najuspelije je kod onoga pisca kod koga se kao pitanje i ne postavlja. Ono je savladano. Kod Nastasijevića slučaj je tragičan. Opominje na kopanje u tunelu i vidi se da nema druge strane, nema izlaza.“ Sa te druge strane, *koje nema*, čuće se glas periferije, one koja uporno odbija da *piše kao što govori*, a koja je na pomenutom skupu Andriću bila u prilici da odgovori jednim od svojih najveličanstvenijih polimat-magova: „Pesnički se tuneli ne kopaju samo u saobraćajne svrhe“, reći će kratko Stanislav Vinaver (1938: 89)³¹, ali bitka za jezik, za vidljivost jezika, za njegovu slobodu da pred zahtevom *jasnosti* bude neumoljivo svojeglav, disperzivan i neposlušan, da sa *mišlju* ne uspostavlja isključivo pravolinijske veze, da se kreće po zakonima muzičke, ne samo gramatičke harmonije, da se njegovom formom ne *ulepšava*, nego *stvara* novi sadržaj (značenje) i da se, na koncu, njegovo kognitivno polje ne osvaja direktno, ulančavanjem arbitrarnih značenja svake od pojedinačnih leksema, jer u procesu semantizaje jedne reči ovde u mnogo većoj meri učestvuju i njene sekundarne (akustičke) karakteristike, ta bitka, dakle, za takav jedan jezik, u istoriji srpske umetnosti vođena je više puta, ali suštinski i dugoročno ona nikada nije dobijena. Jer, ironičan je Stavislav Vinaver (1938: 13), „možda je zbilja arhaično imati četiri akcenta, menjati svaki čas boju reči prostom promenom gramatičkog padeža, davati utisak da se sve zvučno, pa time i misaono – može pomeriti jednom jedinom promenicom stava, jednim dativom ili vokativom.“

³¹ Vinaverov odgovor Andriću u celosti: „Mislim da Nastasijević nije ni želeo da izađe sa druge srtrane tunela o kome govori Andrić. Pesnički se tuneli ne kopaju samo u saobraćajne svrhe. Možda i ne treba da bude nikakvog izlaza iz tog tunela, i možda je u tome najveća i najčudesnija nauka.“ (Vinaver 1938: 89)

I zato, kada govorimo o nepristupačnosti, hermetičnosti, olovnoj ili zlatnoj težini Nastasijevićevog jezika, mi u ovom radu pomenute specifičnosti odbijamo da tretiramo kao endemsku pojavu njegove literature. Naravno, uvek se može govoriti i pojedinačno (kako se u ovom slučaju obično i govori) – o prepoznatljivosti, autentičnosti, posebnosti Nastasijevićevog poetskog jezika, ali nama je ovde pre svega važno da utvrdimo prirodu njegovog *odnosa* prema jeziku kao takvom, jer upravo je taj *odnos* nutrina gotovo svakog problema u kritičkoj recepciji Nastasijevićeve literature. Ako pogled zadržimo samo na prvoj razini, na površini, na *rezultatu*, mi ćemo svakako zaključiti, kako je dosadašnja kritika i zaključila, da su specifične stilske karakteristike Nastasijevićevog poetskog jezika arhaizmi, neologizmi, lokalizmi, elipse, inverzije, sintaksička struktura koja ne odgovara modelu savremenog književnog jezika, već svoju logiku uspostavlja na nestandardnim jezičkim varijetetima, na *predvukovskoj* (ili radije – *nevukovskoj*) rečeničnoj ritmici. Na osnovu ovog popisa osobina, skraćenim silogizmom došlo se do zaključka da Nastasijević predstavlja svojevrzni folklorni (ili srednjovekovni) anahronizam srpske avangarde, romantičara po inspiraciji i simbolistu po postupku, u svakom slučaju jednu specifičnu literarnu pojavu koja je suštinski *demodirana* u odnosu na *modernost* svoje savremenosti. Ipak, prema rečima Nikole Grdinića (1994: 39), „empirijska istraživanja Nastasijevićeve poezije nisu pokazala izrazito prisustvo elemenata iz usmene književnosti. Naprotiv, ukazano je da je Nastasijevićev odnos prema folklornoj osnovi difuzan. Otuda se možemo zapitati koliko je opravdano nazivati ga *folklornim modernistom*, pogotovo kada u našoj književnoistorijskoj nomenklaturi već imamo izraz *folklorni realizam*, za drugačiji tip odnosa prema usmenoj književnosti.“ I zaista, ako pogledamo pažljivije, videćemo da navedene stilske osobine ovog poetskog jezika nisu posledica imitativnog povratka u prošlost, želje da se peva *na narodnu*, da se oponaša motivska i stilska dinamika folklora, usmene ili crkvene književnosti,

već su u pitanju posledice rada u jeziku, pod jakim pritiskom pesničke želje da se interveniše na tromosti, odnosno inertnosti imanentnoj jeziku kao takvom, da se uspori gde bi da bude brz i da se ubrza kad mu je najlakše da zastane, jer jezik bi uvek najradije da se zatvori u neki od okoštalih, završenih modela čije je gravitaciono polje po pravilu izrazito snažno, a čija se strukture razlikuju od jezika do jezika. U srpskoj književnosti takvo jedno mesto, ka kome izraz naj snažnije teži, a „koje ne preza ni od čega, ni od koga, i šablonizira gotovo sve“, Vinaver je (i ne samo on) prepoznao u desetercu, od čijeg su moćnog magnetnog polja svi srpski modernisti druge generacije sa posebnom pažnjom čuvali svoje stihove. Istovremeno, generaciji njihovih (svojih) prethodnika Vinaver (1937: 525) zamera što su, pružajući otpor deseteračkoj inerciji, u isti mah posegli za drugom vrstom šablonizacije, pre svega za francuskim aleksandrincem, čime su se, kako kaže, pretvorili u *brojače slogova*, „tj. glavna im je stvar bila da im stihovi imaju toliko i toliko slogova, a jedinica u stihu, stopa, nije se osećala“, i što se „nisu pitali: kako da pronađemo izraz koji odgovara nama, našem dobu, ali koji proističe i iz jezika, i njegovih mogućnosti, njegovih otpora i njegovih slutnji.“ Kao nepokolebljivi *nadgramatičar*, Vinaver (2006: 155) je srčano i glasno, kako svojom eksplicitnom, tako i implicitnom poetikom, pozivao na „odgovornost prema jeziku“ koja, po njegovom sudu, mora biti usmerena protiv svake šablonizacije, koja do novog, svežeg, *svog* izraza dolazi polazeći odozdo, od materije jezika, i koja je rešena da „preokrene kob izraza“ i to „ne samo radi čudi i lepote“. ³² Upravo je taj i takav Stanislav Vinaver, nadgramatičar, Momčila Nastasijevića smatrao *svecem srpskog jezika*, dok je sa druge strane gramatičar, Aleksandar Belić, njegovu literaturu proglasio *nasiljem nad jezikom*.

³² „Nije, dakle, u pitanju da se nametne jeziku jedna osećajna vizija kao da nam je jezik slučajno dat i kao da nismo odgovorni za njega. U pitanju je odgovornost prema jeziku. (...) možda bi prostije bilo da kažemo da polazimo od materije jezika, da osećamo kob izraza i rešavamo se kako da je preokrenemo, ne samo radi čudi i lepote, nego i radi naše dublje odgovornosti, da bismo ispunili želju, zavet, pa i sam plač jezične građe koja je tražila drugi put, drugi način, ali joj to niko nije dao jer se niko nije nadneo s ljubavlju, sa strahom, sa osećajem materinskim nad jezik.“ (Vinaver 2006: 155)

Samo onaj koji svesno ili nehوتيčno smetne s uma ovu, početnu dihotomiju, moći će, kao što je i mogao, da Nastasijevića proglasi izopštenikom iz njegove vlastite savremenosti, tradicionalistom naspram svake modernosti, književnikom romantičarskog nadahnuća koji piše jezikom narodnih umotvorina i mračnim pravoslavnim mistikom koji po svoj *logos* (podjednako i reč i misao) nekritički odlazi u (pseudo)barok i (pseudo)klasicizam staroslovenske crkvene književnosti. Mi, međutim, nemamo nikakvih sumnji u to da je upravo jezik ona žarišna tačka Nastasijevićeve poetike koja ga najčvršće povezuje sa umetničkim tokovima međuratnog modernizma, a ne ona koja ga iz tih tokova isključuje, da Nastasijević nije „dezaktualizovan, van epohe, postrance od puteva i tokova literature, dubio korito od jezika i plovio mutnim valovima svog senzualnog, opipljivog misticizma“ (Borislav Mihajlović Mihiz 1971: 114), već da je to korito dubio sasvim u duhu svoga vremena i modernističkih pesničkih i jezičkih težnji. „Može se reći“, ističe dalje Grdinić (1994: 36), „da je Nastasijevićevo programsko zalaganje za traženje oslonca u autohtonoj tradiciji bio jedan od ključnih problema koji je zaokupljao pažnju avangardnih umetnika“, i zaključuje: „Nastasijevića i njegove savremenike navikli smo označavati na različite načine, kao ekspresioniste, dadaiste, neosimboliste, folklorne moderniste, nadrealiste. Te različite oznake i svrstavanje pisaca u različite struje unutar tih oznaka kao da nas ometaju da bolje vidimo ono što se kod pisaca s raznorodnim poetikama javlja kao istorodno htenje.“ (Ibid., 40) Želja da se pronade način kojim bi se okoštali jezik osvežio, dinamizovao, da se *oneobični* uobičajeno, svakodnevno, da se pokretanjem podzemnih tokova uznemiri ustajala, mrtva voda, da se reč iskosi ili čak izbaci iz zgloba promenom mesta ili dužine akcenatskog udara, da se silabička nadjača tonskom versifikacijom, da se *afazija* isceli *helioterapijom* (Rastko Petrović), da se inventivno istraže *jezične mogućnosti* (Stanislav Vinaver), da se isprati dubinski ton *maternje melodije* (Nastasijević) i po zakonima njene muzičke arhitektonike, a ne govorne ili

tradirane metričke inercije, organizuje novi jezički izraz, sve su to zajednički zahtevi ili poetička stremljenja druge generacije srpskih modernista, koji su, naravno, u svakoj od pojedinačnih njihovih poetika kreativno rešavani na drugačaji način. Međutim, „u stilu i u jeziku – mora biti sve jasno. To je uslov svakog pravog književnog ili umetničkog dela“, uveren je Alaksandar Belić (125), budući predsednik Srpske kraljevske akademije (kasnije SANU), koji će na toj poziciji ostati duge 23 godine (1937-1960).

Uslovljavanje literature (i umetnosti uopšte), na ovaj način i sa ove pozicije, samo je jedan u nizu primera koji, između ostalog, elokventno progovara u prilog tvrdnji Save Damjanova (2011: 18) „o suženom vidokrugu nauke o srpskoj književnosti, odnosno o konstantnom nedostatku sluha za mnoge drugačije tonove na bogatoj, raznovrsnoj jezičko-umetničkoj skali srpske literature“. Damjanov će u svojoj izvrsnoj i dragocenoj studiji o delu Đorđa Markovića Kodera ukazati na postojanje kontinuiranog, plodnog ali, voljom nosilaca kulturno-akademske moći, nažalost *podzemnog* toka srpske književnosti, a čije bi se specifične karakteristike mogle okupiti oko pojmova jezikotvorstva, iracionalizma, nadgramatike. Mi se ovde nećemo baviti večno izazovnom kontroverzom Vukove jezičke reforme, odmeravanjima i vrednovanjima njenih plodotvornih i razornih posledica, konstatovaćemo samo da je Momčilo Nastasijević, u stvaranju vlastitog kreativnog izraza, u pokušaju da istraži i osnaži *jezične mogućnosti* maternjeg jezika i *meternje melodije*, svoje *tunele* kopao češće u dubinu, nego u širinu i na tom putu neretko prelazio *s onu stranu* vukovske rampe, ne samo u smislu aktiviranja vizantijskog, a preko srpskoslovenskog, odnosno crkvenoslovenskog jezičkog nasleđa, već i u svojevrsnoj poetskoj standardizaciji onih narodnih jezičkih varijeteta koji su Vukovom reformom ostali s druge strane prihvatljivog, a kasnije i shvatljivog. Istovremeno, kao i u slučaju Kodera, ono što je od usmene književnosti i Vukovih zapisa Nastasijevića u najvećoj meri intrigiralo,

prevashodno se ticalo lirskog, bajalačkog, animističkog, onomatopejskog, *ženskog*, a što je u dominantni *vukovske* struje srpske književnosti dosledno zanemarivano na uštrb epskog, herojskog, ratničkog, mimetičnog, logocentričnog, prohodnog, *muškog*.

Nastasijevićev jezik najizazovnija je, najkontroverznija tačka njegove poetike, krštavana imenima međusobno suprotstavljenih vrednosnih valera, nelagodna i provokativna pre svega iz razloga što se do nje ne može doći uvreženim i utabanim recepcijskim kanalima i što gotovo uvek izlazi iz okvira jednog medija, prostirući se preko onih prikrivenih ali itekako očuvanih granica kojima su arbitrarno i akademski razdeljena polja delovanja različitih umetnosti. Provokativnim i nelagodnim nazvati poetiku i poetski jezik Momčila Nastasijevića, pisca oko čije se glave već decenijama pažljivo iscertava sjajni oreol skrušenog pravovernika, može isprva zvučati preterano, neprecizno, ostrašćeno, pa i blasfemično, ali mišljenja smo da se upravo ovim epitetima osvaja nova ili širi postojeća, okoštala perspektiva na složeni i dinamični Nastasijevićev jezik i tekst. O ovom jeziku mahom se govori kroz deskripciju njegove leksičko-sintaksičke strukture, kroz popise retoričkih figura i stilskih manira, spolja, objektivno, egzaktno pokušavaju se ustanoviti, opisati i (iz)meriti njegove unutrašnje zakonitosti. Jasno je, međutim, da poetski jezik Momčila Nastasijevića, kao uostalom i jezik po sebi, nije i ne može biti jednak prostom zbiru svojih sastavnih elemenata. I upravo zbog toga, jer je (svakako značajan i dragocen) proces analitičkog razlaganja njegovog tela već odavno obavljen i došao je do one tačke posle koje nema više ničeg novog, ničeg uzbudljivog da ponudi, mogli bismo sada telo Nastasijevićevog jezika da makar na trenutak sklonimo sa stola doktora Tulpa, da mu priđemo kao živom i celovitom organizmu, instrumentima suptilnijim od skalpela, da mikroskop zamenimo staromodnim golim okom i da pored vida, jedinog među čulima koje egzaktna analitika (donekle) smatra pouzdanim, u našu optiku pokušamo da uključimo i druga,

nepouzdana čula. Ako mu dopustimo (ili vratimo) njegovu potpunost i integritet, na čemu je, baveći se pitanjem umetničkog stila, i sam pisac insistirao – „Celu tu zgradu možete razglobiti na njene prvobitne elemente i opet je skopiti bez ikakve štete po nju; pokušajte, međutim, da razglobite jedan cvet: i samom pomišlju da ga analizirate vi ste ga već povredili u njegovom suverenom jedinstvu. Dakle, ne zidana kuća, no izraslo drvo, to je stil. Reč doziva reč, slika sliku, ideja ideju. Sve je tu celo. O logičnim neslaganjima može tu biti reči, ali o muzičkim nikad.“ (IV, 13) – možda ćemo moći da ovaj živi, pulsirajući, egzaltirani jezik sagledamo u nekom od poetncijalnih relacionih modela, da pažnju na kratko usmerimo ka pitanju *šta* on radi, umesto da odgonetamo *kako* radi.

I sami smo se u ovom radu držali (mikro)analize svakog pojedinačnog dramskog teksta. Trudili smo se, a verovatno u tome nismo do kraja uspeali, da na našem *času anatomije*, za razliku od onog Tulpovog, Nastasijevićevom delu ne priđemo kao mrtvom telu pogubljenog zločinca. Seciranje se i nama pokazalo kao neophodno, ali dopuštamo sebi nadu da u procesu (uvek nasilne) analize ipak nismo presekli nijednu od vitalnih arterija ovog snažnog i neobičnog organizma, te da ga sada možemo sagledati u njegovoj celovitosti, integralnosti, nedeljivosti i posebnosti, da se možemo udaljiti od stola, povući u parter senovitog (amfi)teatra i iz publike posmatrati probuđeno biće Nastasijevićevog jezika i teksta, ispratiti *šta* radi, kako se ponaša, kako dejstvuje na sceni, čime se ističe i kako utiče, za čime poseže, a šta odbacuje. Drugim rečima, postavljajući dramski opus Momčila Nastasijevića u jedan relacioni model, kakav pozorišna scena svakako jeste, pokušaćemo da istražimo odnos te scene i takozvanog nesceničnog jezika, poetskog i dramskog, dramskog i teatarskog, verbalnog i polilingvalnog, scenskog jezika. Plural nepovoljnih prideva kojim se njegov poetski jezik neretko opisivao u književnim studijama i kritikama, na polju drame i pozorišta obično se zamenjuje singularom,

jednim, dakle, ali neupitno snažnim epitetom koji u dramsko-pozorišnom rečniku ima težinu anateme – *nesceničan*.

Govoreći o dramskom stvaralaštvu međuratnog perioda, Radovan Vučković (2014: 496) istaći će „dramsko-istorijsku gatku“ čiji su sada „novi simboli, dekorativno-folklorni motivi samo pojačavali njenu neoromantičarsku otuđenost i spekulativnu ukočenost“, pa je bilo potrebno, tvrdi autor, „pronalaziti nove načine da se ona scenski oživi ili da se piše kao lirski drama za čitanje, s malo scenskih pretenzija“. Upravo u ovu grupu tekstova, transformisanih neoromantičarskih dramsko-istorijskih gatki, Vučković (2014: 498) će smestiti i dramsko stvaralaštvo pisca kojim se u ovom radu bavimo: „Ovim putem pošao je Momčilo Nastasijević u nekim dramama (*Kod večite slavine*) i muzičkim komadima (*Međuluško blago*, *Đurađ Branković*). Strani obrasci, domaće inspiracije, subjektivne formule – sve to nije bilo moguće sintetizovati i Nastasijević dramatičar je, u stvari, zbir, mozaik različitih dramskih pokušaja.“

Da Nastasijevićeve drame nisu *za scenu*, nego *za čitanje*, tvrdi(lo) se još od ranih tridesetih godina. Po sredi je uvreženi, podrazumevani stav domaće literarno-pozorišne teorije i istorije – drame Momčila Nastasijevića, čak i one muzičke, za koje je, dakle, napisana muzika, a toj muzici poverena uloga znatno veća i odgovornija od one dekorativne, drame čije se replike *pevaju* i čije se scene *plešu*, napisane su *bez scenskih pretenzija* i *za čitanje*, čak i u onim slučajevima, poput *Međuluškog blaga*, kada njihova sceničnost, teatralnost, muzikalnost nikada nisu ni proverene. Međutim, kao i u slučaju kritičkog tretmana i netrpeljivosti prema njegovom jeziku na polju književnosti u užem smislu (poezije i proze), gde je problem, ili klica problema, kao što smo pokušali da pokažemo, veća i starija od samog Nastasijevića i ne izvire iz *arhaičnosti*, nego iz *vidljivosti* njegovog jezika, iz njegove imanentne divergentnosti koja provocira *jasnost* logocetričnog i konvergetnog središta, tako i u slučaju kritičkog tretmana

njegovih dramskih tekstova, da bismo *zaista* razumeli šta je to što im se zamera, koji su razlozi njihovog neprihvatanja, mi najpre moramo pokušati da otkrijemo prema kojem se to (mitskom) obrascu ove drame odmeravaju i u ime koje predstave *idealnog dramskog* se kao takve i odbacuju. Drugim rečima, ako hoćemo da razumemo šta je to *nescenično* u Nastasijevićevom tekstu, mi najpre moramo ustanoviti šta je *scenično*, šta je *scena* u pojmovnom aparatu naših sagovornika. To, međutim, pokazalo se, nije nimalo lak, nimalo jednostavan zadatak. Primenjeni naučni metod, odabrani ugao gledanja na teatar, lična pretpostavka o biću pozorišta kao takvom, u većini ovih slučajeva nije transparentno, već mimikrijski postavljena, prerusena u takozvanu očiglednost, prirodnost, *normalnost*, odnosno, *bartovskim* jezikom rečeno, arbitrarni obrazac uspeo je ovde da se *oprirodi, mitologizuje*. Zato što je najplastičniji, ne što je jedini primer ovog široko rasprostranjenog jednačenja subjektivnog i objektivnog, ličnih preferencije, afiniteta i ukusa sa fundamentalnom istinom i zakonom, navešćemo ovde Miodraga Kujundžića (1967) koji, povodom predstave *Kod Večite slavine*, kaže: „Ovaj tekst nije slučajno do naših dana neostvaren na sceni: u njemu nema dovoljno elemenata za *normalnu* pozorišnu predstavu, (...) to nije drama, nego skica za dramu, od koje se *normalna* predstava ne može stvoriti”. [kurziv autora]

Veliki broj kritičara, kako književnih tako i pozorišnih, veoma često, pišući o Nastasijevićevim dramama i teatarskim izvedbama tih drama, tražio je referentni okvir pogodan za njihovo čitanje. U više od devedeset od sto slučajeva, međutim, posezalo se za neadekvatnim čitalačkim okvirom, stiče se utisak – za prvim koji se našao pri ruci, da bi se zatim, videli smo, ispisivale stranice suštinski neupotrebljivih kritičkih zapažanja i beležile *razlike* između Nastasijevićevog i tog drugog (najčešće proizvoljno) odabranog referentnog teksta, a te se razlike spočitavale piscu kao dokaz njegovog umetničkog neuspeha. Tako su se drame

Gospodar-Mladenova kćer i *Nedozvani* od samog početka komparativno iščitavale prema Dostojevskom (pa i Danteu), da bi se na koncu zaključilo, sasvim očekivano, da *to nije Dostojevski* (a još manje Dante). U toj autoteličkoj igri, gde se vlastita, lična, subjektivna početna premisa uzima kao datost, svaki će se put iznova pokazati da Momčilo Nastasijević nije Puškin, Dostojevski, Bora Stanković, da njegove drame nisu grčke tragedije, folklorne gatke, hrišćanske misterije, ni građanske drame. A šta one jesu, jer, osim *pogrešno shvaćenog Dostojevskog*, nešto još ipak mora da jesu, odgovor je za koji obično ostanemo uskraćeni. One kritike koje su nesumnjivo naklonjene Momčilu Nastasijeviću, o njegovim dramama pružile su nam podjednako skromnog interpretativnog i kritičkog materijala, kako u kvantitativnom tako i u kvalitativnom smislu. Iako se afirmativne i negativne kritike uvek, pa i ovde, međusobno razlikuju po vrednosnom sudu koji zastupaju, metodološki se, na primeru Nastasijevića, u velikoj većini slučajeva radi o istom kritičkom maniru – tekstu se prilazi *spolja*, u njega se silazi *odozgo*, i otuda ne čudi nemali broj materijalnih grešaka (ne govorimo ovde o interpretativnim neslaganjima) i česti utisak da su kriričari zapravo prelistali, a ne pročitali dramski tekst o kojem pišu.

Problem uopštavanja, čak i pre nego što se ustanovila, ili se pokušala da ustanovi, priroda pojedinčanog, pokazao se kao jedan od manira u kritičkoj recepciji Nastasijevićevih drama. Nekritički prihvativši takozvana opšta načela Nastasijevićeve poetike, kritičar neretko upravo od njih polazi (odnosno silazi) u dramu, odabirući one njene delove koji se lako mogu uzeti kao ilustracija ili potvrda nekog od pretpostavljenih opštih principa. Integritet, pojedinačnost, celovitost drame, razume se, u ovoj operaciji neizostavno mora da strada i njene će specifične osobine biti primećene u onoj meri u kojoj se preklapaju sa opštim. Nažalost, ova se čitalačko-kritička strategija pokazala najfrekventnijom i, prema našem mišljenju, najpogubnijom u slučaju

dramskog stvaralaštva Momčila Nastasijevića. Za njom je mahom posezala filološka kritika u užem smislu, koja (u nas) često nije spremna da uvaži specifičnosti dramskog kao roda, a još manje da ga promišlja u teatarskom kontekstu, ali od nje nisu prezli ni teoretičari drame i pozorišta. U tom smislu, pišući o Nastasijeviću, Borislav Mihajlović (1971: 104) eksplicitno poziva na opštost kao na nužnost u slučaju ovog pisca, ističući nemogućnost deljivosti njegovog opusa, gde se svaki njegov zaseban tekst u svakom od književnih rodova tretira kao sinegdoha – deo koji je jednak celini: „A kako je Momčilo Nastasijević, kao retko koji pisac, jedinstvena i nedeljiva ličnost u svim žanrovima kojima se bavio, odvajanje i poseban tretman tih vrsta predstavljali bi pravu vivisekciju. Zato će dela Momčila Nastasijevića biti najpre samo registrovana da daju osnov jednom zajedničkom i zaokruženom pogledu.“ U tom *zajedničkom* čitanju i *zaokruživanju* koje kritika sprovodi više od pola veka, najviše je stradao dramski deo Nastasijevićevog književnog opusa. I sam Mihajlović, otvorivši, nekoliko stranica kasnije, pitanje Nastasijevićevih drama, moraće da se ne složi sa svojom početnom tvrdnjom: „Sa dramama stvar stoji nešto drugačije. Svaka od njih je svoj poseban slučaj“. Ipak, sudbina tih *posebnih slučajeva* ostala je, sa malim odstupanjima, u biti nepromenjena – čitaju se kao sekundarne, odnosno tercijarne emanacije Nastasijevićevog jedinstvenog pesničkog središta, kao dramske, ili pre *dramolike* manifestacije, treći ipostas jedne, gotovo mistički shvaćene suštine. Tautološki odnos na kojem se ovde insistira nije mnogo pomogao čitanju Nastasijevićeve poezije, pa ni njegove proze, ali je zato kritičku recepciju njegovih dramskih tekstova opstruirao od trenutka njihovog pojavljivanja i opredelio jedan izrazito ne-dramaturgijski pa, samim tim, i ne-teatrološki pristup u njihovom čitanju i tumačenju.

Momčilo Nastasijević svakako da je pripadao redu onih pisaca koju su, na Bodlerovom tragu, verovali da *uvek treba biti pesnik, čak i u prozi*. U Nastasijevićevom slučaju – *čak i u*

drami. U pitanju je, uvereni smo, piščevo svesno opredeljenje, element njegovog poetičkog programa, a ne posledica nepoznavanja specifičnih razlika među književnim rodovima. Nastasijević nije bio pesnik koji je iz hobija pisao drame, da bi im se danas divilo zbog njihove lirske *lepote* i bolećivo opraštao nedostatak *istinske dramatičnosti*. Još je manje bio dramski pisac koji je računao sa premoći verbalnog nad drugim jezicima scene, a najmanje onaj koji je pisao drame s namerom da budu *za čitanje*. O tome je na više mesta govorio u eksplicitno poetičkim tekstovima i o tome, makar nama, očigledno svedoče i sami njegovi dramski tekstovi.

„Nikad nije dovoljno podvući: bez pozornice i gledališta drama je lišena svoje biti. U organskoj su celini i onaj koji stvara i oni koji glume i oni koji prisustvuju glumi. Problem dramskog stvaralaštva ne može se integralno rešavati bez jednog od ova tri činioaca. Niti se igde moglo doći do punog dramskog razmaha ako se delo, izvođači i gledaoci, pri izvođenju, nisu stopili u nerazdvojnu celinu. I ni u kojoj umetnosti kao u ovoj sudbina dela nije u tolikoj meri uslovljena, nije toliko u rukama onih koji, glumeći, svojim životima stvaraju ga, i koji, posmatrajući ga, silinom doživljaja postaju živi učesnici u njemu.“ (IV, 107)

Međutim, *bez pozornice i bez gledališta* ostala je većina njegovih drama. Već je bilo reči o tome – pisac je samo dva svoja komada video na sceni, u izvedbi amaterskih pozorišnih trupa. Kritikama tih predstava više se nećemo baviti. Ali, ako ne čitamo Nastasijevićeve drame i eseje, već o njemu kao dramatičaru sudimo samo na osnovu kritičkih tekstova, lako ćemo doći do pogrešnog zaključka da je Momčilo Nastasijević dramski pisac koji nikada nije računao sa scenom, te da je upravo to razlog hermetičnosti, netipičnosti, liričnosti njegove dramaturgije. U pitanju je, kako vidimo, svesni poetički koncept koji, nažalost, nije imao sreće da scenski bude podrobno istraživan, što nikako ne znači da ne postoji referentni sistem u modernoj povesti i teoriji teatra koji bi ove dramske tekstove sa lakoćom mogao da ponese, da se ne zbunjuje i ne

iščuđava nad njegovim jezikom, da se ne spotiče nad odsustvom linearnosti, da mu dopusti muziku i ples bez straha od odmazde zakona *jasnosti*.

Ako pokušate da prepričate bilo koju od Nastasijevićevih pripovedaka (proza je, od toga ni on nije mogao do kraja pobeći, po svojoj prirodi osuđena na narativnost), pripovedani događaji ostaviće Vašeg slušaoca manje ili više ravnodušnim, u svakom slučaju – izostaće zloslutna jeza kojom svog (senzibilnog) čitaoca inficira Nastasijevićev tekst. „Graniči se sa čudom“, kaže Atanasijević (1938: 33), „kako je obilnu jezovitost ovaj tako izuzetan pripovedač uspevao da iscedi iz običnih motiva“. Glavni akter svakog Nastasijevićevog teksta jeste – jezik. Sva napetost, sva semantika, pa ako hoćete, i sva *lepota*, prebegla je, gotovo u potpunosti, u slučaju ovog autora, od sadržaja ka formi. U drami, reč je o istom, slučaj je gotovo identičan. Ono čitanje, ili izvođenje, koje *prepričava* Nastasijevićev tekst, koje teži da ga uzemlji, prilagodi inteligibilnom na uvreženi način, mora da se oprusti od poetske magije teksta, koji sa inteligibilnošću, kakvom smo skloni da je zamislimo, suštinski nikada nije ni računao. Navešćemo primer kritike kikindske *Večite slavine* (Ivan Husman Jasenski, 2004), koju potpisuje Darinka Nikolić (2004), gde se kao jedan od „najznačajnijih pomaka u ovom scenskom tumačenju Nastasijevićeve drame u odnosu na dosadašnje“ ističe „depatetizacija verbalnog iskaza kojim se prenebregla izveštačenost jezika kojim govore Nastasijevićevi junaci“. Predstavu Jasenskog nisamo imali prilike da pogledamo i nećemo se njome detaljnije baviti, možemo samo podvući – sloboda pozorišnog reditelja da od dramskog organizuje vlastiti, novi, *scenski* tekst, za nas je sloboda koja se ne dovodi u pitanje. Ovde nam je, međutim, značajan stav pozorišne kritičarke, pre svega na onom mestu gde se u svojoj kritici dotakla dramskog teksta. *Izveštačenost* Nastasijevićevog jezika nije uslovljena objektivnim istorijskim okolnostima, već je kao takva svesno, *nemerno* uspostavljena. Ukratko, Momčilo Nastasijević nije pisao onako kako

je govorio (ili kako *se govorilo*, u njegovo vreme) i vrlo je moguće da je za svoje drame predviđao i tražio takvo jedno pozorište u kojem funkcija verbalnog jezika ne bi bila komunikativna u užem ili uvreženom smislu, odnosno svoju komunikativnost ne bi obavljala na uobičajeni, očekivani, pravolinijski, direktan način. Kao teško prohodan ovaj se dramski jezik otkriva prevashodno u onoj čitalačkoj strategiji koja je zasnovana na navici da simultano kognitivno obrađuje pojedinačno svaki od poslatih znakova. Nastasijević je, očigledno, bio zainteresovan za drugačiji tip kodiranja i dokodiranja znaka i to je podatak koji kao takav jeste prepoznat, ali veoma čudno interpretiran u našoj književnoj i pozorišnoj kritici. Momčilo Nastasijević nije bio Crnorizac Hrabri koji se na volšeban način obreo u međuratnoj srpskoj avangardi, ali začudo, srpska je kritika pokazala nemerljivo veću otvorenost da prihvati takvo jedno nadnaravno objašnjenje njegove literarne pojave, nego da se zapita zašto je moderni i modernistički nastrojeni dramski pisac posegao za polurazumljivim, ne-vukovskim jezikom, čineći ga još manje razumljivim, gotovo ličnim. Replike su u dramskim tekstovima Momčila Nastasijevića napisane tako da svoju poruku u velikoj meri šalju svojim *načinom, formom, zvučnošću*, šifrovane su pretežno melodijom i tonom, iako su, videli smo, sa papira, van scene, uz određeni hermeneutički napor, svakako čitljive i na *uobičajeni* način. Međutim, dokle god se na sceni Momčilo Nastasijević, manje ili više uspešno, leči od *izveštačenosti* svog jezika, mi nećemo biti u prilici da proverimo je li njegov dramski jezički način odista delotvoran, dejstvujući, može li melodija jezika da prenese poruku kada je arbitrarnost verbalnog znaka (u užem smislu) narušena, može li sa scene biti izgovorena rečenica koja nije do kraja *jasna*, a da bude savršeno *razumljiva*, da li je moguće ovoj dramaturgiji, koja već u samom primarnom tekstu odustaje od premoći verbalnog, u smislu logocentričnog, razumno-deklarativnog, i

prerasta u zvuk, ritam, sliku i telo, dopustiti da na sceni slobodno peva i pleše, bez polaganja računa sokratovskom Logosu.

Od davne 1931. godine kada je Josip Kulundžić u *laboratoriji svoga mozga sproveo analitički postupak* bez presedana i o rezultatima svog *prevođenja* Nastasijevićeve drame na *realističan govor ljudi od krvi i mesa* izvestio širu javnost, pa do 2004. godine kada Darinka Nikolić pozdravlja scensku *depatetizaciju Nastasijevićevog izveštačenog govora*, proteklo je više od sedamdeset godina, ali je želja da se dramski jezik Momčila Nastasijevića oprirodi, izleči, pripitomi, potčini samovolji Racija, ostala glavno obeležje teatarske, teatrološke, dramaturgijske, pa donekle i književnoteorijske misli o dramskom delu ovog pisca.

Kada smo govorili o traženju referentnog okvira za čitanje Nastasijevićevih drama ili scenskih izvedbi njegovih drama, videli smo da su kritičari, kako književni tako i pozorišni, najčešće posezali za uspostavljanjem neke intertekstualne, a ne kontekstualne veze i u zabrinjavajuće velikom broju slučajeva poredbene elemente, preko kojih su interpretativno čitali Nastasijevićev tekst, pronalazili upravo na polju literature, i to najčešće one prozne (sic!), dok se za nekom dramsko-teatarskom kontekstualizacijom Nastasijevićevih drama zaista retko kada tragalo. Njegova savremenica, prijateljica i filosofkinja, Ksenija Atanasijević (1938: 33), u autorskom tekstu povodom pičeve smrti profetski je najavila da Nastasijevićeve „pripovetke, koje su prve donele svome tvorcu književno ime, pored sve ozbiljnosti svoga značaja, ostaće, između svih drugih njegovih dela, ipak najdostupnije publici. Nastasijevićeve drame biće to u znatno manjoj meri. Pošto i sadržajno i formalno otstupaju od dramskih norama i uobičajnosti, puštena je u opticaj parola da su one scenski neizvodljive.“ O budućem statusu Nastasijevićevih pripovedaka autorka je možda i pogrešila, ali se o problemu recepcije njegovih dramskih tekstova ovo predviđanje u potpunosti ostvarilo. Atanasijević (1938a: 20) je, međutim, bila

čvrsto uverena da „kad naše pozorište jednom bude moglo da čini svoja traženja, ono će ih činiti u Momčilovim dramama“. Navodimo ove zaključke, ne zato što su naklonjeni Nastasijevićevom dramskom stvaralaštvu, već pre iz razloga što je u njima podvučena jedna veoma važna stvar – Atanasijević insistira na *teatralnosti*, ne na *literarnosti* ovih drama i polaže nade u korenitu promenu, transformaciju, reorganizaciju pojmova *pozorišno* i *dramsko* u domaćoj umetnosti, nauci i kritici. Njegove drame, autorka smatra, nisu *neizvodljive* po sebi, one se kao takve uspostavljaju samo u jednom, specifičnom, među mnogim drugim potencijalnim pozorišnim sistemima i poetikama. U međuvremenu je došlo, ili je trebalo doći, do promene u recepciji Nastasijevićevih drama, do upoznavanja ovdašnje nauke, kritike i publike sa smenom dramskih i teatarskih dominanti, koje su, ili koje bi, edukovale pozorišnog stvaraoca i njegovu publiku, odnosno formirale i vaspitale jedan novi književni i pozorišni ukus. U tom smislu, današnji čitalac, optimistično tvrdi Mirjana Miočinović (2008: 303), „već se privikao na nova dramska sredstva i zna da organizujući faktor dramatičnosti ne mora obavezno da bude priča, da napetost može počivati i na diskontinuitetu, da pravo na „otežanu formu“ nemaju samo narativni oblici već i drama, da je neprozirnost i dramski kvalitet, da lirska intonacija kao emocionalna intonacija (po Ejhenbaumu) i te kako može odgovarati drami, a sve to olakšava pristup Nastasijevićevim dramama danas.“ Da li je do ovog pomeranja u našoj dramaturgiji i pozorišnoj praksi zaista došlo ili bi samo bilo lepo da se takav pomak dogodi ostaje otvoreno pitanje. Ali u slučaju spornog Nastasijevića sa velikom sigurnošću možemo reći da nije.

Sudeći po kritikama i pažnji koju je izazvala u javnosti, verovatno najuspešnija inscenacija nekog Nastasijevićevog teksta jeste predstava iz 1966. godine, *Kod Večite slavine* Narodnog pozorišta iz Zenice, u režiji Jovana Putnika i Zorana Ristovića. Naredne godine, na XII Sterijinom pozorju, ova predstava nagrađena je *Vanrednom nagradom žirija za scensku*

valorizaciju poetske dramaturgije Momčila Nastasijevića. Iako su mišljenja kritičara o ovoj predstavi bila podeljena, činilo se ipak da je Putnikovom predstavom i Sterijinom nagradom, između ostalog, započela demitologizacija nesceničnosti Nastasijevićevih drama. Kasnije se ispostavilo da je u pitanju izuzetak koji, kao i obično, ne ukida, nego potvrđuje pravilo. Dotakli smo se ove predstave i na njoj ćemo se nakratko zadržati, jer za to imamo nekoliko razloga. Više od dve decenije kasnije, u kritičkom pregledu pozorišne sezone 1989. godine, govoreći (veoma pohvalno) o jednoj drugoj *Večitoj slavini*, diplomskoj predstavi Dijane Milošević i Jadranke Anđelić, postavljenoj na sceni Narodnog pozorišta iz Vršca, Jovan Hristić (1989: 1646) podsetiće na to da je „Putnik još pedesetih godina pokušavao da režira *Večitu slavinu* u Beogradskom dramskom pozorištu”, ali da je „u to vreme Nastasijević bio pisac na koga se gledalo sa mnogo ideološkog podozrenja. *Slavina* je”, tvrdi Hristić, „ugledala svetlost dana zahvaljujući Putnikovoj upornosti, koji je bio jedan, a možda i jedini koji je verovao u piščev dramski dar.” Ideološki problem, dakle, pored problema *nesceničnosti*, bio je, posebno prvih decenija nakon Drugog rata, veoma važan, možda i presudan, u tretmanu književnog i dramskog stvaralaštva Momčila Nastasijevića.

Nastasijević, kao ni Vinaver, kao ni Rastko Petrović, kao uostalom ni mnogi drugi među njihovim savremenikima, nije prihvatao imperativ klasne borbe kao poetičko načelo, niti mu je bilo blisko eksplicitno angažovanje umetnosti u službi revolucije koja se približavala,³³ na šta su ih veoma glasno pozivali budući pobednici, a dotadašnji saborci iz rata protiv terora akademske kritike i francuskog jedanaesterca – nadrealisti. Momčilo Nastasijević umro je 1938. godine. O fašizmu, nacionalsocijalizmu, pa ni komunizmu, koliko je nama poznato, nije pisao. Izvesni

³³ „*Socijalno* je u znaku vremena. Književnik po sili svoje prirode mora se uživljavati u sve što donese život. On je socijalan u najširem i najdubljem smislu te reči. Pri poremećaju društvenih odnosa njegova *socijalnost* po sebi dolazi do pojačanog izraza. Međutim, od toga praviti svoje književno vjeruju, mislim, ništa je manje nego nečemu prolaznom dati značaj neprolaznosti, ništa manje nego lišiti se svoga poetskog integriteta.“ (IV, 103)

dogadjaji, međutim, koji su se odigrali uoči i nekoliko godina nakon njegove smrti, presudno su uticali na to da Nastasijevićev društveno-umetnički *imago* bude formiran kao nacionalistički, odnosno, jezikom revolucije, kao reakcionaran – *neprijatelj naroda i progresa*. Činjenica da je bio saradnik *Hrišćanske misli*, časopisa koji se bavio filozofskim, umetničkim i religioznim pitanjima, koji je uređivao Milutin Devrnja i oko kojeg kruže imena Justina Popovića, Nikolaja Velimirovića i, što je možda najproblematičnije, odnosno što će postati najproblematičnije, Dimitrija Najdanovića, ugravirano je u Nastasijevićevu biografiju kao neupitni dokaz da bi se, samo da je ostao u životu, on svakako svrstao uz Vladu narodnog spasa. Priređujući piščeva sabrana dela nedugo nakon njegove smrti, predgovore su napisali Stanislav Vinaver, Miloš Radojičić i Milutin Devrnja – pisac, matematičar-antropozof i teolog, svaki za po jedan tom. Te (pred)ratne 1939. godine, Devrnja (1939: 76) će u svom Predgovoru pisati kako su se „u kući profesora Najdanovića, finoga sagovornika i poznavaoa kulturnih, a naročito filozofskih problema, vodili razgovori do duboko u noć“. Iako će insistirati na tome da je Nastasijević bio rado prihvaćen i da se ugodno osećao u krugu ljudi okupljenih oko *Hrišćanske misli*, Devrnja (1939: 77) dodaje da „ipak, Momčila ne prestaje da muči misao o pokretanju časopisa sa čisto književnim umetničkim priložima i pretenzijama“. Drugačije će govoriti *fini sagovornik* iz prethodne rečenice, Dimitrije Najdanović (1943), koji, sada već kao otvoreni i egzaltirani *ljotićevec*, 1943. godine u *Srpskom narodu* piše: „Protivnarodni neprijatelji otkrivaju najzad strašnu veličinu njegovog (Nastasijevićevog) nacionalnog revolucionarstva. Jevrejsko-masonska-komunistički trougao steže se oko njegovog vrata kao omča. Jevrejska knjižarska tezga, masonska zavera i komunistička besomučnost sputavaju i guše njegovu aktivnost. U njemu se budi revolt i visoka svest o nacionalnoj solidarnosti sa onima koji su na političko-duhovnom planu započeli bitku za oslobođenje nacije od petokrake zvezde. On postaje član

pokreta čije je on osnovne misli na svom umetničkom planu uglavnom već anticipirao. Prerana smrt omela ga je da i tu kaže svoju veliku reč.“ Strasno i patetično, gnevno i lukavo, kako i dolikuje nacizmu, Najdanović je ščepao Momčila Nastasijevića i odredio ga za svog saborca, proroka i pretka, koga je *prerana smrt sprečila* da se o tome i sam izjasni. Za spasavanje Nastasijevića iz ovog smrtonosnog zagrljaja pobednici nisu bili bogznakako zainteresovani, pre svega iz razloga izrazitog antiutilitarizma, iracionalizma i, iznad svega, mističkog realizma njegove poetike koja, kao takva, nije imala šta da traži u posleratnom jugoslovenskom kulturnom modelu, ali svakako i zbog toga što, smatralo se, iako možda ne sasvim kriv, za to što je postao Najdanovićevim plenom Momčilo Nastasijević ipak nije ni sasvim bez krivice. Pored toga, u čuvenom *ratnom kolu* Srpske književne zadruge, kada su čestiti i hrabri odbili da njihova dela budu štampana pod kvistlinškom nacističkom upravom, te 1944. godine već odavno umrli Momčilo Nastasijević nije bio u prilici da spreči objavljivanje svojih pripovedaka. Rat se završio, komunistički (srećom, ne fašistički) (nad)realizam je pobedio. Momčilo Nastasijević ostao je u moralnom mulju one druge strane, u koji su ga sa sobom sebično vukli poraženi i u koji su ga ekstatično i osvetnički gurali pobednici. Šta je Nastasijević radio u kući Dimitrija Najdanovića saznali smo kad su se stišale strasti, dve decenije nakon završetka rata, iz amnestirajućeg teksta Velibora Gligorića (1965: 97), koji pisca, istina, još uvek prekoreva, ali je spreman da mu oprostí što je „pohađao kružok koji je organizovao jedan opskurni neprijatelj progresa i u tom kružoku govorio o freskama“. Tih šezdesetih, činilo se, stvari su se polako popravljale za Nastasijevića – ne samo da je javno amnestiran od predsednika SANU (Velibora Gligorića), već su i dve godine zaredom objavljivane knjige njegove poezije (*Sedam lirskih krugova*, u izboru i sa Predgovorom Vaska Pope, „Prosveta“ objavljuje 1962. godine; naredne, 1963. godine, Muharem Pervić za NOLIT priređuje, uz Predgovor, izbor iz Nastasijevićeve

poezije), a 1967. Putnik na Sterijino pozorje dovodi *Večitu slavinu*. Rasprava o piscu, iako ne sasvim, vratila se u okvire književno-umetničkog u užem smislu. Međutim, dok su sa *leve* strane pokazivali spremnost da Nastasijevića prihvate i da mu *oprote*, sa one *desne*, ispostaviće se, ni iz daleka nisu bili spremni da ga *otpuste*. Kada se, dvadesetak godina kasnije, u domaćem javnom diskursu Drugi svetski rat počeo predstavljati onako kako se svojevremeno u Evropi (i šire) manipulativno predstavljao Španski građanski rat – kao borba hrišćanstva i komunizma – Momčilo Nastasijević ponovo je, ali sada sa suprotnim predznakom, od pesnika preinačen u Najdanovićevog svetosavskog mistika: „Nisu Momčila Nastasijevića svojatali vladika Nikolaj Velimirović, otac Justin Popović, Miloš Radojčić ili Dimitrije Najdanović, kada su ga spontano primili kao saradnika u *Hrišćanskoj misli*, religiozno-filosofskom časopisu, pre Drugog svetskog rata i pred sam rat, koji se služio hrišćanskim razlozima u polemikama s nastupajućom komunističkom ideologijom. Nije bilo potrebno ni pitati kojem bi se carstvu privoleo Momčilo Nastasijević u idejnom sukobljavanju hrišćanstva i komunizma”, uveren je Vladeta Jerotić (1993: 160). U ovom ideološkom zamešateljstvu koje traje više od pola veka, najmanje se čuo ili konsultovao sam Momčilo Nastasijević jer, kako otvoreno kaže Jerotić – *nije bilo potrebno ni pitati*.

Ali, vratimo se u 1967. godinu, na XII Sterijino pozorje i *Okrugli sto* povodom Putnikove *Večite slavine*. U vrtoglavom i burnom posthumnom životu Momčila Nastasijevića to je bila decenija prosperiteta i sreće. S obzirom na to da je Putnik pokazao da Nastasijević itekako može *da se igra*, pitanje nesceničnosti njegovih drama nakratko je zamenjeno jednim drugim pitanjem, veoma karakterističnim za domaću, i ne samo domaću, pozorišnu kritiku – pitanjem scenske odanosti dramskom tekstu. Čak je i Kujundžić, iako uveren da je *Slavina* „skica za dramu od koje se normalna predstava ne može napraviti”, ustao u odbranu te skice od njenog neadekvatnog

scenskog predstavljanja: „umesto Nastasijevićeve mistike, oni su pružili dert, umesto iskonske patnje, prikazali su terevenke pijandura, umesto putenih ljubavnica, palanačko shvatanje strip-tiza.” Zapisnik sa *Okruglog stola kritičara* govori da su pojedini (J. Šuhof, T. Ketig, I. Mazov), priznajući Putniku zasluge za inscenaciju *nesceničnog* teksta, prigovorili isto što i Kujundžić: „rediteljevo izneveravanje identiteta pisca, zapostavljanje Nastasijevićeve mističnosti, vezanosti za *zov krvi* i srednji vek” (Politika, 1967). *Nescenični* Nastasijević, kako saznajemo iz kritika, izgleda da je postao *sceničan* zahvaljujući kalemu *stankovićevskog derta*, čime je, po mišljenju većine kritičara, izneverena autentičnost Nastasijevićeve poetike. U svojoj studiji o međuratnoj drami, Mirjana Miočinović (2008: 305) naglašava da ova drama „nije Stankovićev svet sete, svet derta i melanholičnog uživanja u ljubavnoj patnji (jer patnja je privilegija osetljivih)” i sa tim će se složiti većina teoretičara književnosti. Nesreća je, međutim, u tome što su se sa tim složili i mnogi pozorišni kritičari pa su, čuvajući nepovredivost dramskog teksta, dozvolili da strada nepovredivost predstave. Video zapis ove *Večite slavine*, koji bi nam svakako bio od značaja i koristi, koliko je nama poznato, ne postoji. Ali raspoložemo dvema kritikama koje, budući nezainteresovane za kult nedodirljivosti dramskog teksta, donose nešto bogatiju i svakako pronicljiviju sliku onoga što se u Putnikovoj režiji dešavalo na sceni.

Ističući na samom početku ono što se poslovično ističe – da se oduvek sa skepsom gledalo na mogućnost scenske realizacije Nastasijevićevog dramskog opusa, pa da je „prvo izvođenje ove drame već svojevrsni podvig”, Muharem Pervić (1967) u svojoj kritici, koju je naslovio *Pokušali pa uspeli*, zaključuje: „Putnik je *Večitu slavinu* interpretirao kako valja i kako je, izgleda, jedino moguće, u duhu i stilu simbolističkog pozorišta u kome je pesnik, po pravilu, nad dramatičarem”. Pervić se, kao što smo pomenuli, nekoliko godina ranije već bio uključio u tihi i velikim delom vanumetnički obračun *za ili protiv* Nastasijevića i u svom Predgovoru

(1963) pokušao da raspravu o pesniku vrati na polje literature i obezbedi izvesnu afirmaciju njegovog dela. Svakako naklonjen Momčilu Nastasijeviću, kao uostalom i sam Putnik, kritičar je reditelja ispratio u kreativnom traženju odgovarajućeg okvira za interpretativno pozorišno čitanje ove drame i nije mu smetao upliv *mitketovskog* u Nastasijevićev dramski svet, ocenivši da je upravo u takvoj vizuri „Nastasijevićeva poetsko-filozofska metafora našla svoj autentičan i prirodan kontekst.”

Za rediteljska odstupanja od dramskog teksta, pored Pervića, sluha je imala i Ljerka Krelius (1967), možda jedina koja je u potpunosti odolela izazovima predpozorišnih uverenja, koja je predstavi na samom početku prišla bez pozivanja na Nastasijevićeve poetičke postulate i dala najživopisniju sliku onoga što je videla na sceni. Svoju kritiku Krelius početno usmerava ka autoru predstave: „Jednom je Jovan Putnik dokazao da je Domanović moguć na sceni: režirao je *Stradiju*. Zbog toga sa puno opravdanja poseže ovaj put za tekstom Momčila Nastasijevića.” Krelius u svom čitanju polazi, dakle, od Putnikove, ne od Nastasijevićeve istorije i poetike, i tako podešena perspektiva dopustila joj je da primeti *teataralnost*, umesto *literarnosti* same predstave. Tražeći adekvatan referentan okvir za čitanje ovog komada, Krelius ga je pronašla, ne u (nauci o) književnosti, već u teoriji pozorišta, u Artoovom teatru surovosti, ističući da su sve komponente Nastasijevićeve drame „izvučene jarkim bojama, naglašenom ekspresijom, senzualnošću koja je kiptjela sa scene i naturalizmom još neviđenim u našem teatru”, i zaključivši da „konačno imamo i *svoj* teatar surovosti.” U perspektivi, dakle, koja je prevashodno usmerena na predstavu, ne na opšta načela Nastasijevićeve poetike, kritičarki nije bilo teško da južnjački *stankovićevski dert* i mistični i mistički svet *Večite slavine* prepozna i pročita kao celinu, skladan pozorišni izraz nastao na Artoovom tragu.

O Putnikovoj *Večitoj slavini* znamo još i to da je hronologizovala izvorno cikličnu i regresivnu postavku dramskog vremema. Ne znamo kako je reditelj do kraja pristupio Nastasijevićevom jeziku, ali znamo da ga je izveo na scenu, smestio u prostor i pustio kroz vreme na način koji je Kreljus prepoznala kao blizak surovom pozorištu. A da li dramsko stvaralaštvo Momčila Nastasijevića zaista ima, ili može imati veze sa Artoovom teorijom pozorišta, odnosno da li Nastasijevićeva *poetsko-filosofska metafora* može biti oživljena sredstvima i načinima teatra surovosti, pitanja su na koje bi se najpotpunije, pa i najpoštenije, moglo odgovoriti empirijskim proverama i istraživanjem. Sa druge strane, ono što pripada domenu ovog rada, njegovom medijumu i akademskoj disciplini, jeste mogućnost spekulativnog, teorijskog promišljanja ove potencijalne veze, njene smislenosti i održivosti, da bi se zaključci potom mogli ponuditi onima kojima u ovoj stvari ipak pripada završna reč – pozorišnim stvaraocima.

Ono što na početku sa sigurnošću možemo reći jeste da je prigovor nesceničnosti Nastasijeviću upućivan upravo sa onih teatarskih, teatroloških, dramaturgijskih, pa i filozofskih pozicija koje je Antonen Arto držao na nišanu, onih koje se u njegovoj pozorišnoj teoriji najčešće opisuju kao *zapadne* i *latinske*. U Artoovom teorijskom diskursu pojam *zapadnog* u pozorištu nije do kraja jednak njegovom izvornom, geografskom značenju – *zapadom* se ovde, istina, imenuje evropski, zapadni teatar, ali u onoj meri u kojoj se stavio u službu logocentrične metafizike i koji se zarad služenja sokratovskom Logosu, smatra Arto (2010: 110), odrekao vlastitog autentičnog bića, sopstvenog jezika i smisla: „Pozorište više nije umetnost; ili je beskorisna umetnost. Ono je savršeno u skladu sa zapadnom idejom umetnosti“. Tako Artoova pozorišna poetika, prema Deridi (2007: 247), predstavlja „više zahtjeve nego zbroj propisa, više sustav kritika koji potresa cjelinu zapadne povijesti nego raspravu o kazališnoj praksi.“ To

nikako ne znači da je potrebno, čak i u slučaju da se pokaže kao moguće, lišiti Artoov teatar surovosti njegove pozorišne prirode i nepovratno ga prevesti preko epistemološke rampe postavljene između umetnosti i filosofije, ali svakako da jeste dragoceno ukazati na činjenicu, što je, između ostalog, Derida u svojoj studiji i učinio, da se semantički i kritički kapaciteti surovog pozorišta ne iscrpljuju sa teorijom i istorijom teatra. Pozorište surovosti u isto je vreme i teatarska poetika i filofska kritika zapadne metafizike, a nije do kraja ni jedno od njih. Ovu paradoksalnu unutarnju ravnotežu, svojstvenu dekonstruktivističkoj ambivalenciji, čini se da je, sasvim u duhu logike paradoksa, upravo poslovično neuravnoteženi Antonen Arto uspeo da postigne.

Artoovoj teoriji pozorišta moguće je, dakle, prići iz najmanje dva ugla. Prvi, na kome ćemo se ovde i zadržati, podrazumevao bi prolaženje kroz njegov tekst u potrazi za pravilima, definicijama i praktičnim uputstvima ponuđenim u cilju osmišljavanja i realizovanja potencijalne pozorišne predstave teatra surovosti, podrazumeva, dakle, da se pred Antonena Artoa postave konkretana, unapred pripremljena i nasleđena pitanja na koja, prema osnovnom esnafskom pravilniku, onaj koji pretenduje na mesto teoretičara pozorišta mora imati spreman odgovor. Arto je taj upitnik popunio rukopisom zavodljivim, ali teško prohodnim, što nikako nije razlog da se od čitanja odustane jer, kako ističe Grotovski (2006: 99), a u vezi sa enigmom Artoovog jezika, „mikroorganizmi se izučavaju preciznim instrumentom – mikroskopom i sve što je teško primetno zahteva preciznost“. Sa druge strane, inerciju apofatičkog govora o Artou, po kojem on *nije zdrav, nije dovršen, nije precizan, nije praktičan, prekida, mora da prekine*, pitanje: šta onda on *jeste*? Jer, ako već ne pruža ono što se od njega očekuje – prohodnu i preglednu pozorišnu koncepciju, nije li onda logično, ili makar pristojno, pitati ga šta je u zamenu za čitalačku pažnju sposoban da pruži? Dopustiti živom i živahnom Artoovom jeziku da progovori po sopstvenom

ritmu i naumu, ispostavilo se da je dopuštenje na koje je morao da čeka decenijama. Njegov jezik i gotovo pesničke slike kojima gradi vlastitu teorijsku misao, drskost i ostrašćenost te misli, njegov medicinski dosije i celokupna biografija pretrpana bizarnim anegdotskim sadržajem, od Antonena Artoa stvorili su egzemplarnu figuru drevnog mita o nadahnuću i ludilu, a od njegovog teksta enigmatičnu skriptu, mahnitu ili sakralnu, u zavisnosti od filozofskih i emocionalnih nazora onoga koji je tumači. Međutim, kada se izbegnu zamke njegove blagoljublivosti i kada se istraživački pogled Artou ne uputi „kroz objektiv njegovog ludila kao datosti“, u tom slučaju, tvrdi Mirjana Miočinović (1976: 6), „tačku po tačku može da se rekonstruiše teorijski stav ništa manje dosledno sproveden od aristotelovskog stava na primer“.

Kako se problem jezika pokazao kao centralni problem Nastasijevićeve dramaturgije, odnosno kritičke recepcije njegove dramaturgije, postavlja se pitanje kako bi se taj jezik snašao, kako bi se ponašao na sceni surovog pozorišta. Arto u svojoj teoriji načelno razlikuje dva jezika – verbalni jezik u užem smislu i polivalentni, polilingvalni jezik scene na čijem je preporodu i prevrednovanju intenzivno insistirao, a čija „gramatika tek treba da bude pronađena“ (Arto 2010: 106). Pogrešno bi, međutim, bilo tvrditi da Antonen Arto prezire reč ili da je proteruje iz teatra. Naprotiv, preko pitanja jezika on će zapravo ući u polemiku sa celokupnom tradicijom zapadne metafizike koja se, još od Platona, prema reči odnosi sa kontinuiranim prezrenjem, pa otuda ne čudi Deridina afirmativna zainteresovanost za Artoa i njegovu pozorišnu poetiku. Inicijalni Platonov binarizam kojim je *leksis* pozicioniran u strukturi zapadne metafizike jeste onaj u kojem svoje snage odmerava prema Logosu. Svako sledeće određenje reči izvedeno je upravo iz ove opozicije i nosi njenu stigmju. Grešan po svojoj prirodi, jer je u odnosu prema Logosu ospoljen, izveden, pa time i nečist, *leksis*, u hijerarhijski ustrojenom sistemu logocentrizma, ako želi da boravi na vladajućoj strani binarnog niza, ima da bude upravljani Logosom, njemu

odgovoran, podređen i poslušan. Postavljanjem ovog uslova, Platon je pristao na reč kao na nužno zlo misli, ali se istovremeno ogradio od Logosu neposlušne reči, uvodeći novu podelu koja je ugrađena u same temelje zapadne metafizike – podelu na *dobru* i *lošu* reč. Kada je iz svoje Države proterao pesnike, a za vladare postavio filozofe, učenik *Onoga koji ne piše* zapravo je prognao *lošu* i uspostavio vladavinu *dobre* reči. Upravo ta *dobra reč*, koju je zapadna metafizika prema sebi oblikovala, jeste ona preko koje su se, tvrdi Arto, na pozorišnu scenu uvukle psihologija i mimeza. Tvrdi da „zapadno pozorište ne prihvata reč kao aktivnu snagu koja polazi od razaranja privida da bi došla do duha već, naprotiv, kao krajnji stepen misli koja se gubi ukoliko se eksteriorizuje”, Antonen Arto (2010: 73) *sa žarom i pakošću* vodi borbu protiv te *dobre* reči i bespogovorno je nameren da je ukloni iz teatra, a metafiziku Zapada na pozorišnoj sceni da zameni *aktivnom metafizikom* (Ibid., 52), kako naziva snagu scenskog doživljaja i izraza koju je video na delu u predstavi pozorišta sa Balijsa. U tom smislu, podvlači Arto (Ibid., 75; 93), „nije reč o tome da se govor isključi iz pozorišta, već da se promeni njegova namena”, odnosno – „ne da se ukine artikulisana reč, već da se rečima dâ otprilike onaj značaj koji one imaju u snovima“.

Zamerajući Nastasijevićevom jeziku visoki stepen okultacije znaka, sklonost ka kondenzaciji i inverziji, udaljavanje od uvreženog sintaksičkog poretka, hermetičnost i sematičku nepreciznost, neprozirnost, a proglašavajući pomenute karakteristike izrazito *nesceničnim*, *nedramskim*, kritičari su zapravo na umu imali ovu tradicionalno *zapadnu* ideju o jeziku scene za koju je Antonen Arto smatrao da je u biti antipozirišna i da je svojim racionalizmom i intelektualizmom uništila evropski teatar. Nastasijević je, o tome svedoče podjednako njegovi dramski i esejistički tekstovi, bio na sličnom tragu. Iako pisac, pesnik, bio je čvrsto uveren u to da drama možda može početi, ali se nikako ne dâ završiti u literaturi, u verbalnom, pisanom

jeziku, i otuda toliko mnogo i toliko važnog mesta koje je u svojim dramama ostavio muzici, fizičkom prostoru, telu, otuda i priroda njegovog jezika čija sceničnost, dramatičnost, semantika počivaju pre na zvučnosti (ritmu, melodiji, prozodiji), nego na konkretnom i jasnom značenju koje stoji iza tog zvuka. „Vrlo dobro znam“, kaže Arto (2010: 47), „da i same reči imaju mogućnost ozvučavanja, različite načine da se projektuju u prostoru, što će reći svoje *intonacije*. Moglo bi se, doduše, mnogo šta reći o konkretnoj vrednosti intonacije u pozorištu, o sposobnosti koju reči imaju da stvore muziku prema tome kako su izgovorene, nezavisno od svog konkretnog smisla, pa čak i suprotno od smisla – da stvore pod govorom podzemne tokove utisaka, veza, analogija; ali taj pozorišni način prilaženja jeziku već je postao nevažan za dramskog pisca, i on o njemu, poglavito sada, ne vodi nimalo računa dok stvara svoje komade.“ Ne možemo se oteti utisku da u ovoj perspektivi, u perspektivi surovog pozorišta, poslovično nescenični Momčilo Nastasijević postaje upravo suprotno – dramski pisac koji je o jeziku razmišljao na izrazito *pozorišni način*. Mišljenja smo da bi Nastasijevićev jezik, od izveštačenog i neadekvatnog, na sceni teatra surovosti mogao postati rezonantni, zvučni, visoko potentni dramski govor, vitalni i funkcionalni organ polilingvalnog, sinkretičnog tela, kako je Arto (Ibid., 90) zamišljao autentični jezik pozorišne scene, onaj koji, „napustivši zapadnjački način korišćenja reči, od reči stvara čarolije. On proizvodi glas. On se koristi vibracijama i svojstvima glasa. On najzad prekida s intelektualnim robovanjem jeziku, otkrivajući smisao jedne nove i duboke intelektualnosti koja se skriva iza pokreta i iza znakova podignutih do dostojanstva izuzetnih vradžbina“.

Kada se na ovakav način promišljaju jezik i biće pozorišta, onda se, po logici stvari, na polju Ideje mora voleti ono što se doživljava kao nepromenljivo, neizrecivo i skriveno, iza svih istoričnosti, geneza i egzegeza. *Latinskom* je Arto (Ibid., 49; 74) nazivao „tu potrebu da se koriste reči kako bi se izrazile ideje koje su jasne. A za mene“, kaže on, „jasne ideje su, u

pozorištu, kao i svugde, mrtve i preživele ideje“, odnosno, „svako pravo osećanje zapravo je neizrecivo. Izraziti ga znači izneveriti ga. A prevesti ga znači *prikriti ga*. Pravi izraz skriva ono što izražava“. Tako je i Nastasijević (IV, 21; 15), veoma slično Artou, verovao da je „lepotu jedne stvari u osnovi tajna te stvari“ i da „najsugestivnije deluje ono što je samo nagovešteno, naslućeno, neiskazano“. Obojica su insistirali na tome da se umetnost mora sačuvati od bavljenja trenutnim, akutnim pitanjima,³⁴ sa jedne, i od autističnosti koju su oba autora pripisivala larpurlartizmu, sa druge strane.³⁵ I jedan i drugi naj snažniju Ideju pronalazili su u mitu, u mitskom pamćenju, a učinak, odnosno autentično pozorišno, pa i svako umetničko iskustvo, jednačili su sa iskustvom mističkog, religijskog, ritualnog. „Pozorišna igra, koncert, ako je samo postignut dodir između izvođača i prisutnih, suštinski se preobražava u nešto hramovno, pri čemu su izvođači sveštenici a publika nerazlični hor“, uveren je Momčilo Nastasijević (IV, 90) ali, dodaje Arto (2010: 53), „dovoljno je da se izgovore reči *religijski* i *mistički* pa da vas smatraju za crkvenjaka ili za nekog nepismenog sveštenika iz budističkog hrama“, što je primedba koja se u kritičkoj recepciji oba ova autora zaista nebrojano puta čula.

³⁴ „Dolazi se do zaključka da pozorište, u onoj meri u kojoj ostaje zatvoreno u svoj jezik i zavisi od njega, treba da raskine sa aktuelnošću, da se njegova uloga ne sastoji u tome da razrešava društvene ili psihološke sukobe i da služi kao bojno polje materijalnih strasti, već u tome da objektivno izrazi tajanstvene istine...“ (Arto 2010: 73) „*Socijalno* je u znaku vremena. Književnik po sili svoje prirode mora se uživljavati u sve što donese život. On je socijalan u najširem i najdubljem smislu te reči. Pri poremećaju društvenih odnosa njegova *socijalnost* po sebi dolazi do pojačanog izraza. Međutim, od toga praviti svoje književno vjeruju, mislim, ništa je manje nego nečemu prolaznom dati značaj neprolaznosti, ništa manje nego lišiti se svoga poetskog integriteta.“ (IV, 103)

³⁵ „Duhovna osakaćenost Zapada, na kome je jedino moglo da dođe do izjednačavanja umetnosti sa estetikom, sadržana je u shvatanju da može postojati slikarstvo koje služi samo slikanju, igra koja bi bila samo plastična, kao da smo time želeli da umetnosti oduzmemo forme, da presečemo veze sa svim mističnim stavovima koje oni mogu da imaju kad se suoče sa apsolutnim.“ (Arto 2010: 73) „Umetnost radi umetnosti, to je poslednje pribežište bankrotiranih pesnika i njihovih učitelja teoretičara. Dakle, ako mi ko sa pompom podari šarenu lažu, ja da je primim i čuvam kao relikviju; pune oči, prazno srce: to je vaš stil bez sadržine; kuća sa fasadom proračunatih proporcija, tačno postavljenih reljefa, ali koja nije za stanovanje, niti ni za šta na svetu. Mala kazna za one što misle da se sve da protumačiti i analizirati.“ (IV, 14)

Insistiranjem na zvučnoj, vibracijskoj komponenti verbalnog znaka, a udaljavanjem jezika od njegovog uvreženog, direktnog, arbitrarnog značenja, podjednako su i Nastasijević³⁶ i Arto bili zagledani u muziku, i podjednako je i jedan i drugi dovodili u vezu sa mističkim iskustvom, a pozorišnu scenu sa njenim ritualnim poreklom i nasleđem. Govor, verbalni jezik, u pozorišnoj poetici oba ova autora nalazi se u sredini – između muzike kao čiste apstrakcije i plesa kao njene materijalizacije u prostoru. Jezik je onaj koji će ublažiti silazak, premostiti nagib, amortizovati pad – od sluha ka vidu, od čistog zvuka ka pokretu, od vremena ka prostoru, od apstraktnog ka konkretnom. Istovremeno, upravo taj verbalni jezik onaj je koji će, pored muzičkog instrumenata, proizvesti muziku u prostoru scene. Arto (Ibid., 83) u tom smislu insistira na „konkretnoj ideji muzike u kojoj se zvuci pojavljuju kao lica, u kojoj se harmonije cepaju nadvoje i pretapaju u reči“, i ta nam se ideja čini jako bliska prvenstveno *Međuluškom blagu*, u kome se muzika eksplicitno pojavljuje kao delatni dramski (nad)motiv i u čijim je dramskim replikama zakon muzičke harmonije iznad zakona one gramatičke, ali je bliska i drugim Nastasijevićevim dramama, kao i njegovom odnosu prema zvučnosti (dramske) reči *en generale*. Međutim, kada Arto kaže *muzika*, on na umu ima prvenstveno fizičko, nediskurzivno svojstvo muzike kao zvuka, vibracije koja se opaža čulom, oseća telom, a tek kasnije može *značiti*, preneti neki misaoni sadržaj, pojam, Ideju. „Ako muzika deluje na zmijske“, kaže on, „to nije zbog duhovnih pojmova koje im donosi, već zbog toga što su zmijske dugačke, što se dugo klupčaju po zemlji i što njihova tela dotiču zemlju celom svojom dužinom; a muzičke vibracije koje se prenose na zemlju deluju na njih kao vrlo fina i vrlo duga masaža; e pa, predlažem da postupamo sa gledaocima kao sa opčinjenim zmijskama i da ih preko organizma dovedemo do

³⁶ „Vratiti muzici izgubljeno prvenstvo u ljudskim stvarima, znači, i duboki preokret u shvatanju života i čoveka, i još duboku korekciju same njegove prirode, zabasale u plićake psevdokulturalnosti. Znači, u poslednjem trenutku, nadovezati se na pokidane, ali žive još, niti ljudskog samotkanja od iskoni pa do kobnog prekida, kad se, radi bržeg napretka, razori prerano i u hitnji živi regulator na putu pune stvarnosti čoveka: misterija – obred – pevanje.“ (IV, 86)

najtananijih pojmova.“ (Ibid., 82) U tom smislu i na tom tragu interesantno bi bilo ispitati mogućnosti Nastasijevićevog dramskog jezika – može li on delovati, *opčiniti* sa scene, svojim vibracijskim svojstvima, svojom zvučnošću, melodijom i ritmom. Za ovakvo jedno istraživanje potrebno bi bilo radikalno promeniti pravac delovanja rediteljskih kreativnih snaga, koje bi umesto pokušaja da *isprave* Nastasijevićev jezik, da ga *prevedu* i učine *razumljivim*, sada bile fokusirane na istraživanje njegove metrike, potencijalnih veza između zvučnosti jezika i njegove semantike, odnosno mogućnosti stvaranja (ili sagledavanja) jedinstvene scenske semiosfere u kojoj bi svaki od jezika ravnopravno učestvovao u organizaciji scenskog znaka. Drugim rečima, ne prilaziti tekstu analitički, ne posezati za upojedinačavanjem; ako se u jednom trenutku on opire jednostavnom tumačenju, ako nije *jasan* – ne tumačiti ga, ne pojašnjavati ga (verbalnim eksplicacijama), nego proveriti da li u zbiru, u totalu, u celini scenskog izraza i iskustva (muzikom, telom, govorom, u prostoru) on ipak može postati smislen, može fizički i emotivno, *preko organizma*, delovati i na takozvani um, preneti jednu od onih, Nastasijeviću i Artou tako bliskih, neizrecivih i neuhvatljivih Ideja. Jer, za te *najtananije pojmove*, koji su obojici bili, u filozofskom, misaonom smislu, jedini istinski važni, i Nastasijević je, kao i Arto, verovao da izmiču govoru, da se otkrivaju *iza, ispod* ili *imeđu* reči, kako u apstraktnoj zvučnosti, tako i u prazninama i tišinama; koliko u muzici, toliko i u pokretu tela.

U prilog tome govori i podatak da čak i oni koji njegovoj poetici i literaturi nisu bili izrazito naklonjeni, svedočili su da poezija Momčila Nastasijevića dramatično menja svoj lik u trenutku kada je naglas izgovorena. Tako Milan Grol (1938: 86), zamerajući ovoj poeziji prenaplašenu hermetičnost, priznaje da je jednom prilikom slušao Nastasijevića kako čita svoju liriku, te da je taj čin predstavljao „trenutno iskustvo razumevanja“, a Mladen Đuričić (1938: 86) istim povodom potvrđuje da je pesnik u tom trenutku, „bio mađioničar i stvari su dolazile

potpuno nove“. Naravno, nema nikakvih sumnji u to da svaka napisana reč, posebno ona književna, dobija na snazi, delatnoj moći i magiji onog trenutka kada je izgovorena, a u zavisnosti od toga *kako* je izgovorena profilisaće (proširiti ili redukovati) i svoje semantičko polje. (Drugim rečima, svako je čitanje, a posebno ono *glasno*, inerpretativno po nuždi i prirodi.) Ali u slučaju Momčila Nastasijevića, s obzirom na značaj koji je u procesu semantizacije svoje reči ostavio zvuku, *ozvučavanje* jezika kojim ovaj autor piše ispostavlja se kao neophodno, neizbežno, ne samo u cilju povećavanja njegovih estetskih kapaciteta, već pre zbog toga što – kad je izgovorena, njegova reč dobija (ili otkriva) svoje puno značenje, postaje ne (samo) *lepša*, nego (i) *razumljivija*. Ova osobina jezika primetna je ne samo u Nastasijevićevoj poeziji, već i u jeziku njegovih proznih i dramskih tekstova. A drama se, naravno, u svakom, pa i u ovom smislu, pokazala najspecifičnijom među rodovima.

Nastasijević je, kaže Ksenija Atanasijević (1938: 20), „voleo dramu jer je u njoj mogao da izbegne sve literarne posrednike: opis, analizu, celu reč“, i ta je tekstualna i rečenična reduktivnost, kojoj je inače bio sklon, najčešće praćena, *pokrivana*, nadomeštavana – hipertrofijom (emocionalno-semantičke snage) zvuka. Ali, redukujući tekstualnu strukturu na polju drame, Nastasijević je, kao i Arto,³⁷ pored zvuka itekako računao i sa stvarnošću scenskog, fizičkog prostora, sa prisustvom tela u četiri dimenzije pozorišne scene. Na koncu, za njega je ta apstraktna, božanska, nekonkretna muzika u isto vreme izrazito telesna, materijalna, ona *silazi* sa nesaznatljivih, nepojmljivih visina *izvirući* zapravo iz mesa, iz ljudskog tela, što je paradoks lako rešiv (i rešen) jednačenjem makro i mikro kosmosa, tako tipičnim za svaki misticizam. „Igra je“, kaže Nastasijević (IV, 33), „korenita, magična, tamna. Muzika tu izbija iz praznora, iz tela. Tek

³⁷ „Naše pozorište, koje nikada nije znalo za tu metafiziku pokreta, koje nikada nije znalo da se koristi muzikom u tako neposredno dramske i tako konkretne svrhe.“ (Arto 2010: 61) „Taj prostor intelektualnog zvuka, ta fizička igra, ta tišina oblikovana mislima, koja stoji između delova napisane rečenice, ovde, u scenskom prostoru, spaja delove, treperenje i perspektive izvesnog broja krikova, boja i kretnji.“ (Ibid., 66)

tada videti istovetno bude što i čuti.“ Smatramo da se upravo u ovome nalazi osnov Nastasijevićeve dramske poetike – zvučnost, odnosno zvuk predstavlja integrišuću nit koja prožima tri nivoa scene: apstraktnu muziku, verbalni govor i (meta)fizički pokret tela, ona je matematički presek skupova, u svemu je što je morfološki (naizgled) drukčije od nje, Adam Kadmon Adama pozorišne scene. Ako izostane ta integrišuća, centralna i upravljajuća sila, dogodiće se – opera, čiji je *nesmisao* Nastasijević (IV, 33) video u tome što su tu „pesnik, slikar i muzičar, a jedan otme maha, ostali se snize do žalosne uloge ilustratora. To se onda nazove celinom“. U Nastasijevićevoj viziji pozorišta, međutim, svi su raspoloživi jezici prepoznati kao različite emanacije zvuka, pa se tako svi i vladaju prema načelu zvučne harmonije, nijednom od njih zadatak nije da dekoriše ili ilustruje, nijedan nema primat, pravo prvenstva. „Između pokreta i krika ili zvuka nema prelaza: sve se saglašava kao da prolazi kroz čudne prokope izdubljene u istom duhu“, opisuje Antonen Arto (2010: 62) balinežansku predstavu koju je postavio za vlastiti pozorišni ideal. „Savršena intelektualnost koja vrca iz gustog i tananog tkanja pokreta, iz beskrajne raznovrsnosti modulacija glasa, iz tog zvučnog pljuska i iz isto tako zvučnog prepleta kretnji“ – tako je Arto³⁸ (Ibid., 62) video prirodu polimorfnog scenskog jezika u njenom punom sjaju, u *zvučnosti* i sazvučju pokreta i glasa (čak i kada taj glas proizvodi nediskurzivni krik ili onomatopeju) i tako je, mišljenja smo, Momčilo Nastasijević doživljavao pozorišnu scenu, za takav teatar pisao svoje drame, a da li je u tome uspeo, da li je njegov spisateljski dar dorastao njegovoj teatarskoj viziji, pitanje je na koje ovde ne možemo do kraja odgovoriti. To je zadatak koji, uvereni smo, pripada pozorištu, ljudima scene, umetnicima, ne teoretičarima.

Na koncu, dolazimo do pitanja motiva, teme, do pitanja Ideje koja natkriljuje, *Weltanschauung*-a teatra surovosti i Nastasijevićeve dramaturgije. Kritičko čitanje

³⁸ „Poezija može biti delotvorna jedino ako je konkretna, ako nešto objektivno stvara samim tim što je *aktivno* prisutna nasmeni – ako zvuk odgovara pokretu, kao u pozorištu sa Balija, i umesto da služi kao dekor, kao pratnja misli, omogućuje da se ta misao razvija, upravlja, ruži, ili sasviki menja.“ (Arto 2010: 47)

Nastasijevićevih dramskih tekstova, kojem je ovaj rad najvećim svojim delom bio posvećen, pokazalo je da je njihova motivska struktura izrazito sedimentna i kompleksna, da međumotivske veze nisu paušalno, proizvoljno uspostavljene, da se od makro ka mikro nivou one hologramski ponavljaju i preslikavaju, da mitska binarnost jeste njihov osnovni gen, ali da stabilnosti kakvu mit poznaje ovde nema, da nizovi jesu paralelni i antinomični, ali u pokretu, u hijazmičnom ukrštanju svojih sadržaja koji frekventno zamenjuju mesta, da je njihovo vreme ciklično i da je kraj uvek, doslovno uvek, kako i priliči logici kruga, otvoren, ali ne prema bilo čemu, nego prema vlastitom početku. Davno je primećeno, što se i u našoj analizi pokazalo kao tačno, da se Nastasijevićeve drame razvijaju iz jedinstvenog tematsko-motivskog arsenala – tama krvi koja se prenosi među srodnicima i ljubav, odnosno vrlina, koja je tom tamom osujećena; snaga roda koja sprečava individuaciju, odnosno izdvajanje *jednog* iz crne magme zajedničkog, rodnog mraka; incest kao tačka najžešćeg spajanja i najstrašnijeg, najradikalnijeg, pa i najplastičnijeg sukoba između individualnog i kolektivnog, između želje i zabrane, niskog i visokog, plodnog i razornog, a koji se uvek iznutra doživljava i kao moranje i kao kazna, najprljavije i načistije, kao najautentičnije, dok se istovremeno spolja prepoznaje kao žrtva – bogovima, poretku, rodu, ili jednostavno Ananke – strogom ustrojstvu kosmičkih zakona.

Videli smo već koliki je interpretativni napor uložen u hristijanizaciju Nastasijevićevih drama, i uvek se dešavalo isto – nešto je dramatičar morao da se dopiše, nešto da se otpiše, ne bi li mogla stati u hrišćansku filozofsku paradigmu. Međutim, iako ne sasvim i ne uvek različit od hrišćanstva, integritet Nastasijevićevog dramskog sveta neuporedivo manje strada ukoliko se čita (ako se već mora *preko* nečega čitati), u ključu artovske *surovosti*. Ime koje je odabrao za svoj teatar, Antonen Arto morao je da brani čak i od onih koji su mu bili bliski i naklonjeni. Iz privatne prepiske vidimo da su i njegovi intimni korespondenti, koji su o umetnosti, pre svega

onoj pozorišnoj, razmišljali na sličan način, bili podozrivi prema upotrebi ovog atributa. Arto je na više mesta, sa velikim žarom i srčanošću, pokušavao da *surovost* svog tetara odbrani od pretpostavke krvoprolića i fizičkog sakaćenja tela. Jer, prema njegovom mišljenju, istinska surovost je mnogo strašnija od toga. Nelagoda, ankisoznost i strepnja od *većeg* i neumoljivog, podjedanko od prošlog i budućeg, a iznad svega ograničenost kao neminovnost, za Artoa (2010: 81) predstavljaju bezvremeni izvor bazične *surovosti*, koju će zato i nadovezati na antičku sliku straha po kojoj „mi nismo slobodni i nebo još uvek može da nam se sruči na glavu“, i naglašava: „a pozorište je upravo zato stvoreno da nam to pokaže“. Surovost Arto (Ibid., 99) uvek posmatra „sa stanovišta duha“, prema kojem se ona prevashodno otkriva kao „preterana strogost, marljivost i neumoljiva odlučnost, nepovratna, apsolutna uslovljenost“, odnosno, kaže on, „najobičniji filozofski determinizam predstavlja, sa stanovišta naše egzistencije, jednu od slika surovosti“. Taj zakon po kojem se nešto *ne razume* i *ne želi*, ali se *mora*, zakon je koji, manje ili više eksplicitno, upravlja većinom Nastasijevićevih drama. U svakom slučaju, neuporeedio bi se manje teksta, značenja i smisla izgubilo u čitanju ovih drama ako bi se čitalac rukovodio ovim, a ne hrišćanskim interpretativnim modelom. Najčešći problem hrišćanskih čitanja, pa i onih koja se oslanjaju na neku vrstu pseudomanihejskog dualizma, jeste pitanje dobra i zla koji se u Nastasijevićevim dramama teško može rešavati sa pomenutih filozofskih pozicija. Bazične polarizacije dobra i zla, koju su uz veliki hermeneutički trud i upornost određeni kritičari tražili u ovim dramama, kod Nastasijevića jednostavno – nema. Vrli stradaju koliko i zločinci, često dublje i potpunije od krivih, iskupljenje i isceljenje kroz patnju najčešće je predstavljeno slikom (svesne) smrti, ne konačnom nagradom u materijalnom blaženstvu i blagostanju kakvu poznaje starozavetni model stradalnika Jova, jer nema, ili makar Nastasijević tako smatra, objektivnog dobra i zla, *suština je jedna i nedeljiva*, ono što prepoznajemo kao *zlo* i *tamno* sposobno je da

rodi *dobro*, kao što će to isto *dobro* veoma lako odvesti *zlu*, „čovjek je urođena neravnoteža koja bi svom silom sebe da uravnoteži; urođeni nemir koji bi svom silom sebe da umiri“ (IV, 71), a „pozorište je“, dodaje Arto (2010: 42), „kao i kuga, kriza koja se razrešava smrću ili isceljenjem, pozorište je zlo, jer je ono savršena ravnoteža koja se ne može uspostaviti bez razaranja“. I Mladen i Danka, i Ban i Bela, i Rapa i njegove žrtve, i Tina i Stojan, i Durađ i njegov narod, i Mira i Nikola, deo su istog kovitlaca, podležu istom neumoljivom zakonu, surovom načelu kosmičke strogosti koji ne poznaje etiku u užem smislu, i kome je „podređen i sam dželatmučitelj, i on mora da bude, ako nastupi trenutak, *predodređen da trpi*“. (Arto 2010: 100) „Ne shvataiti ovo“, podvlači Arto (Ibid., 101), „znači ne shvatiti metafizičke ideje.“ Ne shvatiti ovo, isto tako, znači ne shvatiti Nastasijevićev dramski svet.

Artoov doživljaj surovosti počiva na drevnoj metafizičkoj i mističkoj ideji da je „uzdizanje ispaštanje“ (Ibid., 101). Ni kod njega, kao ni kod Nastasijevića, dobro i zlo kao etičke kategorije, kao stvar morala, nisu od posebnog značaja. Pojavljuju se kao lica jedne iste sile, istog zakona, koji je nadetički, amoralan, *večan* – „pošto je zatvoreni prostor hranjen životima, i pošto svaki snažniji život prolazi kroz druge, znači, proždire ih u jednom pokolju koji je preobražnje i dobro“. (Ibid., 101) Tako će razorna snaga onoga što se imenuje *zlim*, rezultirati naporom, otporom sa druge strane, (a često u istom liku, istom čoveku) koji se prepoznaje kao *dobro*, jer „ka dobru se teži, ono je proizvod čina, zlo je večno“ (Ibid., 100). Mišljenja smo da Nastasijevićev dramski svet velikim svojim delom odgovara načelima artoovske surovosti, da taj okrutni zakon koji njime vlada može ponekad podsetiti na starozavetno gnevno božanstvo, ali za razliku od Jahvea, ovaj se zakon ne predomišlja, ne zaustavlja, ne zadovoljava *dokazima* bezuslovnog prihvatanja njegovog autoriteta, to nije zakon ljudskom shvatljive pravde i pravičnosti, etičkog reciprociteta karakterističnog za većinu modernih, monoteističkih religija –

kao Jahve, i on će tražiti krvave i (ljudskom) nerazumljive žrtve, ali za razliku od njega, do samog kraja, i posle tog kraja, ostaviće Isaka pod Avramovim nožem; poput *Onoga koji jeste*, i on će Jovu oduzeti sve, ali osim crnog prišta, na nivou materije, na nivou ljudskog doživljaja pravde, neće mu vratiti ili dati ništa od izgubljenog. Možda naj snažniju vezu sa hrišćanskim Nastasijevićev dramski svet pokazuje zapravo u svojoj korenskoj čakri – na temi roda, rodnog nasleđa. Strašniji od strašnog Jahvea, zakon surovosti u Nastasijevićevim dramama (pa i u celokupnoj njegovoj literaturi), najčešće je materijalizovan u slici (uvek kobnog, pretećeg, razornog) povratka ili boravka u rodu, što je put upravo radikalno suprotan od novozavetnog, Hristovog poziva na individuaciju, zaborav (i izlazak iz) roda, a po njegovom mesijanskom tragu. Ako je negde Nastasijeviću dramaturgiju moguće, pa i poželjno čitati (i) kroz hrišćanstvo, onda je to na ovom mestu. Međutim, tumačenjem koncepta *maternje*, rodne *melodije* kao apologije ksenofobičnog nacionalizma, kao i željom da se od Nastasijevića napravi pesnik rodno-nacionalnog u najbanalnijem smislu, stvorena je mrena čak i na očima onih koji su problem roda u njegovim dramama želeli da rešavaju na hrišćanski način.

Na sličan način i iz sličnog razloga se na tematsko-motivskom, idejnom, pa i motivacijskom nivou, Nastasijevićeva dramaturgija ne dâ otključati ni folklorom, ukoliko se taj folklor razume kao *locus amoenus* nacionalnog bića. Nastasijević je znao, podseća Vinaver, da je *folklor dublji no što se misli i što znamo* i njega narodna umetnost, više puta smo podvukli, ne zanima u romantičarskom, još manje u podražavalačkom smislu, ona je za Nastasijevića pre svega svedočanstvo jednog pogleda na svet, duboka voda koju prati do njenog izvora ne bi li razumeo i evocirao *osećaj*, zakon, poredak i strah iz kojeg je ta umetnost ispevana, iscertana, ispletana i otplesana.

„Svaka inteligentna osoba koja je istraživala stvaralaštvo rumunskih umetnika i pisaca takozvane *folklorne inspiracije* mora da prizna njihovu opštu osrednjost. Uzrok tog žalosnog neuspeha nije teško dosegnuti. *Folklorna inspiracija* bila je proizvedena na mehanički i eksteran način. Folklorni motivi bili su kopirani, ritam folklorne poezije bio je reprodukovan, ali sve su to bile *mrtve forme*. Folklorna književnost, folklorni plesovi i narodne nošnje – sve je to bio savršen izraz određenog oblika kolektivnog života. Kao takve, kao savršen izraz po sebi i definitivno ostvarenje takvog života, ne mogu da služe kao izvor inspiracije za druga umetnička ostvarenja, ne mogu da igraju ulogu *teme*. Da bi se ostvarilo nešto *u stilu Miorita*, morali biste da pređete izvan forme folklorne poezije i da pokušate da se prilagodite izvoru od kojeg je *Miorita* proistekla.“ Tako Mirča Elijade (2006: 231) govori o rumunskom folklornom realizmu i za ovaj smo obimniji citat odvojili prostora u radu najpre iz razloga što on savršeno odgovara i srpskom folklornom realizmu, pa i većini drugih poetičkih rukavaca u našoj literarnoj povesti koji se oslanjaju na folklor i narodnu književnost. Momčilo Nastasijević, međutim, sa folklorom je radio upravo to *drugo* – tragao je za „fantastičnim prisustvom – tim iracionalnim elementom koji su prevideli oni koji su bili inspirisani folklornom umetnošću“ jer, ističe Elijade (Ibid., 232; 233), „sve što moderni umetnik može da učini u pogledu tema jeste da ih produbi, da ponovo otkrije iracionalni izvor koji ih je stvorio (...) tehnikom koja je magična tehnika stvaranja u dubinama, prodiranja u tamne i plodne zone folklornog duha“.

Kao što smo rekli, Nastasijevićeva fantastika je evokativna, mimikrijska, implicitna, u njoj nema čarobnjaka, vila, vampira i veštica, ali itekako ima *sila* koje su u folkloru nazivane ovim imenima, u njegovim dramama (za razliku od nekolicine pripovedaka) nema *začaranih* seoskom magijom, tuđom voljom, spolja, ali ima *zavezanih* iznutra, (mističkim) ustrojstvom vlastitog bića koje je uvek viđeno kao individualno koliko i kolektivno, autonomno koliko i

zavisno, pre svega od (uvek kobnog) nasleđa svoga roda. Nastasijević, podseća Ksenija Atanasijević (1938: 20), „gleda čoveka posednutog nekom silom u sebi. I svako je sam za sebe a opet se svi vuku u istu sudbinu“. Te je sile arhajski čovek, onaj koji je stvorio folklor, izmestio u vanjski svet i dao im različita zlokobna obličja i imena. Nastasijevića, međutim, ne zanimaju ti završeni modeli, već njihovo poreklo, njihovo razarajuće dejstvo dok još borave unutra, u duhu tela, a zatim i mehanizam njihovog ospoljavanja, izlaženja u objektivnu stvarnost, čiji krajnji proizvod danas nazivamo folklorom, mitologijom, pa i religijom. Magični vez demonične i andeoske Marije, gorde i pitome, proklete i blagoslovene, koja je iznutra bespogovorno prinuđena da tim nesaznatljivim, opsedajućim silama dâ oblik u materiji, to je, a ne šara sa pirotskog ćilima, folklor za Momčila Nastasijevića. Zbog toga i on, kao i Elijade, kao i Vinaver, smatra da se folklorno, narodno, ne može imitirati bez zapadanja u jalovu banalnost. Besmisleno je mehanički reprodukovati savršenu pirotsku šaru ili bilo koji drugi od motiva narodne umetnosti, ali moguće je, prema Nastasijeviću, prema Elijadeu, pokušati obnoviti, rekonstruisati, evocirati proces koji je tim motivom rezultirao. Taj je proces za Momčila Nastasijevića (IV, 21) uvek mistički proces, jer „ne treba se varati“, kaže on, „misticizam nikad nije ostavljao čovečanstvo. Samo se tim putem, koji je uostalom i jedini, došlo do otkrića lepog“.

„G. Momčilo Nastasijević vidovito gleda jednu podlogu strahovitosti i utvarnoga tajanstva u spletu zemaljskih odnosa“, kaže Atanasijević (355), „on je jedini pravi mistik naše književnosti, u čijim stihovima ne treba tražiti ideje, teme, stilske fasade i jasnosti površina, njih treba nekako saznati cele i čuti kao zvuk“. To lelujavno i utvarno koje nijednog trenutka ne napušta Nastasijevićev dramski svet ne može se prenebregnuti, ignorisati, niti se sa druge strane može sasvim prevesti u materijalnu realnost – njegove drame zaziru od strogog realizma, koliko i od folklorne fantastike, njihov najdublji misticizam počiva zapravo na *osećaju, slutnji* „da su

svugde na radu i u toku sile tajne i tajanstvene, i da one kreću vasionu i čoveka“ (Vinaver 1938: 8), odnosno „da se misteriozne veze provlače kroz sva postojanja, i verovanje da su supersticioznosti možda korenitije od neke izmozgane kuzalnosti“. (Atanasijević: 355) Prisustvom i radom tih tajanstvenih sila, neumoljivog i razumu nesaznatljivog zakona koji upravlja Nastasijevićevim dramskim svetom, po svojoj strogosti, neumitnosti, po razornosti svojih posledica, iracionalnosti svojih uzroka, svojevrsnoj apologiji patnje i stradanja, po žrtvi čiji se učinak ljudskom oku najčešće pokazaju kao kazna, po jezivom saznanju da je „vreme nešto nepromenljivo i nekvarljivo“ (Vinaver 1938: 27), po „radnjama dramskih ličnosti vezanih sudbinski i po zakonu jedne transcendentne neumitnosti za neke tajanstvene, rekli bismo, okultne praosnove“ (Atanasijević 1938: 33), po svemu tome, mišljenja smo, Nastasijevićev dramski svet opravdano može boraviti na sceni artoovskog surovog teatra. Priroda misticizma, međutim, o tome je još Vinaver govorio, sasvim je suprotna prirodi dramskog, kakvim smo na (Artoovom) *Zapadu* skloni da ga zamislimo. „Sa mističkog gledišta“, kaže Vinaver (1938: 26), „kada je nađen i pogođen osetljiv živac zbivanja i sudbine, sve ostalo sleduje mehanički, i nije vredno ni nabiranja, ni spomena. A sa gledišta literarne drame, borba ima da se vodi jednako, do tehničkoga kraja – sile i značaji uhvaćeni su u koštac i smisao poigrava u stalnom napregnutom pomeranju uzrujanih akcenata. Ono što je u običnoj drami najljuće, često je, sa mističnog gledišta izlišan i nastran pokušaj, koprcanje gadno i nakazno: da se odupremo jasnoj istini i jasnome saznanju koji su već svanuli i od kojih nema begstva.“ Damu koju suprotstavlja misticizmu Vinaver dvaput definiše – kao *literarnu* i kao *običnu*. I to zaista jeste drama spram koje je Nastasijević ne-dramatičan. Ali je istovremeno to ista ona drama koju je Arto smatrao anti-pozorišnom.

Mogu li se Nastasijevićevi dramski tekstovi postaviti na sceni tako da se ne ignoriše njihov dubinski misticizam, a da se, sa druge strane, taj isti misticizam ne profaniše? Može li se ovaj dramski misticizam podeliti, proizvesti među učesnicima pozorišnog rituala kao osećaj, umesto kao misao, kao neizrecivo prisustvo, umesto izrečenog naravoučenja? To su pitanja koja nadilaze granice sazajnih mogućnosti jednog teorijskog rada, ali ono što ipak možemo reći, na ovom mestu i sa ove pozicije, jeste da su ova pitanja suštinski neodgonetljiva u prostoru pozorišne scene ukoliko se ostane na nasleđenim stanovištima i inertnim navikama u pristupu Nastasijevićevoj (dramskoj) poetici. Ako se mitskom i folklornom u ovim dramama nastavi prilaziti kao antimodernističkim tradicionalizmima, ako se *maternja melodija* čita kao nacionalistički, pa i anticivilizacijski koncept proslavljanja snage plemena, krvi i tla, ako se njihov misticizam tumači hrišćanskim dogmatizmom, ako se njihov mitski dvočlani lanac sagledava preko manihejskog dualizma, a ne vidi se međulančana dinamika, razmena njihovih sadržaja, ako se ovaj dramski jezik i dalje nastavi doživljavati kao izveštačen, neprirodan, dok se *prirodnost* sagledavala kao dramski, kao pozorišni ideal, ako se Nikola prepoznaje kao dozivač *nedozvanih*, Tina kao jurodiva, dobroćudna pastirica, a Danka i Mladen kao zatočnici Dobra i Zla, ako se *Međuluško blago* i *Đurađ Branković* nastave čitati i tumači bez njihove muzike i plesa, ako se *Đurađ* i dalje bude čitao kao apologija kosovskog mita, u tom slučaju drame Momčila Nastasijevića ne samo da nisu *za scenu*, nego nisu ni *za čitanje*.

ZAKLJUČAK

Momčilo Nastasijević jedan je od onih pisaca koji je imao tu nesreću da njegova biografija (još za života) bude temeljno mistifikovana. Nesporazumi koji su obeležili istoriju kritičke misli o njegovom književnom stvaralaštvu dobrim delom nastali su na tragu upravo ove mistifikacije. Simbiozom specifičnosti, nesvakidašnjosti, misticizma njegove poetike sa njegovom beatifikovanom biografijom, formiran je u kritici i teoriji jedan hijazmični biografsko-

poetički tekst čiji šavovi više nisu bili vidljivi, palimpsest na kojem se nije znalo, ili se nije htelo znati, šta pripada literaturi, a šta je njena biografska ili pozitivistička kontaminacija. Umesto čitanja, kritičkog tumačenja, dobili smo mit koji je, kao i svaki mit, zatvorena, samodovoljna struktura, čiju će *istinitost* svaka potencijalna kritika implicitno potvrditi u istoj meri u kojoj će to učiniti i njegova eksplicitna afirmacija. Ako postoji ijedno mesto na kojem možemo tvrditi da je ovaj rad rotirao kritičku perspektivu na literarno delo Momčila Nastasijevića, onda je to činjenica svesnog zaobilaženja, ili čak ignorisanja, piščeve lične biografije.

Duga recepcijska povest Nastasijevićeve literature suštinski je jednolična, idejno monotona, binarno ustrojena, zasnovana na identičnim nasleđenim pretpostavkama koje se uzimaju kao konačne, neupitne istine, a pred kojima se, u zavisnosti od ličnih umetničkih i ideoloških preferencija tumača, menja isključivo njihov vrednosni predznak. U načelu, jedni su ovoj književnosti prvrženi zato što je *rasno nacionalna, mistički pravoslavna, tradicionalna*, dok je drugima iz istog razloga neprihvatljiva i daleka. U kulturi zatvorenog krvotoka, kakva je (već dugo) kultura kojoj pripadamo, koja je okoštala u jednom ideološkom vrednosnom binarizmu, gde se uvek već unapred zna šta je sa *leve*, a šta sa *desne* strane, poetika Momčila Nastasijevića, koja se široko, prevazilazeći ih, prostire preko oba polja, stradala je od svojih apologeta koliko i od dželata. Ako smo ovim radom, uz sve njegove nedostatke, uspeli, ne da razbijemo, ali makar da načnemo skoliozni čvor u interpretativnoj recepcijskoj kičmi Nastasijevićevih drama, ako smo u najboljem slučaju uspeli da, pokušajem skretanja pažnje na njega, pokrenemo taj proces, smatraćemo naučni cilj ovog rada ostvarenim. A da li cirkulacija Nastasijevićevog dramskog krvotoka može biti promenjena jednim doktorskim radom, pitanje je koje za nas, nakon višegodišnjeg kritičkog promišljanja i studioznog rada na ovoj temi, više nije akademsko, spekulativno, već retorsko i autoironično pitanje.

U ovom smo radu pokušali da dramama Momčila Nastasijevića pridemo kao međusobno povezanim, ali autonomnim celinama, sa jasnom svešću da je poetika njihovog autora homogena, ali da će svaki od tekstova morati, kao što i jeste, da pokaže svoje specifično, lično središte. Ušli smo u ovo čitanje, ne samo sa početnom naučnom hipotezom, već i sa pretpostavkama i predrasudama kojih ni sami nismo (bili) svesni, što je toksična kontaminacija na koju je, smatramo, osuđeno svako kritičko i interpretativno čitanja. Mnoge među njima osveščene su i odbačene, ali sigurni smo da ima i onih podjedanko nekorisnih, a preživelih. Nadamo se, međutim, da su magistralni kritički putevi kojima smo se u ovom radu kretali ipak popločani, ne samo dobrim (subjektivnim) namerama, već pre svega dobrom (adekvatnom i relevantnom) objektivnom metodološkom aparaturom.

Kritička analiza poetike i dramaturgije Momčila Nastasijevića ispostavila se kao višestruko izazovno istraživačko iskustvo. Poslovično hermetičan i mističan, neproziran i slabo prohodan, literarni tekst Momčila Nastasijevića nije bio jedini koji je u ovom procesu čitanja pružao otpor, koji se opirao (jednostavnom) tumačenju. Kritika i kritički mitovi koji su oko ovog autora i njegove književnosti izgrađeni činili su to u mnogo većoj meri. Naučna literatura o delu Momčila Nastasijevića obimna je i temeljna, ali je njen procentualno najskromniji deo posvećen dramskom stvaralaštvu ovog pisca. Međutim, i na mestima na kojima progovara o njegovim dramama, nauka o književnosti, pa i teorija i istorija drame, u najvećem broju slučajeva čita ih kao sekundarne, odnosno tercijarne emanacije Nastasijevićevog jedinstvenog pesničkog središta, kao dramske, ili pre *dramolike* manifestacije, treći ipostas jedne, gotovo mistički shvaćene suštine. Tautološki odnos na kojem se ovde insistira nije mnogo pomogao čitanju Nastasijevićeve poezije, niti njegove proze, ali je zato kritičku recepciju njegovih dramskih tekstova opstruirao od trenutka njihovog pojavljivanja i opredelio jedan izrazito ne-

dramaturgijski pa, samim tim, i ne-teatrološki pristup u njihovom tumačenju. Otuda je u analizi ovih drama najveća pretnja dolazila, ne od misticizma Momčila Nastasijevićeva, koliko od mistifikacionizma njegovih kritičara, ne od hermetičnosti primarnog teksta, koliko od metodološke nepreciznosti onog sekundarnog, ne od *konceptualnog mita* ove literature, koliko od mita koji je nauka o njoj, o njemu, izgradila.

Čitanje koncepta maternje melodije kao Nastasijevićevog sofisticiranog sunovrata u nacionalizam i rasnu filozofiju (iz kojeg ga spasava samo njegov neprikosnoveni talenat i biće literature kao takvo, ili ga uopšte ne spasava, ukoliko za tim nema potrebe, a obično nema u onim slučajevima kada je kritičar konzervativistički nastrojen) dominira literarnom kritikom više od pola veka. To se polazište, međutim, u susretu sa njegovim dramskim tekstovima (najeksplicitnije na primeru *Međuluškog blaga*), pokazalo neodrživim, odnosno, ono nužno rezultira zaključkom o poetičkom paradoksu. Ipak, mit o Nastasijevićevoj maternjoj melodiji, kao apologiji roda, krvi i tla (što su pojmovi sa kojima ona odista stoji u dubokoj, ali nikako apologijskoj sprezi), jedan je od nosećih i najpogubnijih u naučnom diskursu o delu ovog pisca. Iz tog je mita, koliko i iz isihastičke stilizacije njegove privatne biografije, nastala predstava o Momčilu Nastasijeviću kao piscu antimodernističke, anahrone poetike, a njegov je poetski jezik o(be)smišljan istim epitetima i u istom ključu.

Momčilo Nastasijević svakako da je pripadao redu onih pisaca koju su, na Bodlerovom tragu, verovali da *uvek treba biti pesnik, čak i u prozi*. U Nastasijevićevom slučaju – *čak i u dramama*. U pitanju je, uvereni smo, piščevo svesno opredeljenje, element njegovog poetičkog programa, a ne posledica nepoznavanja specifičnih razlika među književnim rodovima. Nastasijević nije bio pesnik koji je iz hobija pisao drame, da bi im se danas divilo zbog njihove lirske *lepote* i bolećivo opraštao nedostatak *istinske dramatičnosti*. Još je manje bio dramski

pisac koji je računao sa premoći verbalnog nad drugim jezicima scene, a najmanje onaj koji je pisao drame s namerom da budu *za čitanje*. O tome je na više mesta govorio u eksplicitno poetičkim tekstovima i o tome, kako smo pokušali da u radu pokažemo, svedoče i njegovi dramski tekstovi.

Kada govorimo o fantastici u Nastasijevićevoj dramskoj poetici, moramo istaći da njeno prisustvo nikada nije eksplicitno, s obzirom na to da on svoju poetsku realnost (u sva tri književna roda) dosledno pozicionira na međi između dva sveta (u „tamnom vilajetu“) i budući da njegova fantastika nije epskog, nego lirskog porekla, on je i konstituiše pre kroz evokaciju, nego kroz mimezu, u slutnji i jezovitoj mogućnosti, radije nego u tvrdnji i izvesnosti. Drugim rečima, Nastasijević ne dopušta (jer ako to nije dopustio u *Međuluškom blagu*, onda neće dopustiti nigde) da se ijedan od njegovih dramskih „tamnih vilajeta“ obema nogama premesti na drugu stranu. Svaki od svojih poetskih svetova on će čvrsto ukoreniti u materijalnoj i objektivnoj stvarnosti, a tek onda pustiti da kroz pukotine i tamna mesta racionalističke logike provire sile starije od nje. Ako se u čitanju Nastasijevića isključi bilo jedna, bilo druga strana, njegov tamni vilajet postaje obična mračna pećina. Nastasijevićeva je fantastika, dakle, evokativna, mimikrijska, implicitna, u njoj nema čarobnjaka, vila, vampira i veštica, ali itekako ima *sila* koje su u folkloru nazivane ovim imenima, u njegovim dramama (za razliku od nekolicine pripovedaka) nema *začaranih* seoskom magijom, tuđom voljom, spolja, ali ima *zavezanih* iznutra, (mističkim) ustrojstvom vlastitog bića koje je uvek viđeno kao individualno koliko i kolektivno, autonomno koliko i zavisno, pre svega od (uvek kobnog) nasleđa svoga roda. Nastasijević, podseća Ksenija Atanasijević (1938: 20), „gleda čoveka posednutog nekom silom u sebi. I svako je sam za sebe a opet se svi vuku u istu sudbinu“. Te je sile arhaiski čovek, onaj koji je stvorio folklor, izmestio u vanjski svet i dao im različita zlokobna obličja i imena.

Nastasijevića, međutim, ne zanimaju ti završeni modeli, već njihovo poreklo, njihovo razarajuće dejstvo dok još borave unutra, u duhu tela, a zatim i mehanizam njihovog ospoljavanja, izlaženja u objektivnu stvarnost, čiji krajnji proizvod danas nazivamo folklorom, mitologijom i religijom. Magični vez demonične i anđeoske Marije, gorde i pitome, proklete i blagoslovene, koja je iznutra bespogovorno prinuđena da tim nesaznatljivim, opsedajućim silama dâ oblik u materiji, to je, a ne šara sa pirotskog ćilima, folklor za Momčila Nastasijevića. Zbog toga i on, kao i Elijade, kao i Vinaver, smatra da se folklorno, narodno, ne može imitirati bez zapadanja u jalovu banalnost. Besmisleno je mehanički reprodukovati savršenu pirotsku šaru ili bilo koji drugi od motiva narodne umetnosti, ali moguće je, prema Nastasijeviću, prema Elijadeu, Vinaveru pokušati obnoviti, rekonstruisati, evocirati proces koji je tim motivom rezultirao. Taj je proces za Momčila Nastasijevića (IV, 21) uvek mistički proces, jer „ne treba se varati“, kaže on, „misticizam nikad nije ostavljao čovečanstvo. Samo se tim putem, koji je uostalom i jedini, došlo do otkrića lepog“.

Glavni akter svakog Nastasijevićevog teksta jeste – jezik. Sva napetost, sva semantika, pa ako hoćete, i sva *lepota*, prebegla je, gotovo u potpunosti, u slučaju ovog autora, od sadržaja ka formi. U drami, reč je o istom, slučaj je gotovo identičan. Ono čitanje, ili izvođenje, koje *prepričava* Nastasijevićev tekst, koje teži da ga uzemlji, prilagodi inteligibilnom na uvreženi način, mora da se oprostiti od poetske magije teksta, koji sa inteligibilnošću, kakvom smo skloni da je zamislimo, suštinski nikada nije ni računao.

Zamerajući Nastasijevićevom jeziku visoki stepen okultacije znaka, sklonost ka kondenzaciji i inverziji, udaljavanje od uvreženog sintaksičkog poretka, hermetičnost i sematičku nepreciznost, neprozirnost, a proglašavajući pomenute karakteristike izrazito *nesceničnim*, *nedramskim*, kritičari su zapravo na umu imali onu tradicionalno *zapadnu* ideju o jeziku scene za

koju je Antonen Arto smatrao da je u biti antipozirišna i da je svojim racionalizmom i intelektualizmom uništila evropski teatar. Nastasijević je, o tome svedoče podjednako njegovi dramski i esejistički tekstovi, bio na sličnom tragu. Međutim, dokle god se na sceni Momčilo Nastasijević, manje ili više uspešno, leči od *izveštačenosti* svog jezika, mi nećemo biti u prilici da proverimo je li njegov dramski (i jezički) način odista delotvoran, dejstvujući, može li melodija jezika da prenese poruku kada je arbitrarnost verbalnog znaka (u užem smislu) narušena, može li sa scene biti izgovorena rečenica koja nije do kraja *jasna*, a da bude savršeno *razumljiva*, da li je moguće ovoj dramaturgiji, koja već u samom primarnom tekstu odustaje od premoći verbalnog, u smislu logocentričnog, razumno-deklarativnog, i prerasta u zvuk, ritam, sliku i telo, dopustiti da na sceni slobodno peva i pleše, bez polaganja računa sokratovskom Logosu. Na koncu, da li je Nastasijevićev spisateljski dar dorastao njegovoj teatarskoj viziji, pitanje je na koje ovde ne možemo do kraja odgovoriti. To je zadatak koji, uvereni smo, pripada pozorištu, ljudima scene, umetnicima, ne teoretičarima.

Literatura

1. Andrić, 1938: Andrić, Ivo, u: Vinaver, 1938: „Ličnost i delo Momčila Nastasijevića pred sudom njegovih prijatelja u PEN-klubu“, *Nova smena* I/2, 1938, str. 83-89.
2. Arto, 2010: Arto, Antonen. *Pozorište i njegov dvojnik*. Utopia, Beograd.
3. Atanasijević, 1938: Atanasijević, Ksenija. „Momčilo Nastasijević“, u: *Nova smena*, god. 1, br. 1, str. 19-20.

4. Atanasijević, 1938a: Atanasijević, Ksenija. „Momčilo Nastasijević – *Iz tamnog vilajeta*“, u: *Misao*, god. XVII, 341-344, str. 7-14.
5. Atanasijević, Ksenija 1938b: Atanasijević, Ksenija. „Duhovno stvaranje Momčila Nastasijevića, u: *Hrišćanska misao*, 5. IV 1938, str. 31-34.
6. Babović, 1961: Babović, Milosav. *Dostojevski kod Srba*. Grafički zavod, Titograd.
7. Bahtin, 1989: Bahtin, Mihail. *O romanu*. Nolit, Beograd.
8. Bataj, 2009: Bataj, Žorž. *Erotizam*. Službeni glasnik, Beograd.
9. Beli, 1984, Beli, Andrej. *Simbolizam*, Vuk Karadžić, Beograd.
10. Beli, 2003: Beli, Andrej. *Rudolf Štajner*. Brimo, Beograd.
11. Blagojević, 1930: Blagojević, Desimir. „Nova drama Momčila Nastasijevića“ (*O Gospodar-Mladenovoj kćeri*), u: *Pravda*, XXVI/99, 12. IV 1930, str. 4.
12. Blagojević, 1931: Blagojević, Desimir, „Prva modernistička drama g. Momčila Nastasijevića“ (*O Nedožvanima*), u: *Pravda*, XXVII/170, 20. VI 1931, str. 8.
13. Bašlar, 2005: Bašlar, Gaston. *Poetika prostora*. Umetničko društvo-Gradac, Čačak.
14. Bril, 1993: Bril, Žak. *Lilit ili Mračna majka*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad.
15. Bunjevac, 1980: Bunjevac, Milan. *Vreme u drami*. Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd.
16. Čajkanović, 1985: Čajkanović, Veselin. *O magiji i religiji*. Prosveta, Beograd.
17. Čajkanović, 1994: Čajkanović, Veselin. *O vrhovnom bogu u staroj srpskoj religiji*. Srpska književna zadruga, Beograd.
18. Damjanov, 2008: Damjanov, Sava. *Apokrifna istorija srpske (post)moderne*. Službeni glasnik, Beograd.

19. Damjanov, 2011: Damjanov, Sava. *Veliki kod*. Službeni glasnik, Beograd.
20. Derida, 2007: Derrida, Jacques, *Pisanje i razlika*, Svijetlost, Sarajevo.
21. Devrnja, 1939: Devrnja, Milutin. „Biografija Momčila Nastasijevića“, u: *Celokupna dela Momčila Nastasijevića*, knj. 9, *Rane pesme i varijante*, Izdanje prijatelja, Beograd.
22. Duda, 2012: Duda, Dean. *Kultura putovanja*. Naklada Ljevak, Zagreb.
23. Đuričić, 1940: Đuričić, Višeslava. „Đurađ Branković Svetomira Nastasijevića“, *Nedeljne ilustracije*, 29. IX 1940.
24. Elijade, 1999: Elijade, Mirča. *Slike i simboli*. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci.
25. Elijade, 2003: Elijade, Mirča. *Sveto i profano*. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci.
26. Elijade, 2006: Elijade, Mirča. *Simbolizam, sveto i umetnost*. Gutenbergova galaksija, Kruševac.
27. Fergason, 1979: Fergason, Fransis. *Pojam pozorišta*, Nolit, Beograd.
28. Fraj, 1991: Fraj, Nortrop. *Mit i struktura*. Svjetlost, Sarajevo.

29. Fraj, 1999: Fraj, Nortrop. *Jejts i jezik simbolizma*, Književna reč, Beograd.
30. Frajnd, 1994: Frajnd, Marta. „Dobrota kao kob u dramama Momčila Nastasijevića“ u: *Poetika Momčila Nastasijevića*, ur: Novica Petković. Institut za književnost i umetnost, Beograd, str. 67-75
31. Gligorić, 1934: Gligorić, Velibor. „U tamnom vilajetu mistike: *Gospodar-Mladenova kćer* Momčila Nastasijevića na Kolarčevom univerzitetu“, *Politika*, XXI/9377, 27.VI 1934, str. 10.
32. Gligorić, 1965: Gligorić, Velibor. „Pustinjak u gradu“ u: *Portreti*. Prosveta, Beograd.
33. Gluščević, 1988: Gluščević, Zoran. *Književnost i rituali*. SKZ, Beograd.
34. Gluščević, 1992: Gluščević, Zoran. „Duhovna misao Momčila Nastasijevića“, u: *Istočnik*, časopis za veru i kulturu, br. 3-4, str. 75-84.
35. „Grandiozni prikaz Srbije u borbi za opstanak posle Kosova“, u: *Naša linija*, 23.6.1940, br. 3. str. 3
36. Grdinić, 1994: Grdinić, Nikola. „*Problem Maternje melodije u srpskoj avangardnoj kniževnosti*“, u: *Sedam lirskih krugova Momčila Nastasijevića*, ur: Novica Petković, Dečje novine, Gornji Milanovac. str. 33-40
37. Grotovski, 2006: Grotovski, Ježi. *Ka siromašnom pozorištu*. Rotografika, Subotica.
38. Grol, 1938: Grol, Milan, u: Vinaver, 1938: „Ličnost i delo Momčila Nastasijevića pred sudom njegovih prijatelja u PEN-klubu“, *Nova smena* I/2, 1938, str. 83-89.
39. Hristić, 1989: Hristić, Jovan. *Kraj jedne oskudne sezone*, Književnost, XLIV, LXXVIII, 10, Beograd, 1989.

40. Ivanov, 2001: Ivanov, Vjačeslav. *Predosećanja i predskazanja*. Zepter Book World, Beograd.
41. Ignjatov-Popović, 2009, Ignjatov-Popović, Ivana. *Likovi u srpskoj ekspresionističkoj drami*. Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad.
42. Jerotić, 1993: Jerotić, Vladeta. *Darovi naših rođaka, knjiga dva*. Prosveta, Beograd.
43. Jovanović, 1985: Jovanović, Bojan. „Pogovor“ u: *Veselin Čajkanović O magiji i religiji*, Prosveta, Beograd, str. 334.
44. Jung, 1978: Jung, Karl Gustav. *O psihologiji nesvesnog*. Matica srpska, Novi Sad.
45. Jung, 2009: Jung, Karl Gustav. *Antologija Jung*. Prometej, Novi Sad.
46. Kasirer, 1985: Kasirer, Ernst. *Filozofija simboličkih oblika, drugi deo: mitsko mišljenje*, Dnevnik, Novi Sad.
47. Knežević, 1993: Knežević, Radovan. *Funkcija jezika u drami „Kod večite slavine“ Momčila Nastasijevića*. Magistarski rad. Fakultet dramskih umetnosti, Beograd.
48. Kovačević, 1957: Kovačević, Božidar. „O Momčilu Nastasijeviću (s osobitim osvrtom na njegove muzičke drame)“, u: *Književnost*, XIII/7-8, knj. 27, Beograd, str. 45-63.
49. Kragujević, 1976: Kragujević, Tanja. *Mitsko u Nastasijevićevom delu*. Prosveta, Beograd.
50. *Oštro podeljena mišljenja: “okrugli sto” kritičara o repertoaru Sterijinog pozorja*, Politika, Beograd, 09.05.1967.
51. Krelius, 1967: Krelius, Ljerka. *Sporni Momčilo Nastasijević*. *Vjesnik*, Zagreb, 09.06.1967.
52. Krunić, 1931: Krunić, Dušan. „Momčilo Nastasijević: *Nedozvani*“, *Pravda*, XXVII/174, 22. VI 1931, str. 6.

53. Krunić, 1931a: Krunić, Dušan. „Drama g. M. Nastasijevića pred publikom“, *Pravda*, XXVII/174, 24. VI 1931, str. 3.
54. Krunić, 1934: Krunić, Dušan. „M. Nastasijević: *Gospodar-Mladenova kćer*“, *Pravda*, XXX/10648, 27. VI 1934, str. 8
55. Kujundžić, 1967: Kujundžić, Miodrag. „Parada krikova i reflektora“, *Dnevnik*, Novi Sad, 09.05.1967.
56. Kulundžić, 1931: Kulundžić, Josip. „Zašto nisam režirao *Nedozvane?*“, *Pravda*, 26. II 1931, br. 176, str. 16.
57. Lotman, 2004: Lotman, Jurij. *Semiosfera*, Svetovi, Novi Sad.
58. Marić, 2003: Marić, Sreten. „Arhajski čovek i mit“, u: Mirče Elijade. *Sveto i profano*. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci.
59. Matačić, 1940: Matačić, Lovro. „Večeras premijera opere *Đurađ Branković* od Svetomira Nastasijevića“, *Politika*, XXXVII/11503, 12. VI 1940.
60. Medić, 2012: Medić, Ivana. *Arhetip Anime i transformacija stvaralačke svesti od Vagnerove Izolde do Bergove Lulu*. Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Beograd.
61. Meletinski 1983: Meletinski, E. M. *Poetika mita*. NOLIT, Beograd.
62. Milojević, 1940: Milojević, dr Miloje. „Premijera muzičke drame *Đurađ Branković* od Momčila Nastasijevića i Svetomira“, *Politika*, XXXVII/11506, 15. VI 1940, str. 12
63. Milosavljević, 1977: Milosavljević, Petar. *Poetika Momčila Nastasijevića*. Matica srpska, Novi Sad.
64. Miočinović, 1975: Miočinović, Mirjana. „Nastasijevićevo *Međuluško blago* – poetika kao tema“, u: *Eseji o drami*. Vuk Karadžić, Beograd.

65. Miočinović, 1987: Miočinović, Mirjana. „Predgovor“, u: *Drama između dva rata*, Nolit, Beograd.
66. Miočinović, 2008: Miočinović, Mirjana. *Pozorište i giljotina*. Fabrika knjiga. Beograd.
67. Mihajlović, 1971: Mihajlović, Borislav. *Književni razgovori*. BIGZ, Beograd.
68. Najdanović, 1943: Najdanović, Dimitrije. „Momčilo Nastasijević“, u: *Srpski narod*, II/6, 13.02.1943, str. 9.
69. *Narodne pjesme Srba u Hrvatskoj*, priredio: Krstanović, Zdravko 2000. http://www.rastko.org.rs/knjizevnost/usmena/zlatna_pjena.html, pristupljeno: 28.12.2015.
70. (I) Nastasijević, Momčilo. *Sabrana dela*, knj. I, *Poezija*. Priredio Novica Petković. Dečje novine, Gornji Milanovac.
71. (II) Nastasijević, Momčilo. *Sabrana dela*, knj. II, *Drame*. Proredio Novica Petković. Dečje novine, Gornji Milanovac.
72. (III) Nastasijević, Momčilo. *Sabrana dela*, knj. III, *Proza*. Proredio Novica Petković. Dečje novine, Gornji Milanovac.
73. (IV) Nastasijević, Momčilo. *Sabrana dela*, knj. IV, *Eseji, beleške, misli*. Proredio Novica Petković. Dečje novine, Gornji Milanovac.
74. Nastasijević 1931: Nastasijević, Momčilo. „Nastasijevićevi *Nedozvanii*“, *Politika*, XXVIII/8306, 26. VI 1931, str. 5.
75. Nastasijević, 1931a: Nastasijević, Momčilo. „Autor drame *Nedozvani* žučno odgovara g. D. Kruniću“, *Pravda*, XXVII/173, 23. VI 1931, str. 5.
76. Nastasijević, 1935: Nastasijević, Momčilo i Svetomir. „Braća, književnik i kompozitor, o svojoj novoj drami, *Đurađ Branković*“, *Pravda*, 25. I 1935, str. 10.

77. Nastasijević, Svetomir 2012: Nastasijević, Svetomir. *Momčilo Nastasijević čovek i umetnik*. Muzej rudničko-takovskog kraja, Gornji Milanovac.
78. Nikolić, 2004: Nikolić, Darinka. „Krug zločina”. *Dnevnik*, Novi Sad, 10.01.2004.
79. Nojman, 1994: Nojman, Erih. *Mitološki stadijumi razvoja svesti*. Prosveta, Beograd.
80. Orbin, 2006: Orbin, Mavro. *Kraljevstvo Slovena*. Sezam book, Zrenjanin.
81. Pervić, 1967: Pervić, Muharem. „Pokušali pa uspehi“, *Politika*, Beograd, 20.04.1967.
82. Radojičić, 1939: Radojičić, Miloš. „Književna brazda Momčila Nastasijevića“, u: *Nova smena*, II/2, februar 1939, str. 61-68.
83. Sekulić, 2010: Sekulić, Isidora. „Momčilo Nastasijević: *Međuluško blago*“, u: *Izabrani eseji*. Akademska knjiga, Novi Sad.
84. Sekulić, 1959: Sekulić, Isidora. „*Tamni vilajet Momčila Nastasijevića*“ u: *Ogledi*. Srpska književna zadruka, Beograd.
85. Sondi, 2011: Sondi, Leopold. *Učenje o familijarnom nesvesnom*. Prometej, Novi Sad.
86. Sondi, 1995: Sondi, Peter. *Teorija moderne drame*. Laris, Beograd.
87. Stefanović, 1940: Stefanović, Pavle. „Premijera muzičke drame *Đurađ Branković* od braće Nastasijević“, *Pravda*, 14. VI 1940.
88. Ševalije, Gerbran, 2013: Ševalije, Žan, Gerbran, Alen. *Rečnik simbola*, Stylos, Novi Sad.
89. Šlegel, 1999: Šlegel, Fridrih. *Ironija ljubavi*. Zepter, Beograd.
90. Tešić, 1991: Tešić, Gojko. „Bibliografija Momčila Nastasijevića“, u: *Sabrana dela Momčila Nastasijevića*, knj. 4, *Eseji, beleške, misli*, Dečje novine, Gornji Milanovac.

91. Tomašević, 2009: Tomašević, Katarina. *Na raskršću Istoka i Zapada: O dijalogu tradicionalnog i modernog u srpskoj muzici (1918-1941)*. SANU, Muzikološki institut, Beograd.
92. Trebješanin, 2008: Trebješanin, Žarko. *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*. HISPERIAedu, Beograd.
93. Turner, 1989: Turner, Viktor. *Od rituala do teatra*, August Cesarec, Zagreb.
94. Uspenski, 2011: Uspenski, Enisa. *Teatar Sologuba*. Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad.
95. Vinaver, 1937: Vinaver, Stanislav. „*Međuluško blago*, javno predavanje održano na Kolarčevom univerzitetu“, u: *Srpski književni glasnik*, knj. L./7, 1. IV 1937.
96. Vinaver, 1938: „Ličnost i delo Momčila Nastasijevića pred sudom njegovih prijatelja u PEN-klubu“, *Nova smena* I/2, 1938, str. 83-89.
97. Vinaver, 2006: Vinaver, Stanislav. *Pesnički modernizam*. Centar za kulturu, Požarevac.
98. Vučković, 2014: Vučković, Radovan. *Moderna drama*. Službeni glasnik, Beograd.
99. Vukadinović, 1931: Vukadinović, Živojin. „Nastasijevićevi *Nedozvani*: premijera koju je dalo Akademska pozorište“, *Politika*, XXVIII/ 8306, 22.VI 1931, str. 5
100. Vukadinović, 1931a: Vukadinović, Živojin. „Nedozvanost g. Nastasijevića“, *Politika*, XXVIII/8306, 26. VI 1931, str. 5
101. Vukmanović, 2005: Vukmanović, Ana. „Mitska granica u *Međuluškom blagu* Momčila Nastasijevića“, u: *Philologia*, br. 3, str. 87-95.
102. Žirar, 1990: Žirar, Rene. *Nasilje i sveto*. Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad.

Изјава о ауторству

Потписани-а _____ Косара Цветковић _____
број индекса _____ 22/2016d _____

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом
„Читање (не)сценичности драмских текстова Момчила Настасијевића“ _____

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 22.11.2017. _____

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске
дисертације / докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора Косара Цветковић

Број индекса 22/2016d

Докторски студијски програм Теорија драмских уметности, медија и културе

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта:

„Читање (не)сценичности драмских текстова Момчила Настасијевића“

Ментор проф. Др Ениса Успенски

Коментор: _____

Потписана (име и презиме аутора) Косара Цветковић

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 22.11.2017.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

„Читање (не)сценичности драмских текстова Момчила Настасијевића“

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 22.11.2017.

Потпис докторанда
