



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
СТУДИЈСКИ ПРОГРАМ: ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ

**ТЕХНИЧКО-СТИЛСКЕ
КАРАКТЕРИСТИКЕ
ДРАМАТУРГИЈЕ ЛЕОНИДА
АНДРЕЈЕВА У ПЕРИОДУ ОД 1905.
ДО 1910. ГОДИНЕ**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ментор:
Др Богдан Косановић, проф. емеритус

Кандидат:
Мр Мелина Панаотовић

Нови Сад, 2019. године

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	Mr Melina Panaotović
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Dr Bogdan Kosanović, profesor emeritus Univerziteta u Novom Sadu
Naslov rada: NR	<i>Tehničko-stilske karakteristike dramaturgije Leonida Andrejeva u periodu od 1905. do 1910. Godine</i>
Jezik publikacije: JP	Srpski /Ruski
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Novi Sad
Godina: GO	2019.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Filozofski fakultet Novi Sad Dr Zorana Đinđića 2

Fizički opis rada: FO	(broj poglavlja / stranica / slika / grafikona / reference / priloga): 3 poglavlja + uvod + zaključak + bibliografija + dodatak + sadržaj + 1 slika / 277 str.
Naučna oblast: NO	Nauka o književnosti
Naučna disciplina: ND	Teorija književnosti
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	L. N. Andrejev, rano stvaralaštvo, dramaturgija, tehnika i stil
UDK	821.161.1.09 Andrejev, L.
Čuva se: ČU	FILOZOFSKI FAKULTET, Centralna Biblioteka
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	<p>Menjajući poetike, istražujući u oblasti forme, Leonid Andrejev u svom ranom dramskom stvaralaštvu ostaje veran svojoj inicijalnoj ideji: on promišlja ljudsku misao, njenu prirodu i njene moguće manifestacije, kao i moć i nemoć ljudske misli u svetu koji ga okružuje. U prvom periodu svog ranog stvaralaštva, definisanom kao <i>realistički teatar</i>, pisac sagledava tri različite manifestacije ljudske misli: nauku, religiju i revoluciju. U periodu potrage za novom dramskom formom, <i>supstancionalnom teatru</i>, misao dolazi u sukob sa supstancom i rađa se ideja da ljudska misao nije svemoguća, to jest da čovek ne može da živi vođen isključivo razumnim načelom. U trećem periodu svog ranog dramskog stvaralaštva, takozvanom <i>melodramskom teatru</i>, pisac se naizgled udaljava od svoje osnovne teme i afirmišući studentske uspomene, na biografskoj građi stvara dve psihološke melodrame.</p> <p>U sva tri navedena <i>teatra</i>, realističkom, supstancionalnom i melodramskom, pisac se služio bogatim arsenalom tehničko-stilskih sredstava. U radu se tumači upotreba hromatskog i muzičkog prosedea, priroda i funkcija didaskalija, portetna metaforičnost likova, kao i simbolični plan drama, te njihove tematske i idejne koncepcije.</p> <p>Zaključak je da je u potrazi za formom, u tim</p>

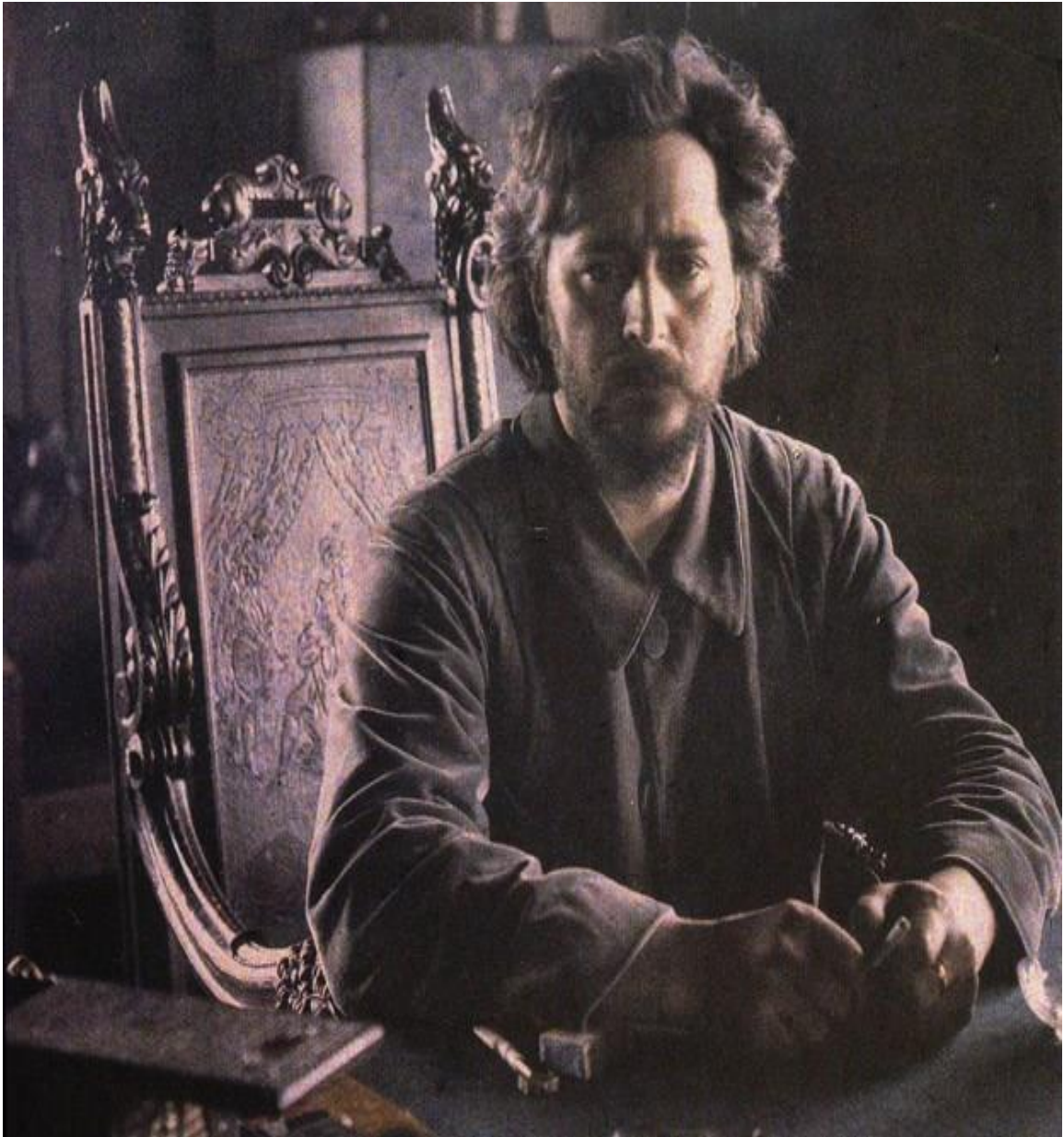
	<p>spontanim smenama poetika i bogatom korišćenju tehničko-stilskih sredstava (npr., montažnost dramskog teksta, kolektivni monolog, personalizacija i depersonalizacija aktera radnje; upotreba metafore, poređenja, metonimije, sinegdohe, sinestezije, groteske, lirskih paralelizama itd.), L. Andrejev ostao dosledan svojoj primarnoj ideji, promišljanju o moći i nemoći ljudske misli. Ta ista ideja ušla je u osnovu <i>teatra panpsihe</i>, koji je okarakterisao naredni plodan period ovog dramskog pisca.</p>
<p>Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP</p>	<p>24. juni 2011.</p>
<p>Datum odbrane: DO</p>	
<p>Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO</p>	<p>predsednik: član: član:</p>

University of Novi Sad
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	PhD thesis/ doctoral dissertation
Author: AU	Melina Panaotovic
Mentor: MN	Dr Bogdan Kosanovic, Professor Emeritus, of the University of Novi Sad, Serbia
Title: TI	<i>Stylistic and Technical Characteristics of Leonid Andreyev's Plays (1905-1910)</i>
Language of text: LT	Serbian /Russian language
Language of abstract: LA	eng. / srp.
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Novi Sad
Publication year: PY	2019.
Publisher: PU	author's reprint
Publication place: PP	Filozofski fakultet Novi Sad Dr Z. Đinđića 2

Physical description: PD	3 chapters + introduction + conclusion + bibliography + contents + one picture / 277 p.
Scientific field SF	Literary Studies
Scientific discipline SD	Literary Theory
Subject, Key words SKW	L. N. Andreyev, early works, dramaturgy, technique, style.
UC	821.161.1.09 Andreyev, L.
Holding data: HD	
Note: N	
Abstract: AB	<p>Although he was not consistent in his approach when poetics and the form were concerned, Leonid Andreyev never gave up on the initial idea in his early plays: in them he was deeply involved in consideration of human thought, its nature and its possible manifestations, as well as its power, or the lack of it. In the first phase of his early works, which is in this thesis termed a <i>realist theater</i>, the playwright takes into consideration three different manifestations of human thought: science, religion and revolution. During the period in which he was searching for a new form for his plays, the so-called <i>substantialist theater</i>, thought is confronted with substance, upon which a new idea emerges, that of powerlessness of human thought—human beings cannot live their lives based solely on the principle of rationality. In the third period of his early writing, the so-called <i>melodramatic theater</i>, the author seemingly deviates from main theme, and by returning to his university days, creates two autobiographical, psychological plays.</p> <p>In all three <i>theaters</i>, the realist, the substantialist and the melodramatic, the author uses a rich palette of technical and stylistic devices. This thesis offers analyses of chromatic and musical principles; the nature and function of stage directions; metaphorical nature of the characters; as well as the symbolism present in</p>

	<p>the plays.</p> <p>Searching for the form, through spontaneous shifts between different poetics and an array of technical and stylistic devices (such as editing of plays, collective monologue, personalization and depersonalization of the characters, the use of metaphor, simile, metonymy, synecdoche, synesthesia, grotesque, lyrical parallelisms), Leonid Andreyev remained loyal to his initial idea of pondering the power and weakness of human thought. This idea has become a constitutive part of <i>pan-psyche theater</i> that marked the next, rather fruitful period of this playwright.</p>
Accepted on Scientific Board on: AS	24 th Juni 2011.
Defended: DE	
Thesis Defend Board: DB	president: member: member:



Леонид Андрејев (1871 – 1919)

САДРЖАЈ

УВОД	11
Леонид Николајевич Андрејев (1871-1919): прозни и драмски писац, публициста, позоришни критичар	12
Досадашња истраживања – преглед основне литературе.....	15
Приступ пишевој поетици, структура, тематологија и методологија ове студије.....	21
ПОГЛАВЉЕ ПРВО: РЕАЛИСТИЧКО ПИСМО	24
1. <i>До звезда (1905)</i>	24
2. <i>Сава: Ignis sanat (1906)</i>	35
Закључак првог поглавља: Од звезда до <i>Ватре која исцељује</i>	51
ПОГЛАВЉЕ ДРУГО: СИМБОЛИЗАМ И ПРОТОЕКСПРЕСИОНИЗАМ	56
1. <i>Човеков живот (1906)</i>	58
Историјска рецепција драме: пишева концепција, драма у критици и на сцени..	59
Тип драме: место и време драмске радње.....	62
Теме и идеје: проблематика драме.....	63
Портретна метафоричност ликова.....	67
Симболични план драме.....	75
Музичко начело драме: музичка интерполација.....	77
Дидаскалије.....	80
Хроматика.....	81
2. <i>Царица Глад (1907)</i>	84
Историјска рецепција драме: пишева концепција, драма у критици и на сцени..	84
Тип драме: место и време драмске радње.....	85
Теме и идеје: проблематика драме.....	87
Портретна метафоричност ликова.....	92
Симболични план драме.....	103
Музички фон драме.....	106
Дидаскалије.....	110
Хроматика.....	111
3. <i>Црне маске (1908)</i>	114
Историјска рецепција драме: пишева концепција, драма у критици и на сцени..	115
Тип драме: место и време драмске радње.....	116
Теме и идеје: проблематика драме.....	122
Портретна метафоричност ликова.....	127
Симболични план драме.....	138
Музички фон драме.....	142
Дидаскалије.....	145
Хроматика.....	147

4. <i>Анатема</i> (1909)	150
Историјска рецепција драме: пишчева концепција, драма у критици и на сцени..	150
Тип драме: место и време драмске радње.....	153
Теме, мотиви и идеје: проблематика драме.....	155
Портретна метафоричност ликова.....	160
Симболични план драме.....	178
Музички фон драме.....	184
Природа и функција дидаскалија.....	186
Хроматика.....	190
5. <i>Океан</i> (1910)	193
Историјска рецепција драме: пишчева концепција, драма у критици и на сцени..	193
Тип драме: место и време драмске радње.....	193
Теме, мотиви и идеје: проблематика драме.....	195
Портретна метафоричност ликова.....	201
Симболични план драме.....	214
Музички фон драме.....	216
Природа и функција дидаскалија.....	219
Хроматика.....	222
Закључак другог поглавља: Супстанционални театар и драма новог типа.....	224
ПОГЛАВЉЕ ТРЕЋЕ: ПСИХОЛОШКЕ МЕЛОДРАМЕ	229
1. <i>Дани нашег живота</i> (1908).....	229
Идејна концепција дела.....	231
Ликови као носиоци идеја.....	233
Средства технике и стила.....	239
Природа и функција дидаскалија.....	240
Књижевне реминисценције.....	241
2. <i>Gaudeamus</i> (1910)	242
Типологија, тематика, место и време драмске радње.....	242
Ликови.....	242
Музички фон.....	243
Књижевне реминисценције.....	244
Закључак трећег поглавља: Мелодрамско промишљање аутобиографије.....	246
РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА: ДРАМСКИ ОКЕАН РАНОГ ЛЕОНИДА АНДРЕЈЕВА	249
Додатак: схематски приказ проучаване грађе.....	260
БИБЛИОГРАФИЈА	261

УВОД

Докторска теза *Техничко-стилске карактеристике драматургије Леонида Андрејева у периоду од 1905. до 1910. године* бавиће се драмама насталим у првом периоду драмског стваралаштва овог плодног писца. Девет драма периода који проучавамо стилски и тематски се веома разликују. Неке од њих су написане у маниру реалистичког писма: *До звезда (К звездам)* 1905, *Сава: ватра исцељује (Савва: Ignis sanat)* 1906; друге су резултат Андрејељевих потрага за драмама „новог типа“: *Човеков живот (Жизнь Человека)* 1906, *Царица Глад (Царь Голод)* 1907, *Црне маске (Черные маски)* 1909, *Океан (Океан)* 1910, *Анатема (Анатэма)* 1909; треће су писане у форми психолошке мелодраме: *Дани нашег живота (Дни нашей жизни)* 1908 и *Gaudeamus (Gaudeamus)* 1910.

Анализирајући техничко-стилске карактеристике наведених драма, осветлићемо драмско наслеђе овог руског писца и његово место у оквиру владајућих књижевних поетика XX века. Наиме, познато је да је Андрејељев био један од најпопуларнијих драмских писаца у Русији XX века, те да му се статус нагло променио после Октобарке револуције 1917. године, када је остао у емиграцији.

Упознајући се са светском литературом о овом значајном драмском писцу и теоретичару, приметили смо да су се истраживачи највише бавили тумачењем Андрејељевих *панпсихичких* драма. Релативно је мали број студија, приказа, чланака о Андрејељевом раном драмском стваралаштву, без кога, наравно, не би било чувеног панпсихичког позоришта, како у теорији, тако ни у пракси.

Раним драмама овог писца досада није посвећивана довољна пажња. Тумачене су највише у светлу друштвено-историјских околности њиховог настанка. У Совјетском савезу рани период Андрејељевог драмског наслеђа разматран је у складу са политичким променама у Русији (период Прве руске револуције 1905. године, период столипинске реакције, период уочи Првог светског рата). Веома ретко, а свакако непотпуно, сагледаване су интегрално, као једна драмска целина, која конституише један, рани период стваралаштва овог писца. Српска култура је слабо обавештена о Андрејељу и не познаје његов драмски опус. Осим једног (и за сада јединог) издања избора његових драма на српском

језику, оног из 2004. године,¹ српски читалац нема прилике да се упозна са његовим драмама, па ни са њиховим тумачењима.

Стога сматрамо да ће приступ Андрејевљевом драмском стваралаштву који нудимо бити од користи за нови увид у његово целокупно стваралаштво. Јер, оно захтева ново вредновање, и интерпретације у новом геополитичком времену и простору, мање-више век после настанка.

**Леонид Николајевич Андрејев (1871 – 1919):
прозни, драмски писац, публициста, позоришни критичар**

Леонид Николајевич Андрејев (1871-1919), један од најзначајнијих писаца Сребрног века, у оквиру свог књижевног опуса оставио је велико и значајно драмско наслеђе. Најпре је постао познат и признат као приповедач,² затим као аутор два романа.³ Он је такође и аутор двадесет и једне драме и седам сатиричних минијатура, насталих у периоду од 1905. до 1917. године. Дакако, овако обимно драмско стваралаштво није могло да увек оствари уједначени квалитет. Али свакако ваља имати у виду да је овај писац имао велики утицај и на теорију драме: промишљајући однос позоришта и филма, написао је два *Писма о позоришту* (*Писма о театре*, 1911, 1913), која су, с једне стране, одговарала потребама епохе, а са друге, наговестила промену унутар његове поетике. Наиме, након ова два трактата, Андрејев у својим драмама наставља да истражује, али сада у оквиру идеје о *театру панпсихе*. Као теоретичар и практичар, својим драмским стваралаштвом он доприноси развоју нових драмских облика (појављује се стилизована драма позната као *нова* или *неореалистичка* драма), као и развоју оригиналне идеје *театра панпсихе* која је проистекла управо из те потраге за новим формама.

¹ Л. Андрејев, *Дани нашег живота*, избор и превод Н. Антић, Београд, 2004. (Садржи: *Дани нашег живота*, *Човеков живот*, *Анатема*, *Професор Сторицин*, *Псећи валцер*).

² Први зборник приповедака – *Рассказы* - објавио је 1901. године и готово преко ноћи стекао огромну популарност у Русији.

³ *Сашка Жегулев* (1911) и *Дневник Сатаны* (1917).

Што се пак тиче потреба епохе, крај XIX века и почетак XX века сматран је кризним периодом за прозне жанрове, па је управо театар омогућавао оно што наративна проза није могла - контакт са гледаоцем. Такође, посредством театра било је могуће идеолошки и естетички утицати на савременике, покушати уклонити границе између сцене и публике. Нарочито се често театар симболиста прерушавао у храм, а сценску радњу претварао је у литургију. Откривена је нова улога народних маса, појединих социјалних група и од великог значаја постала је јавна површина, трг, епско пространство у целини. Културолошки је Андрејевљевљева епоха започела бескрајни дијалог о новим путевима уметности, па и живота, генерално. Драма је задовољавала потребе епохе да се отворено говори, спори, дискутује и доказује.

Живот Леонида Андрејева обележили су, с једне стране, смрт оца и рано сиромаштво, неколико покушаја самоубиства и препуштање алкохолизму, ширина личности и многострана интересовања (сликарство, фотографија, публицистика, театар, литература, а касније и пловидба, музика...), смрт прве жене и превара друге, вила и живот у Финској након Октобарске револуције, неразумевање савременика који су његову потребу за осамљивањем у вили тумачили као бекство из Русије, па чак и као добровољну емиграцију и неприхватање револуције. Са друге стране, име Леонида Андрејева повезује се са неочекиваном и силовитом славом одмах након објављивања првог зборника приповедака, изузетно великим тиражима, сталним и активним присуством у позоришном животу Русије тога доба,⁴ зближавањем и удаљавањем од савременика и одређених поетика, које су тежиле строгим дефиницијама, док сам Андрејев себе није сврставао нигде.⁵ Андрејев је многострана, јака личност која је дошла у сукоб са епохом, јер је у време у коме друштво тражи одговоре на социјална питања тражио одговоре на нека своја, вечито лична питања. Аутор који је читавог живота писао о зидовима и бездану, немогућности људске мисли да појми или савлада и прекроји

⁴ На пример, десет година је био активно присутан на руској сцени, и сваке године се играла нека нова његова драма.

⁵ Поводом покушаја критике да у оквиру одређене поетике дефинишу његову драму *Човеков живот*, Андрејев у писму М. Горком из 1912. године пише: “Ко сам ја? За благородне декаденте презрени реалиста, за наследнике реалиста, сумњиви симболиста.” – Превод наш - М. П.

предодређеност Универзума. Он умире релативно млад, од инфаркта, оставивши иза себе два брака, петоро деце и изузетно богат и разноврсан књижевни опус.

За свог живота овај писац био је изузетно популаран. Нарочито почетком 1900-тих година о њему се много писало и активно су се тумачила његова дела. Новинари су, на пример, за псеудониме узимали имена његових прозних и драмских јунака. Након тог неочекиваног таласа изузетне славе⁶ наступа један идеолошки *вакум*, проузрокован Андрејевљевим односом према М. Горким, његовим поновним вредновањем револуционарне свести, као и односом према Октобарској револуцији 1917. године. Након смрти, писац је неко време заборављен, некако смештен изван граница совјетског књижевног процеса, сматран мистиком и декадентом, да би тек крајем 50-тих година XX века био поново враћен у токове руске културе, пре свега као реалиста и боготражитељ. Овога пута, у новим идеолошким и културно-политичким приликама, до његове рехабилитације долази управо захваљујући познанству са Горким, његовој *поетици бунта* и многогодишњем занимању за револуцију. У том периоду долази до поновног објављивања Андрејевљевих дела. Међутим, ни у педесетим годинама прошлог века нису сва дела представљена читалачкој публици. Следи нови талас интересовања, после 1971. године, када је изашао двотомник његове прозе, а ускоро, 1989. године и двотомник драмског опуса, који је приредио Ј. Н. Чирва.⁷ У деведесетим годинама XX века објављено је шест томова сабраних дела,⁸ што омогућује да се широки круг читалаца поново упозна са његовим основним књижевним текстовима и публицистиком.

О животу и стваралаштву ове *посебне појаве у руској књижевности* први је опширније писао Л. Н. Афонин 1959. године, након тридесетогодишње тишине.⁹ Ускоро следе и друге публикације те врсте, па данас имамо неколико извора који се баве искључиво биографским приступом стваралаштву и лику овог писца. Недавно

⁶ Андрејев је сматран прворазредним писцем *Сребрног века*, напоредо са Л. Толстојем и А. Чеховом, са којима су га често и поредили.

⁷ Андреев Л., *Драматическое произведения в двух томах*, Ленинград, 1989.

⁸ Андреев Л., *Собр. соч. в шести т.*, Москва, 1990 – 1996.

⁹ Вид. Афонин Л., *Леонид Андреев*, Орел, 1959.

је у чувеној серији *Жизнь замечательных людей* изашла књига Н. Скороход.¹⁰ Занимљив је и податак да се и најновија руска рецепција занима за целокупно стваралаштво овог писца. Наиме, почевши од 2007. године издаје се целокупни опус (критичко издање) дела и писама у 23 тома, од којих је до данас објављено пет књига: први том (2007), пети том (2012), шести (2013), тринаести (2014) и четврти том (2017).¹¹

Код нас је, међутим, популарност овог руског писца у раскораку са написима о њему. Као што смо показали у свом раду,¹² Андрејев је познат српској културној јавности највише као приповедач, док је као драмски писац и публициста остао маргинализован. Мало је игран, недовољно превођен, што се нарочито односи на његове драме периода којим ћемо се бавити у овом истраживању. Наиме, српска рецепција бележи пет поставки његових драма, од којих само једна није драма панпсихе (*Сава. Игнис Санат*, 1978. године, на сцени београдског *Атељеа 212*). Што се тиче превода његових драма, оне су превођене спорадично, у највећој мери, као што смо већ раније истакли, у српској публицистици, док, за сада, постоји само једно засебно издање његових драма, које се појавило, као што смо раније истакли, тек 2004. године. У складу са одсуством драма на сцени и у преводима, оне код нас нису ни тумачене.

Досадашња истраживања - преглед основне литературе

Драмско стваралаштво Леонида Андрејева у литератури се одређивало многозначно. Андрејева су сматрали припадником критичког реализма, затим фантастичног реализма, па неореализма, онда импресионизма, симболизма, експресионизма. Исто тако многи су га одређивали као претходника

¹⁰ Скороход, Н. *Леонид Андреев. Жизнь замечательных людей*, Москва: Молодая гвардия, 2013.

¹¹ Вид. Леонид Николаевич Андреев, *Полное собрание сочинений и писем в 23-х томах*. Москва: Наука, 2007 - 2017. (Из разговора са замеником главног уредника овог издавачког подухвата, М. Козменком, сазнали смо да материјалне могућности диктирају редослед објављивања томова, као и тираж. Данас су четири тома од пет објављених доступна на интернету, што до скоро није био случај).

¹² Вид. М. Панаотовић, *Леонид Андрејев код Срба*. Рукопис магистарског рада одбрањеног 7. 07. 2010. на Филозофском факултету у Новом Саду, 228 стр.

егзистенцијализма, авангарде, декаденства. Такође је присутно и мишљење да стваралаштво Л. Андрејева не треба ограничити једном тенденцијом, или једним параметром. Изнад свега, Андрејев је велики експериментатор.¹³ Он није заобишао ни руски симболизам и оставио је свој печат на њему. Предухитрио је естетичка трагања италијанског и руског футуризма и француског егзистенцијализма. Такође, многи научници га сматрају претечом немачког експресионизма, а неки чак и изразитим представником експресионизма уопште.

Двадесетих година, са Запада, али из пера руског емигранта, Д. Свјатополк-Мирског,¹⁴ долази мишљење да се је целокупно драмско стваралаштво Леонида Андрејева могуће поделити у две групе: 1. *реалистичке драме* у којима писац наставља традиције Чехова и Горког (на пример, драме *Дани нашег живота*, *Анфиса*, *Gaudeamus*) и 2. *симболистичке драме* у којима је радња, као и ликови, условна (драме *Човеков живот*, *Царица Глад*, *Црне маске*, *Анатема*). Исти аутор развија тезу о постојању два Андрејева: први је опијен успехом и сопственом важношћу, те се препушта мрачним водама модернизма, а други је, пак, скроман, паметан, и надовезује се на Толстојеву реалистичку традицију.

К. Дрјагин, пак, у Андрејевљевом стваралаштву проналази елементе историзма, панпсихологизма, разводњеног симболизма и експресионизма.¹⁵

Б. Михајловски пише да је Андрејев први у руској књижевности, а можда и најзначајнији у светској, као представник експресионизма.¹⁶ Исти аутор истиче Андрејевљеву даровитост, његов критички однос према стварности. Он у драмском стваралаштву овог писца издваја три периода: рани (1898-1904), други период стваралаштва (1904–1909) и трећи - период уочи почетка Првог светског рата. Михајловски истиче Андрејевљевљеву експресионистичку форму, која се најпре огледа у условности места и времена његових драма, у схематичности ликова, тежњи ка уопштавању, језику који је препун парадоска, неочекиваних обрта, речи и фраза са скривеним значењима. Он такође издваја примере за гротескну

¹³ Вид. Пак Сан Чжин, *Панпсихизм в драматургии Л. Н. Андреева*: диссертация кандидата филологических наук: 10.01.01 Санкт-Петербург, 2007.

¹⁴ Д. П. Святотполк-Мирский, *Л. Андреев //История русской литературы с древнейших времен по 1925*, Лондон, 1992, стр. 609- 619.

¹⁵ Дрягин К., *Экспрессионизм в России. Драматургия Л. Андреева*, Вятка, 1928.

¹⁶ Б. Михайловский, *Русская литература XX века, с 90 -тих годов XIX века по 1917*, Москва, 1939.

деформацију ликова, употребу фантастичног трагизма и интелектуализма који често добија спиритуалистичке тонове.

Након три деценије целокупно Андрејевљево драмско наслеђе Ј. Бабичева такође групише у три етапе, да би истакла како је необична форма те драматургије понекад била и препрека у ширем прихватању и разумевању драма које је неопходно тумачити у ширем погледу на општи европски процес стварања новог *неаристотеловског* позоришта.¹⁷ Андрејев је као драмски писац често неразумљив, понекад иритира, и увек је оригиналан. Многи књижевни процеси су у своје време покушавали да асимилирају његово драмско стваралаштво, међутим, - како истиче Бабичева, који год *-изам* да се приписивао Андрејеву, увек су постојале и ограде. На пример, био је импресиониста, али са снажним утицајем рационализма. Стога су многи аутори у дефинисању Андрејевљевог стила тражили нека компромисна решења. Бабичева истиче да је у питању тип стваралашта који је наследио класичне традиције, како реализма, тако и романтизма. Заснован је на интуитивној спознаји света и на његовом субјективном прихватању, али тежи ка великим социјалним уопштавањима, јер личност која перципира свет види себе као јединицу друштвеног система. Као драме посвећене непосредним догађајима Руске револуције 1905. године Бабичева издваја драме *До звезда* и *Сава*. Периоду столипинске реакције припадају уопштене филозофске драмске слике, које осмишљавају скорашњи пораз револуције: *Човеков живот*, *Царица Глад* и *Црне маске*. У категорији психолошке мелодраме Бабичева види драме *Дани нашег живота* и *Gaudeamus*, а као драме-алегорије издваја *Анатему* и *Океан*. Она такође наводи чисто психолошке драме, као и драме са израженим сижејним линијама. Као главни циљ Андрејевљевог драмског стваралаштва Бабичева истиче пишчеву тежњу да прикаже и осмисли сложене друштвено-психолошке процесе руског живота.

Значајан допринос „андрејевциани“ дали су и пољски аутори. Халина Халаћинска-Вертелак¹⁸ драматургију овог руског писца схвата као унутрашњи

¹⁷ Ю. В. Бабичева, *Драматургија Л. Андреева, автореферат докторской диссертации*, Москва, Вологда, 1971.

¹⁸ Halina Chalacinska-Wiertelak, *Dramaturgia Leonida Andrejewa 1906-1911. Interpretacja*, Poznan, 1980.

систем динамичких веза које функционишу на различитим нивоима жанровске структуре, а као основне категорије Андрејевљеве драмске форме издваја и тумачи категорију времена и простора, трагизам гротеске, те ритам као филозофско-естетску категорију. Тумачећи и откривајући суштинске везе поетика симболизма, експресионизма и футуристичке драме, она наглашава својеврсност Андрејевљеве драматургије, која улази у широки контекст типологије руске модернистичке драме. Халаћинска-Вертелак пореди драмско стваралаштво А. Блока, Л. Андрејева и В. Мајаковског у контексту њима савремене естетичке мисли, таквих естетичара и ствараоца као што су В. Мејерхољд, В. Кандински и С. Ејзенштајн.

Мариа Цимборска–Лебода,¹⁹ пак, као најкарактеристичније драме раног периода стваралаштва (од 1906. до 1910. године), такозване *стилизоване* драме, наводи *Човеков живот*, *Царицу Глад*, *Црне маске*, *Анатему* и *Океан*, те тумачи технику приказа ликова и драмских ситуација, природу гротеске, као и начине организовања уметничког пространства у наведеним драмама. У својој монографији она истиче двопланост Андрејевљевих драма (паралелно постојање драматуршког плана и плана коментара), као и проблем синкретизма Андрејевљеве драматургије у целини. Такозване *стилизоване* драме Цимборска-Лебода сматра одразом процеса преласка тадашње драматургије од реализма и симболизма ка експресионизму.

Д. Башкиров, пак, изучава архитектонику и поетику неореалистичке драме, а смисао новог, Андрејевљевог театра проналази у превазилажењу идеолошке дефинисаности и одређености.²⁰ Критичар ставља акценат на Андрејевљево превазилажење просторно-временских и узрочно-последичних веза и детаљно посматра структуру самог текста драме. У таквом приступу је А. В. Татаринов²¹ видео смањење значаја самог конкретног садржаја драме и истицање основне драмске идеје, тј. ослобађање идеалне суштине од несавршених реалних оваплоћења.

¹⁹ Maria Cymborska–Leboda, *Dramaturgia Leonida Andriejewa. Technika i styl*, Warszawa, 1982.

²⁰ Башкиров, Дмитрий Леонидович, *Неореалистическая драма Л. Андреева (1905-1910 годы)*, автореферат диссертации кандидата филологических наук : 10.01.01.- Екатеринбург, 1993.

²¹ Вид. А. В. Татаринов, *Формирование мифологического реализма в творчестве Леонида Андреева (1898 – 1911)*, Уфа, 1996, рукопись диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, стр. 154.

А. В. Татаринов у својој дисертацији о митолошком реализму у стваралаштву Леонида Андрејева даје преглед четрнаестогодишњег драмског стваралаштва овог писца. Од двадесет и једне драме и седам сатиричних минијатура, он наводи драме периода којим се сам бави, одређујући их стилски и жанровски. Наиме, период од 1905. године до 1910. је веома плодан за овог руског писца, који у потрази за својим стилем и индивидуалним изразом ствара разноврсни драмски опус. Свака наредна драма наведеног периода истраживала је и продирала у нову естетичку категорију. Тако имамо, истиче овај аутор, изразиту разноврсност жанрова. Прва драма, *До звезда* (1905), окарактерисана је као херојско-романтичарска *представа* (инсценација), у којој се радничка класа уједињује са астрономима. Друга драма – *Сава* – настала 1906. године, представља *стилизиацију свакодневице*, која у себи крије митолошку борбу Христа и Антихриста. *Човеков живот* (1906) и *Царица Глад* (1907) су *неореалистичке драме* што наслеђују традиције античке трагедије, средњовековне мистерије и руског „лубка“ (руске народне гравире), а *Црне маске* (1909) су *симболистичка трагедија*. *Анатема* (1909) је окарактерисана као *драма-алегорија*, која помирује крајности симболизма и неореализма, а две драме из студентског живота, *Дани нашег живота* (1908) и *Gaudeamus* (1910) подведене су под *реалистички театар*. *Океан* (1910) је *романтичарска трагедија* настала као резултат потраге за адекватним изразом „светске туге“ (*мировая сокрбь / weltschmerz*).

Оваква стилска разноврсност, сматра Татаринов, заправо је Андрејевљев дијалог са свим позоришним тенденцијама његовог доба. Андрејев је у дијалогу и са А. Чеховом (обојица гаје подтекст и лиризам драмске радње), и са М. Горким (обојица изражавају ситуацију идеолошког спора, суочавају антагоне животне позиције, истичу главне идеје њихове савремености), и са драмским писцима групе *Знање (Знание)*. Заједничко им је декларативно богоборство и класна структура обликовања драмске радње. Андрејев комуницира са симболистима (и они и он драматизују конфликт невидљивих суштина кроз метафизичку проблематику), али и са реалистима (нпр., са Толстојем, са којим га повезује тон *проповеди*, мада ређе него код Толстоја тај тон постаје последња реч, „тачка на и“).

Неколико година касније исти аутор истиче *граничност* Андрејевљевог уметничког поступка.²² Наиме, многи су Андрејева повезивали са реализмом почетка XX века (познанство са М. Горким, учествовање у *Средама*, зборницима *Знање* и др.), али по много чему Андрејев није био истински реалиста. Био је неповерљив према историјском оптимизму, често се бавио проблематиком смрти, а његово стваралаштво је густо проткано метафорама. Многи су га повезивали и са симболистима. Управо тежња да савлада метафизичку проблематику, да промишља дуалистички поглед на свет (рус. *двоемирие*), као и његова социјална мистичност асоцирају на синтезу мита и историје, какву имамо, на пример, у стваралаштву Мерешковског или прози Белог. Међутим, код Андрејева је све подвргнуто сумњи. Сам Андрејев је говорио да је његова по/*гранична* позиција природна последица стваралачке слободе, коју је сматрао природном и неопходном.

Од руских истраживача новијег доба значајан допринос у проучавању Андрејевљевог драмског стваралаштва дали су још и В. И. Безубов,²³ А. О. Печенкина²⁴ и Г. Н. Бојева.²⁵

Готово сви истраживачи истичу значај Андрејева као драмског писца, критичара и теоретичара позоришта. Осим оригиналних текстова драма, Андрејев је у светској књижевности присутан и као аутор чланака, насталих под утицајем Художественног театра, (1902, коауторство са С. С. Голоушевом), као и аутор *Писама о позоришту* (1911. и 1913. године), у којима је изложио своје идеје и размишљања о *новом театру*. Занимљиво је да је своје прве драме Андрејев осмишљавао у време кад је активно размишљао о потреби обнове театра и драматургије.

Ипак, као да не постоји одговарајући, прецизан термин којим би се дефинисао заиста јединствени уметнички метод Леонида Андрејева. И сам аутор се опирао том строгом дефинисању, сматрајући да је сваки термин наметнут споља једна врста идејне одреднице, која не само да поједностављује естетичку реалност,

²² Татаринов, А. В. *Леонид Андреев*, в: «Русская литература рубежа веков, 1890-е - начало 1920 –х годов», книга 2, РАН, Москва 2001. стр. 286, 287.

²³ Безубов В. И., *Леонид Андреев и традиции русского реализма*, Таллин, 1984.

²⁴ Печенкина, Александра Олеговна, *Три театра Л. Андреева: онтология автора и ее отражение в модификациях драматического конфликта*, Москва 2010, диссертация к.ф.н.

²⁵ Боева, Г. Н., *Творчество Леонида Андреева и эпоха модерна*, СПб.: ИД „Петрополис“ 2016.

већ и писца приморава да служи уским интересима одређене касте. Сам Андрејев је често своје рано стваралаштво (имамо у виду драме од 1905. до 1910. године) одређивао појмом *неореализам*. Овај термин је заправо означавао и подразумевао тенденције експресионизма, присутне у Андрејевљевом стваралаштву тога времена. (Све до 1910. године, када је експресивно-уопштени поглед на свет устукнуо и уступио место уметничком проучавању „суптилних мена душе“, тј. панпсихизму.)

И без термиолошки прецизне и јединствене одреднице, Андрејев као драмски писац је својим стваралачким опусом предухитрио открића Брехта, Стриндберга, Пиранделија, О' Нила. На одређен начин био је близак Блоку, Белом, Вјач. Иванову, али и Горком, *Сератионовцима*, *Обериутима*, па и Кафки. Прошао је фазе одушевљавања тзв. *ретушираним реализмом*, *условним позориштем* и дошао до своје теорије о *театру панпсихе*. У ширем контексту његово драмско наслеђе комуницира са идејама његових претходника (Чехов, Толстој, Достојевски, Островски; Ниче, Шопенхауер), као и савременика (Гоја; Ејзенштајн, Иван Гол, Кандински, Мејерхолд, Т. Адорно), што нам даје за право да драмско наслеђе овог писца сматрамо значајним доприносом светској културној историји у целини.

Приступ пишчевој поезици, структура, тематологија и методологија ове студије

Стављајући акценат тумачења на форму и стил драмског текста, уочавамо манир реалистичког писма, присутан у Андрејевљевој првој драми - *До звезда* (1905), али и у каснијим, драмама из студентског живота, нпр. у драми *Дани нашег живота* (1908). У тим драмама Андрејев се надовезује на претходне традиције, на већ постојеће форме и стил, као и на актуелност друштвено-историјског тренутка. Године 1905. актуелно је питање шта ће спасити човечанство, *наука или револуција*, а у Андрејевљевим студентским данима то је преосмишљавање личног живота, у том моменту кључно за даљи рад и развој писца. И у дилеми наука или револуција, и у преосмишљавању свог личног развојног пута, Андрејев се бави питањима

друштвено-социјалне стварности у маниру својих претходника – Л. Н. Толстоја, А. П. Чехова.

Поред *реалистичког писма*, у оквиру периода којим се бавимо, присутна је и *психолошка мелодрама*, у чијој форми се развијају тезе претходника, и даље углавном у реалистичком проседеу, али у њему сада уочавамо и продор лиризма и биографизма. *Дани нашег живота* (1908), и *Gaudeamus* (1910) су драме у којима писац ретроспективно сагледава своје студентске дане, уз изразити лиризам и раздражљивост, тон узајамних исповедања и мноштво надахнутих предсказања.²⁶ Треба напоменути да је сам појам жанра *психолошке мелодраме* веома условна књижевна категорија и да га не прихватају сви теоретичари и критичари. Он је свакако одређени прелаз, спона, па готово и неопходност како би се са ослањања на традицију дошло до неких својих, оригиналних путева. И ти путеви јесу заправо *драма новог типа*, драма условног театра, у којој Андрејев даје оригиналне идеје стила, наратије, типологије јунака.

То је време иновација унутар већ постојећих жанрова и књижевних образаца. Довољно је само да набројимо драме новог типа па да схватимо да се у драматургији овог писца дефинитивно нешто мења. О томе сведоче драме *Човеков живот* (1906), *Царица Глад* (1908), *Црне маске* (1909), *Анатема* (1909), *Океан* (1910). Драме новог типа даће и нове карактере, нова решења за старе, и, дефинитивно, нови поглед на стваралаштво овог писца у целини.

У складу са тим, драмско књижевно наслеђе Леонида Андрејева периода од 1905. до 1910. године условно ћемо класификовати у три целине, у оквиру којих ћемо тумачити следеће аспекте: друштвени контекст настанка драме, типове и функције драмских ликова, структуру драме и природу драмског конфликта, форму и природу монолога, сруктуру дијалога, типове и функције дидаскалија, библијске конотације и књижевно-уметничке реминисценције, природу гротеске, карневализацију драмског текста. У оквиру теоријских осмишљавања сваке драме понаособ бавићемо се питањем жанровских карактеристика. На основу ових аспеката покушаћемо да одредимо Андрејевљево место у савременој драми.

²⁶ Вид. Гроссман Леонид, *Литературные биографии*, Москва, АСТ, 2013, стр. 431, 432.

Посебно ће се осветлити епичност драма, као и везе драмског наслеђа са Андрејевљевим књижевним наслеђем у целини.

У **првом поглављу** истраживања усмерићемо се на текстуалне анализе драма написаних у маниру реалистичког писма. Иако тематски различите (док се драма *До звезда* бави питањима могућности промене човечанства - човек може да мења свет око себе на два начина, револуционарном борбом и научним радом, драма *Сава* се бави темом боготражитељства), обе су настале као резултат Андрејевљевих промишљања света око себе у за Русију бурном периоду око 1905. године.

У **другом поглављу** бавићемо се тематско-стилском анализом драма „новог типа“. У *Човековом животу*, као и у *Црним маскама*, *Царици Глади*, *Анатем*, *Океану* проналазимо обележја Андрејевљевог „условног театра“, на основу којих ћемо извршити детаљну поетолошку анализу датог периода стваралаштва (употреба гротеске, хиперболе, антитезе; увођење пролога, епилога, монолога, хора; специфичан третман ликова, употреба боје и музике и др.).

У **трећем поглављу** бавићемо се драмама написаним у форми психолошке мелодраме (*Дани нашег живота*, *Gaudeamus*), које су стилски и тематски веома сличне. Обе су, као што смо већ истакли, грађене на реалијама Андрејевљевих успомена из школских дана у Орлову и Москви.

На тај начин, у дијахроној равни осветлиће се континуитет драмског опуса Леонида Андрејева. Аналитичким методом, на синхроној равни, биће размотрена питања технике и стила сваке драме понаособ, те и њеног места у целокупном Андрејевљевом стваралаштву, као и у светској литератури уопште. Компаративним методом доводићемо у међусобну везу драме овог писца, али и посебице са стваралаштвом његових савременика. Ово наше истраживање подразумева и коришћење биографског метода, метода књижевне генеологије, анализе, стилистике и интерпретације, као и структуралистичко-семиотичког, психолошког и психоаналитичког приступа.

ПОГЛАВЉЕ ПРВО: МАНИР РЕАЛИСТИЧКОГ ПИСМА

Прве две драме Леонида Андрејева, написане претежно у маниру реалистичког писма, биће предмет првог поглавља нашег истраживања. Прва драма *До звезда* из 1905. године и друга – драма *Сава: ignis sanat*, из 1906. илуструју пишчеву потребу за преосмишљавањем начина човекове спознаје света, борбе са неизвесношћу свега што га окружује, као и промишљање о различитим путевима цивилизације у вечито промењивим историјским околностима.

1. *До звезда* (1905)

Током самог процеса настанка прве Андрејевљеве драме уочавамо поступак транспоновања сужејних мотива и ликова необјављене драме *Астроном* у финални текст објављене драме *До звезда (К звездам)*.²⁷ Наиме, 1903. године М. Горки и Л. Андрејев долазе на идеју да заједно напишу драму *Астроном*, која би говорила о разликама између интелигенције, која се бави апстрактним промишљањем живота и народа, заосталог, заборављеног, што је у потпуности обузет насушним животним потрепштинама. До те сарадње није дошло, али су оба писца постојећи примарни суже и ликове, у већој или мањој мери, материјализовала, сваки у складу са својим књижевним афинитетима. М. Горки пише драму *Деца сунца (Дети солнца, 1905)* и уместо астронома говори о хемичару, док Андрејев пише драму *До звезда*, у којој је јунак астроном. У руској критици су често поређене ове две драме. Драма Андрејева некима се чинила револуционарнијом и снажнијом од драме Горког, али многи су се слагали у мишљењу да су хемичар Горког и астроном Андрејева типови-реализације једне исте идеје.

²⁷ По исправном мишљењу М. Козменка, за Андрејева је уопште карактеристична тенденција коришћења сужејних мотива и ликова из одбачених редакција објављеног дела. Вид. Михаил Козменко, *Проблема „гипер-авантекста“ (на материале творческог наследства Леонида Андреева)*, в: *Русская литература XX века, Текстологический временник, Вопросы текстологии и источниковедения*, Москва 2009, стр. 218 - 225.

Треба истаћи да постоји неколико редакција драме *До звезда*. У првој редакцији је истакнуто питање народа и интелигенције, толико да би се могло рећи да је проблем народа и интелигенције основна тема тог текста.²⁸ Народ и интелигенција су представљени као два супротстављена табора чији сукоб је неизбежан, јер су представници интелигенције вођени разумним начелима, а маса се руководи стихијском тежњом ка разарању. Прва редакција објављена је у *Андрејевском зборнику* и дата је са коментарима Л. Н. Афонина.²⁹ У основи прве редакције ове драме супротстављање народа и интелигенције није било толико наглашено, колико контраст између научника, који размишља о космосу у целини, и малограђанина, који је прокупиран бригом о томе како у продавници нема добрих краставаца. Писца је занимала блискост између астронома и његовог колеге који ће се родити за хиљаду година, то дирљиво поверење са којим се он односио према свом другу будућности, веза, која међу њима постоји.³⁰

Међутим, ова прва редакција није задовољила Андрејева. Неопходност синтезе науке и хуманизма, савеза теоретичара и активиста у тој првој редакцији није довољно јасно истакнута. Прва редакција је испала некако статична, и расипала се на засебне, независне и самосталне епизоде. Андрејев је сматрао да је његова драма занимљива, да може да се постави у позоришту, али да је треба још дорадити.

Горки је дао низ примедба на прву редакцију ове драме и предложио је писцу да унесе мноштво измена у самом тексту. Међутим, не треба преувеличавати улогу Горког у настанку нове редакције драме *До звезда*. Свакако остаје чињеница да након сусрета са Горким и његовом драмом *Деца сунца*, Андрејев добија жељу да своју драму напише поново, „са потпуно другачијом концепцијом“.

Финални текст *До звезда* Андрејев завршава 3. новембра 1905. године у Швајцарској, и тај датум стоји на завршној верзији текста, коју је објавила издавачка кућа *Знање* (рус. *Знание*). Треба истаћи да је у Русији ова драма била забрањена све до 1917. године, будући да је схваћена као симболична драма, написана талентовано, али са идеализовањем револуције.

²⁸ Народ и интелигенција била је велика тема читаве епохе.

²⁹ *Андреевский сборник*, Курск 1975.

³⁰ Андрејев о томе говори у интервјуу новинару “Новости дана”, у: *Андреев в Финландии*, „Новости дня“, 1905 года, 21-го июля.

У погледу жанра и саме организације текста, *До звезда* је социјално-филозофска драма у четири чина. Научни и револуционарни подвиг човековог пута *до звезда* одвија се у планинама, изван Русије, у једној опсерваторији, за време револуције, што је више пута експлицитно наглашено у самом тексту драме. У првом чину Полак пита: „Да ли се завршила та револуција?“,³¹ док Трејч у истом чину сведочи о епохи пораза револуције и одговара: „Да. Поражени смо“. Дакле, прва Андрејевљева драма сведочи о његовом односу према савремености, о периоду Прве руске револуције 1905. године.

Природа конфликта ове драме веома је специфична. Можемо, наиме, говорити о идејном конфликту. Супростављени су *људи земље*, борци, револуционери и *човек неба*, астроном, док се сама радња одвија на два плана. На сижејно-фабуларном плану прати се судбина јунака који се не појављује на сцени, али сви актери радње ишчекују вести о њему и његов повратак. Он је син астронома, борац за племените идеје, увек спреман да помогне другима, нежни и племенити Николај. Међутим, Николај доспева у затвор (што представља сижејну перипетију), а затим губи разум (кулминација драмске радње), након чега долази до идејног расплета радње. Заправо, расплета и нема у класичном смислу, јер ми само нагађамо шта ће се даље дешавати са Николајем и осталим актерима револуције. Међутим, имамо понуђене две идејне позиције, како се можемо (или требамо) односити према „грозничавим бригама“ (рус. *суетными заботами*) земље, како сам астроном назива све патње, смрти и страдања људске цивилизације уопште. Драма се завршава супротстављањем идејне позиције Марусје, девојке Николаја, која је и сама учесница револуције, и професора Терновског, астронома, Николајевог оца.

Кад говоримо о природи конфликта и драмске радње овог дела, изузетно нам је важна и сцена са Старицом, коју бисмо назвали идејно-емотивном кулминацијом драмске радње, тј. *псеудокулминацијом*. Наиме, читав трећи чин је својеврсно одлагање даљег развоја радње (Николај никако да побегне из затвора), што доприноси посебној сценској напетости. У сцени са Старицом, Лунц и Петја

³¹ Сви цитати узети из: Андреев Л., *Драматические произведения в двух томах*, Т. 1, Ленинград, 1989. (садржи: *К звездам*, *Савва*, *Жизнь человека*, *Царь голод*, *Анатэма*, *Океан*). Превод је редовно наш – М. П, када другачије није истакнуто.

заправо сведоче о промашености живота. Нити ће Лунц бити са својом мајком (он Старицу сматра мајком), нити ће Петја пронаћи своју невесту (Старица је за њега прелепа Елен, његова невеста). Уколико обратимо пажњу и на остале ликове у трећем чину, видећемо да је тај осећај промашености свима заједнички. Дијалози су, у ствари, монолози, свако као да прича сам са собом и чини нам се да имамо драму расположења, које се мења из реплике у реплику. У овом чину Андрејев је изузетно близак Чеховљевој драмској поетици. Међутим, већ у следећем чину Андрејев се удаљава од Чехова: он као да проналази решење какво Чехов у својим драмама није дао. Иако не можемо говорити о сретном крају, нити о експлицитном расплету драмског конфликта прве Андрејевљеве драме (као што смо већ нагласили), писац у тематско-идејном смислу иде корак даље од Чехова. Видимо то у судбинама Житова и Лунца, астрономљевих асистената. Житов је остварио свој сан, отишао је из опсерваторије и сада је у Каиру. Лунц је такође напустио то место. Дакле, Чеховљево безнађе, свест о промашености живота само делимично (у трећем чину) провејава овом драмом, и Андрејев, сведочећи да није све тако безнадежно (јер су неки његови јунаци ипак отишли одатле, дакле они могу у извесној мери да утичу на свој живот), реализује једну другу идејну концепцију. Он нам заправо даје два могућа одговора на то како се стиже до хармоније, „до звезда“, и та два одговора нам презентују Марусја и професор Терновски на самом крају драме. Један је пут акције, борбе, револуције, сконцентрисаности на појединачно и тренутачно, а други је пут идеје, принципа, сконцентрисаности на опште и вечно, тј. стално присутно. Марусја ће да чува Николајевљеву љубав, нежност, мисао, она поздравља и прихвата брата по патњи, док се професор Терновски окреће далеком и непознатом другу, то јест вечности и животу у најширем смислу те речи.

Да бисмо схватили како ово нису супротстављена решења, већ две могуће позиције пута „до звезда“, тј. до склада, хармоније и среће, треба да обратимо пажњу на третман ликова. Занимљиво је да нису сви револуционари, активисти, приказани искључиво и изразито позитивно. Ана и њен муж Верховцев су хладни, иронични, често груби. Могли бисмо рећи да су они теоретичари револуције, јер

радећи, сагоревајући за људе, за општу идеју, они заправо губе саосећање, такт и разумевање за туђе патње.³²

Персонализација и деперсонализација актера радње уметнички је поступак, присутан већ у првој Андрејевљевој драми. На путу „до звезда“ учествују персонализовани ликови: у руском колориту дати су именом, очевим именом и презименом (Сергеј Николајевич Терновски, Ина Александровна Терновска, Јосиф Абрамович Лунц, Василије Васиљевич Житов), само именом (Трејч, Ана), или пак само надимком (Петја, Полак, Марусја). Деперсонализовани су противници револуције (они су „зли, страшни и глупи“), Старица у кухињи и астрономљеви другови. Старица у кухињи се појављује у трећем чину као „ужасни лик сиромаштва, старости и туге“. Петја је уводи да би приредио празник, чиме се истиче испразност њихових живота. Ствара се опозиција *невеста - мајка*, унутар које се сукобљавају Петја и Лунц. Сваки од њих чезне за оним што нема (Петја за невестом, а Лунц за мајком), те се таква испразност живота продубљује до трагике. На пример, Лунц кроз сузе понавља: „Стара жено... Ви сте моја мајка, ви сте мајка моја и ја ћу, кунем се пред богом, читав свој живот дати вама, мила моја, моја стара жено“, чиме се и завршава трећи чин драме.

Астрономљеви другови су ликови које нико никад није видео. Један живи у Јужној Африци, други у Бразилу, а трећи - ни сам астроном не зна где. Такође, један се још није ни родио. О томе сведоче реплике протагонисте ове драме (нпр, Сергеј Николајевич каже: „Постоји још један, тог ја уопште не знам, мада га веома волим; тај се још није родио“). Могли бисмо рећи да су астрономљеви другови ликови-симболи у служби временског и просторно-географског проширивања оквира драмске радње.

Поводом ове драме обратили бисмо пажњу и на типологију јунака, а с обзиром на чињеницу да је главни јунак Андрејевљеве драме астроном, професор Сергеј Николајевич Терновски, као и на то да се сам Ђордано Бруно, који се спомиње у овој драми, бавио питањима астрономије, позабавићемо се најпре значењем речи „астроном“. Многи истраживачи наглашавају чињеницу да је Андрејев добио идеју за своју прву драму читајући књигу немачког астронома Хермана Клејна,

³² Вид. нпр. Анин однос према Петји, или Верховцевљевом према Лунцу и Полаку.

Астрономске вечери (рус. *Астрономические вечера*). Уочљив је утицај те књиге на поетску мисао читаве епохе, а нарочито Клејнова мисао да су људи „деца сунца“. Такође, ова књига је поставила питање о човеку и његовом месту у свету. Управо као одговор на две теме које је покренула ова књига, Горки и Андрејев долазе на идеју да осмисле драму *Астроном*, о чему је овде већ било речи. Дакле, астроном (од грчке речи *astro* - звезда и *nomos* – закон) је човек који се бави посматрањем небеских тела, бележењем и упоређивањем података. Посматрање у астрономији тражи пре свега стрпљење, пажњу, прецизност и систематичност. Из ових карактерних особина саздан је и лик професора Терновског. Стрпљив, пажљив, прецизан и систематичан, увек окренут небу, он више времена проводи у својој опсерваторији, са цифрама, него са породицом и својим асистентима. У првом чину сазнајемо да је он „радник“ и „таленат“, да се одликује истрајношћу карактера, да је прецизан попут сата (Полак, његов асистент, за њега каже да ради прецизно попут часовника), а цифре и бројеви су код њега живи и у покрету. Професор сам у четвртном чину, у разговору са својим млађим сином каже: “Смешно сам убеђен, да овде не може бити патњи, болести. Овде су - звезде“.

Позивајући се на Д. Проца и његову типологију јунака Андрејевљеве драматургије,³³ сагласићемо се да је наш астроном јунак-неоромантичар. Јунак-неоромантичар се супротставља стварности која га окружује и одликују га богатство и разноврсност унутрашњег света, живота душе. Професор Терновски постепено губи идеалистичке црте и проналази снаге да се супротстави свакодневици, стварности која га окружује. Док сви гледају ка земљи, он гледа у звезде. Док су сви окренути садашњости, он гледа у будућност. У будућности проналази и пријатеља и оправдање садашњег рада и живота. „Пут до звезда увек је заливен крвљу“, говори он Верховцеву.

Очигледна је немогућност таквих неоромантичара да опстану у реалном свету. Питање је колико би професор живео угодно, изолован у својој опсерваторији у иностранству да нема жену која га прати, Ину Александровну, помоћнике (Полака, Житова, Лунца) и сав онај млади свет који непосредно окружује његов изоловани,

³³ Д. Проц, *Типология характеров и способы их воплощения в драматургии Л. Н. Андреева*, Орел 2005, дис... к.ф.н.

астрономски, свет. Овај лик подсећа на Чеховљеве јунаке, у највећој мери на идеје и снове доктора Астрова из драме *Ујка Вања (Дядя Ваня, 1898)*. Он има идеале, визију будућности. На пример, у будућности ће се родити још један његов пријатељ: „Он мора да се роди отприлике за 750 година, и ја сам му већ поверио нека моја посматрања“, - каже Сергеј Николаевич у трећем чину. Он не жели да гледа у садашњост и као одговор на патње и човекова страдања гледа ка звездама, у сутрашњицу, у будућност која је заједничка за све. Пружајући руке ка звездама, на самом крају драме он говори: „Поздрављам те мој далеки, мој непознати друже!“.

Са становишта драмске радње занимљив нам је и идејно-психолошки расплет, дат у последњем чину у разговору астронома са сином Петјом. Након Петјине узнемирености која прераста у болест, Петја је склоњен у опсерваторију код оца, где је и оздравио. Истовремено, захваљујући уметничком поступку да се у ткиво драмског текста интерполира лирски текст,³⁴ сазнајемо о астрономовим погледима на свет, о Тихо Брахе,³⁵ као и о астрономовој вери у моћ људске мисли.

Писац наводи стихове Тихо Брахе у преводу Ф. Е. Корша. Нама је занимљиво у ком моменту и са којим циљем главни јунак Андрејевљеве драме изговара те стихове. Астроном разговара са својим сином Петјом, и након констатације о човековој усамљености, о томе да је мисао рођена као птица и о томе да звезде певају, а да је човек син вечности, Сергеј Николајевич слави човеков ум: „Какве ли све препреке неће савладати разум!“. Ова Тихова песма је директно супротстављена музици одоздо, где се чује неколико неодлучних и тужних акорда, и наводе се стихови Пушкина из песме *Заточеник* (рус. *Узник, 1822*): „Седим иза решетака....у тамници влажној...“. Супротстављање вечне снаге ума, једног општег начела, и тренутачности влажне тамнице, једне индивидуалне судбине, појачава се понављањем стихова: „...Али злато само, када би имало разум, таквом дрвету почело би да завиди!“. Супротстављане општег начела и индивидуалне судбине завршава се дугим ћутањем, и тек након извесног времена на степеништу се

³⁴ У четвртном чину професор Терновски цитира стихове астронома Тихо Брахе, посвећене мерном инструменту.

³⁵ Тихо Брахе (1546 – 1601) – дански астроном, последњи велики астроном који је небеска тела посматрао без телескопа и који је наследио Коперников параликтички инструмент за мерење параликтичног угла.

појављује Марусја, која ће у наредним сценама испричати оцу о трагичној судбини његовог сина.

Дакле, професор Терновски цитира стихове средњовековног астронома Тихо Брахе, исказујући тиме и свој мото, али и патос драме у целини који би се могао исказати реченицом: “Какве ли све препреке неће савладати разум!”. Можемо, стога, рећи да прва Андрејевљева драма говори о два могућа пута обнове друштва, о научном и револуционарном подвигу. Кроз лик професора, астронома, Андрејев исказује мисао о томе да је живот свуда и да смрти нема. Он велича снагу човековог ума и дијалектику живота, мудрост природе и бесконачност простора и времена. *До звезда* воде и наука и револуција, а над свиме што постоји господари „један велики, бесмртни дух“.

Посебан осврт захтева и присуство Ђордана Бруна у тексту прве Андрејевљеве драме. Име овог научника спомиње сам професор Терновски у другом чину. Он у разговору са Верховцевим и Аном спомиње његову смрт на ломачи, како би илустровао чињеницу да је и пут до звезда заливен крвљу. Други пут се име Ђордана Бруна спомиње у финалном дијалогу Марусје и професора Терновског, у коме Сергеј Николајевич тврди да смрти нема. И они којих више нема су у нама, „у свима онима, који свето чувају миомирисе“ је њихових душа. „Зар је умро Ђордано Бруно?“, – дата реплика директно супротставља име великог научника Николају, сину професора, који после пораза револуције завршава у тамници и тамо губи разум. Трагично је и величанствено у исти мах то, што професор на два таса ставља смрт великог научника и губитак свог сина. И то објашњава на следећи начин: „Умиру само звери, које немају лице. Умиру само они, који убијају, а они, који су убијени, разапети, спаљени – ти живе вечно. Нема смрти за човека, нема смрти за сина вечности“.

И већ у овим редовима препознајемо неке од идеја Ђордана Бруна, чије одјеке ишчитавамо у ставовима професора Терновског током целе драме. Подсетићемо се најпре неких од учења овог италијанског филозофа и песника, како бисмо касније могли да их препознамо у тексту саме драме. У смислу повезивања научних чињеница и књижевне праксе најзанимљивије су нам следеће идеје Ђордана Бруна: концепција бесконачног свемира, идеја да у свемиру постоји бесконачан број

светова као што је овај наш, етика толеранције слободне мисли, метафизика у којој стварање и Божију вољу замењују природне законитости, идеја јединства свега што постоји, идеја о физичкој једнородности света, тј. учење да се сва тела састоје из пет елемената, хилозоизам, тј. идеја да је материја жива, идеја „универзалног начела“ и постојања „душе света“, теорија о монадама, као и идеја да је у свемиру све у покрету и промени и да су кретање и промена знаци савршенства.

У првој драми Л. Андрејева етику толеранције слободне мисли проналазимо у чињеници да астроном Сергеј Николајевич воли „добре разговоре“, да му је жао што људи у највећој мери говоре о бесмисленим стварима. Одмах након тога, професор говори: „У свету сваке секунде умире по један човек, а у читавом универзуму, сигурно, сваке секунде се разара читав свет. Како могу да плачем и падам у очај због смрти једног човека?“, у чему управо проналазимо одјеке Бруновљеве идеје да је у свемиру све у покрету и промени.

Закључујемо да Леонид Андрејев, посредством свог главног јунака, тврди да у природи нема понављања. О тешкој судбини свог сина Николаја, астроном говори да је то природа разбила ретку, лепу форму како она не би била поновљена. Можемо рећи да се метафизиком природних законитости осмишљава трагичност индивидуе, тј. трагична судбина појединца.

Терновски је убеђен да смрти нема, да је нема за човека који је син вечности, и да се у смрти постаје бесмртан. Он тврди: „У својој смрти стећи ћеш бесмртност“, као и: „Живот, живот је свуда“. То су својеврсне идеје водиле Андрејевљевог главног јунака који заправо говори о томе да је материја жива, чиме се надовезује на Бруновљеву теорију хилозоизма.³⁶

Када је реч о физичкој једнородности света, истаћи ћемо да је Бруно сматрао да се читав универзум и све што је у њему састоји из пет елемената, из воде, ватре, ваздуха, етра и земље. На свој начин, Андрејев говори то исто: „Он никада неће бити сам, јер све живи: и метал, и камен, и дрво. За мене су сви људи исти, зато што ја размишљам о свему.“ На ову идеју надовезује се идеја јединства свега што постоји. Терновски размишља о прошлости, о будућности, и о земљи и звездама, о томе да „над свима њима господари један велик, један бесмртан дух“. Оваква

³⁶ Вид. реплику професора Терновског у четвртој чини драме.

размишљања одговарају идеји Бруна да је највиша супстанца монада и да се као целина она испољава у свему појединачном. Заправо, по Бруну, све је у свему.

Уколико са интерполираних текстова и идејне блискости главног јунака са идејама Ђордана Бруна искорачимо на шири културни код овог писца, приметимо да у својој првој драми Леонид Андрејев директно цитира Пушкина и Бајрона,³⁷ ослања се на грчку митологију (Уранија³⁸, Атланта³⁹), на библијска предања (о Јудити),⁴⁰ на Клејнове *Астрономске вечери*, као и на *Марсељузу*. Ликови његове драме, на један индиректан начин, су и Галилео Галилеј, Бизмарк, Коперник, Буда, Тихо Брахе, Ђордано Бруно. Главни лик, астроном, такође, може бити носилац магијских знања, с обзиром да је астрономија у својим зачецима била и магијска пракса, а такође и група традиција и веровања које проучавају деловање небеских тела на земљу и човека. Занимљив је и хелиоцентризам и његов астрономски и философски аспект, коме је блиска философија и Андрејевљевог главног лика ове драме, астронома Сергеја Николајевича.⁴¹ Све ово сведочи о ширини Андрејевљевих погледа на свет, његовом еклектизму, као и о усмерености на вечна питања, на преосмишљавање свакодневице, тј. своје савремености кроз призму уметности, науке, те културолошке историје цивилизације у целини.

У својој првој драми Леонид Андрејев актуализује митолошки архетип филозофског смера, постављајући га унутар бинарних опозиција категорије *Времена и Вечности*. Сви учесници револуције, па и астрономљевљеви асистенти, иако људи науке, усмерени су на своје време, тј. на осмишљавање и реализацију живота у својој савремености (Полак планира да се ожени, Житов да отпутује). Уколико нису обузети мислима о револуцији, попут Трејча, Марусје, Ане и Верховцева, они су обузети својим плановима, усмерени су на *своје* време. Само је професор Терновски окренут ка будућности и ка вечности, само он види човека као

³⁷ У трећем чину Лунц наводи чувену Бајронову песму *Тама* (1816) која говори о крају света и цивилизације. Није случајно што се овакво расположење Бајронове песме преплиће са расположењем Андрејевљевих јунака, који су у ишчекивању вести о Николају и дањем току револуције.

³⁸ Муза астрономије.

³⁹ Атлант – брат Прометеја, који се одликовао изузетном физичком снагом.

⁴⁰ Јудита – по Библијском предању јунакиња која је спасила свој родни град од непријатеља.

⁴¹ Хелиоцентризам је поглед на свет који сматра да не постоји само један свет, само једна земља, једно сунце, већ постоји онолико светова, колико ми видимо око себе светлећих тела.

сина вечности, а не као марионету, жртву садашњости. На тај начин уметнички простор прве драме, можемо рећи, јесте заправо временска категорија, дата кроз прожимање савремености и вечности, човека обузетог овим временом (Марусја која саосећа са милим братом по патњи), и човека обузетог будућношћу (астроном који поздравља свог далеког, непознатог пријатеља). И сама револуција у на овакав начин постављеном питању о времену и сама револуција, што нас још једном, доводи до основне идејне проблематике ове драме: два су, додаћемо сада, *равноправна* пута *до звезда* - пут револуције, тј. реализација цивилизацијско-хуманистичких потенцијала у садашњости, и пут научног подвига, тј. реализација цивилизацијско-хуманистичких потенцијала у будућности и вечности (која је далека и непозната, као и пријатељ кога поздравља астроном Терновски).

2. *Сава: Ignis sanat* (1906)

Друга Андрејевљева драма *Сава: Ignis sanat* написана је 10. фебруара 1906. године. Међутим, ова драма је одмах забрањена, и на сцени се појавила тек након Октобарске револуције.

Идеју за ову драму Андрејев је добио захваљујући случају који се заиста десио: у Курском манастиру дошло је до покушаја спаљивања иконе. Међутим, лик Саве нема ништа заједничко са изворним младим богоборцем. Управо то неподударање са реалношћу у време настанка *Саве* изазива спор између М. Горког и Л. Андрејева. За Л. Андрејева је реалност само исходно полазиште за уметничку идеју, док је М. Горком сама реалност основа и суштина реалистичког стваралаштва.⁴² Спор ове двојице писаца подсећа нас на предисторију настанка прве Андрејевљеве драме, у време које је већ била уочљива ова разлика у погледу на задатак писца реалисте. Занимљиво је како су се ова два писца, који су били најпре пријатељи и ствараоци сродних погледа, спотакли управо на пољу драмског стваралаштва. У оној мери у којој се Андрејев развијао као драмски писац и стасао као посебна појава руске књижевности, тај спор се продубљивао и довео до дефинитивног разилажења, како на приватном, тако и на књижевном плану. У време настанка *Саве*, 1906. године, Горки је још увек добронамеран критичар Андрејевљевог драмског дела. Међутим, та критика није поколебала Андрејева у његовим намерама и врло брзо бићемо сведоци тога како се та добронамерна критика (у време настанка драме *До звезда*) претворила у спор (поводом драме *Сава: Ignis sanat*), а затим и у покушај својеврсног уметничког укалупљивања, ограничавања и наметања сопственог стила (поводом драме *Човеков живот*), што је довело до дефинитивног разилажења ова два писца.⁴³

Случај из реалности у Андрејевљевој уметничкој реализацији оваплоћен је у драму идеје. Међутим, могло би се такође рећи да се жанровски ова драма

⁴² Вид. *История русской драматургии, вторая половина XIX – начало XX века, до 1917 г.*, Ленинград, 1987. Глава 13. *Леонид Андреев – драматург*, стр. 515-517.

⁴³ Поводом *Човековог живота* и још једног спора ове двојице пријатеља, Андрејев је рекао Горком: „Ништа не треба спутавати, нека се све распадне“. О томе ће више речи бити у другом делу овог рада.

разликује од чина до чина. Занимљиво нам је било мишљење Н. А. Казакове која тврди да у првом чину Андрејевљеве друге драме преовлађују начела комедије, у другом имамо драму у ужем смислу, трећи чин је трагедија, а четврти „фантазмагорија“.⁴⁴ Ми ћемо се, пак, држати мишљења да је *Сава: ватра исцељује* драма идеје.

Уколико обратимо пажњу на пун назив драме, уочићемо и препознати Хипократову идеју да „оно што не излечи железо, излечиће ватра“. Управо последњи део ове сентенце Андрејев узима за поднаслов своје драме. Такође, као драма идеје, она не нуди развој драмске радње и разрешење основног конфликта на нивоу фабуле (Савина смрт није ништа променила), већ ураво на нивоу сукоба идеја (сваки јунак има свој однос према стварности и у тим супротстављеним погледима учавачемо и конфронтиране идеје). Уочљива је потреба писца да у својој другој драми експонира идеје и погледе јунака (о чему нам говори третман ликова Липе, искушеника Васје, монаха који жели да отвори крчму и сл), што је донекле саму радњу ставило у други план, па чак је мало и успорило. Управо конфронтација идеја ствара драмску напетост, и фабуларни расплет (спашавање иконе и Савина смрт) не разрешава конфликт драме идеје. Правог расплета заправо и нема.

Сава је драма чија се радња дешава у руској провинцији, у оквиру манастирског поседа. Писац приказује свакодневицу и илуструје власт устаљених традиција. Оквирно време драмске радње је око две недеље. У једном таквом традиционалном и тромом, успаваном свету (сви ликови драме су повезани са мотивом сна, на пример Пелагеја храни „сањиве рођаке“, Липа се појављује „изнемогла“, Тјуха „спава“ за шанком, Јегор Тропинин „зева“ и крсти се и сл),⁴⁵ упознајемо се са Савом, двадесетчетворогодишњим бунтовником, који не прихвата успаван, тром и глуп свет који га окружује (из његове реплике сазнајемо „да на целој кугли земаљској нема ничег страшнијег од човека и његовог живота“ и да је „од људске патње страшнија људска глупост“) и нуди идеју обнове цивилизацијских

⁴⁴ Вид. Казакова Н. А., *Савва: проблема жанра и стила* // Творчество Л. Андреева: Современный взгляд, Орел, 2006., стр. 47 – 43.

⁴⁵ О мотиву сна опширније даље у овом раду.

вредности. Његова главна идеја је у ствари анархистичка, да све до тла треба срушити, уништити и разорити, и на „голој“ земљи изградити свет за новог, „голог“, човека.

У лику Саве Андрејев интерпретира тенденције епохе. Кроз Савин разговор са сестром Липом актуализована је, најпре, тема тероризма и анархизма. Сам Сава говори о терористима, „који нису тако страшни, мада им је глава стара, са преградама“. Они „скоро да нису лоши“, јер живот желе да направе по својој мери, али им је Савина идеја обнове света страшна, и он напушта терористе, оптужујући их да су ограничени и крути у својим ставовима. У свом Сави Андрејев интерпретира и дијалог своје епохе са нихилизмом, као и са ничеанском тезом о нат човеку. Сава у себи сједињује начела деструкције и реконструкције. Наиме, он је нихилиста који негира све (он сам нема ни жену, ни пријатеље), и из тог негирања долази до идеје о разарању (деструктивне тенденције). Међутим, он истовремено жели и да обнови свет, те полаже наде у новог, бољег човека, над човека (начело реконструкције), у децу света (Сава радо проводи време са децом, у њиховом друштву је увек весео; у драми се истиче и да је он сам детињаст). Управо такав сусрет разарања и обнављања, деструкције и реконструкције, започиње разговор и о „руској идеји“. Наиме, према Берђајеву, руска душа је сва у противречностима, вечито растрзана између потребе да ствара и уништава.

У лику Саве такође видимо покушај да се да синтеза руског бунтовничког духа у његовим крајњим манифестацијама. Обрађујући теме нихилизма, тероризма и анархизма, као и идеје о над човеку, Андрејев актуализује питање насилног рушења власти. У том смислу драма *Сава* кореспондира са *Злим дусима* Достојевског и идејама Ивана Карамазова. Додајмо и то да је у контексту целокупног Андрејевљевог драмског опуса Сава будући Керженцев,⁴⁶ вођен мишљу о обнови цивилизације, идејно надмоћан, али у пракси поражен, што нас доводи до доминантне теме наредног периода Андрејевљевог драмског стваралаштва - теме моћи и немоћи људске мисли. У драмама реалистичког проседеа писац још увек

⁴⁶ Јунак *Мисли*, приповетке написане 1902. године, коју сам Л. Андрејев нешто касније, 1914. године, прерађује у истоимену драму.

промишља манифестације људске мисли, те револуција и побуна представљају само неке од њених могућих манифестација, врло актуелних у Русији на самом почетку XX века, у време када су и настајале прве две Андрејевљеве драме.

Мотив Антихриста (Сава рођена сестра назива антихристом и убицом), као и тема насилног рушења власти отварају дијалог о пишчевом дуалистичком односу према јунаку и проблематици ове драме. У том смислу изузетно је значајан финале драме, који је вишезначан и приказује нам систем не/моралних координата манастирског малограђанског колектива: у име Христа убија се онај који се побунио против *њиховог* Бога.

Можемо говорити о отвореној драмској структури, с обзиром на то да смрт носиоца анти-идеје, побуњеника Саве, не разрешава конфликт драме идеје. Поједини критичари сматрају да крај драме кореспондира са крајем романа *Идиот* Ф. Достојевског.⁴⁷ На плану моралних идеја финале драме је вишезначан, с обзиром на то да садржи систем моралних координата које друштво различито ишчитава. Као и увек, Андрејев само поставља питања, а категоричне одговоре на та питања не даје. Свако у таквом разрешењу треба да пронађе своје одговоре. И као што то тврди један од јунака драме, људи ће све заборавити (сва искуства, ратове, експлозије, недаће, заборавиће све патње људског рода) и опет ће сви радити по своме.

Пишчев дуалистички однос према јунаку и проблематици ове драме кореспондира са бинарним опозицијама, у оквирима којих Андрејев поставља заправо архетипске парадигме.⁴⁸ Тема насилног рушења власти уклапа се у социоисторијски архетип заснован на опозицији *Раскол* (рат, револуције, катастрофе) – *Мир*. Сам Сава је поборник *катастрофе* зарад *мира*.

Мотив Антихриста кореспондира са архетипском опозицијом нуминозног карактера, у којој се сукобљавају *Божанско* и *Ђавоље* начело. Сава је по мишљењу дволичног малограђанског колектива Антихрист, убица *њиховог* Бога. Међутим,

⁴⁷ Казакова Н. А., „Савва“: проблема жанра и стила // Творчество Л. Андреева: Современный взгляд, Орел, 2006., стр. 47 – 43

⁴⁸ Вид. А. Ю. Большакова, *Архетипы русской литературы: средневековье - классика – современность* // Свообразие и мировое значение русской классической литературы, сост. А. А. Дырдин, М., 2017.

завршавајући своју драму без категоричног одговора, вишезначно, писац заправо поставља питање да ли је колектив који под окриљем Бога убија и даље оличење Божанског начела, јер, иако пева Божију песму, чини Ђаволу работу – не само да чини злочин, већ убија, што је, подсетимо се, један од седам смртних грехова.

На сужејно-ситуативном плану бинарну опозицију *Злочин - Казна* такође можемо посматрати као архетипску парадигму. Злочин је увек кажњен, с тим да Андрејев у својој другој драми доводи у питање истинску природу и злочина и казне (антихриста кажњавају неверници гори од њега).

Сви главни јунаци имају име, деперсонализована је маса. У трећем чину чују се кораци богомољаца, који иду на сутрашњи празник: они иду у групама по двоје, троје и углавном у тишини. Та „масовна сцена“ супротстављена је разговору Тјухе и Сперанског, који се одвија шапатом, у соби, за столом, уз „слабашну светлост остатка недогореле свеће“. Тјуха говори о мноштву њушки које иду, а њихов разговор се усмерава на тему смрти. Дакле, појава деперсонализованих ликова, масе, њушки, повезује се са увођењем мотива смрти.

Маса је представљена корацима који постају све јачи; она нема ни имена, ни карактеристика личности, физичког описа. Она комуницира звуковима, као нпр. у дидаскалији трећег чина: „На улици кораци постају гласнији, својим звуком испуњавају собу и поново се овлаш стишавају“.

Деперсонализована маса у четвртном чину прераста у стихију која се надвија над индивидуализмом свих актера радње (нпр, свако од њих је имао своје виђење смрти, смисла живота, док су Липа и Сава поред идејног, имали и лични сукоб). Она, под називом кораци смрти (рус. *шаги смерти*) убија изразити индивидуализам, тј. његовог представника, Саву. На самом крају драме деперсонализована маса је супростављена персонализованом Сави. Дволичност деперсонализоване масе огледа се баш у тој финалој сцени: они истовремено и убијају и певају песму Христу, истовремено умире Сава, носилац индивидуализма и идеје, и износи се Икона, метафора лажних вредности и лажне вере. У томе се огледа истинска трагика: она није у насилној смрти индивидуе, колико је у бесмислености такве смрти.

Пишчева осуда усмерена је на деперсонализовану масу и огледа се у следећој градацији: у претпоследњој дидаскалији драме „истовремено певају хиљаду гласова“, а на самом крају то певање прераста у гомилу што „урличе“. Сви они су отворили уста, идентично широм отворили очи и њихова песма расте, шири се, прелази у дивљу рику, заглушујући собом све остало. Дакле, деперсонализованост расте, шири се, прераста у рику и заслепљује собом све остало. Није толико трагична смрт идеје, индивидуе; најтрагичније је што та смрт, и хиљаду других смрти и људских жртава (што је у драми стилски-технички реализовано репликама протагонисте), неће променити ништа. Људска глупост је много страшнија од људске патње, а деперсонализација је погубна по човечанство. Као својеврсна илустрација такве пишчеве идеје може да послужи и место радње ове драме: учмала малограђанска заједница крај манастирског поседа. Међутим, треба истаћи да *Сава: ватра исцељује* није драма о Русији тога доба. Она је, како ми то видимо, покушај драмског осмишљавања трагичности људске егзистенције уопште, својеврсна претеча егзистенцијалистичке драме која као да (речима самог протагонисте) упозорава људски род у целини: „Када је човеку капа дагоценија од главе, онда му треба скинути и капу и главу“.

Појављујући се на сцени, сви ликови су повезани *мотивом сна*. Прва се појављује Пелагеја, риба подове, храни „сањиве“ рођаке, „посрће“ док хода, „бесмислено гледа“ испред себе. Друга на сцену ступа Липа, лепа, али „изнемогла“, онемоћала од жеге. Затим сазнајемо за Тјуху, који „спава“ за шанком, а када он сам изађе на сцену, прича споро и тешко; толико је чврсто заспао да је одавно изгубио реално обличје људског лица и свуда око себе види „њушке“. Видимо и Јегора Ивановича Тропинина, Липиног оца, како „зева“ и крсти се, излази на сцену тешко дишући. Сви ти ликови носе у себи неку „тежину“, и мотив сна, уснулости, тромости постаје још доминантнији. У другом чину на сцени се појављује млади богослов Сперански и сан постаје филозофија света у којој обитавају јунаци. Сперански је убеђен да ничега нема на овоме свету, ни Бога, ни Ђавола, ни лица, ни „њушки“, и да је једино остала тешка истина, коју „знају мртви“, они који су „заувек заспали“. Дакле, мотив сна у овој драми је доминантан и експлицитно

афирмисан, те можемо констатовати да сан дефинише свакодневицу манастирског поседа и његове житеље.

Мотив ватре, осим што се реализује у поднаслову ове драме, повезује ликове Цара Ирода и Саве. У тумачењу ватре ова два лика су идејно блиска. Сава тврди да ватра односи све, а Цар Ирод каже да је његова невоља врелија од ватре и да се свака ватра гаси, када за то дође време. Занимљиво је да Ирод саветује Саву да уколико има невољу да не иде међу људе, а касније управо Ирод први удара Саву и тај ударац означава почетак његовог краја. Њихове међусобне симпатије су очигледне: једино је уз Саву Ирод присео да „запали“. Они разговарају о патњи, теми обојици блиској, мада свако на њу гледа из свог угла. Ирод сматра да ће његову невољу узети смрт, да га Христос чује и разуме, а Сава негира све, јер само из ничега може настати нови систем вредности. Ирод дакле верује у смрт и олакшање, док Сава не верује ни у шта, осим у разарајућу моћ ватре, то јест у апсолутно уништење свега.

Мотив сна и мотив ватре на извешан начин постављају моралне координате ове манастирске средине. У идејном простору између опште снености и ватре која исцељује дата је парадигма колективне свести, илустрована помоћу ликова, носилаца супротстављених идеја. Ликове, носиоце идеје условно можемо сврстати у следеће категорије: малограђани (нпр. Пелагеја која верује да на оном свету неће рибати подове, или Јегор Тропинин, који је убеђен да Бог чује молитве „паметних“), идеалисти, сањари (на пример Липа која уздише пред идејом о могућем подвигу, али нема храбрости да га начини), лицемери (монаси који манастирским зидинама прикривају најразличитије пороке), филозофи слободомишљеници, они који су пронашли своју истину (Сава, послушник Васја); религизони мистик (само један лик, Цар Ирод).

Липа је Савина сестра и са њом се упознајемо на самом почетку драме. У разговору са Пелагејом (мученицом малограђанштине, која нема времена ни да се помоли, али верује да они који сада носе бреме бивају награђени на оном свету који је истинит и савршен) Липа брани Саву и преко ње сазнајемо да Сава десет година није био ту и да је дошао је да види родбину. Даље, из разговора Саве и Липе, сазајемо за Савину идеју, чиме се отвара једна идејна линија условног заплета ове

драме:⁴⁹ Липу ужасава Савина идеја да уништи све, док Саву иритира Липина малодушност и кукавичлук. Овакву идејну конфронтацију брата и сестре назваћемо идејни сукоб *побуна – препуштање*.

Брат и сестра се поново идејно сукобљавају у трећем чину, у ком се даје и кулминација овог идејног сукоба *побуна-препуштање*. У разговору поводом сутрашњег празника, Липа открива да зна за Савин план и сажалева свог брата, док он пориче и одбацује све, и Бога, и другове и све њих: „Немам ја ништа са вама“. Суштина овог идејног сукоба огледа се у Липином питању: „Ко ти је дао право? Ко ти је дао власт над људима, како смеш ти да дираш оно што је за њих право, како смеш да дираш у њихов живот?“. Афирмацијом лика Саве, видимо да право и власт побуњенику дају слабост и безумље оних који се препуштају, који се не боре, њихов кукавичлук.

Сукоб брата и сестре прекида експлозија у манастиру, која представља кулминацију другог идејног сукоба, друге идејне линије ове драме. То је сукоб на релацији Сава – монаси, који бисмо дефинисали као идејни сукоб *побуна – лицемерје*.

Вратимо се још једном на први идејни сукоб, *побуна – препуштање*. После експлозије у манастиру Липа још увек верује да ће прави живот тек доћи, верује у речи „смертию смерть поправ“. Она не види колико је људи страдало у том чуду (експлозији иконе), не види ништа више од сачуване иконе. Она нема своје мишљење, своју моћ расуђивања, што се симболично приказује њеним утапањем у гомилу која пева *Христос Воскресе*.

Занимљиво је да још у списку лица Андрејев наговештава духовне потенцијале овог лика. Она, наиме, има нешто манастирско у одећи. То манастирско, уколико се присетимо самог краја драме и Липиног понашања, илуструје њено препуштање, својеврсну малодушност захваљујући којој је и она захваћена стихијом људске глупости и комформизма. Саву убијају исти они хришћани са којима она пева *Христос Воскресе*, па се таквим разрешењем идејног сукоба реализује пишчев

⁴⁹ Једна од идејних линија, јер ће неки други ликови дати другачија решења за *борбу* против лажи и малограђанштине, што ћемо видети, на пример, код искушеника Васје, или монаха.

идеја да ће масовна, људска ограниченост, попут стихије, прегазити сваку слободну вољу и индивидуализам.

Други идејни сукоб заснива се на супротстављеним погледима Саве, побуњеника и монаха, лицемера. Андрејевљеви монаси су генерално увек сатиричне фигуре; вечито су пијани и очајни. Њихова вера је нестала и од ње је преостала само мистична ужаснутост и моћ инерције. Они су убеђени да икона „не делује“, да се код њих увукао ђаво и да је иза сваких врата такав јецај као да се „жива душа опрашта са светом“. Лик монашког живота у драми има функцију да афирмише време кризног, преломног, периода и да илуструје како вера која се гаси отвара безброј могућности за манипулацију људским ставовима и судовима.

Међутим, из колективног лика лицемерних монаха издвојићемо лик искушеника Васје. Иако припадник истог тог лицемерног и манипулаторског монашког света, Васја има свој начин превазилажења таквих не/вредности колектива, своје погледе на свет. Његово сатирично-весело „хо-хо-хо“, као и стални одласци у шуму су покушај да се сачува од таквог света. Васја се у драми појављује спорадично, али нам је важан као лик који осветљава Савину дечију природу. Сви ти несташлуци на које Васја зове Саву говоре заправо о самом Сави. Помоћу технике дијалога писац афирмише њихове карактерне особине: Сава воли да плива, некада је волео да пушта змајеве, док Васја воли да плива, као и Сава, да пушта змајеве, да разара мравје кућице, разговара са птицом, иде у шуму, хода некаквим плесним кораком, и.т.д. На тај начин овде уочавамо сужејну линију *побуна – пасивна побуна*.

Занимљиво је да је искушеник Васја једини лик који нема истакнуту физичку ману. Међутим, ни природне, здраве младе снаге неће бити у стању да промене вредности успаваног малограђанског колектива. Васја на крају драме бежи у шуму, што га само привремено спашава и изолује из таквог света. Јер, након експлозије, он се враћа у ту исту средину и види последице живота у каквом сам не учествује. На пример, гвоздена решетка је искривљена након експлозије и он размишља о снази те силе која је искривила гвожђе, као да је меко. Он сведочи о атмосфери у манастиру; сам директно у њој не учествује, али ни не нуди решење, као да суштински ни нема потребу да се отргне од те средине. Он и Сави саветује да иде

са њим у шуму, само да би избегао смрт, али заправо Васја само исказује свој револт према таквом свету. Њему није потребна стихија масе да осети живот (за њега су живот свици и мрави у шуми), али он ништа ни не чини да промени свест такве масе. Има ли писац разумевања за његову пасивност и даје ли се у драми оправдање исте? Васји је тек двадесетак година, па је могуће да је Липа у праву када каже да је он још млад и да још ништа не разуме. Међутим, чињеница је да Васја као лик неће еволуирати, тј. да се у овој драми не даје одговор на то да ли је младост оправдање пасивности. Заправо, за писца то и није суштински важно, колико чињеница да се таквим третманом овог лика актуализује још једна идејна опозиција: *побуна – пасивност*.

Лик монаха који жели да напусти манастир и отвори крчму надовезује се на колективни лик Андрејевљевих монаха. За разлику од лицемерних и очајних, он јесте помало лицемеран, али не и очајан. Њега спашава сан о „нормалном“ животу, животу без сакривања и лажи. Такође, овим ликом се афирмише мотив издаје, који ћемо осветлити у контексту библијских конотација друге Андрејевљеве драме.

Након идејних позиција, датих у конфронтацији (побуна–препуштање, побуна–лицемерје, побуна-пасивност) и илустрованих идејним супротстављањем ликова ове драме (Липа – Сава, монаси - Сава, искушеник Васја - Сава), обратићемо пажњу на још два мотива, која се афирмишу помоћу ликова Тјухе, Савиног брата, и Сперанског.

Мотив смеха у драми *Сава* реализује се кроз лик Тјухе. Он се појављује на сцени већ у првом чину, говорећи споро и тешко, и ми на самом почетку видимо да је Тјуха филозоф: „Можда и чујем, а можда и не. Ко зна?“, говори он Сави поводом његове жеље да му донесе вотку. Сам за себе Тјуха тврди да све схвата и да му се крв у срцу запекла. Има привиђења - он свуда види смешне њушке, које у њему изазивају страх од смеха, страх јер се толико смеје да се плаши да ће умерти. Занимљиво је да се он стално смеје, али да то други ликови не виде. Могли бисмо рећи да су Тјухини лајт-мотиви „смешна њушка“ и „смрт од смеха“. Смех је, наравно, начин, тј. покушај превазилажења осећаја беспомоћности у реалности која га окружује. Међутим, Тјухин смех се у финалној сцени драме стапа са гласовима гомиле (завијањем, риком) која тек што је убила Саву. На тај начин, смех није

превазишао рикање масе, већ се стапа са колективном стихијом и чини, како то стоји у ремарци, „један свеопшти звук што прекрива све око себе“.

Тјуху је могуће посматрати и као Савиног *двојника*. Он је вечито пијани резонер, све око њега је гротеска, тј. „бал гротескних лица“. Његови ставови су супротни од Савиних, али такође нису позитивни. Његово кикотање је доведено до карикатуре и у својој суштини и он све негира, одриче, и због тога и јесте Савин идејни двојник. Тим негирањем, такође, он у драми добија пародичну функцију. Важно је напоменти да смех донекле пародира вредности такве хришћанске заједнице, али чињеница да се смех стапа са риком масе на крају драме сведочи да је колективни занос ипак надвладао чак и тај, на одређени начин веома оригиналан, помало настран, Тјухин смех.

У лику Сперанског, бившег ђака богословије, реализује се *мотив смрти*. Не снашавши се у свом окружењу (два пута је покушао да се обеси, и сваки пут су га спашавали, а затим би га избацивали из богословије), Сперански јури на гробље да посматра мртве и да у њиховим лицима тражи истину. Он тврди да покојници имају мирна лица, јер мртви знају истину. Због тога он, како сам истиче у дијалогу са Тјухом, „воли мртве“ и „мисли да они заиста постоје“. У вези са ликом Сперанског у драми се први пут спомињу „Кораџи смрти“. Наиме, то је његов рад још из богословије: „*Кораџи смрти* су нешто попут приче“, коју би он желео да покаже Сави, као образованом човеку. Васја, пак, за Сперанског тврди да мирише на смрт и не воли га. Бивши богослов не жели да сведочи да је чудо у цркви превара монаха, и као изговор му служи идеја да само мртви знају све. И на Савином лешу он види спокојно, мирно лице, јер је сазнало истину. Лајт-мотив овог лика ишчитава се у његовој реплици: „А ја ћу умрети, и све ће заћутати, и тада ће настати истина“.

И Тјуха и Сперански негирају живот у име смрти, али је разлика у томе што Тјуха на то све гледа са смехом, кикотом, а Сперанског то растужује. Обојица у себи носе осећај привидности постојања, застрашеност пред тајнама вечности и универзума, веру у разум (Сперански), или мистичан страх (Тјуха). На тај начин, *смех* и *смрт* метафорично представљају могући пут до више истине и

функционишу као сродне категорије у неприхватању средине која их окружује: овоземаљског, лажног, непоузданог.

Тјухино бунцање је својеврсно криво огледало у коме су се, могуће је, одразили неки погледи самог аутора. Тјуха је заправо попут Шекспирове луде која може да говори истину, колико год она била горка и непријатна. Ј. Волков у свом чланку⁵⁰ скреће пажњу на разговор Тјухе и Сперанског на тему иреалности, прозачности свега што постоји и што нас окружује. Тај разговор се завршава фразом Сперанског „Ништа у животу није поуздано и само је смрт поуздана, непоколебљиво верна!“

Смрт и смех, као *сан* и *ватра*, мотиви дати у паровима, на суптилан начин граде атмосферу унутар које се конфронтирају већ поменуте идеје: побуне, препуштања, лицемерја, пасивности.

У контексту идејних и књижевних конотација, нарочито су нам значајна још два лика ове драме. Преко њих се или денотира, тј. експлицитно користи у самом имену Андрејевљевог јунака, или конотира библијска парадигма. Канон и денотира име Цара Ирода, а помоћу мотива издаје, реализованог кроз лик монаха Кондратија, ишчитавамо и библијске конотације.

Цар Ирод је, подсетимо се, у библијском канону јеврејски цар који, сазнавши за рођење Исуса Христа и да ће он бити вођа његовог народа, наређује да се убију деца мушког пола млађа од две године.⁵¹ Није случајно што су и Андрејевљевог Ирода људи тако назвали: он, Јермеј, у младости је некако случајно убио свог сина. И као да није довољно што је сам, након убиства сина, у пећи спалио руку којом га је убио, људи се још и ругају његовој патњи, назвавши га Царом Иродом.

Андрејевљевог Ирода је, за разлику од библијског, невоља просветлила. Сам је руку којом је убио сина спалио у пећи. Међутим, његову невољу ватра „не узима“, јер, како он то сам тумачи, његова невоља је врелија од ватре. За разлику од Саве, који тврди да ватра побеђује све („Ватра, прикане, узима све“), Ирод сматра да је ватра слаба. Тако у конфронтацији ова два лика ишчитавамо још једно значење поднаслово драме.

⁵⁰ Волков, Е. М., *Некоторые проблемы драматической техники Л. Андреева на материале ранних пьес: „К звездам“ и „Савва“* // Творчество Л. Андреева: Современный взгляд, Орел, 2006.

⁵¹ Вид. *Свето писмо старога и новога завијета. Нови завијет*, превоо Вук Стеф. Караџић, Београд, б. г. Јеванђеље по Матеју, гл. 2,18.

Међутим, по неким својим идејама Ирод је веома близак Сави. Он, као и Сава, сматра да су људи слепи, као црви из земље. Стога није изненађујуће што су се приликом првог сусрета они допали један другоме. („А ти ми се допадеш“, - каже Сава.) Ирод једино поред Саве може да седне (иначе је стално у покрету, јер док стоји или хода може себе да подноси, али чим седне спопада га његово бреме) и тражи да запали (мотив ватре који их повезује и раздваја).

Андрејевљев Цар Ирод је јунак горде патње, који балансира на граници смирења и побуне. Он је истину спознао преко своје патње и она му је сада „слађа од меда липовог, јача од домаћег пива и од хмеља“. Он се такође и поистовећује са Богом, али се Богу не клања, већ стално разговара са њим. И иако Христос једини може да схвати његову невољу, за њега је распеће Христово бесмислена патња (рус. *пустое страдание*). Ирод живи практично „удвоје са Богом“, што сазнајемо из реплика овог лика. Христов лик је увек пред Иродом и једино Он разуме његову патњу и тако и живе они, „заједно“. И њему је жао Христа, а када умре своју тугу ће предати господу), стварајући свој лични однос према религији, у коме за друге нема места. Зато смо га и назвали религиозним мистиком, јер је његово хришћанство мука коју он не може да савлада, а никоме је ни не препушта. Занимљиво је да Андрејевљев Ирод сам прича о библијском Цару Ироду. Он одлично познаје текст Светог писма и интерпретира Христово распеће и вечне Христовљеве муке.

С почетка блиски и у првом сусрету симпатишући један другог, у односу према Христу, надаље су Сава и Цар Ирод идејно апсолутно конфронтирани. (Ирод је бесан на Саву што је напао на Спаситеља, па га чак и физички напада). Видимо да у таквом идејном сукобу резигнација поводом људске глупости није истоветна.

Андрејевљев Ирод, додаћемо, у извесном смислу подсећа на Чеховљеве јунаке. То је исти онај трагизам који тиња и не налази излаза, већ чека смрт, као примирење. У његовом карактеру проналазимо и Јонино „Туга је моја велика... ако почнем да вичем, ко ће чути? Да завијам, ко ће се одазвати?“⁵², и Соњино „Издржаћемо“, којим се завршава драма *Ујка Вања*.

⁵² Из Чеховљеве приповетке *Туга (Тоска)*, превод наш – М. П.

Занимљиво је да Андрејев и физички осветљава овај лик, и то не с циљем да се толико истакне сам лик Цара Ирода, колико однос средине према њему. Недостатак руке сведочи о изопачености и суровости баш те средине, а не самог Ирода. Такође, он „не хода“, већ „плеше“, а гледајући у њега „и други се у вери учвршћују“. Ирод је Савине висине, што додатно наговештава извесну сличност та два лика.

Мотив издаје, који уочавамо у драми *Сава: ватра исцељује*, конотира са библијским обрасцем. Код Андрејева издајник је Кондратије, монах који Савин план открива осталим монасима. Из дијалога овог монаха са Савом сазнајемо да Кондратије воли новац, („Он никад није сувишан, увек треба“, говори Кондратије), и он већ зна и шта би урадио са тим новцем. Сава га провоцира, називајући га Јудом. Међутим, након свега што се десило, Кондратије-Јуда Саву назива Антихристом и враћа му новац који је од њега добио. И ту се уметнички текст удаљава од библијског обрасца.

Кондратије сам за себе већ на почетку драме говори да је човек који не може да се суздржава, не уме да ради ништа тајно, већ само јавно, „па чак и громогласно“. Душа му је раније била весела, пре него што је приступио манастиру, а сада је „уместо радости и спокоја сазнао за праву невољу“. Занимљиво је да Кондратије говори да је ђаво наводно већ украо чудотворну икону и на њено место ставио свој портрет. На Савино питање зашто не остави манастир, Кондратије искрено одговара да се одвикао од посла, а и у манастиру не мора да брине о парчету хлеба. Дакле, Кондратије је паметан, али лењ монах, који зна да вера његове средине није искрена, али сам, иако искренији од осталих лицемерних монаха, нема амбиција да се избори са лажима и лицемерјем своје учмале манастирске средине.

У финалном делу драме, када сазнајемо да је Кондратије издао Саву, а монаси преварили народ, Кондратије прекорава Саву: „У вама Бога нема, зато и не разумете. Ви имате само мисао, и гордост, и злобу – зато ви ни не разумете“. Идејни сукоб Саве и Кондратија овде долази до врхунца: Сава као човек мисли не може да верује да други, па ни Кондратије, не види да су преварени, а Кондратије, који верује у Божији суд у читавој тој епизоди види Његову вољу.

Иако Андрејев заправо критикује учмалу успавану малограђанску средину, двама Кондратијевим репликама упућеним Сави („Ви имате само мисао, и гордост, и злобу – зато ви ни не разумете“ и „Ето, ви то савладајте са тим вашим умом!“) писац заправо поставља темеље једне од својих великих тема: *теме мисли*. Андрејев касније у свом стваралаштву пише о судбини човека који се служи искључиво „мишљу и гордошћу“, а Бога у себи занемарује. Биће то лик доктора Керженцева, кога смо већ споменули у овом раду. Дакле, осим што се помоћу овог лика у драми актуализује мотив издаје, лик монаха Кондратија усложњава и уметничко-идејну структуру драмског текста. Он и критикује своју средину, и остаје у њој као њен продукт; он и разуме Саву, и прихвата да буде његов саучесник, истовремено презирући његову мисао, која не може да спозна Божију вољу.

Тема моћи и снаге мисли, која покушава да да одговор на питање може ли се живети само разумним начелом огледа се у чињеници да побуњеник (Сава) доживљава пораз, али не побеђује хуманизам (здраве младе животне снаге персонификују се у лику искушеника Васје који у финалној сцени бежи у шуму), већ колективна свест која под окриљем хуманизма врши злочин. *Ignis sanat* (идеја да ватра исцељује) на тај начин представља један од могућих путева до свести (а самим тим и новог морала) нове цивилизације.

Истакли бисмо још да је ова драма пуна метафоричког поређења, а честа је и употреба синегдохе. Ова стилска фигура служи као средство типизације и своди се на то да укаже како нема људи, већ постоје само њихови физички делови, или поједине карактерне особине. На пример, Тјуха је сав у свом смеху, Цара Ирода карактерише рука које нема, послушника Васју бисмо могли да опишемо помоћу ономатопејског звука *хо-хо-хо*, итд.

Празнични мотиви у овој драми такође осликавају колектив. Празник је уметнут у свакодневицу и служи као огледало околине, те средине, па је тако *чудо* (после експлозије у манастиру они једни другом честитају чудо) заправо портрет тог колектива. Овде празник прераста у трагедију. Е. Волков, - истаћи ћемо, сматра да је „празник сижејно-организациони механизам стваралачког оваплоћења уметничке идеје. (...) Андрејевљев приказ празника још снажније и очигледније

истиче убогост руске стварности – изломљене, аномалне“.⁵³ Празник, чудо, убиство које се у општој колективној поами не примећује јесу заправо реалије свакодневице те средине. И управо оне покрећу суштинска питања постојања, па заправо можемо рећи да је пред нама драма о дисхармонији света.

Поједни аутори су истицали још једну стилску особеност ове драме, *игру речи*. Андрејев се, наиме, како сматра Татаринов, поиграва са јеванђељским обећањем да ће Христос да пружи спокој (рус. *упокоитъ*). Код Андрејева се губи значење „успокојења“ и „мира“ и остаје једино значење и смисао „тоњења у сан“ (рус. *засыпания*), тј. „умирања“.⁵⁴

Карактеристично је да сваки јунак драме *Сава: ватра исцељује* остале ликове види као непријатеље који посежу за његовом индивидуалношћу. Касније овакву исту позицију сусрећемо код Сартра у његовој драми *Иза затворених врата*. Сартрова драма се завршава изреком која је постала афоризам: „Пакао, то су други“. Та изрека може да послужи и као основна карактеристика односа ликова у овој Андрејевљевој драми. За Саву, пакао, то су људи овог малограђанског успаваног колектива. Занимљив је *мотив баријере*: баријера која разара све скоро је обавезан мотив код свих егзистенцијалиста.⁵⁵ Овде би улогу баријере одиграла лажна експлозија, која је довела и до лажног празника, тј. чуда. Та експлозија разара све, али не онако како је то Сава замислио, што заправо и чини ову драму егзистенцијалистичком, а не анархистичком, како су је доживели поједини Андрејевљеви савременици.

⁵³ Волков, Е. М., *Некоторые проблемы драматической техники Л. Андреева на материале ранних пьес: „К звездам“ и „Савва“* // Творчество Л. Андреева: Современный взгляд, Орел, 2006., стр. 33. (превод наш – М. П.)

⁵⁴ Вид. Татаринов, Алексей Викторович, *Формирование мифологического реализма в творчестве Леонида Андреева (1898 – 1911 годы)*, Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Уфа 1996. / на правах рукописи 220 с.

⁵⁵ О баријери и проблему границе у Андрејевљевом стваралаштву писала је и В. Заманскаја. Вид. В. В. Заманская, *Экзистенциальная трагедия в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий*, Москва, 2002.

Закључак првог поглавља: Од звезда до *Ватре која исцељује*

Неслагање личности (астронома Терновског, Саве) са стварношћу постаје основа драмског сукоба у драмама реалистичког проседеа. Спољашњем свету, који је различито представљен у прве две Андрејевљеве драме, супротстављена је не само побуњена личност, већ читав један поглед на свет са својим системом вредности и приоритетима. Због тога су драме *До звезда* и *Сава* одређиване као социјално-друштвене, или социјално-филозофске драме.

Тешко је сложити се са тим да су ове две драме искључиво интерпретација социјалних тема. Спољашњи свет у тим драмама тешко да можемо назвати социумом. У драмском стваралаштву претходника (Чехова, на пример), социум је приказан кроз разноврсност јунака која је манифестација друштва у оквиру којег делују главни јунаци. Код Андрејева појам друштва није постојао као такав; личност или индивидуа код њега су супротстављени гомили, безличној маси, или другој личности. Његови јунаци су одраз различитих начина мишљења, погледа на свет, али нису социјално дефинисани. Јунаци прве две Андрејевљеве драме, као што смо видели, не теже да промене социјалну стварност. Самим тим дисхармонија код Андрејева носи *егзистенцијални карактер* и само је у незнатној мери условљена недостацима друштвеног уређења. Чак и кад је размишљао о недостацима стварности, писац није тежио ка друштвеним, већ ка индивидуалистичким путевима спасења/избављења од дисхармоније света, и није у свету, већ у самој личности тражио изворе новог живота.

Свест Андрејева као драмског писца усмерена је на субјективни идеализам, захављујући у великој мери Шопенхауеровљевој филозофији. Спољашњи свет није хармоничан, он је у потрази за хармонијом, док се сама личност окреће себи, удаљавајући се од стварности. Јунаци таквог театра одражавају и став самог аутора који је тврдио да је он сам човек унутрашњег живота, духовног, те да није човек акције, и у ситуацијама када се треба борити не само речима, већ и делом, он је

беспомоћан.⁵⁶ Својим стваралаштвом Андрејев никад није тежио да разреши друштвена питања. Циљ његовог стваралаштва је буђење духовног начела (*васпитати*, како то пише И. Иљин),⁵⁷ које дрема у човеку, отргнутом од своје праве природе (И. Иљин ту отргнутост назива културом без срца) и то буђење се врши постављањем наизглед парадоксалних питања.

Драме овог специфичног, *Weltanschauung* театра⁵⁸ постављају питања међусобних односа човека и стварности. Човек је смештен у свет патњи и страдања (драма *До звезда*) и он тражи путеве очишћења света помоћу краха цивилизације (драма *Сава*). Истовремено, том спољашњем свету писац придаје низ црта своје епохе: револуција у првој драми нуди се као једна од могућих алтернатива спашавања света (мада сам аутор не стоји иза таквог начина, о чему сведочи третман ликова Врховцева и Ане), док у другој драми Сава покушава да реши проблем пробудене свести, проблем веома актуелан у преломном периоду руске историје.

Андрејев је негирао могућност реформисања и мењања света у оним оквирима, које је поставио у своје прве две драме. Видимо то у чињеници да Сава гине, његову идеју прогутала је стихија масе. Такође, Марусју, Ану, Врховцева и Трејча, дакле све оне који су везани за земљу и за идеју њене реформе, аутор приказује са саосећањем, а понекад чак и са иронијом. Са друге стране, у свакој драми постоји лик који је потврда пута личног спасења (космичка филозофија Терновског, Васјин поглед на свет који обећава очишћење од краста цивилизације), те такви јунаци насупрот општој тенденцији света нуде нешто оригинално, индивидуално. Изворе новог живота они проналазе у том истом свету, али у космичкој универзалности (Терновски), у чистоти природе (Васја), или пак у божанственој лепоти човекове душе (обојица).

Личност је у овим драмама супротстављена дисхармонији света. Ликови Терновског и Саве су карактеристични по свом монолитном карактеру који у себи

⁵⁶ Вид. *Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка* // Литературное наследство. – М., 1965. – Т72. – с. 90. (Андрејев пише Горком: „Я человек жизни внутренней, духовной, но не человек действия, и в тех случаях, когда нужно бороться не только словами, но и делом, я бессилен...“)

⁵⁷ Иван Иљин, *Пут ка очигледности*, Бримо, Београд, 2001.

⁵⁸ Немачки термин за светоназор, поглед на свет, од немачког *Welt* (свет) и *Anschauung* (поглед, назор).

носи довршену концепцију света или идеју његове реформе. Субјекат конфликта је статичан, не подлеже трансформацији у току развоја драмске радње. Почетне, исходне идеје не подлежу погубном утицају спољашњег света. Јунаци су носиоци целовите свести, они су чисти субјекти спознаје, који у свом посматрању губе индивидуалистичко начело, своју вољу и егоизам, и постају наизглед равнодушни према непосредним манифестацијама живота. Они заправо виде саму идеју, називу суштину ствари. То су, Андрејевљевим речима, „синови вечности“, који су се отргли од уског круга овоземаљских циљева. Насупрот њима, други јунаци драме не називу, не претпостављају могућност постојања суштине света и врте се у затвореном кругу, у арени овоземаљских страдања.

Конфликт у овим драмама је конфликт целовите личности са стварношћу. Као резултат таквог конфликта супростављене стране се разоткривају, али се не трансформишу. У току читаве драмске радње ни једна од сукобљених страна се не мења и конфликт, по правилу, нема изражено разрешење. Исход је или у постављању субјекта изван стварности (астроном Терновски који је загледан у звезде), или у смрти (Саву сустижу „кораци смрти“), што је суштински исто што и измештање субјекта изван стварности.

До звезда је једина Андрејевљева драма у којој је Универзум испуњен смислом и хармонијом и у којој човек стиче нову велику и значајну вредност, захваљујући снази разума. Јунаци су изнад погубне стварности, ослобођени су њене прљавштине и иако целовитост душе често јесте узрок смрти јунака (сетимо се астрономљевог сина Николаја), управо та целовитост обећава вечан живот у свету достојном такве целовитости.

Сами називи прве две Андрејевљеве драме говоре о њиховим општим тенденцијама. Драма *До звезда* заступа оптимистичку концепцију космоса: астроном је „син вечности“, представник космополитских тенденција. У *Сави*, како каже поднаслов драме, „ватра исцељује“, тј. истиче се деструкција као начин прочишћења. Сава је протагониста рушилачке снаге, деструктивног начела.

Треба истаћи својеврсни идејну путању Андрејевљеве мисли од лика професора Терновског до лика антихриста Саве. Пишчев реализам од „звезда“ до „ватре која

исцељује“ могао би се сматрати својеврсним „зачараним царством“.⁵⁹ Наиме, у првој драми, планине и астроном који у њима обитава супротстављени су токовима Револуције (револуције као тековине историје развоја цивилизације), док се друга драма одвија у релативно затвореном, ограниченом простору између манастира и крчме. Андрејевљево „зачарано царство“ заправо је, рекли бисмо, приближавање антагоних концепција света, о чему сведочи већ само место радње у прве две његове драме, написане у реалистичком маниру. Приближавање антагоних концепција, додаћемо, може се посматрати као својеврсан увод у вечити пут од звезда до ватре која исцељује. Такође, унутар бинарних опозиција митолошког карактера, као што су *Револуција – Мир, Христ – Антихрист, Разарање – Стварање*, Андрејев реализује своје идејне концепције.

Са обзиром на то да се природа дидаскалија у касније писаним раним драмама Л. Андрејева мења, нарочито у драмама “новог типа“ у којима оне постају прави лирски пасажии (а које су предмет другог поглавља нашег рада), посебну пажњу ћемо обратити на *текст дидаскалија* прве две Андрејевљеве драме. У првој драми, *До звезда*, проналазимо кратке дидаскалије, дате у заградама. Оне објашњавају поступке који прате дијалоге, мимику, гестове и мизнасцен (нпр., „окрећући се“, „не одговара“, „иде“, „тихо“, „у ходу“, „заустављајући се“, „слежући раменима“ итд). Оне су део драмског текста са помоћном улогом, тј. упознају нас са амбијентом драмске радње на почетку сваког чина. На пример, у првом чину читамо: „Опсерваторија у планинама. Касно увече. Сцена прииазује две собе: ...“ [...] “Кроз прозор се чује звиждук и завијање планинске мећаве. Пуцкетају дрва у камину. Уједначено звони звоно, позивајући залутале.“). Најзад, оне су кратки, фактографски дати описи у самом тексту драме („Пауза. Звиждук мећаве је јачи“, „Завијање олује, звук звона“, „Мећава, звоно“, „Полак одлази у другу собу“, „Поново лупају врата. Чује се разговор“, „Петја се у сузама баца у наручје Ине Александровне“, итд.

Већ наредна драма, *Сава: ватра исцељује*, а посебно њен други чин, доноси новине у погледу дидаскалија. Осим описа места радње, писац нам даје и

⁵⁹ Алузија на критички чланак Н. Доброљубова из 1860. године, посвећен анализи драме *Олуја* Н. Островског, под називом *Зрачак светлости у тамном царству* (рус. *Луч света в темном царстве*).

информације о времену драмске радње. Међутим, дидаскалије не преносе само информацију о одређеном времену дана, вечери, већ нам дочаравају и атмосферу датог времена радње. (Нпр, „од куле, од зида иду дуге сенке“). Андрејев се, као што се из датог примера види, у овој драми поиграва и са хроматиком (дугачке сенке, црвенкасто светло на кулама и сл). Уз хроматску слику света, често сусрећемо и звучну, на пример: „Чује се како изван зидина терају сеоско стадо“, „удара пастирски бич, мекећу овце, мучу краве“ итд. Нагласићемо овде да се о значају хроматске и звучне слике света у Андрејевљевом драмском стваралаштву говори тек поводом његових истраживања и експериментисања у области форме *нове драме*, иако и у његовим првим драмама, написаним у маниру реалистичког писма, као што смо управо и илустровали, уочавамо дате елементе технике и стила Андрејевљевог писма.

У наредном чину друге Андрејевљеве драме дидаскалије у великој мери подсећају на лирска одступања. (На пример: „Утисак великог, незаустављивог, стихијског кретања“, „Повремено ветрић надувава белу завесицу у прзозору и њише пламен свеће“), која ће у последњој драми периода који проучавамо, написаној 1910. године, нарочито доћи до изражаја. Додајмо још да су, у складу са кулминацијом драмске радње до које ће доћи у четвртом чину, и дидаскалије које прате овај чин чешће, краће; све више нам само пружају кратке информације о реакцијама јунака. Чешће су и паузе, и кратки и продорни звуци (на пример, искушеник се дере, Липа се баца у гомилу и пева, док гомила риче), а мање је хроматских детаља.

Закључимо да осим што нас информишу о месту и времену драмске радње, јунацима и њиховим реакцијама, дидаскалије доприносе и општој атмосфери Андрејевљеве драме. Већ у првим драмама, написаним у маниру реалистичког писма, дидаскалије су обogaћене хроматским и звучним елементима, што дефинисану дидаскалију реалистичког проседеа усмерава у једном другом, „новом“ правцу – до драме „новог типа“.

ПОГЛАВЉЕ ДРУГО

СИМБОЛИЗАМ И ПРОТОЕКСПРЕСИОНИЗАМ

У другом поглављу наше студије биће речи о пет драма Леонида Андрејева насталих у периоду од 1906. до 1910. године. Најчешће окарактерисане као драме „новог типа“, оне се у литератури о Андрејеву третирају веома различито. Етикетају се још и као условне драме, симболистичке, а понекад као и неореалистичке, протоекспресионистичке или експресионистичке. Оваква шаролика термилошка одређења проистичу из чињенице да оне садрже у себи елементе свих поменутих поетика. Наиме, ове драме су карактеристичне по специфичном драмском конфликту, у чијем средишту је специфично Андрејевљево онтолошко промишљање. Реч је наиме о једном „супстанционалном театру“, у коме је човекова свест приморана да се суочи са Апсолутом или Супстанцом.⁶⁰ Та супстанца није чвршће дефинисана, али се одражава и испољава низом атрибута који је карактеришу, а као њене најважније атрибуте треба истаћи трансценденталност и ирационалност. Управо човеков сукоб са ирационалним начелом чини основу драмског конфликта, заједничку за пет драма којима ћемо се бавити у овом поглављу: *Човеков живот (Жизнь Человека, 1906)*, *Царица Глад (Царь Голод, 1907)*, *Црне маске (Черные маски, 1908)*, *Анатема (Анатема, 1909)* и *Океан (Океан, 1910)*.

Ових пет драма Леонида Андрејева је у „андрејевијани“ веома често третирано са становишта категорије критичког песимизма. Треба имати на уму да је Шопенхауерова филозофија, која је изузетно утицала на Андрејева, у овим драмама највише дошла до изражаја. Андрејева нарочито занима такозвана „воља света“. Он промишља природу човекове вечите тежње да задовољи своје жеље и потребе, као и немогућност таквог остварења и човекове самореализације као главног предуслова и узрока вечите, неизбежне људске патње. Човек је банална конкретна

⁶⁰ Појам супстанционалног театра у „андрејевијану“ уводи А. Печенкина. Вид. А. Печенкина, *Три театра Л. Андреева: онтология автора и ее отражение в модификациях драматического конфликта*. Рукопись диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 2010.

жеља, банална мешавина од хиљаду потреба („сросток из тысячу потребностей“).⁶¹ Са тим потребама човек живи, и док је препуштен сам себи, свом незнању, он брине само о својим потребама и препушта се патњи и очају због немогућности да их оствари. Та основна мисао пронашла је своју манифестацију у свих пет драма новог, супстанционалног театра. Људска патња, настала као последица неиспуњених потреба и нереализованих жеља једнако се провлачи кроз драме *Човеков живот*, *Царица Глад*, *Анатема*, *Црне маске* и *Океан*. У свим овим драмама провејава исти лајт-мотив: воља света, тј. супстанца/тајна постојања ограничава човекову слободну вољу.

Услед тога, у свим наведеним драмама осећа се страх пред могућим и врло вероватним одсуством смисла. Можда је такав страх и јачи од констатације саме бесмислености. Ове драме се, такође, баве ограниченошћу човекове спознаје света. Ни научна достигнућа, ни богатство културе, ни стваралачка мисао нису могли да убеди Андрејева у непоколебљиву снагу људског разума. Андрејев је сматрао да су питања *како размишљамо и зашто размишљамо* извор главних људских мука и патњи, те да је то најстрашнија истина. По Шопенхауеру, људски разум спознаје само оно што је у форми доступној разуму, тачније само оно што је у форми времена, простора и узрочно-последичних веза. За разлику од тога, „воља“ као суштинско начело живота ослобођена је од тих категорија, и управо због тога она је разуму недоступна.⁶² Рани Андрејев је под утицајем ових филозофских схватања дошао до апсолутне сумње. За идеју свог живота он узима скептицизам у поимању неизвесности свега што нас окружује. Такав егзистенцијални скептицизам је, међутим, у свакој од наведених драма, манифестован на другачији начин.

⁶¹ Вид. Шопенгауер А., *Мир как воля и представление*, Минск, 2007, стр. 504.

⁶² Вид. А. Шопенхауер, *Свет као воља и представа*, Београд 2005.

1. *Човеков живот* (1906)

Ништа не треба спутавати, нека се све разруши.

Л. Андрејев

Након своје прве две драме, о којима је било речи у првом поглављу овог рада, Андрејев се све више бави вечитим питањима живота и смрти, човековог постојања, човекове бесмртности, вечите борбе добра и зла. Преокупиран проблематиком универзалног постојања, Андрејев осмишљава циклус драма у којима ће уопштити најзначајније аспекте човековог живота. Реч је, наиме, о замишљеној триологији, која је требала да обухвати циклус социјално-филозофских драма, посвећених животу човечанства: самом човеку, револуцији, као и Човеку, Богу и Ђаволу. Као прва у замишљеном циклусу, реализована је драма *Човеков живот* (*Жизнь Человека*, 1906).

Током рада на својој трећој драми, писац се ослањао на народну сликарску уметност (*лубок*) и њене теме етапа човековог живота, као и на руски народски театар, тзв. *Петрушку*. Привлачила га је једноставност, огољавање и упрошћавање структуре драматуршке грађе.

Човеков живот је прва у низу условних драма, а сам писац ју је дефинисао различито: и као „неореалистичну“, и као „условно стилизовану“. Говорио је да у њој нема „обичног поређења, већ једино крајњег – ако је добар, онда као анђео; ако је глуп, онда као министар; ако је ружан, онда толико да га се деца плаше“.⁶³ Ову Андрејевљеву мисао о неилузорном, неаристотеловском театру наставиће пола века касније Б. Брехт у својој позоришној револуцији.

Сам писац је такође био свестан и необичности ове драме. Он шаље рукопис Максиму Горком и пише: „На први поглед то је глупост; на други поглед – одвратна бесмислица; и тек из тридесетог погледа постаје очигледно да то није написао идиот, већ човек који једноставно за драму тражи одговарајућу и слободну форму“.⁶⁴

⁶³ Цит. по: Андреев Л. *Пьесы*. Москва: Искусство, 1959, стр. 566.

⁶⁴ Горький и Леонид Андреев: *Неизданная переписка*, Москва: Наука, 1965, стр. 274.

Драма *Човеков живот* завршена је 1906. године у Берлину, а објављена је наредне године, 1907, истовремено у две земље: у Немачкој, у Берлину, као посебно издање приватног издавача И. П. Ладижникова, и у Русији, у Санкт-Петербургу, у оквиру Књижевно-уметничког алманаха „Шипурак“ („Шиповник“).

Историјска рецепција драме: пишчева концепција, драма у критици и на сцени

Драма *Човеков живот* изазвала је многобројне расправе - и поводом Андрејевљеве концепције човека и поводом необичне форме саме драме. У својој основи, како је то тврдила већина тадашње књижевне и позоришне критике, ова драма је „песимистична“: човек, који долази на свет ко зна одакле, предодређен је на смрт и на том путу га прати лик *Неког у сивом*. Драма је заправо изражавала тезу да је човеков живот природно ограничен, али да се иза тог природног, универзалног стања назире и трагично *Непознато*. Део пишчевих савременика је лик вечитог човековог сапутника везивао за неумољиву судбину, а други део га је посматрао као симбол сурове природе и њених биолошких закона.

Свој суд о овој драми дали су припадници групе „Знање“, који су у њој видели изразити песимизам, човекову осуђеност од стране судбине и смрти, а није им се допала ни сама форма драме. Андрејевљев *Човек* је лишен индивидуалних црта, драмска радња је упрошћена и дата без реалистичке детаљизације, те су поборници реализма целокупну драму видели као голу и грубу схему. Такође им није одговарало ни одсуство социјалних и психолошких мотива. Чињеница да је јунак немоћан, слаб пред лицем судбине за њих је била као да је ову драму написао неки модерниста, *педераст* (срп. *педер*), како су тада *Знањевци* звали модернисте.

Плеханов је у овој драми видео спој црта мистичке концепције стварности са цртама антибуржоаског, јуначко-индивидуалног погледа на свет у духу романтичара, док је Лунчарски ову драму доживљавао као транспозицију живота малограђанина.⁶⁵ Бабичева тврди да је на филозофском плану драме уочљив немир гордог *Човека*, а на социјалном - смрт *Човека* у малограђанину. Са становишта

⁶⁵ Вид. В. А. Келдыш, *Русский реализм начала 20 века*, Наука, Москва, 1975. стр. 210-264.

знатне временске дистанце, Татаринов истиче да је у драми очигледна *концепција трагичног хероизма*, али се може говорити и о *космичком нихилизму*, ако се под нихилизмом подразумева негирање осмишљености живота изван клетви.⁶⁶

Критичка литература је, такође, доста пажње посветила еkleктизму Андрејевљевог уметничког стила, с обзиром на то да је био и симболиста и реалиста, па и експресиониста.⁶⁷ Постоје такође и мишљења да је Андрејев створио индивидуални уметнички систем те, са становишта књижевне историје, овом писцу не може бити декларисан, нити термилошки дефинисан.

Сам Андрејев је истицао да је једини закон који он следи тај да драма буде драматуршки занимљива и да логика уметности служи искључиво једном циљу: снази уметничког доживљаја. Форма је за Андрејева одећа за садржај, а не уметничка догма, стога се он у свом стваралаштву служи свим оним што најбоље одговара идеји коју жели да реализује.

Прва сценска премијера *Човековог живота* уприличена је у театру В. Комисаржевске, у режији В. Мејерхољда, 22. фебруара 1907. године. Пробе у Театру В. Комисаржевске почеле су 10., а премијера је била заказана за 22. фебруар. Иако су костими узети од већ постојећих, а сценографију је радио сам режисер, премијера је била успешна. Драма је у Мејерхољдовој поставци одиграна десет пута заредом, а затим је затворена позоришна сезона.⁶⁸

Мејерхољд је, радећи на својој поставци *Човековог живота*, увео својеврсно светлосно решење сцене, које ће касније бити названо експресионистичким сценским поступком. Светлосно решење сцене нарочито је било успешно у другој (*Љубав и сиромаштво*), трећој (*Бал код Човека*), и петој слици (*Човекова смрт*).

Друга сценска премијера одржана је у МХАТ-у, у децембру исте године, након три месеца интензивних проба, под режисерском палицом тада већ познатог К.

⁶⁶ Вид. Татаринов, стр. 89.

⁶⁷ Вид. *История русской драматургии*, вторая половина 19 – начало 20 века, до 1917 г., Ленинград, 1987. Глава 13. Леонид Андреев – драматург, стр.517 – 524.

⁶⁸ Андрејев је тада живео на Каприју и није веровао да је премијера доживела такав успех. Мејерхољд пише писцу: «Дан првог извођења Ваше драме на сцени је – историјски дан. То је дан стварања Новог Театра Ви сте одважан зачетник». Вид. В.В. Вересаев, *Леонид Андреев* //Собрание сочинений в 5-и томах, Т. 5, Москва: Художественная литература, 1961, стр. 395 - 421.

Станиславског. Иако је Станиславски одуговлачио са почетком рада на овој драми (узрок томе било је идејно неслагање писца и режисера: Андрејев је захтевао да гледалац ни у једном моменту не заборави да је у позоришту, док је Станиславски тежио ка *исправном илузионистичком* позоришту), чињеница је да су поједине сцене управо ове његове поставке извршиле својеврсну театралошку револуцију и ушле у историју развоја светског позоришта.

Станиславски је радио са црном тканином, експериментишући на тај начин са сценским простором. Схематичност и контурност сцене постигао је поигравајући се са конопцем, а нарочито се успешном сматрала трећа сцена, слика *Бала*.

Занимљиво је да су обе премијере, и Мејерхољдова - једноставна, сведена и лепршава, реализована са знатно мање средстава (о чему сведочи само 12 дана глумачких проба и чињеница да је сценографију радио сам режисер), и Станиславског – богата, масивна (пробе су трајале три пуна месеца и свака сцена је имала свој декор), допринеле још већој афирмацији Андрејева, који је већ, као приповедач, био на врхунцу своје славе. Такође, оба режисера су управо захваљујући својим поставкама *Човековог живота* оставила значајан траг у историји светске театрологије.

Иако популарна, често цитирана (нпр, сви су певушили мотив полке из треће слике, фотографије из МХАТовске представе штампане су на разгледницама, а поједини новинари су за своје псеудониме узимали имена ликова драме), ова драма је релативно кратко (свега три сезоне) живела на руским сценама. Након две успешне премијере, трогодишње актуелности на територији читаве Русије, трећа Андрејевљева драма скоро читав један век није играна.⁶⁹ Код нас *Човеков живот* није извођен, што се може објаснити чињеницом да је тек 2004. године у целини и преведен на српски језик.⁷⁰

⁶⁹ Тек 2009. године Борис Миљграм враћа ову драму на сцену, а 2013. године, колико је нама познато, играна је у Перму.

⁷⁰ Вид. Панаотовић М., *Леонид Андрејев код Срба*. Рукопис магистарског рада одбрањеног 7. 07. 2010. на Филозофском факултету у Новом Саду.

Тип драме: место и време драмске радње

Андрејевљева трећа драма је сценска алегорија у пет слика са прологом. У драми нема ни карактера ни заплета у класичном смислу ових термина. Целокупно пространство драмске радње је прилично сужено и сведено. Ипак, постоји једна временска одредница драмске радње: лик *Човека* је приказан као представник интелигенције краја XIX, почетка XX века.

Занимљива је композиција ове драме. Она је заправо конструисана у две концентричне кружнице - велику и малу. Велику чине прва и пета слика, тј. *Рађање човека* и *Човекова смрт*. Малу кружницу чине друга и четврта слика - *Љубав и сиромаштво*, и *Човекова несрећа*. Средишна је трећа слика, кулминација човековог живота, тј. она тачка у односу на коју се иде ка доле или ка врху.⁷¹ Човек се после треће слике, *Бала код Човека*, враћа на свој животни пут, али сада у сасвим измењеним околностима: воља за животом је исцрпљена, енергичност и бодрост се смењују предосећањем надолazeће празнине.

Композиционо, друга и четврта слика повезане су монолозима Човека, који се непосредно обраћа *Неком у сивом*. У другој слици он је млад човек и изазива *Неког у сивом*, а у четвртој видимо старца, који проклиње *Некога у сивом*.

Андрејев није инсистирао толико на токовима живота, колико на човековој визији његових законитости. При томе он није приказивао *нити живота*, већ човеково виђење схематизма животне предодређености, односно неприхватање предодређености животног схематизма. Сложили бисмо се са Печенкином у тврдњи да је суштина драме у трагици човека који није у стању да схвати садржај схематизма живота и његов смисао.⁷²

Свеукупни сценски простор ове драме сужен је у једну собу. Соба као простор драмске радње и схематичност човековог живота међусобно коренспондирају. Најпре, радња се одвија у веома високој и веома сиромашној соби. Слика Бала, која

⁷¹ Нешто касније у свом стваралаштву писац ће поново истаћи кретање човековог живота по затвореном кругу. Наиме, у прози из 1908. године, *Моје белешке (Мои записки)* Андрејев пише: „Живот сваког од тих људи (...) одвија се по строго дефинисаном кругу, толико познатом, као што је ходник нашег затвора...“ цит. по <http://lib.aldebaran.ru>, стр. 40 – превод наш.

⁷² Вид. Печенкина 2010, стр. 99.

илуструје кулминацију Човековог богатства, одвија се у најбољој сали великог *Човековог* дома - високој, великој, правилној четвороугаоној соби, са савршено глатким белим зидовима. Међутим, писац у дидаскалијама наглашава да постоји некаква неправилност у односу делова и да сала оставља чудан утисак, донекле раздражујући. На тај начин, кроз сценски простор упућује се на неправилност драмске радње. И током даљег одвијања радње, простор ове собе модификује се у појединим детаљима. Тако се, на пример, *Човекова* смрт одвија у истом простору у ком се човек и родио, само је то сада дугачка соба са веома ниским плафоном, у коју се улази са горње стране, а зидови су глатки и суморно прљави.

Можемо да закључимо да је и сценски простор ове драме у служби исказивања схематичности човековог живота уопште. Простор човековог живота и деловања, једна те иста соба, модификује се у складу са углом посматрања (опозиције сиромаштво/богатство), као и са доминантим тоном одређеног периода Човековог бивствовања (рођење/смрт).

Теме и идеје: проблематика драме

Андрејев је у својој драми о човековом животу проблематизовао неколико мотива и тема (тема живота и линије рода, мотив усамљеничке смрти, тема вере у снагу и моћ мисли), помоћу којих је афирмисао неке од својих основних идејних концепција (идеја о прогресу, идеја о бемртности човека кроз његова дела, идеја о човековој сувишности). Та тематска промишљања и идејне концепције нису нове и нису усамљене у његовом стваралаштву. Неке од њих сусрећемо и у другим жанровима овог плодног писца, у делима насталим како пре, тако и након драме о човековом животу.⁷³

Тема *живота и линије рода* присутна је и у првим пишчевим драмама. На пример, у драми *До звезда* професор Терновски не може да плаче за једним, својим сином, јер су за њега сви људи једнаки, док је Сава, у драми *Сава: Ignis sanat* лош

⁷³ На пример у роману *Сатанин Дневник*, на ком је писац радио до краја живота, тематски се промишља живот рода, а идеја о човековој сувишности само је једна од богатог идејног ткива овога романа. Такође, у приповеткама симболичног назива, *Зид*, *Бездан*, *Ћутање*, затим у *Мојим белешкама*, као и у психолошко-филозофској прози, нпр. *Живот Василија Фивејског*.

син и лош брат. У *Човековом животу* јунак се постепено и насилно, против своје воље одваја од рода, пролазећи кроз све стадијуме нада и очекивања.

У првој слици ове драме дете (човек) се родило под „демонским шапатам“ Старица и „криком Мајке“, те одмах постаје предмет туђих нада: *Отац* се радује сину, јер личи на њега; *Рођаци* (господин и дама у годинама) се надају да ће дете послужити идејама прогреса („направићемо бољег човека“), док су остали рођаци иронични и лицемерни представници рода који, под изговором сретног догађаја у *Човековом* дому (рођења сина), причају/трачаре о вешу, стану, масним флекама, пушењу дувана, очевој лакомислености.

У другој слици *Човек*, кроз остварен савез са *Женом*, постаје глава рода. Међутим, он губи своје претке: родитељи су му рано умрли, а рођаци га брзо напустили. У трећој слици *Човек* је усамљен усред масе људи. Сви ти *Гости*, *Непријатељи* и *Пријатељи*, истичу бесмисленост богатства и гордости, а заправо истичу универзалну онтолошку усамљеност сваког човека: колико год било и пријатеља и непријатеља, човек је суштински увек сам, и у својој невољи, и у својој слави.

У четвртој слици ове драме идеја рода доживљава својеврсни пораз: умире син и линија рода се прекида. Занимљива нам је, међутим, идеја о прогресу који деца треба да изнесу. Она се огледа у *Човековој* нади да ће се син опоравити, и да ће вратити изгубљено богатство. Та идеја се преплиће са мишљењем *Рођака* да је циљ живота савршенство и да се зато гаје нове генерације.

У петој слици *Човек* остаје и без *Жене*; „разоружан“ и сам, он умире уз разговор *Пијаница* и *Старица*. Пратећи линију рода у овој Андрејевљевој драми, занимљив нам је податак да писац нешто касније мења пету, последњу слику и у *Човеков* живот уводи мотив смене генерација. Појављују се *Наследници* и род почиње да се уништава изнутра – *Наследницима* је неопходна туђа смрт зарад свог постојања. Ово нам само сведочи о томе да је сам писац, током рада на драми, промишљао тему рода, доводећи је у везу, како са *идејом прогреса*, тако и са *идејом бесмртности човека у његовим делима*.

Рођаци напуштају *Човека*, родитељи одлазе, син умире, наследници вребају... Род се прекида и, самим тим, човек је осуђен на заборав. Међутим, Андрејевљев

Човек ипак поседује нешто, што му обезбеђује *постојање* и у будућности. Он говори Жени: „Моја мисао се преноси на друге људе, и нека мене забораве, она ће живети“. *Човекова* мисао остаје да живи кроз његова дела, о чему нам сведочи младић на улици који се *Човеку* поклатио у знак поштовања, или млади уметник који сатима стоји на улици и скицира зграду коју је *Човек* пројектовао. У наведеним примерима нема родног преношења, мисао не иде са оца на сина, али је зато уочљиво идејно преношење, што можемо тумачити као својеврсно метафизичко оправдање идеје да је са тачке гледишта појединца живот неправичан. Међутим, са тачке гледишта вечности и људског рода у целини имамо другачију оптику. *Човек*, чији се род прекида, наставља да живи попунивши, самореализацијом кроз свој таленат, идејно богатство света: „Дела генија надживљују ту дрянну стару гранчицу, која се зове његово тело“, говори *Човек* у четвртој слици пре смрти сина.

Помоћу *мотива усамљеничке смрти* писац афирмише своју идеју о *човековој сувишности*. Пета слика ове драме, као што смо већ напоменули, имала је и своју другу верзију. У тој другој верзији ликови *Наследника* су на изванстан начин продужавали линију рода и тиме *Човеков* живот позиционирали у низ смене рађања и умирања. Уколико говоримо о низу, дакле о уопштеној појави, појединачан живот се може тумачити као сувишан. Са друге стране, *Андрејевљев Човек* умире сам. У последњој сцени он никоме више није потребан, чак га ни *Пијанице* не желе у свом друштву: „Пуно седи, мало пије, не треба нам“, кажу *Пијанице* за *Човека*, чиме се додатно истиче његова сувишност. Такође, оставши без љубави, вере и наде, *разоружан*, *Човек* уз клетву дозива сопствену смрт. У својој усамљености он интезивније осећа и сувишност. Истовремено, у усамљеничкој смрти очигледнија је његова гордост - *Човек* са клетвом и нестрпљивим провокацијама упућеним непојмљивом универзуму дочекује свој крај.

Андрејев је у многим својим делима био преокупиран и темом *вере у снагу и моћ људске мисли*. Том тематиком бавио се, најпре, у причи *Мисао* (*Мысль*, 1902), затим у драми истог наслова (написане 1913. године, а објављене 1914), као и у *Мојим белешкама* (*Мои записки*, 1908).

У *Човековом животу* ова тема се афирмише кроз трагику *Човековог* живота, условљену чињеницом да људска мисао није свемогућа. У својој трећој драми писац указује на слабост, онтолошку ништавност људског постојања, уколико се оно сведе искључиво на рационална начела. Наиме, протагониста ове драме заправо не живи у трагичним околностима - он има таленат који превазилази садашњост, *Жену* која му је подршка и „оруженосац“. *Човек* има све предуслове за добар и срећан живот, али његова мисао не може да прихвати чињеницу да није све по његовој вољи, као и то да постоји нека виша, другачија *воља*, коју он не може да перципира и разуме. Низ је *зашто* које он поставља *Неком у сивом*. Та његова упитаност се не односи на конкретну манифестацију слабости људске мисли: на смрт сина, пролазност славе, губитак богатства.... Упитаност се генерално односи на манифестацију човекове беспомоћности пред законима универзума. *Човек* нема ширу слику постојања, другим речима, његова слика је ограничена разумним начелима.⁷⁴ Људска мисао не обухвата супстанцу (она знање постиже путем своје логике, али чак ни помоћу те логике није у могућности да *види*),⁷⁵ па је у том смислу трећа Андрјевљева драма заправо трагедија немоћи људске мисли.

Проблематика рационалног сагледавања и сазнавања о метафизичким основама постојања је пишчева потрага, која се наставља и у наредним драмама *новог типа* (*Црне маске, Анатема, Океан*). Андрејев ће и даље проблематизовати немогућност спознаје супстанционалних начела посредством ограниченог људског разума, уз афирмацију своје основне идеје о очигледној немогућности разума да победи супстанцу.

У својим промишљањима о моћи и снази људске мисли и разумног начела, Андрејев је као стваралац изузетно занимљив. Он као уметник (теоретичар и генератор идеја) изнова поставља исту тезу, а његова дела (уметничка пракса, тј. практично промишљање идеја) ту тезу, на изванредан начин, побијају и, из дела у дело, модификују. Речима Ј. Тињанова, идеја аутора је интенција, намера, квасац, а

⁷⁴ А тај разум је ограничен временом које је човеку дато. Вид. о томе у трећем делу овог рада, о односу *Човека* према *Неком у сивом*, посебно тумачење бинарне опозиције *време/вечност*.

⁷⁵ На руском има један леп глагол (*ведать*) који семантички диференцира *знати* од *видети*, тј. предвидети. Логично начело људске мисли *зна*, али не *ведает*, тј. није у стању да види ширу слику универзума, тј. да докучи постојање као филозофску категорију.

даље дело расте, развија се следећи сопствене унутрашње законе.⁷⁶ Рекли бисмо да се у Андрејеву вечито боре теоретичар и практичар, интенције и манифестације, што сведочи о изузетно активном, богатом и плодном уметнику писане речи.

Сагледавајући доминантне тематске и идејне концепције *Човековог живота*, можемо да закључимо да се суштински драмски конфликт ове драме манифестује кроз *Човекову* побуну против условности и предодређености постојања као таквог. Тако посматран, конфликт ове драме поставља у задњи план *Човеков* конфликт са другим људима, док у први план поставља *Неког у сивом*, његову улогу у *Човековом* животу, као и *Човеков* однос према њему. Социјална колизија је потиснута колизијом апстрактних суштина, онтолошким, тј. егзистенцијалистичким супротстављањем човека ономе што је непромењиво и на шта он не може да утиче.

Стога можемо рећи да је основна тема ове драме огољавање човековог живота, тј. раскринкавање многих људских нада и илузија. Дакле, у оквирима доминантне проблематике огољавања бивствовања, у својој трећој драми Андрејев промишља неке од примарних манифестација човековог живота - живот рода, ограниченост и немоћ људске спознаје, осећај сувишности.

Портретна метафоричност ликова

Пишући о типологији ликова, В. Келдиш⁷⁷ истиче да код Андрејева варирају три типа јунака. Први је *лик-јединка*, који је удаљен од свега индивидуалног, па чак нема ни име. У овој Андрејевљевој драми такви ликови су *Човек* и *Жена*. Други су *хорски* типови, и они одражавају неку општу, заједничку, понекад и социјалну суштину велике групе људи. Такви су *Рођаци*, *Суседи*, *Старице*, *Гости* и *Пијанице*. Они говоре многозвучним, хетерогеним дијалогом, који се састоји из реплика посебних лица, од којих ниједно лице није именовано. Понекад имају и различита мишљења, вербално се сукобљавају, али су јединствени у свом постојању, што је посебно истакнуто и наглашено њиховим спољашњим изгледом, тј. портретним

⁷⁶ Вид. Ј. Тињанов, *Питања књижевне повијести*, Загреб, 1998, стр. 40.

⁷⁷ В. А. Келдыш, *Русский реализм начала XX века*, Наука, Москва, 1975. стр. 210-264.

карактеристикама. Трећа група су ликови који представљају апстрактне појмове и у драми *Човеков живот* то је лик *Неког у сивом*.

Пре него што пређемо на појединачну анализу ликова ове драме, обратићемо пажњу на Андрејевљеву технику портрета. Сви ликови ове драме имају веома наглашене портретне карактеристике. На пример, све физичке особине *Рођака* у првој слици *Човековог живота* доведене су до крајности – дебела дама у годинама има надмене очи, господин у годинама је мршав и посматра уплашено, млада девојка има очи које трепере и отворена уста, мршава дама има кисели израз лица. Дакле, портрет се гради најпре помоћу хиперболизације, а затим и поступком метонимије – део говори о целини (надмене очи, уплашен поглед, отворена уста, кисели израз лица). Понекад су ти портрети скицирани у гротесним тоновима. На пример, сви *Гости* у трећој слици имају иста лица и руке савијене у ручним зглобовима, као да су преломљене. Или *Пијанице* у петој слици: њихова лица личе на маске, а одређени делови лица су им изузетно повећани или смањени. Портретни детаљи попут рашчупане, прљаве косе, одраза „страшне сличности“ на свим лицима *Пијаница*, затим „израз час веселог, час безумног ужаса“ доприносе гротескној, па и гротескно-карневалској атмосфери ове слике.⁷⁸

Помоћу метонимичности, гротеске и хиперболе, дакле преувеличавања и поигравања са равнима, на нивоу портретизације писац изграђује и психолошки портрет ликова. На пример, у сцени Бала *Пријатељи* имају висока чела, захвална лица и честите очи, док *Непријатељи* имају подла лица, ниска чела и лукаве очи. У овом примеру портретни контраст упућује и на психолошку метафоричност ликова. Психологија ликова, осим помоћу портретних карактеристика, гради се мизансценом, понекад монологом, а најчешће дијалогом. У том смислу, на нивоу мизансцена, занимљив нам је плес *Старица*, кретање *Гостију* на балу („укочили су се у пози чопора“), као и мимика и гестикулација *Музичара* у трећој слици драме (у дидаскалијама се наглашава да се они „изузетно труде“ и „машу главама“). Пример стапања сценског покрета са монолошком формом драмског дијалога проналазимо у четвртој слици у лику *Старице*, која је сада једина послуга која је остала уз

⁷⁸ Гротеска и карневализација као уметнички поступци блиски Андрејеву у датом периоду његовог драмског стваралаштва биће посебно осветљени у закључном делу ове целине.

Човека. Она седи на столици и обраћа се замишљеном саговорнику (писац наглашава да она нема са ким да разговара, па зато прича сама са собом), те нас у својству својеврсног резонера, кроз монолошку форму, информише о *Човековим* губицима – богатства, сина, славе. Самој *Старици* је „све свеједно“ и остаће уз *Човека* „док год је плаћају“. Овај лик -резонер, без намере да донесе свој суд (неколико пута се понавља лајт-мотив њеног монолога: „Мени је све свеједно“), има за функцију да релативизује све, у чему видимо њену идејну кореспонденцију са ликом *Неког у сивом*, а самим тим и њен изузетан значај. Важно је, такође, напоменути да *Старица*, иако присутна на сцени у четвртој слици драме, не учествује ни у сценама молитве, ни у сцени *Човекове* клетве на крају ове слике.⁷⁹

Говорећи о дијалогу, који је у служби психолошке портретизације ликова ове драме, посебну пажњу посветићемо дијалозима које воде хорски ликови. Већ смо напоменули да су то многозвучни, хетерогени дијалози, у којима често долази и до супротстављања мишљења, али суштински сваки од ових хорских, тј. збирних ликова носилац је одређене идејне концепције, исказане кроз мотиве, који се интегришу у дијалог.

Уз лик *Рођака* везују се мотив новца, као и банални разговори о људској свакодневици, који треба да нагласе типичност сваког људског живота. Најпре, *Рођаци* честитају *Човеку* рођење сина, а затим се воде банални разговори о имену за дете, о томе како рођење детета мења живот родитеља, о очевој лакомислености, о флекама, пушењу, здрављу. Занимљиве су нам поједине идејне концепције, које писац промовише кроз збирни лик *Рођака*. Најпре, то је *идеја о важности човековог имена* („Толико тога зависи од тога, како се *Човек* зове“, и: „Људи са лепим именима су увек веома лакомислени и ретко успевају у животу“), а затим и мисао *о васпитању деце* („Васпитавати дете значи створити бољег човека и ићи ка циљу постојања - ка савршенству!“). Дакле, *Рођаци* су мишљења да име учвршћује род и да је циљ постојања савршенство. Међутим, сам писац се не слаже са

⁷⁹ *Старица* и *Неко у сивом* на нивоу подтекста драме идејно кореспондирају, те су нам оба лика изузетно важна када говоримо о проблематици ове драме. Два су кључна момента њихове подтекстуалне сродности: равнодушност (док је њој „све свеједно“, *Неко у сивом* „равнодушно посматра“ читав *Човеког* живот) и присутност, али не учествовање у свим дешавањима/догађајима *Човековог* живота.

оваквим идејним концепцијама, о чему нам сведочи постојање лика *Неког у сивом*. Човек не може да говори о циљу живота, нити о путу ка савршенству, када је његов живот пламен свеће који равнодушно посматра *Неко у сивом*.

Мотив новца реализован је кроз *Човекову* жељу да плати доктору и више него што су се договорили, јер се порођај Жене сретно завршио. Доктор му, међутим, саопштава да ће свакако морати да плати више јер је користио клешта за извлачење детета. У овом фабуларном детаљу поново се сусрећемо са *Човековом* немогућношћу слободног избора - и када жели да учини нешто *по својој вољи*, бива опоменут да заправо могућност избора не постоји. Такође, посредством мотива новца *Рођаци* у свом разговору на почетку прве слике истичу Очево лакомисленост. Заправо, уврежено је мишљење да су људи који се тако олако опходе према новцу неозбиљни и лакомислени у свему. И то је још једно устаљено мишљење које је у драми приказано кроз дијалогску форму, а са којим се сам писац не слаже. Наиме, Андрејев нигде не истиче *Човекову* лакомисленост и неозбиљност, већ напротив, на нивоу структуре и фабуле ове драме, инсистира на потпуно другачијим вредностима личности и колектива.

Суседи нам, с једне стране, сведоче о људској саосећајности и добронамерности - свако од њих, у складу са својим могућностима, помаже *Човеку* и *Жени*, доносећи им разне дарове: боцу млека, парче хлеба; биље, цвеће, цигару, траку; а старци, пошто немају ништа друго, доносе им своје кости и кашаљ. Са друге стране, управо *Суседи* сведоче о љубави, срећи и сиромаштву младог пара. Карактеристична је изјава *Суседа* да „њихова безбрижност тера наше бриге“, у којој, на плану подтекста, ишчитавамо једну од афирмативних вредности колектива.

Гости су збирни лик, који се доводи у везу са мотивом баналности и испразности живота. На пример, они разговарају „скоро без смеха и не гледајући једни у друге“. Такође, они су персонификација лицемерја, превртљивости и зависти. Њихов дијалог изграђен је на понављању фраза („Како је богато! Како је раскошно!“), мишљење им се мења у зависности од прилике - да ли су позвани за сто или су запостављени („Код Човека ништа не може биит лоше.“ / „Зашто смо дошли у кућу са таквом репутацијом?“), а кроз илузорну задивљеност и разговоре о

кући, кади, књигама, шталама, аутомобилу заправо исказују завист према свему ономе што они сами немају.

Дијалог хорског лика *Пијаница* сведочи о егзистенцијалној празнини и страху. Када седе они осећају како им ужас јури телом, под лобањом им шетају бубашвабе и мозак им се распада.⁸⁰ Оне такође сведоче о смрти *Жене*, као и о *Човековом* понашању сада када је све изгубио: „Он пије мало, а седи много. Не треба нам.“ Дијалог *Пијаница* приказан је у изразито гротескним тоновима, спајањем лепог и ружног („Прелепа жена љуби ме у зубе / Зуби су јој као у крокодила“), као и сталним осцилацијама од среће до ужаса („Ми пијемо алкохол и он нас весели“ / „Он нас ужасава“). Занимљив је разговор *Пијаница* и *Старица*, кроз чију се кратку дијалогску форму (од свега две реплике) афирмише мотив усамљеничке смрти.

Ликови-јединке, тј. појединачни ликови ове драме, удаљени од свега индивидуалног толико да немају чак ни имена, су *Човек* и *Жена*. Њихове портретне карактеристике веома су скромне и највише сведоче о протоку времена, које су они провели заједно. На пример, на почетку драме, у време сиромаштва, *Човек* има „лепу горду главу са сјајним очима, високим челом и црним обрвама“; „коса му је црна таласаста, и згодног је стаса“, док је на балу, у трећој слици, „веома остарео“, просед је, лице му је „храбро и лепо“, а корача са „мирним достојанством и некаквом хладноћом“. И *Жена* је сада „остарела, али је још увек лепа“.

О њиховим психолошким карактеристикама, међутим, писац нам даје нешто више информација. Он то чини најпре кроз реплике самих јунака (*Жена*, на пример, говори да су они бољи од других: „Ми смо бољи од других, ми смо добри људи.“), затим кроз реплике других о њима (*Рођаци* о *Човеку* говоре да је лакомислен и неозбиљан), служећи се мизнасценон (*Женин* плес на крају друге слике, или његово мирно и достојансвено корачање на балу), помоћу дијалога, и најзад, путем фабуларног плана драме.

Однос оца према свом будућем детету је аморфан, о чему сведоче његова два контрадикторна исказа: „Тако сам желео да имам децу, али сада се одричем те злочиначке жеље“ и „Почињем да га волим“. Занимљиво је да отац мења своје

⁸⁰ Мотив страха од седења на једном месту сугерише нам и Горковљевог јунака Тетерјова, из драме *Малограђани* (*Мещане*, 1901), који у разговору са Татјаном у четвртој чини драме каже: „Боље да се смрзнем у ходу, него да трулим седећи на једном месту“.

мишљење у зависности од тога како рођаци оцењују дететову спољашњост. Ова његова особина, да му је изузетно важно туђе мишљење, огледа се и у реплици: „Веома сам сретан... Истовремено видим толико добрих људи, који ме воле“.

На фабуларном плану ове Андрејевљеве драме препознајемо два књижевна дискурса. *Дискурс о правичности* манифестује се кроз разговор *Оца* и *Мајке* поводом смрти њиховог сина - док се она пита да ли је поштено да млад умре пре старог, *Човек* негира и саму могућност постојања правичности („А где си ти видела правичност?“, иронично пита *Човек*). *Дискурс о гордости* најексплицитније се манифестује кроз молитву за живот сина.⁸¹ *Човекова* молитва је пуна беса и гордости („Ево, молим се, видиш ли?“), за разлику од *Женине*, која одише скромношћу и истанчаним поштовањем силе којој се моли („Извини што се тако лоше молим, али не могу другачије“, говори *Жена*).

Човек се два пута обраћа *Неком* у сивом: у другој слици, у сиромаштву, на наговор *Жене*, он се моли *Неком*, а у четвртој слици, у несрећи, након смрти сина он проклиње *Неког*. Дакле, *молитва* и *клетва* представљају начине комуникације са интемпоралном категоријом (*Неко* је одувек био ту, а присуствује и *Човековој* смрти; дакле, позициониран је у домену *Вечности*), што нас доводи до религиозног дискурса, без ког није ни могуће разговарати о сваком људском животу.

Однос *Човека* и *Жене* могуће је посматрати кроз бинарну опозицију *верујући/неверујући*. *Жена* је она која верује, која се истински моли, док је *Човек* горд и неискрен у својој вери. Он каже: „Ако ти учиниш како ја желим, увек ћу веровати у тебе и ићи ћу у цркву“. Његово *ако* сведочи о изузетној гордости, а условљавање онога у кога верује о природи његове „вере“ – њему требају докази, што је заправо одраз логичког размишљања, а не искрене вере. *Жена*, за разлику од *Човека*, искрено верује, о чему сведоче њене речи („Када сам се помолила, постало ми је лакше“), као и поступци (након молитве она поново иде у потрагу за храном и послром).

У дискурсу о *Човеку* и *Жени*, осим бинарне опозиције религиозног карактера *верујући/неверујући*, истакли бисмо и опозицију *гордост/смирење*. *Смирење*

⁸¹Дискурс о гордости није стран руској књижевности. Подсетимо се, на пример дела Ф. Достојевског и М. Горког. Занимљиво је да је Андрејев и Достојевског и Горког сматрао својим учитељима.

подржава *гордост*, тј. укроћује га, јер, као што у драми видимо, он се моли на *њен* наговор. Такође, она је та која може да му каже да је његова молитва горда, и да није баш сасвим искрена. Кроз овакав однос заправо се афирмишу симболи хришћанства: љубав, вера и нада. Наиме, *Жена* је уз *Човека* и у сиромаштву, и у богатству, и у успесима, и у невољама, дакле - и у добру и у злу. Она је његова подршка („Нема потребе за страхом“), вера („Ти си јак, ти си генијалан“) и нада („И сада, као и увек, ти ме бодриш“, говори јој *Човек*). У њиховој узајамној љубави се савлађују све животне недаће, о чему сведоче његове речи: „Двоје нас је. Ти си добра жена, ти си моја верна пријатељица. Ти си храбра малена жена, и док смо заједно, ти и ја, нико није страшан“.

Уочљива је *Човекова* промена након *Женине* смрти. Док је она била са њим, он се супротстављао - на *њен* наговор се молио, а након смрти сина и проклињао. Са губитком *Жене*, *Човек* постаје равнодушан и слаб. Он занемарује себе (никад није код куће, пије) и у његовим поступцима и мислима нема више тог бунтовничког духа и гордости. *Човекове* последње речи сведоче о трагици усамљеничке смрти, смрти без ње: „Где је мој оруженосац? – Где је мој мач? – Где је мој штит? – Разоружан сам! – Долази брже! - Брже! – Нек си прокл...“. Она је дакле неко ко носи његово оружје, али и само оружје - мач и штит.⁸²

Неко у сивом, синонимично називан и *Непознати*, *Бог читавог света* представља театарску конкретизацију *супстанце*, Универзума, тј. Апсолута. Међутим, иако је овај лик представник апстрактног начела, писац нам даје његову детаљну портретизацију: очи му се не виде, на глави му је „сива капуљача“, тело му је крупно, тешко, „као да је исечено из сивог камена“.⁸³ *Неко у сивом* увек стоји

⁸²Треба истаћи да је Андрејев овакав образац искрене и предане љубави имао у свом првом браку, са Александром Михајловном. Она умире убрзо након завршетка рада на овој драми, па је драма њој и посвећена: „У светло сећање на мога друга, моју жену...“. Такође, занимљиво је да је Максим Горки оптуживао Андрејева да је превише идеализовао однос Човека и Жене у *Човековом животу*, с чиме се никако не бисмо сложили, с обзиром на биографске податке из пишевог живота са Шурочком, као и на тешку кризу која га обузима након њене смрти.

⁸³Занимљиво је овде истаћи да је сам Андрејев, с обзиром на то да су његови савременици на овај лик гледали искључиво као на симбол, истицао да је то „...потпуно реалан лик, у својој основи, наравно, мистичан, али у драми он представља сам себе: Усуд, Судбину“. Вид. Л. Андреев, *Собрание сочинений в 6 томах*, Москва, 1990, Т II, стр. 554.

у најтамнијем углу просторије и нико га не види. Он проговара на *Човековом* рођењу („Тише! Човек се родио!“) и саопштава о *Човековој* смрти („Тише! Човек је умро!“). Он говори „звучно и заповеднички“, рука му је „сива, чврста, са танким, дугачким прстима“, и увек се појављује са свећом у рукама.

Иако га не види, *Човек* осећа стално присуство *Неког у сивом*. У слави и богатству, *Неко* иде за *Човеком* „мирним и спорим корацима“ и сам *Човек* се не осврће на његово присуство. Међутим, непосредно пре него што ће *Човек* изгубити сина, долази до најближег *контакта* ова два лика. Тај контакт је готово физички (док *Човек* спава, *Неко у сивом* „скоро да додирује руком његову седу косу“), мада је у највећој мери метафизички. Наиме, *Неко* види *Човекове* сретне сне, али и најављује блиску будућност – смрт сина. Занимљиво је такође да се *Човек*, уз трзај, буди на позив *Неког*. Нагло напуштајући свој сретан сан, *Човек* каже: „Плашим се: као да ме је неко позвао“.

Дакле, веза између *Човека* и *Неког у сивом* подједнако се остварује на физичком плану (иако га *Човек* не види, *Неко* је *стално* присутан у истом сценском простору), као и на метафизичком (*Неко* *види* његове жеље, сне, наде и *зна* његову блиску будућност, што видимо, на пример, у завршној сцени друге слике, када се најављује да ће „доћи по *Човека*“, што представља почетак његовог богатства и славе, као и у сцени кад *Човек* спава, у којој се најављује смрт сина). Занимљиво је да и у Андрејевљевом прозном стваралаштву, у његовим приповеткама као што су *Ћутање*, *Бездан*, *Црвени смех*, постоји оваква метафизичка веза између човека, протагонисте приповетке и силе, тј. супстанце, која управља његовим животом.

Такав специфичан однос у критичкој литератури окарактерисан је као сукоб човека са супстанцом.⁸⁴ Међутим, у драми „Човеков живот“, кроз конфронтацију *Човека* и *Неког у сивом*, дакле човека и иреалног начела постојања, Андрејев реализује бинарну опозицију филозофског дискурса: *Време / Вечност*.⁸⁵ Тај конфликт јесте условљен ограниченошћу човековог знања, тачније немогућношћу човекове спознаје: у прологу ове драме *Неко у сивом* наглашава да је *Човек*

⁸⁴ Вид. Печенкина 2010.

⁸⁵ Вид. А. Ю. Большакова, Архетипы русской литературы: средневековье – классика – современность // Свообразие и мировое значение русской классической литературы..., сост. А. А. Дырдин, Москва 2017, стр.17.

„ограничен знањем“ и „да никада неће знати шта носи будући дан“. Међутим, спознаја и моћ *знања* ограничени су, у овом случају, „кругом гвоздене предодређености“, тј. Временом. *Човек*, позициониран темпорално (у драми се истиче да му је дато одређено време да проживи, одређени круг сурове предодређености), конфронтиран је *Неком у сивом*, који је позициониран интемпорално (он је био ту и пре *Човековог* рођења, а остаће и након *Човекове* смрти). Дакле, однос човека и супстанце у овој драми требало би посматрати на нивоу бинарне категорије филозофског дискурса, *Времена/Вечности*, а не кроз упрошћено тумачење човекове немоћи. Такво банализовано тумачење удаљава нас од суштине ове драме. Она се не огледа у песимистичном односу писца према животу, већ у пишевим филозофским промишљањима егзистенцијалних начела, тј. егзистенцијалистичких истина.

Симболични план драме

Ова драма је сва саткана из великих симбола универзалне семантике. *Свећа*, симбол преузет, по свој прилици, из руских народних веровања и обичаја, симболише људски живот, то јест време које је човеку дато да проживи. Већ у прологу ове драме сазнајемо како ће се *Човеков* живот одвијати: док је младић свећа ће јарко горети; у време кад је муж и отац - свећа ће загасито и чудно треперити, док ће у старости „плавичасти пламен слабашно да тиња“, „да дрхти и пада, дрхти и пада, и лагано се гаси“. Док нам *Неко у сивом* препричава *Човеков* живот, присутна је свећа као симбол времена. Како би се још додатно истакло протичање живота, неколико пута се истиче мотив воска који се топи: „нестаје восак“, „топи се восак“. Тројство *свећа – ветар - восак* асоцира нас на Пушкинове *Таљиге живота (Телега жизни, 1823)* и тамошње тројство: *време – коњ - кочијаш*. Идеја је и код Пушкина и код Андрејева идентична: човеку је дато одређено време које ће он проћи/проживети, и којим он сам не управља. Он је код Пушкина, подсетимо се, путник, а не кочијаш, у истој оној конотацији у којој је код Андрејева свећњак „запаљен *незваном* руком“, те сам човек не може да утиче на пламен запаљене свеће. *Пламен свеће* је такође својеврсни симбол: у складу са

протоком времена, пламен мења свој интезитет. На рођењу пламен „постепено постаје све јачи“; у другој слици свећа је смањена до једне тећине, али је пламен још увек јак, висок и бео; у четвртој слици, након постигнутог богатства и славе, пламен је „дрвенкаст и трепери“, док је пред *Човекову* смрт пламен „танушан и сивкаст“. Дакле и *свећњак*, иако наизглед само један сценски реквизит, представља својеврсни симбол, као што и сам *пламен* запаљене свеће доприноси метафорично-симболичном плану представе о *Човековом* животу.

Симболичан је и збирни лик *Старица*, које се најпре појављују приликом човековог рођења. Оне беседе тихим гласовима, саме не знајући зашто су ту. *Неко* у *сивом* их подиже са постеље и приморава их да стражаре. „Он нас мучи“ преплиће се са „саме смо дошле“, што сведочи о аморфности ових ликова. *Старице* су веза са *оним светом*, оне су сведоци човековог рођења, а биће и сведоци његове смрти. За њих је чудно зашто су присутне на порођају када *Жена* није умрла: „Па зашто ми овде седимо?“. Као ликови симболичне конотације, оне повезују рођење и смрт, *судбноносне* догађаје (тј. догађаје на које *Човек* не може да утиче) који подједнако захтевају њихово присуство и учешће.

Ликови *Музичара*, присутни у сцени *Бала*, су такође носиоци својеврсне симболике. Они личе на своје инструменте и свирају један те исти мотив, што очигледно указује на једноличност. У дидаскалијама треће слике писац нам сугерише да музичари, свирајући једну те исту мелодију, имају пренаглашену гестикулацију и мимику (они „машу главама“ и „веома се труде“), чиме се додатно истиче портретна метафоричност ових ликова. Они су истовремено и носиоци својеврсне симболике лажи (претварају се да су нешто што нису; ни они сами, а ни читава та сцена бала као да није оно што би заправо требала да буде), о чему нам сведочи пишчева напомена да *Музичари* свирају раштимовано и да се у тим њиховим тоновима осећа „некаква празнина“.

Симболично су приказани и гости бала: *Пријатељи* и *Непријатељи*. Сви *Пријатељи* личе једни на друге - имају честите очи, велика чела; „око себе гледају снисходљиво, са лаком заједљивошћу“. *Непријатељи*, „иду немирно, гуркајући се, погузивши се, сакривајући се један иза другог“ и „око себе бацају оштре, лукаво-завидне погледе“. Андрејев у дидаскалијама даје карактеристике *Гостију*, истичући

њихову схематичност и типичност. Таква типичност додатно се наглашава и хроматиком драмског текста: жуте руже носе *Непријатељи* што семантизује завист и љубомору, док *Пријатељи* у реверима имају беле руже што семантизује мир, чистоту и невиност.

Свећа, свећњак и пламен свеће представљају *предметни план* симболичности ове драме. Са друге стране, *Старице*, *Музичари* на балу код *Човека* и *Гости* бала, осим своје примарне *портретне метафоричности*, у великој мери доприносе и симболичном плану драме у целини.

Музичко начело драме: музичка интерполација

Драма *Човеков живот* одликује се изузетно занимљивим музичким фоном. Под музичком фоном подразумевамо тонове, звуке и мелодију, као и интерполирани мотив полке, *Човеково* певушење, а касније и певушење *Старица*. Интерпретација мелодичности музичког проседеа ове драме у критичкој литератури често је праћена тумачењем мотива плеса.⁸⁶

Ми ћемо се најпре осврнути на уметнички поступак музичке интерполације, који се не користи често, али нам је нарочито важан и занимљив, будући да се помоћу њега на нивоу подтекста драма *Човеков живот* повезује са наредном (из замишљене трилогије) – *Царицом Глади* (*Царь Голод*, 1907), о чему ће више речи бити у наредном поглављу ове студије. У *Човековом животу* интерполиран је музички мотив – кратке полке, од свега две фразе. Писац у дидаскалијама треће слике инсистира на понављању овог мотива, који чине „весели и празни звуци“, чиме се наглашава испразност славе и богатства. У истој функцији је и детаљна портретизација *Музичара*, опис њихових инструмената и начина свирања, у којима се инсистира на „чудној раштимованости“ и „некаквој испразности тонова“. Како би нагласио испразност и баналност славе, те релативизовао значај богатства,

⁸⁶ О томе су у новије време писале Е. В. Исајева и Е. А. Михеичева. Вид. Михеичева Е. А., *О психологизме Л. Андреева*, МПУ, Москва 1994. (Пето поглавље: *Некоторые способы психологического изображения в творчестве Л. Н. Андреева. Символика звука в произведениях Андреева* // „К звездам“, „Жизнь Человека“, „Черные Маски“, стр. 161 – 187); Исаева Е. В., *Мотив танца в пьесах Л. Андреева* („Жизнь человека“, „Анатэма“, „Е. Ивановна“) // *Творчество Л. Андреева: современный взгляд*, Орел 2006.

Андрејев нам чак даје и ноте те баналне мелодије. Занимљиво је да је мелодија постала толико популарна да је читава Москва у то време певушио управо овај музички мотив из треће слике *Човековог живота*.

У првој слици драме чујемо тихе гласове *Старица*, крик мајке на порођају, која се најпре „драла звонко, затим тише, а сада само стење“. Затим се *Старице* поново тихо смеју и њихов смех преплиће се са криком жене која се порађа, а потом и са насталом тишином. Преплитање три звука, карактеристична за прву слику драме – тихог смеха, крика и тишине, понавља се неколико пута, што доприноси совјеврсном ритму драмске радње. У другој слици *Човек* „певуши плес, у такту ударајући дланом о длан“. Дакле, у другој слици музички мотиви манифестују се као мелодија и повезују се са мотивом плеса. Певушење је израз среће и ишчекивања (певуши *Човек* на крају друге слике). Такође, певушење је у овој драми израз ишчекивања смрти, преласка у другу онтолошку раван (певуше *Старице* у ишчекивању *Човекове* смрти на крају пете слике). Певушење прати плес, који се може тумачити као ритуал рађања - плеше *Жена* на крају друге слике, непосредно пред *рађање* њиховог богатства, славе и среће, или, пак, као ритуални елемент умирања - плешу *Старице* у петој слици, непосредно пред *Човекову* смрт.

Трећа слика је сцена у којој је интерполиран музички мотив баналне полке. У сцени Бала проналазимо и карневалске звуке: *Гости* се деру на *Непријатеље*, оноματοпејско *хо-хо-хо* меша се са кикотом. Бал је, иначе, категорија карневала, када се изокреће општи, устаљени поредак ствари и када до изражаја долазе вредности колектива и оно исконско начело у човеку.⁸⁷ Бал би, са неког општеприхваћеног становишта људске цивилизације, требао да представља слику савршеног живота, метафору кулминације успеха, славе и људске среће. Међутим, баналност интерполиране полке, као и фалширање музичара, на ком писац инсистира у дидаксалијама треће слике, сведоче нам да *Човеков* живот није савршен, те да, дубоко егзистенцијално, ниједан човек ни не може бити срећан. Другим речима, иако је Андрејевљев *Човек* постао богат и славан, његова песма је

⁸⁷ Вид. М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва, 1965; 1990.

дисхармонична и празна, што сведочи о немогућности срећног живота – никакво остварење снова не може оспорити ту сурову, дубоко егзистенцијалну истину.

У четвртој слици поново проналазимо локализоване тонове: звиждук ветра, писак пацова. Овде звуци сведоче о *Човековом* поновном сиромаштву, које је сада, након губитка сина, трагичније и безизлазније. У овој слици *Човек* такође чује како се „шуштећи, размиче пред чамцем трска“, а смрт сина доноси „отегнути плач“ многих женских гласова. Клетву човек изговара „гласним, снажним гласом“, а сама слика се завршава „мелодијом патње“.

Пета слика доноси гротескне тонове: пијанице чују брујање, „као да се грохотом смеју гвоздени точкови, или као да камење пада са планине“. Ти тонови су такође и изразито експресивни: „шуми у ушима“, „бруји крв“. На ту већ постојећу експресивно-звучну пренаглашеност, надовезује се смех *Старица* који постепено прелази у певушење музичког мотива са бала. Овакво истицање подтекста драмске радње, као и повезивање кључних тачака сижеа (богатство/губитак) помоћу музичког мотива, појачано је и на нивоу фабуле - поновним појављивањем *Музичара* са Бала. Они и овом приликом свирају исти мотив, и овом приликом се изузетно труде, али су њихови звуци сада „тихи и нежни, као у сну“. „Чудан смех“ *Старица* које плешу око *Човека* стапа се са криком *Човека*, који се дере „неочекивано гласно“. У петој слици, дакле, имамо својеврсну звучну какофонију. Њу чине звуци (смех *Старица*, или крик *Човека*), и тонови (брујање, шумови), као и мелодија (певушење *Старица*) уз пратњу интерполираног музичког мотива баналне полке (поновно појављивање *Музичара* из треће слике), учествују у стварању звучне гротеске, својеврсне музичке експресије. Такође, понављањем старог музичког мотива у новом, модификованом контексту, банализују се *Човекове* победе и губици.

Можемо да закључимо да се Андрејев у *Човековом животу* обилато служи музиком, музичким фоном и поступком музичке интерполације као средствима кодираног преношења подтекста драмске радње. Музички фон ове драме, такође, представља и једно од ефектних средстава психолошког разоткривања карактера. Јунаци попут *Човека*, *Жене*, *Старица*, *Пијаница* помоћу звучне слике света додатно конотирају са подтекстом ове Андрејевљеве драме, до ког није могуће

доћи искључиво директном психолошком анализом. На тај начин Андрејев, служећи се једним од уметничких средстава из домена реалиста – музичким фоном, и додајући му симболичко значење, гради својеврсни звучни образац, који ће бити карактеристичан и за остале драме *новог типа*, настале након прве у том низу, *Човековог живота*.

Дидаскалије

Андрејев је један од оних драмских писаца који се у својим потрагама за драмом *новог типа* обилато служио *дидаскалијама*, о чему сведочи и ова драма. Дидаскалије *Човековог живота* имају неколико функција. Најпре, оне су у служби додатне експлицитне карактеризације ликова. На пример, карактеристичан је опис рођака у првој слици: „Све указане особине у сваком од њихових власника развијају се до свог крајњег степена“. Осим тога, дидаскалије функционишу и као својеврсна упутства која додатно могу да дефинишу ток драмске радње. Као илустрација може послужити исказ: „Песма и плес су све веселији“.

Занимљиве су нам и *дидаскалије-двојници*. То су дидаскалије, које осим што дефинишу ток драмске радње, добијају и своје додатне конотације. На пример: „Мотив је исти онај који се понавља и у следећој слици“. Овде се инсистира на понављају мотива, који већ сам по себи симболише испразност и банализацију богатства. Понављањем, као и смештањем истог мотива у други контекст (у контекст губитка), ова дидаскалија добија своје додатно, конотативно, тј. двојничко значење. Такође, у дидаскалији: „... и равнодушно посматра *Неко* у сивом, држећи у скамењеној руци јарко горећу свећу“ проналазимо додатну конотацију - истиче се равнодушност *Неког* наспрам јарког пламена свеће, што додатно означава човекову немоћ супротстављену његовој жудњи за животом по својој мери.

Дидаскалије такође могу бити у служби психолошке портретизације. У трећој слици стечено богатство је променило *Човека* и *Жену*: на балу они „као да не примећују“ друге, тј. као да су се, захваљујући стеченом богатству и угледу, издвојили од свих осталих.

Још једна функција дидаскалија би била додатно прецизирање драмске радње. Наиме, иако је радња довршена, у дидаскалијама се истичу њене одређене фазе како би оно што се догодило било још упечатљивије и веродостојније. У слици Бала, на пример, читамо: „Но још увек са истом том очајничком марљивошћу свирају музичари“; или: „сала се празни, за гостима у тишини одлазе сви“.

У четвртој слици ове драме дидаскалије доприносе афирмацији опште атмосфере. Помоћу светлосних тонова (што нам даје за право да говоримо о синестезији), Андрејев гради праве пејзаже атмосфере. На пример, на почетку четврте слике проналазимо пејзаж-атмосферу/*пејзажну дидаскалију*, тј. у дидаскалији се истиче својеврсни пејзаж: „...колико год да је светло напољу, у Човековим собама огромни тамни прозори гутају светлост“. Овакве *пејзажне дидаскалије* такође могу сведочити и о протоку времена: „...уочљиви су прашњави трагови од книга – очигледно су их однели сасвим недавно“; или: „...обојица су веома остарила и потпуно оседела“.

Треба истаћи да су захваљујући овако богатом арсеналу дидаскалија, као и разноврсности њихових функција, време и простор ове драме звучно и хроматски, дакле синестетички, оплемењени.

Хроматика

Обратићемо пажњу и на хроматику текста у целини. У *прологу* драме која је сада предмет наше пажње доминира сива боја: „Све је сиво, пепељастосиво, једнобојно, сиви су зидови, сив је плафон, сив је под“. *Прва слика* се одвија у истим тоновима: „нејасно се назире сиве силуете старица“, светлост остаје „загасита, беживотна, хладна“, а ћошак у ком је *Неко у сивом* је тамнији од других. У слици *Љубав и сиромаштво* све је „преливено јарком, топлом светлошћу“, зидови су светло ружичасти, но местимично са „влажним флекама“. *Трећа слика*, која приказује богатство и славу, обојена је „белим зидовима, плафоном и светлим подом“, но, „све је испуњено хладном белином“. Бела боја је хладна и супростављена је „тами ноћи“, „ни једног одсјаја, ни једне једине светле мрљице нема у празном простору између прозорских оквира“. Писац, са једне стране,

истиче белину, светлост, а са друге - „празан простор између прозорских оквира“. Такође, уочавамо и „изобиље позлате: позлаћене су столице, златни су рамови слика“. Злато представља сведочансто изобиља, али оно такође сведочи и о хладноћи. Дидаскалија „Веома је светло ка плафону, доле је мање светла“ као да наговештава да је та светлост само привидна. Томе доприносе и зидови који се чине да су „сивкасти“, док међу гостима бала доминирају бела, црна и јарко жута боја. На крају треће слике лакеј гаси електричне светиљке и наступа полумрак.

Четвртом сликом и даље доминирају тамне нијансе: „...у прозоре зуре ноћ <...> иста та дубока тама ноћи брзо баца поглед у собу“. И „...колико год да је светло у Човековим собама, огромни тамни прозори гутају светлост“. Светлост лампе је „загасита“, „испод тамне капице, жута је мрља распоређеног цртежа“. Чак и *Доктор* иде по мраку: „Ево и сада је ноћ. Све уличне светиљке су погашене, а ја још идем“.

У *Човековом* сну, непосредно пред смрт сина, фигурирају *бели чамац, плаво небо, кристално-прозрачна вода*. Очигледно је да се боје његовог сна не подударају са бојама реалности четврте слике, у којој су „глатки темни зидови, исти такав је и под и плафон“.

Светлост *пете слике* је „...неодређена, треперава, жмиркајућа, сумрачна“. Упечатљива је и „...зеленкаста, мртвачка нијанса“. *Пијанице* су обучене у једнобојне прње, истиче се „зелена кошчата рука“ и „мртвачко-плави одсајаји“. *Пијанице* виде „блесак муње“, „зелену кожу“. Како се временски приближавамо *Човековој* смрти, светлост постаје уједначена и веома слаба: „оштро се истиче фигура *Непознатог* и седа *Човекова* глава, на коју одозго пада слабашна светлост“. Након *Човекове* смрти „јарко букнувши, гаси се свећа“ и „густи сумрак гута предмете“. И само светли лице умрлог Човека. Дакле, боје - весници смрти су загасита зелена, а са самом смрћу сумрак гута све.

Служећи се поетским средствима из арсенала реалиста, Андрејев их користи на себи својствен начин. Тако пејзаж, портрет, музика и хроматика добијају додатне конотације, како у овој, тако и у свим наредним симболично-протоекспресионистичким драмама. Заправо, у потрази за *новом* драмском формом, Андрејев се није устезао да експериментише са оним што му је традиција

већ понудила (реалистички проседе), са оним што му је предлагала његова савременост (искуство симболиста), као и са оним што му је наметала логика његове уметничке интуиције (што ће се касније у историји књижевности назвати протоекспресионизмом).

Драми *Човеков живот* додељена је Грибоједовљева награда. Након ове прве *нове драме* требало је да уследи циклус социјално-филозофских драма, посвећених животу човечанства: *Царица Глад*, *Рат*, *Револуција*. Од замишљеног, Андрејев је написао само прву драму из тог циклуса, *Царицу Глад*.

2. Царица Глад (1907)

Све пада, све се руши, и све ће се родити поново.

Песма Времена⁸⁸

Нову Андрејевљевоу драму, *Царицу Глад*, дочекало је неразумевање и неприхватање пишчевих савременика. Драма је замишљена на Каприју, као део циклуса драма „принципијално нове форме“, „без реализма и симболизма“.⁸⁹ Наиме, после *Човековог живота*, Андрејев је намеравао да објави драме *Царицу Глад*, *Рат* и *Револуцију*.

Драма *Царица Глад* била је обећана Позоришту на Офицерској улици и писац је намеравао да је заврши у августу 1907. године. Међутим, читаво лето му није полазило за руком да пренесе на папир „драму већ написану у глави“. У октобру исте године он пише Горком да је за шест дана „направио *Царицу Глад*, чини се, велику и озбиљну ствар“.⁹⁰

Историјска рецепција драме: пишчева концепција, драма у критици и на сцени

Иако оновремени театар ову драму није прихватио, сам аутор је сматрао једним од својих најбољих дела. У интервјуу за „Берзанске новости“ из 1908. године, он изјављује: „Од свега што сам написао у последње време, највише сам задовољан са *Царицом Глади*. Већина критичара понела се према тој ствари потпуно негативно. Но, по мени, као што је било преувеличано одушевљење поводом *Седморо обешених*, тако су и неправичне оцене о *Царици Глади*. У сваком случају, мислим да ће та ствар добити своју праву оцену тек у критици будућности“.⁹¹

⁸⁸ Сви цитати узети су из: Л. Андреев, *Царь Голод*, у: Андреев Л., *Пьесы*, „Советский писатель“, Москва, 1991. (Превод наш – М. П).

⁸⁹ Вид. Горький и Леонид Андреев: *Неизданная переписка*, Москва: Наука, 1965.

⁹⁰ Исто, стр. 300.

⁹¹ Вид. „Биржевые новости“, от 12. ноября 1908. Цитирано по: Андреев Л., *Пьесы*, „Советский писатель“, Москва, 1991, стр. 508. (Превод наш – М. П).

Играна је најпре само трећа сцена ове драме (*Суд над гладнима*), и то тек 1920. године у кружоку при Војној академији. Једини рецензент ове поставке тврдио је да је *Суд над гладнима* целина за себе, оштра сатира на буржоазно друштво, „образац револуционарне агитације“.⁹²

Драма је у целини први пут играна на сцени Пролеткулта 1921. године, у режији В. В. Тихоновича. У својој поставци овај режисер је нарочито нагласио ликове *Радника*. У Естонији је *Царица Глад* доживела две премијере у релативно кратком временском периоду (1921. и 1928. године) и обе поставке су ову драму интерпертирале као масовну трагедију, револуционарну по својој суштини. У поставци из 1928. године (режија А. Сјарева, сцена Пјарнуског радничког позоришта) на сцену су чак изнете и праве машине и мотори, како би се додатно нагласила патње радничке класе.

Историја сценског живота *Царице Глад* бележи још једну премијеру ове драме. У новим историјским околностима, у Француској 1967. године, драма је играна у режији Пјера Дебоша, у чијој интерпретацији су, како тврди штампа, најбоље успеле масовне сцене.⁹³

Поједини новији руски извори тврде да се указала само једна прилика за појављивање ове драме на сцени, те да је она остала практично неоткривена за позориште.⁹⁴ На основу таквог неслагања у подацима о сценском животу Андрејевљеве четврте драме, закључујемо да је драмско дело раног Леонида Андрејева, а нарочито утицај ове драме на светску драматургију, још увек недовољно истражен.

Тип драме: место и време драмске радње

Царица Глад је драма у којој се мења карактер драмске радње, који је Андрејев дотад неговао. Нова форма драме огледала се у композицији, сижеу, језику реплика, фабули, као и у третману ликова. На пример, заплет је био наговештен већ

⁹² Исто, стр. 508.

⁹³ Исто, стр. 509.

⁹⁴ Вид. Скороход, стр. 242.

у прологу, а хорски, збирни ликови - *Радници*, *Гладна сиротиња* – у потпуности су лишени индивидуалних црта, те њихов говор подсећа на либрето опере.

Четврта Андрејевљева драма је *драма-алегорија*, која на нови начин промишља однос (тј. сукоб) човека и судбине. За потребе овакве тематике, писац синтетише традиције античког театра и праксу народне уметности. Драму чине Пролог и пет слика, а последња њена реплика („Бежите! Бежите! Мртви устају!“) нам даје за право да говоримо о отвореној драмској структури. Оваквим „отвореним крајем“ наговештава се цикличност композиције, тј. могућност понављања целокупне фабуларне грађе.

Последња реплика ове драме у критичкој литератури је често довођена у везу са крајем Андрејевљеве приповетке *Црвени смех* (*Красный смех*, 1904), те се на основу таквог поређења драма *Царица Глад* сматрала експресионистичком, и по својој форми и по садржају.⁹⁵

Време и простор ове драме нису спецификовани, тако да можемо да говоримо о својеврсној трагикомедији човечанства, смештеној у условно-филозофске категорије времена и простора. И време и простор драмске радње су сведени (нпр, у дидаскалијама су овако наведени: „ноћ, стари звоник“, „унутрашњост фабрике“, „нешто налик на судску салу“, „изузетно богата сала“, „пуст, јалов предео“, итд), као што смо већ напоменили да су и збирни ликови, као, уосталом, и фабуларна грађа у целини.

Фабула је веома једноставна, сведена на приповедање о општим филозофским категоријама. *Глад* је, као општа филозофска категорија и социјална реалија, све постојеће цивилизације нагонила на акцију. Она је одувек била покретач људске борбе и у тој борби делила човечанство на *гладне* – који борбом желе да овај свет начине праведним, и *сите* – који штите своја материјална добра: културу, науку и религију.

⁹⁵ Вид. Скороход, стр. 240.

Теме и идеје: проблематика драме

Целокупну тематско-мотивску грађу, као и идејне концепције, које је Андрејев реализовао у овој драми, можемо условно категорисати преко три дискурса: психолошко-филозофски, социјално-филозофски и историјско-филозофски дискурс. Кроз ова три плана писац афирмише основну идеју ове драме, која је, приметимо, варијација идејне концепције његове претходне драме. Наиме, и *Царица Глад* суштински говори о апсурдности човековог живота, а тачније о *немоћи гладних пред супстанцом, то јест неминовним и вечним законима универзума*. Ова основна идеја се на психолошко-филозофском плану реализује кроз *мотив жртве* (идеја *Другог радника* да ће на његовој крви израсти цвеће), *мотив страдања деце* (идеја гладних да није довољно да само једно дете ситих страда), *мотив саосећања* (*Девојка у црном* пружа руку осуђеној која је убила своје дете) и *мотив незнања* (*Домаћин* не зна шта се дешава у његовој кући). У оквиру оваквог психолошко-филозофског дискурса издвојићемо поткатегорију - естетско-етички дискурс драме, у оквиру кога се наговештавају, или разрађују неке од генералних етичких и естетичких концепција: идеја да се са музиком лакше живи (у сцени када стиже вест о пожару и побуни гладних), вечити спор науке и религије (у дијалогу *Професора* и *Свештеника* након суђења сељаку који је спалио ђавола на наговор свештеника), промишљање односа жудње и савести (у дијалогу *Девојке у црном* и *Старе жене у црвеној хаљини*), као и идеја о деградацији морала, тј. промишљање улоге интелекта и телесности у банализацији свакодневице.

Сви поменути мотиви/теме/идеје биће објашњени током анализе ликова ове драме, осим последњег. *Улога интелекта и телесности у банализацији свакодневице* у циљу реализације мотива деградације људског морала актуализована је у односу *Жене домаћина* куће и *Инжењера*. Ритам ове кратке сцене постиже се градацијом у којој имамо три степена исказивања „поштовања и части“ према *Инжињеру*, а заправо, три степена деградације морала колектива коме ови појединачни ликови припадају. Иако је *Инжењер* „ружан, прљав и вулгаран“, „веома лепа дама, *Жена домаћина*“ клечи пред њим. Иако он смрди, она му се „нуди, уколико он то жели“. У трећем степену ове деградације, имамо

дозволу мужа да се *Жена* пода *Инжињеру*, јер је он њихов спасилац. У оваквој деградацији морала учествује читав колектив: сви „у том поступку прате“ *Жену* и „сви без размишљања, као један, климају својим главама“.

Социјално-филозофски дискурс обухвата мотиве, условљене понашањем социума: *мотив опасности образовања*, *мотив афирмације вредности колектива* (песници су непотребни, мудраци су сувишни, а ауторитет и покорност су неопходни), *мотив лудила* (*Девојка у црном* је луда јер се не понаша као социум коме припада), и *мотив људске отуђености* (исказан кроз препознавање саосећања које *Девојка у црном* пружа *Осуђеној* која је убила своје дете).

Историјско-филозофски план драме обухвата мотиве, теме и идејне концепције условљене и настале услед одређених историјских процеса. У овој драми то су *мотив побуне* (побуна је попут стихије која уништава све пред собом), *идеја о пролазности свега* (афирмисана кроз *Песму Времена*) и *тема дехуманизације прогресом* (реализована кроз колективни монолог *Радника*, *Химну машини*).

Наравно, оваква подела је веома условна и поједине тематске и идејне концепције могу се истовремено тумачити кроз призму најмање два дискурса. Међутим, са обзиром на изузетно богатство и ширину Андрејевљевих интересовања и промишљања, реализованих кроз мотивско-тематски и идејни план ове драме, сматрамо да је чак и једна овако условна подела неопходна.

Проучавајући тематско и идејно богатство ове драме, немогуће је не осврнути се и на богатство уметничких поступака. Поједине сцене су праве оазе разноврсности стилских и изражајних средстава, па ћемо их посебно издвојити. Свака од њих, осим што је тематско-идејни маркирана, садржи стилско-поетску доминанту, због чега је и издвојена.

У *Прологу* је доминантна *алегоричност ликова*. На структурном плану, у њему је већ дат заплет драмске радње. Попут пролога у античкој драми, и у овој драми ми смо унапред упознати са основном фабуларном грађом. Припремљени смо за још један круг историјске неминовности, коју нам овде предочавају ликови-алегорије: *Царица Глад*, *Време* и *Смрт*.

У сусрету *Царице Глади* и *Радника* стилска доминанта је *истицање једне особине на уштрб друге*. Ликови радника су, дакле, грађени помоћу поступка

хиперболизације: једна физичка особина наглашава се до крајњег степена, заклањајући на тај начин све преостале потенцијале личности. Важно је нагласити да се оваква хиперболизација даје унутар једне групе ликова, то јест, није била довољна портретизација само једног *Радника*, већ присуство све тројице.

У приказивању ове три различите манифестације човековог постојања, Андрејев нам даје три различита система вредности, истичући шта је *одувек* онима што желе да владају било најприступачније и најдрагоценије. Историја је одувек волела физичку снагу, омаловажавала песнике и презирала мудре. И таква историја се, по Андрејеву, понавља: ниједно агресивно време (а социолошки свако време је агресивно према појединцу) не воли сањаре и оне који мисле својом главом, мудре старце.

Такође, човек готово никада нема слободног избора. Он сам мора да се потруди и избори за свој избор. *Радници* нису изабрали смрт, *Царица Глад* их је приморала да је изаберу, јер они сами нису осмислили и извршили своју улогу на земљи. Помоћу минус поступка (нема храбрих, мало је мудрих и још је мање занесењака) Андрејев наглашава како човек ипак може да бира и како је историјска неминовност само провера наших људских и моралних потенцијала. Да колективни лик радника нису чиниле кукавице које саме нису осмислиле своју животну сврху, *Царица Глад* не би успела да их одврати од њиховог посла и потера у побуну. Андрејев не говори о тешком положају *Радника*, он говори о њиховом духовном сиромаштву. Човеков задатак је да осмисли и изврши своју улогу на земљи, а *Радници* у овој драми нису свесни своје улоге, они не знају *зашто*, *како* и *због чега* живе и раде, и зато је њима лако манипулисати. Они не разумеју ни свет науке, технике (који је под окриљем ситих), иако сами праве те топове, фабрике, градове. Они виде само спољашњу манифестацију живота, дакле, отргнути су од суштине, од природних закона постојања, од саме супстанце.

Уколико говоримо искључиво о техници портретизације ликова у овој сцени, акценат ћемо ставити на уметнички третман ликова *Радника*, али уколико говоримо о идејној концепцији драме, онда нам је ова слика важна у својој уметничко-стилској целини. Ритам текста постиже се *понављањима* (нпр, жалбе Радника: „Ми смо гладни“, понављају се на самом почетку ове сцене три пута,

повнавља се такође и ударац маља, и сл), *градацијом* (од *угушености машинама до безумне тежине*), *богатством музичког фона* (ударци маља, али и ударци мањих чекића који дају другачији звук), специфичном *хроматиком* (посебно је уочљива у првој дидаскалији ове сцене: црвена је и црна утроба фабрике), као и скромном *лиричношћу дидаскалија* (нпр, дидаскалија која описује *Другог радника*: „Исто тако безбојан је и његов глас: и кога говори, чини се као да говоре милиони безбојних бића, готово сенки“).

У сцени са *Девојцицом-блудницом* на суду доминира *поступак књижевне монтаже*,⁹⁶ као и *богато коришћење гротеске*. Сцена са дванаестогодишњом девојцицом, коју је мајка продала за двадесет рубаља и флашу вотке такође илуструје да се Андрејев у овој драми обилато служи поступцима експресионизма. Писац се у датој сцени служи и схематизмом, и хиперболом, и оштрим контрастирањем у оквиру неколико тематских планова, као и приказивањем дна друштва и огољености стварности (на пример, *Девојчица* говори, „Ја нисам дете. Ја сам блудница.“).

У поступку изградње лика *Девојчице-блуднице* уочавамо и гротеску. Наиме, њена огољена и сурова животна прича никога не зачуђује. Њен љубавник се хвали свиме оним што би једно нормално друштво осудило. Управо та *природност ненормалног*, друштвено неприхватљивог, осликана је гротескно. Заправо, у овом исказу *Девојчице-блуднице* имамо сва три елемента која, по Владимиру Пропу, чине гротеску:⁹⁷ преувеличавање које се у равни текста узима за норму (сурова животна прича која никога не зачуђује), искључивање из реално могућег света (љубавник који се хвали оним што би реално могуће било за осуду), као и естетички однос писца према ономе што се приказује (нарочито наглашен чињеницом да се дете јавља да говори на суду ситима).

У идејном сукобу *Девојке у црном* и *Гладних* ишчитавамо начин на који Андрејев гради *структуру и ритам драмске радње*. Структура сцене идејног

⁹⁶ О монтажности текста дидаскалија ове сцене биће даље речи у овом истраживању.

⁹⁷ Вид. В. Проп, *Проблеми комике и смеха*, превод Б. Косановић, Ср. Карловци-Нови Сад, 2017, стр. 123-125. (Кад Проп пише о гротески и комичном, он истиче и страшну гротеску („Она постаје страшна када се оно духовно начело у човеку уништи“), проналазећи је у гравирама Гоје; вид. стр 125.)

сукоба *Девојке у црном* и *Гладних* подсећа на структуру неког музичког дела. Мотив *она је луда, идемо до ње* понавља се попут рефрена са варијацијама, два пута, да би кулминирао осудом „луди су“, уз коју двоје младих (*Девојка у црном* и *Млади човек*) напуштају ову сцену. Страх *Гладних* је теза, а њен одговор је антитеза, и у овом кратком одломку имамо два пута постављање тезе и добијање антитезе. Прва антитеза су речи девојке „треба да их дочекамо плешући“, и „наша смрт треба да буде лепа“, а друга, након другог пута дате тезе „луда је, идемо од ње“ – „ма плешите већ једном“, и „онда гледајте, плесаћу сама“. Ова композиција се завршава одласком плесача (храбрих) и шиштањем гомиле гладних (кукавица).

Овде се свет девојке и младића који је разуме, дакле њих двоје *лудака*, поставља наспрам гладних – кукавица које се плаше њеног крика. Док је она носилац идеје храбрости, светла, лепоте живота (она плаче од беса када види да је нико не разуме и не подржава) а спремна је и сама да иде на подвиг; они су преплашени, обузети идејом о својој смрти, и у њеном ишчекивању, склањају се од самог живота, ни сами не знајући да ли да се моле Ђаволу или Богу.

Дакле, алегоричност, хиперболизација, монтажност дидаскалија, гротеска, начин постизања ритма појединачне сцене унутар главне радње – поступци су помоћу којих Андрејев мења природу свог дотадашњег „драмског писма“. На основу свих наведених уметничких поступака, као и на основу избора тематике, можемо рећи да је Андрејев весник, претеча нове драме, протоекспресиониста.

У драми *Царица Глад* на супстанционалном нивоу обрађена је тема цивилизације и немоћи хуманизма, који је условљен дисхармоничношћу, изопаченошћу цивилизације. Човек је унаказио саму основу постојања (људи су постали машине), разорене су све везе са праизворима (колектив не размишља, он имитира) и одатле толико дубока и тако неискорењива људска патња (гладни и побеђени вечно мењају своја места). Узрок свих људских патњи било би изобличавање, тј. погрешно тумачење вечних истина - људски закони не поштују вечне, а цивилизација је одсечена од супстанционалних, природних начела. Поновно сједињење са универзумом, враћање исконском и истинском животу (тела и душе), код Андрејева је парадоксално. Овом својом драмом он као да негира да човек може рационално да спозна трансценденталност постојања, што

кореспондира са његовим ранијим промишљањима о снази и моћи људске мисли. Међутим, писац промовише интуитивну везу човека са суштином (нпр. преко лика *Девојке у црном*), његову подсвесну повезаност са вечном истином, која ће кроз помирење човека и супстанце бити реализована тек у драми *Океан*.

Портретна метафоричност ликова

Највећи број ликова ове драме су збирни, тј. хорски ликови који одражавају социјалну суштину веће групе људи. Из хорских ликова по правилу се издвајају појединачни представници, помоћу којих се истичу одређени аспекти људског постојања – социјални (посредством *Младог хулигана* или *Девојчице-блуднице* из друге слике), филозофски (на пример, *Три радника* из прве слике представљају три различите животне филозофије), или морално-психолошки (нпр, *Девојка у црном* у завршној, петој слици је метафора савести). Као и у претходној драми *новог типа*, и у овој је присутно лице које представља апстрактни појам, тј. театарску манифестацију супстанце (*Царица Глад*).

Хорски ликови *Царице Глад* су *Радници*, *Гладна сиротиња*, *Гладни* и *Победници*.

Са колективним ликом *Радника* упознајемо се у првој слици. Они оличавају социјалну суштину свог колектива - глад, умор (жале се да раде дан и ноћ), губљење људског обличја („Где је моје тело? Где је моја крв? Где је моја душа?“, пита се један од радника) и поистовећивање са машинама (и они сами су постали делови машина - „чекић, ремен што шишти, ручица“). Уочљиво је да писац уопште не даје физичке карактеристике *Радника*, већ искључиво помоћу музичког фона и колективног монолога (*Химне машини*), као и кроз специфичност фабуларне грађе (њихов дуалистички однос према *Царици Глад*), осликава њихов психолошки портрет.

Служећи се поступком понављања (три пута се чују жалбе радника да су гладни и три пута удара велики чекић), као и поетизацијом ужаса (то понављање фраза звучи као поезија, али је тема те поезије ужасна и своди се на то да су они сами постали машине, тј. то је *поезија* о потпуном убиству духовног у човеку, која је још

додатно наглашена и звучним начелом прве слике), писац помоћу колективног монолога - *Химне радника* осликава психолошки портрет овог хорског лика.⁹⁸ Такав психолошки портрет оличење је контрадикторности: *Радници* истовремено и величају машине, и моле их да их поштеде; и свесни су да сами себи кују окове („Ми кујемо сопствене ланце!“), и величају свој пораз („Ми радимо за друге!“, „Куј сопствене ланце!“).

Њихов однос према *Царици Глад* је такође контрадикторан. Неки од њих у *Царици Глад* виде спасиоца, а неки непријатеља. Она је и страшна, лукава, зла, убија децу („Попут страшне авети она стоји крај наших домова.“, „Од ње се нема где побећи. Она је над читавом земљом.“, „Убица!“), а такође је и Пријатељ, који их воли и плаче заједно са њима („Она је сама несрећна. И она нам обећава слободу“, „Она нам даје снагу“).

Из колективног лика *Радника* издвајају се појединачни представници - *Први Радник*, *Други Радник* и *Трећи Радник*. За разлику од колективног лика, који има осликан искључиво психолошки портрет, ови појединачни представници имају изразито наглашене физичке особине. Помоћу наглашене физичке портретизације појединачних представника, Андрејев у датом случају досликава и психолошки портрет колективног лика у целини.

Први Радник је снажно грађен, али одаје утисак крајњег умора. Има широка обнажена рамена, истакнуте грудне мишиће, а на огромном трупцу је малена, слабо развијена глава са ниским челом, и мутно покорним очима. У покрету тела, ставу, по томе како је та малена глава наклоњена ка напред осећа се некаква „телећа тупост“. Већ у физичкој портретизацији *Првог Радника* уочљив је спој супротности: физичка снага се доводи у везу са тупошћу, мутним очима и маленом главом. Физички потенцијали никако нису у складу са енергијом духа или ума, којих овде практично ни нема. О томе сведочи и дидаскалија у којој писац истиче да *Први Радник* не ради - његове руке „уморно леже“ на рукохвату великог чекића.

⁹⁸ О употреби колективног монолога у совјетској драми, као и о његовом пореклу, те везама драмског стваралаштва Андрејева и Мајаковског (третман теме у *Царици Глад* и *Мистерији Буф*) писала су Муратова у Бабичева. Вид. у: К. Д. Муратова. *Леонид Андреев – драматург*, стр. 511 – 551; и Ю. В. Бабичева, *Драматургија Л. Андреева*, авт. дис., Москва 1971.

Након физичких карактеристика, исказаних кроз портрет (мимику, гестикулацију и мизансцен), писац прелази и на психолошки портрет овог појединачног лика. *Први Радник* је „стар попут земље“. Извршио је свих дванаест подвига и толико изменио облик Земље да је сам Творац не би препознао, али он не зна зашто је то радио: „Чију вољу сам извршавао? Каквом циљу сам стремио?“, пита се он. *Први Радник* тражи објашњење од *Царице Глади*, уз претњу да ће раздробити читаву земљу, као да је празан орах. Овај *Радник* је, дакле, оличење тупе послушности, као и физичке снаге која не налази своју примену и сврху.

Други Радник је млад, али већ истрошен и болестан. Он је смео и покоран, горд и скроман; лако црвени, муца. Збуњује се у говору и смешка се као да је крив. На земљи се „држи лако“, као да на леђима има крила, и искашљавајући крв, осмехује се и гледа у небо. Доминантна психолошка црта *Другог Радника*, која се афирмише оваквим физичким портретом, је његова склоност ка маштарењу, сметеност и изузетна осетљивост. Тако млад, али већ истрошен, он још више истиче физичку снагу *Првог Радника*. *Други Радник* представља тип сањара, маштара, осакаћеног условима живота (млад, а већ искашљава крв), док његова сметеност још једном сведочи о потенцијалу који није искоришћен (он и када почне да говори, изгуби ток својих мисли).

Након физичког портрета, психолошка портретизација овог лика продубљује се помоћу реплика самог лика, а такође и помоћу дијалога. *Други Радник* говори да Земљу не треба раскомадати, да је Земља за њега прелепа, попут Божијег врта и да је треба чувати и неговати, попут малене девојчице. Кроз његову идеју да ће на његовој крви израсти цвеће актуализује се *мотив жртве*, који није својствен осталим ликовима овог колектива. У дијалогу са *Царицом Глад*, осим карактерисања овог лика као песника, видимо и однос колектива према таквим сањарима (бити песник је увредљиво). Он има племените идеје (на његовој крви изградиће се прелепи врт у коме ће заједно шетати и људи и животиње, у слози и нежности), али не уме да их реализује. *Царица Глад* и колектив му намећу идеју да се преко насиља долази до слободе, а преко крви до љубави и пољубаца.

Трећи Радник је сувоњав и безбојан, чиме се још једном истиче физичка снага *Првог Радника*. Овај безбојан старац персонификује мудрост стечену искуством: он

сведочи о томе да је *Царица Глад* убила његовог оца, и деду, и прадеду. *Царицу Глад* назива издајником и говори о њеној истинској природи („То си само код нас ти царица, а код њих си лакеј за њиховим столом. Само код нас носиш круну, а код њих идеш са салветом“).

Кроз реплике *Трећег Радника* актуализује се филозофски план ове драме (поставља се питање зашто *Царица Глад* улива веру у победу, када се зна да гладни никада нису побеђивали), а кроз дијалог са *Царицом Глад* и хорским ликом *Радника*, афирмишу се вредности колектива („Овако се не може живети“, „Боље смрт, него овакав живот“, „Другог пута нема“).

Тројица *Радника*, као што видимо, представљају три животне филозофије. Дакле, помоћу појединачних представника који се истичу из колективног лика, писац истиче одређене аспекте људског постојања. У филозофској равни, три радника као три представника различитих животних филозофија, сведоче о вредностима колектива – песници су непотребни, мудраци су сувишни, а снага и ауторитет су неопходни.

Дакле, три различите животне филозофије писац афирмише најпре кроз физички портрет, затим кроз реплике самих ликова, као и кроз дијалог појединачних ликова са хорским ликом *Радника* и са *Царицом Глад*.

Након појединачних ликова, осликаних кроз портрет, мизансцен, реплике и дијалог, писац поново окреће ка психолошкој портретизацији колективног лика *Радника* и додатно је осликава. *Радницима* треба вођа (они се све више окупљају око *Царице Глад*) и физичка снага. То су вредности које опстају у њиховом свету – ауторитет и снага. Песници су непотребни, („они никада нису палили земљу“, говори *Царица Глад* *Другом Раднику*) мудрост је сувишна (*Трећи Радник* је одмах одбачен из колектива), и преостаје снага која не уме да размишља (*Први Радник* сам признаје да ништа не разуме). Таквом снагом управљаће ауторитет, који своју власт заснива на страху.⁹⁹ (*Радници* прихватају позив *Царице Глад* да изађу на улице, да ломе машине, прережу каишеве, али упоредо са заносом борбе појављује се и страх, који *Царица* не прихвата и прибегава претњи, условљава их: или ви, или

⁹⁹ Овде лако препознјамео интерткест везан за дело Достојевског. Присетимо се речи Великог инквизитора из романа *Браћа Карамзови* да се власт заснива на чуду, страху и ауторитету.

ваша деца). Уз такав ауторитет и сами сурови, сада покорни и узбуђени, *Радници* постају практично оруђе *Царице Глади* у њеној вековној борби на победу или смрт.

Можемо да уочимо да у портретизацији колективног лика *Радника* писац тежи ка максималној изражајности. Таква изражајност доводи до својеврсне хиперболизације - једна црта, особина личности или физичко својство, увек се изузетно наглашава, чиме се свесно нарушавају пропорције и ставља се акценат на ту једну, истакнуту карактеристику. У *Царици Глад* то је најочљивије на фигурама радника: *Први Радник* је изузетно снажан али уморан, *Други* је млад, али већ истрошен, *Трећи* је суви, безбојни старац. Ови ликови радника су примери хиперболизације у којима се свесно преувеличавају једне особине, а игноришу друге, с циљем истицања, не вредности Радника-појединачних ликова, већ вредности колективног лика *Радника*.

Други колективни лик ове драме је *Гладна сиротиња*, коју сусрећемо у Другој слици, када *Царица Глад* позива сиротињу на побуну. Овај колективни лик чине јефтине уличне проститутке, хулигани и њихове девојке, макрои, ситни лопови, убице, сиротиња, богаљи и други „отпаци великог града“. Писац у дидаскалијама друге слике наглашава да сви они представљају оно најужасније што могу да дају сиромаштво, порок, злочин и вечита, незајажљива духовна глад.

Колективни лик *Гладне сиротиње* најпре добија своје физичке карактеристике, портрета (то су наказе, ружно су им развијене лобање, широке чељусти, готово потпуно одсуство чела) и пластике (у покретима тела и начину хода је нешто животињско, што и чини сва та бића „као да су бића потпуно неке друге расе“). Наказност овог хорског лика додатно се наглашава *хроматиком* (нека лица су веома тамна, друга су веома црвена, а ту је и неколико злослутних, „самртнички бледуњавих, потпуно белих“), у чијој палети препознајемо основне боје експресионизма – белу, црну и црвену.

Из колективног лика *Гладне сиротиње* издваја се осам појединачних ликова. Прва два појединачна лика имају изузетно наглашену физичку портретизацију (*Председавајући* је, на пример, дебео, низак, избечених очију и ћелаве главе, а *Млади хулиган* је смртно бледог лица без крви и зализаних бркова), која је обogaћена и природом њиховог покрета: пластиком и мизансценом

(Председавајући одлази у ћошак да попије, а Млади хулиган је веома кокетан и „прети ножем свим непослушнима“).

Говорници на суду, њих тројица, немају истакнуте физичке портрете, али су психолошки дубоко мотивисани, и то у највећој мери кроз сопствене реплике. *Први говорник*, гладан, „одбачен као псето“, без снаге, здравља, памети и лепоте, предлаже да се сити збришу са лица земље, тако што ће се отровати њихов водовод. *Други говорник* предлаже да се униште све књиге, јер је паметан човек опасан, „он почиње све да граби и не можеш му ништа“. *Трећи говорник* предлаже да се ослободе све животиње, како би „макар једно њихово дете страдало“. Кроз ове три различите психологије, писац реализује *мотив деструкције/тоталног уништења*, *мотив опасности образовања*, као и *мотив страдања деце*. Ови мотиви нису нови у руској књижевности. У драми А. Грибоједова са почетка XIX века, *Тешко паметноме (Горе от ума, 1824)* мотив *опасности образовања* реализован је кроз лик Софијиног оца Фамусова и његов однос према образовању и књигама. Мотив *страдања деце* у *Царици Глад*, пак, надовезује се на већ постојећи дискурс руске књижевности, афирмисан од стране Ф. М. Достојевског у роману *Браћа Карамазови (Братья Карамазовы, 1880)*. Међутим, док је код Достојевског једна суза детета била довољна да Иван Карамазов „врати карту“, за рај код Андрејева „није довољно да по које дете страда“, па се предлог *Трећег говорника* одбацује.

Преостала три појединачна лика су изузетно социјално обојена. О њима сазнајемо најпре кроз њихов физички портрет, затим кроз наглашене социјалне карактеристике, а потом и из њихових реплика о себи и другима. На пример, *Девојчица-блудница* има бледо лице са великим црним тужним очима. Из њених реплика о себи сазнајемо да она није дете, већ блудница. Када јој је било десет година, мама ју је продала једном господину „за двадесет рубаља и флашу вотке“. Њене социјалне карактеристике наглашене су такође помоћу њених реплика о самој себи. Она сведочи да „већ две године скоро сваку ноћ има по једног или двојицу мушкараца“, и да све паре које добије „даје свом љубавнику, да би је мање тукао“. Говорећи о ситима, она једино „има жељу да сви они умру“.

Преостала два појединачна лика су *Пијана стара Жена*, која сматра да децу не треба убијати, и *Бивши правник*, безуби, обријани, јарко црвеног лица и модрога носа, социјално окарактерисан највише помоћу лексике коју користи: *казус*, *корпорација* и сл.

Заједничко за све наведене појединачне ликове, за свих осморо, је њихова *немоћ*. Можемо приметити да сви они комуницирају искључиво са колективом, а не директно са оличењем супстанце, *Царицом Глад* која заправо руководи колективном свешћу. Стога можемо рећи да, као што појединачни ликови представљају колектив из ког проистичу, тако и колективна свест обликује њихов физички и психолошки портрет.

Кад говоримо о техници портрета, можемо да закључимо да су колективни лик *Гладне сиротиње*, као и поједначани ликови који су се издвојили из тог колектива, портретисани физички и дубоко психолошки мотивисани. Такође, занимљиво је да је највећи број ових ликова приказан у експресионистичким тоновима (на црвеној, црној и белој позадини) и уз употребу музичког фона, који је, као и у претходној Андрејевљевој драми, одиграо значајну улогу, између осталог, и у портретизацији самих ликова.

Из колективних ликова ове драме истакли бисмо још *Гладне*, из сцене суда (четврта слика) и *Победнике* из пете, завршне, слике.

У оквиру збирног лика *Гладних*, издвајају се *Судије*, *Секретар*, *Гледаоци* и *Милионерке*. Сви они су максимално изражајно физички портретисани, са наглашеним атрибутима богатства и раскоши. На пример, *Судије* су одевене у црне мантије и имају раскошно напудерисане перике, *Гледаоци* су обучени као за бал, а *Милионерке* су „прекривене прстењем“. *Судије* су у извесној мери и психолошки мотивисане – „претварају се да размишљају“ и након сваког случаја „мрште чела, гледају у плафон, прстом подупиру нос, уздишу и генерално, по свој прилици, веома се труде“, чиме се заправо истиче природа самог суда.

Седморо је појединачних ликова, осуђеника, који су представници колективног лика средине из које долазе. Кроз седам гладних осуђеника (*Први Гладни*, *Други Гладни*, *Трећа Гладна*, *Дечак са брњицом* и *Жена у годинама*, *Гладни необично снажног изгледа* који не зна шта је урадио, и *Биће необично дивљег изгледа*, тј.

сељак) писац нам даје палету злочина и градира, тј. деградира морал и људскост, хуманост таквог суда, а заправо друштва у целини.

Читава сцена суда је једна велика представа, у којој се подједнако осуђују и жртве (старац који краде хлеб јер нема посла и сва су му деца помрла од глади, тј. *Први Гладни*) и злочинци (младић који је силовао госпођицу у шуми, *Други Гладни*). Суђење се своди на фарсу – сељак, последњи у овом низу осуђеника, приказан је као необразована, примитивна животиња. Иронично је до сарказма што овај суд исту пресуду изговара њима свима.

Служећи се хиперболом, гротеском, иронијом и апсурдом, Андрејев у сцени суда поставља питање људскости, хуманости и морала у најширем смислу. Најпре, писац физички портретише осуђенике: „одрпани старац са разбијеним ногама“, „здрав младић са ниским бичијим челом“, „згодна, млада, али крајње измождена жена бледог, трагичног лица“, „Жена у годинама са лицем пуним муке и збуњености“, „мршави дечак са брњицом“, „биће необично дивљег изгледа у коме постоје покушаји нечег људског“. У свим овим физичким карактеристикама синтетисани су и психолошки портрети, који се додатно продубљују репликама самих ликова. На пример, старцу су деца умрла од глади, а „он је, ето, пожелео да живи“; младић говори да би „силовао сваку коју би могао“; гладни необично снажног изгледа који не зна шта је урадио се нада да ће га ослободити јер је „увек био покоран и радио оно што му се нареди“; сељак је спалио Ђавола, „као што му је свештеник рекао“. Свако од њих говори о злочину који је починио и обраћа се *Судијама*, и само у ретким приликама *Царици Глад*, када им се она сама обрати.

Истакли бисмо посебно појединачне ликове, који не припадају збирном лику *Гладних*. То су *Домаћин куће*, који не зна шта се дешава у његовој кући, *Млади човек* који доноси лоше вести, *Уметник*, *Свештеник*, *Старац у мундиру*, *Професор*, *Девојка у црном*, *Инжењер*, *Жена домаћина куће*.

Поједини од њих су портретисани искључиво по физичким особинама (*Млади човек* је бледог лица, са крвавом флеком на челу), или помоћу мизансцена и пластике (*Професор* хода разбијеним старачким ходом и сакрива се у библиотеци). Друге карактерише њихова реакција на оно што се дешава - на вест да гори Национална галерија *Уметник* рида и дере се избезумљено, док *Професор* говори о

спаљивању књига и свом сиромаштву. Трећи су, пак, психолошки портретисани кроз дијалог, најчешће језиком којим се служе, начином говора, а понеким детаљем који истиче несклад између изреченог и носиоца исказа. На пример, *Старац у мундиру* се скрива иза колективног „ми“ („Ми можемо да страдамо, ето шта је важно. Ми!“), а *Инжињер* говори са подсмехом, пије коњак, и док говори о подвигу који чини заједно са својим пријатељима инжињерима (они праве оружје), стално тражи марамицу (овим детаљем се истиче да особа која прави оружје не може сама себи да обрише нос), а хвалећи се како су управо суптилно отровали господу, жели да „опере руке“ (деталј који упућује на нечисту савест).

Из оваквог богатства и разноликости појединачних ликова ове драме, посебно ћемо издвојити лик *Девојке у црном*. Она се појављује у неколико сцена (сцена суда над гладнима, сцена у којој стижу вести о побуни и спаљивању Националне галерије, и завршна сцена, где се види пораз гладних и ужас победника), супростављајући се на тај начин различитим типовима колектива. У свим наведеним сценама, она представља метафору *савести* и *саосећања*. Осим физичког описа који се налази у самом њеном имену, њен лик се у потпуности реализује кроз дијалог и конфронтацију са другим ликовима. Она је најпре супротстављена *Старици* која се онесвешћује, јер млади преступник изјављује да „само њу“ не би силовао. Док *Девојка* говори гласно, изазивачки и носи црну хаљину, *Старица* пада у несвест и носи црвену хаљину. Дакле, кроз ова два лика, конфронтира се жудња (*Старица* у црвеној хаљини) насупрот савести (*Девојка* у црном). То да је лик *Девојке у црном* метафора савести видимо у њеном односу према младом силецији, *Другом Гладном* коме се суди. Она изјављује да би се „можда и удала за њега“, и управо тим „можда“ рука људскости пружена је злочинцу. Истовремено, она представља покушај да се злочинац врати на исправан пут, тј. да се пробуди његова савест, али и израз саосећања – она покушава да разуме зашто је младић силовао девојку у шуми.

Саосећање као израз овог лика присутно је и у Девојчином контакту са *Трећом гладном* која је убила своју девојчицу. *Девојка* прилази осуђеној на смрт и пружа јој руку. Међутим, та рука је одбијена, јер ће девојка, како то оптужена говори, отићи у рај. Саосећање је, дакле, одбијено и презрено чак и од стране осуђене, што

сведочи о томе да писац не инсистира толико на социјалном раслојавању друштва, колико на генералној људској отуђености.¹⁰⁰

У другој сцени, у којој поједначани ликови реагују на вест о побуни Гладних, *Девојка у црном* је проглашена лудом јер говори о кукавичлуку колектива. Идејно супротстављена *Професору*, *Инжењеру*, *Уметнику*, *Свештенику* и *Старцу у мундиру*; она је практично конфронтрана стубовима сваког друштва: науци, техници, уметности, религији и војсци.

У завршној, петој сцени, *Девојка* се издваја и из колективног лика *Победника*, опомињући их да не исмевају погинуле. Њеним понављањем исте фразе „Не исмевајте погинуле!“ истиче се морал, савест и одређени степен саосећања, тј основне људске вредности, које би свако друштво требало да угради у своје темеље.

Царица Глад је у овој драми обличје супстанце, лик који представља апстрактан појам, али га писац приказује потпуно „реално“ (попут *Неког у сивом у Човековом животу*). Писац нам детаљно описује њене очи, лице, покрет („покрети су јој испрекидани и смели, а када је замишљена, спора је и величанствена“) и глас („глас јој је благородан и звонак“). Након физичке портретизације, писац прелази и на психолошку. Психолошка портретизација овог лика постиже се репликама других о њој (*Време* је назива „преварантом“), а затим и њеним исказима у кључу монолога („Несрећна царица на разрушеном трону, обмањивала сам саму себе“, она се исповеда *Времену* у прологу драме). О овом лику говоре и њени поступци, о којима сазнајемо кроз фабуларну грађу драме (потврдиће се судови *Времена* о њеној природи да она увлачи људе у безумне поступке, а затим се смеје над њима), као и

¹⁰⁰ Дијалог *Девојке у црном* и *Осуђене* може се довести у везу са дијалогом Булгаковљевих јунакиња Маргарите и Фриде, која је такође убила своје дете. На тај начин интертекстуално су конфронтрани Андрејевљева драма *Царица Глад* и Булгаковљев роман *Мајстор и Маргарита* (*Мастер и Маргарита*, 1966/67). Код Булгакова Маргарита ослобађа Фриду, саосећање се дакле препознаје и прихвата, док се код Андрејева саосећање чак ни не препознаје. Ово нам сведочи о својеврсном поетолошком дијалогу двојице писаца руског XX века - истој проблематици Андрејев и Булгаков прилазили су са становишта другачијих идејних и тематских уметничких сензибилитета.

њена реакција на исход побуне коју је покренула (безумна радост на крају драме).¹⁰¹

Овај лик треба посматрати најпре у спрези са преостала два условно симболична лика, са *Временом* и *Смрти*. Затим, релевантан нам је његов однос према хорским, збирним ликовима ове драме, као и његов контакт са појединачним ликовима.

Две су врсте контаката *Царице Глад* са појединачним ликовима ове драме – посредни и непосредни. Они се реализују у зависности од тога да ли се појединац уклапа у вредности колектива, тј. може ли да служи идеји саме супстанце, или им се супротставља. Као пример непосредног контакта саме супстанце и појединаца може послужити дијалог тројице радника са *Царицом Глад* у првој слици драме, када супстанца помоћу радника (и колективног лика и тројице појединаца) покушава да реализује своју идеју. Међутим, када се појединац супротставља, супстанца не долази у директан контакт са њим. Она своје идеје, у том случају, остварује искључиво посредно - помоћу колектива. На пример, *Девојку у црном* осуђује и одбацује колектив, а не сама *Царица Глад*. Дакле, појединачни ликови су камени спотицања, док је колектив оруђе власти (у овом случају *Царице Глади*).

Кроз однос хорских ликова и театарског оличења супстанце (у овој драми то су следеће релације: *Радници / Гладна сиротиња / Гладни / Победници - Царица Глад*) Андрејев реализује бинарни архетип филозофског типа: *Време – Вечност*. Појединачно *време*, манифестовано кроз сваки од споменутих збирних ликова, је оруђе *вечности*, манифестоване у лику *Царице Глади*. Важно је истаћи да иако присутан, социјалан дискурс овде није најрелевантнији. О томе сведочи чињеница да су међу гладнима, дакле социјално детерминисаној групи, и *Победници*. Такође, подсетимо се да нам и сам писац на почетку драме, презентујући условно-реалне,

¹⁰¹ Поједини проучаваоци су истицали да је *Царица Глад* још једна „митолошка личност“ у стваралаштву Андрејева, и у том контексту поредили су је са ликом Јуде Искариота из истоимене приповетке (*Јуда Искариот*, 1907). И Царица Глад и Јуда Искариот раскринкавају свет и стварају ситуацију *провокације* помоћу којих се ствара ефекат света који сам себе раскринкава, што у драми видимо на пример у исповедању Царице Глади Времену у прологу драме. То *самораскринкавање* се огледа у противуречности поступака и постулата, којих се наводно држе. И Царица Глад и Јуда Искариот су „велики, несрећни цареви“, који носе терет своје мисије да воле и разапињу истовремено, у име Бога, а често се служећи Ђаволом радом. Вид. Татаринов, 1996.

тј. симболично-филозофске ликове *Времена*, *Смрти* и *Царице Глади*, сугерише да је његова драма афирмација првенствено филозофског дискурса.

Ликови *Царице Глади*, *Смрти* и *Времена* чине својеврсно метафизичко тројство ове драме. Они јесу театарска манифестација супстанце, али, у овом случају, додатно су детерминисани - они сами, против своје воље, служе супстанци. У *Прологу* драме, на пример, *Смрт* одлази на нечији (sic!) позив. *Време* је уморно и жели да се одмори, али је само немоћно, оно не може да заустави ток у коме учествује. *Царица Глад* је „несрећна царица на разрушеном трону“, која је варајући друге, обмањивала саму себе. Можемо, стога, говорити о опозицији овог метафизичког тројства и неке такође метафизичке, али нама непознате силе. У таквој опозицији Андрејев реализује архетип социо-историјског типа: *Раскол – Мир*. Уколико се под расколом подразумевају ратови, револуције и природне катастрофе, *Раскол* би био афирмација те непознате метафизичке силе која долази изван овог тројства, а *Мир* би био циљ којем теже *Време*, *Царица Глад* и *Смрт*.

Како би се боље схватила природа овог тројства, као и сама функција ликова који у овој драми представљају облике супстанце, посебну пажњу ћемо посветити осталим двама ликовима, *Смрти* и *Времену* – као персонификацијама одређених филозофских категорија.

Симболични план драме

Два су појединачна лика, која осим очигледне удаљености од свега индивидуалног, у себи сублимишу и одређено симболично-филозофско значење. Оба лика су персонификација филозофских категорија, па ћемо у делу рада посвећеном симболичном плану ове Андрејевљеве драме, посебну пажњу посветити управо њима.

Смрт се као условно-реалан лик драме појављује у *Прологу*, у друштву *Царице Глади* и *Времена*. Писац најпре физички портретише овај лик-симбол: *Смрт* има „малену, округлу главу на дугачком врату“, „прилично широка четвртаста рамена“, „малено, суво, тамно лице“ са „стално обнаженим крупним зубима, налик на беле дирке клавира“. Затим нам писац у назнакама даје и неке карактеристике

њеног психолошког портрета: *Смрт* „мало говори“, глас јој је „сув и миран“, и „стоји непомично“.

Лик *Смрти* карактерише њен однос према *Царици Глади*, затим сцена *Плеса Смрти*, као и њена улога коначног судије у сцени суда над *Гладнима*.

Однос *Смрти* и *Царице Глади* је наизглед пријатељски, лежеран (*Царица Глад* саветује *Смрт*: „Слушај, ти не смеш да устајеш“). Међутим, из појединих реплика саме *Смрти* ипак се ишчитава својеврсна хијерархија у односу ова два лика (*Смрт* често грубо одговара и не слуша савете *Царице Глади*). Из овог односа сазнајемо да је *Смрт* носилац одређених метафизичких својстава - она *унапред зна* да ће бити још хране за њу, и она је *већ ту*. На пример, на заседање гладне сиротиње, у другој слици, *Смрт* долази *знајући* да ће *Пијаница* да издахне: она улази баш у оном моменту када *Пијаница*, бивши председавајући, пада са столице. Такође, *Смрт* је *већ ту*: док *Девојчица-блудница* говори како би волела да сви умру, *Смрти* је пријатно да то чује.

Преко овог лика писац се поиграва са два плана своје четврте драме - метафизичким и условно-реалним. *Смрт* овде јесте манифестација метафизичког начела („Нека живи смрт!“, узвикују *Гладни*), али је истовремено и физички реалан лик (она се буквално и озбиљно клања *Гладнима* након њихове одлуке да славе смрт).

У сцени *Плеса Смрти*, након стидљивог плеса са *Царицом Глад*, *Смрт* плеше сама, са „потпуно озбиљним и непомичним изразом лица“, „кези се и показује беле зубе“. Своје весеље она исказује кроз два, три покрета, а главу кокетно и споро окреће са једне на другу страну, као да све „обасипа мртвом светлошћу белих искежених зуба“. Међутим, овај соло плес завршава се тучом, па чак и убиством. У оваквом решењу дате сцене, осим реализоване портретизације лика *Смрти*, проналазимо и ширу слику опште људске егзистенцијалне немоћи: услед немоћи пред смрћу и „њеним плесом“ побуна постаје стихија која гута све пред собом. „А зар постоје своји?“, - одговара питањем *Председавајући Царици Глади*, истичући пишчеву идеју да побуна *Гладних* попут стихије не разликује своје и туђе.

У трећој слици ове драме *Смрт* има улогу вишег судије који све осуђује „у име ђавола“. Она удара песницом и виче промукло, изговарајући увек исту фразу

пресуде, а када се умори, суђење се прекида. И у овој сцени суђења манифестује се пишчево поигравање са два плана драмске радње: условно-реалним (постоје судије, сама *Царица Глад* води суђење), и метафизичким, који је донекле и симболичан (*Смрт* је виши судија, она доноси коначне пресуде).

Важно је такође истаћи да овај лик има и своју звучну манифестацију, такорећи вербализацију (у звуку промуклог рога), као и одређену сцену у којој је носилац одређене идејно-смисаоне концепције самог писца (већ споменута сцена *Плеса Смрти*). И када није на сцени, присуство овог лика означено је музичким начелом (нпр, у сцени велике побуне њено присуство обележава „непрекидан звук промуклог рога“), или помоћу хроматике (у последњој слици сама *Смрт* није на сцени, али се њена стална присутност постиже појавом „непокретне црне силуете на пољу мртвих“). Стална присутност овог лика-симбола понекад је означена и понашањем других ликова драме. На пример, ми знамо да је *Смрт* присутна захваљујући понашању *Победника*, који у „невољном поштовању према *Смрти* разговарају тихим, суздржаним гласовима“.

Старо *Време-Звонар* појављује се као условно-реалан лик ове драме само у *Прологу*. Касније у драми оно је звучно вербализовано и присутно кроз звук звона, које се углавном чује заједно са звуком *Смрти*, промуклим рогом. Физички окарактерисан као скоро непокретан, („ретко помера велику главу, са огромном, косматом старачком брадом и косом“), лик *Времена* додатно је дефинисан његовим односом према *Царици Глади* и *Смрти*, као и *Песмом Времена*, у којој је реализована пишчева идеја о пролазности свега.

Време не разуме поступке *Смрти* (по томе видимо да је у оваквој симболично-филозофској поставци ове драме *Смрт* изнад *Времена*), али добро познаје *Царицу Глади*. Оно зна да је она лажов и преварант: „Колико си већ пута обмањивала своју јадну децу и мене“, - карактерише *Време* природу *Царице Глади*. О *Смрти*, пак, *Време* сведочи да она никада неће бити сита: „Колико ли је само појела на моје очи, па је још увек сува и алава“.

Међутим, *Време* је веома уморно од свих мука земље, оно жели „да умре“, јер је „страшно ноћу у звонику, када се светлуца град у ватри која се не гаси и када земља јеца у кошмару“. Из те жеље произилази његов договор са *Царицом Глади* да

Гладни победе и да се *Време* напокон одмори, што заправо већ представља заплет драмске радње. Тачније, сижејна окосница ове драме, као и у претходној драми новог типа, дата је одмах на почетку драме, у њеном *Прологу*.

Песма Времена је смисаона целина која има за циљ да, с једне стране, додатно осветли лик самог *Времена* (оно пева о голубу ког је заволело, о својој деци – секундама, минутама, годинама), а са друге, да истакне једну од идејних концепција самог писца - идеју о пролазности свега („Све пада, све се руши и све ће се родити поново“, пева *Време*).

Помоћу симболичних ликова *Времена* и *Смрти*, као и условно-реалног лика *Царице Глади*, Андрејев већ у самом прологу наглашава условност и метафизичност своје четврте драме. Треба истаћи да ликови *Смрти* и *Времена* имају своје звучне манифестације, готово вербализације, као и „кључне сцене“, тј. смисаоне целине, које осим што додатно осветљавају ове ликове, сведоче и о одређеним пишчевим идејним концепцијама. У тројству са условно-реалним ликом *Царице Глади*, ова три лика представљају филозофско-сижејну окосницу друге Андрејевљеве драме новог типа.¹⁰²

Музички фон драме

Музички фон ове драме, као један од кључних елемената технике и стила Андрејевљеве драме *новог типа*, може се посматрати изоловано, с обзиром на то да је представљен у дидаскалијама које описују место и атмосферу драмске радње. Такође га је могуће посматрати и у спрези са портретизацијом ликова, физичком и психолошком, као и у својеврсној стилској симбиози, у којој се уз употребу хроматских начела наглашавају одређени аспекти драмске радње и њене фабуларне грађе.

¹⁰² Сетимо се да је сам писац истакао да на његову *Царицу Глад* треба гледати као на историјски експреимент, јер је управо глад – као социјална и филозофска категорија, одувек покретала све цивилизације.

Најпре ћемо обратити пажњу на један интерполиран музички мотив, који не само да је уметнут,¹⁰³ већ представља и генетичку везу са претходном Андрејевљевом драмом. Реч је наиме о мотиву који је свиран на Балу код *Човека* у драми *Човеков живот*, а који се чује и у *Царици Глад*, у другој слици, у којој *Царица* позива на побуну гладну сиротињу.

У претходној драми исти музички мотив сведочи о баналности и испразности богатства и успеха који су, са становишта временске дистанце, пролазне категорије. Упада у очи да оно што је у претходној драми наглашено и окарактерисано као „баналан мотив који се понавља“, у овој драми добија атрибуте „лепе и нежне музике“. То нежно и лепо чује се само једном у овој драми, и бива надјачано „јецајима и ридањем“ *Гладне сиротиње* која заседа. Социјалном дну *Царице Глад* смета „лепа музика“ и „топот“ оних који у њој уживају. Дакле, сведоци смо својеврсне естетичке и етичке деградације – оно што је некад било банално и тривијално, чак раштимовано, сада је „лепо и нежно“. Оно што је сматрано значајним, па се у самој драми поновило у неколико кључних момената *Човековог живота*, сада је сметња, „поприлично лепа да би надахнула говорнике“, па чак и провокација: због мешања „музике одозго“, тј. мотива са Бала код Човека, са „звиждуком, циком, крицима узбуђења, буком“, људи подземља организују свој бал, у коме сама *Смрт* игра соло.

Осим поменуте музичке интерполације, *Царица Глад* је у целини проткана многозначним звуцима. Ти звуци су носиоци својеврсног музичког фона, битни елементи портретизације ликова, или истицања одређене атмосфере, а такође могу бити и носиоци пишчеве идеје. На пример, у првој слици чујемо буку машина које потчињавају људе, приморавајући их да чак и дишу у ритму чекића. У томе се може ишчитати пишчева идеја о људској потчињености машинама.

Звуци ове драме су изражајни, упадљиви и дати у контрастима. У драми *Царица Глад* нема полутонова, напротив, све је експресивно и транспарентно: „вапаји“, „кркљање“, „завијање“, „плач“, „ритмична бука машина“, „шуштање каишева“, „дивљи звиждук“, итд. Осим што су дати у контрастима, звуци ове драме се често

¹⁰³ Вид. Интерполација као уметнички поступак у: *Речник књижевних термина*, под ред. Д. Живковића, Београд, 1992, стр. 289.

повнављају по три пута, чиме се гради специфичан ритам драмске радње. Посебно је упадљиво то понављање у првој слици, када се ритам целе слике постиже понављањем кратких фраза, сменом интензитета звука (звуци чекића и машина се „час појачавају, час јењавају“, а људски гласови се сливају у хор, час су као „живи и звонки“, а час „заглушени, испрекидани, тупи, као да су мртви“), као и контрастирањем људских звукова са звуцима машина, које надјачавају људске звуке, чиме је симболично представљен резултат индустријализације.

Из гаме звукова, истакли бисмо звучни мотив звона, промуклог рога и трубе која ружно меље/дуби своју ноту, као и *Песму времена*, *Химну машини* и *Плес Смрти*.

Звучни мотив звона је начин комуникације симболично-филозофског *лика Времена*. Оно удара у своје звоно, које је истовремено и инструмент који производи звук, и симбол протока времена. Овај звучни мотив се манифестује увек у звучним фразама од по три понављања и комбинује се са „тамом и тишином“. Три пута се чује и промукли рог, који треба да донесе победу, али је његово дозивање „промукло, отегнуто и тужно“. Дакле, осим што је носилац звучног начела и још један у гами звукова који граде музички фон драме, овај промукли рог сведочи и о одређеним идејним концепцијама, симболично-филозофски исказаним кроз квалитет његовог звука. Мотив трубе која дуби своју ноту такође на симболично-филозофској равни сведочи о једној од идејних концепција драме. Труба најпре сама „дуби“, али затим нагло „преплашено прекида“ своју музику. Она је илустрација људске потребе „за својом песмом“, али и људског страха када колективни лик из ког појединац проистиче не чини оно што и сам појединац.

Песма Времена, *Химна машини* и *Плес Смрти* представљају згушњавање одређених звукова и тонова, реплика и интонација у идејно-смисаоне целине, са циљем исказивања и истицања одређених идејних концепција. *Песма Времена* пева о пролазности свега, као и о обнављању свега. „Све пада, све се руши и све ће се родити поново“, пева *Време у Прологу* ове драме. *Химна машини* сведочи о ужасу индустријализације, тј. о губљењу хуманих начела услед механизације целокупног људског живота. Све се може свести под *машину*, и у том контексту само је *глад*

манифестација воље појединца. Глад, најпре као филозофска категорија,¹⁰⁴ жели да се одвоји од опште тенденције механизације, да се издвоји и осамостали, тј. да се рехуманизује, нарочито у времену када је све механизовано и обезличено, обездуховљено.¹⁰⁵ *Плес Смрти*, дочекан са смехом и аплаузом, испраћен је тучом и убиством. Сама *Смрт* се радује убиству, она би „да плеше још“, али музику њеног плеса надглашавају „бесмислени узвици“, „вика“, „дивљи продужени звиждук“. *Плес Смрти* је, дакле, идејна манифестација апсурдности сваке људске егзистенције: од радости и ослобођења које смрт обећава гладнима, неминовно се долази до страха, у коме људи постају неурачунљиве звери – више им не треба *смрт*, сами су једни другима и судије и целати.

Анализирајући музички фон ове драме, уочили смо и идеју да је са музиком лакше живети, реализовану у четвртој слици. У појединим сценама те слике музика се утишава, али када потпуно утихне, људи су преплашени. На пример, у сцени када стижу вести о почетку побуне *Домаћин* „наређује да се свира даље“, теши госте обећавајући им „игранку и смех“. Међутим, иако се у једном моменту чује валцер, гости нису одушевљени: „Ах, зар није све свеједно: валцер, котиљон, ђаво!“. Треба истаћи да овде музика не врши ону функцију коју је имала у *Човековом животу*. У *Царици Глад* музика се не поистовећује са слављем, као што је то био случај у претходној драми; музиком се сада савлађује страх од неминовног пораза, страх од онога што неминовно долази и што сви ишчекују.

На самом крају ове драме, који сведочи о отвореној композицији и потенцијалној цикличности фабуларне грађе, „на мртвом пољу почињу некакви покрети“, чује се „шуштање, густе прасак преломљених костију“ и из земље одговара „ропот хиљаду гласова“. Мртви најављују свој поновни долазак, након

¹⁰⁴ Сетимо се Шилерове песме *Светска мудрост* (1795) и њених завршних стихова: „Љубав и глад управљају светом“. Андрејев као да је послушао овог песника и на основу његових стихова: „...у свету постоји царица / та царица је немилосрдна / Глад јој је име...“ створио лик своје Царице Глад. Горки у свом роману *Живот Клима Самгина* пише: „Љубав и глад управљају светом, и сви ми извршавамо наређења те две основне силе“. Вид. М. Горький, *Жизнь Клима Самгина*, ч. 2, Собр. соч., т. 20, стр. 114.

¹⁰⁵ О важности поимања глади као филозофске категорије у тумачењу *Царице Глад* писала је и А. Печенкина. Вид. А. О. Печенкина, *Три театра Леонид Андреева: онтология автора и ее отражение в модификациях драматического конфликта*, Диссертация на соискание научной степени кандидата филологических наук, Москва 2010.

чега поново „наступа тишина“ и сви су „укочени и неми“. Ова сцена подсећа на нему сцену Гогољевог *Ревизора* којом је он завршио своју комедију. Међутим, Андрејев дописује другачији финале, испуњен звуцима безумне радости *Царице Глади*, која се „са дивљом радошћу дере“ радујући се поновном доласку мртвих. Уколико је код Гогоља нема сцена требала да послужи као огледало свима нама, код Андрејева се нема сцена трансформише у наговештај *цикличности свега*, што треба да послужи као упозорење и опомена свима: све се у историји понавља и победници и поражени ће још једном заменити своја места, што је још једно сведочење о апсурдности живота и човековој немоћи пред лицем супстанце и неминовним и вечним законима универзума.

Дидаскалије

Обратићемо пажњу и на природу дидаскалија ове драме. Као најкарактеристичнија одступања од досадашњег обрасца, у *Царици Глад* уочавамо скромну лиричност дидаскалија, као и монтажност текста дидаскалија.

Изразито је поетична дидаскалија која описује *Другог радника*: „Исто тако безбојан је и његов глас: и кога говори, чини се као да говоре милиони безбојних бића, готово сенки“. Оваква лиричност текста дидаскалија у *Царици Глад* још увек је скромна појава - она тек понекад доминира текстом самих дидаскалија. Међутим, иако спорадична, лиричност дидаскалија сведочи о пишчевим истраживањима унутар већ постојећег драмског израза.

Поступак књижевне монтаже нарочито је уочљив у сцени са *Девојчицом-блудницом* на суду. Прва дидаскалија ове сцене је веома необична за драмски текст дотадашње руске драмске књижевности. У њој се, говорећи о ономе што се управо дешава (Девојчица-блудница узима реч), *монтира* још једна паралелна радња (појава горде лепотице и заљубљеног младића). Ово је само епизода, уметнута, тј. компонована, монтирана у главни ток сцене у којој *Царица Глад* позива на побуну гладну сиротињу. Поступак уметничке монтаже запазили смо и у другој слици ове

драме, у којој се истовремено прати радња и горе где је бал, где су лепа људи и нежна музика, али и у подруму где је скуп свих отпадника великог града.¹⁰⁶

Такође, природу дидаскалија сагледавамо и у сусрету *Девојке у црном* и *Силеције*. Сусрет *Девојке у црном* и *Силеције* преноси нам атмосферу суда (осуђеник носи брњицу) и самог процеса суђења (судије се претварају да размишљају, понављање исте процедуре код сваког осуђеника). И овде уочавамо монтажност дидаскалија: док се дешава главна радња (суђење делији који је силовао госпођицу у шуми), уводе се елементи неке друге, могуће, паралелне радње (младић са демонском спољашњошћу занесењачки посматра *Девојку у црном*, док је она обузета нечим другим и не обраћа пажњу на њега). Такође, овде у дидаскалијама имамо једно „Међутим!“, што је неубичајено за интонацију дидаскалија. Уочавамо да Андрејев, у односу на своје раније драме, већ мења природу дидаскалија. Истражујући саму форму драмског текста, писац ће постепено потпуно променути природу својих дидаскалија, што ћемо видети у једној од наредних драма, у *Океану*.¹⁰⁷

Хроматика

Посебну пажњу посветићемо значају хроматике као једном од кључних елемената технике и стила Андрејевљевог стваралаштва уопште, па и ове драме. О употреби боја у *Царици Глад* у досадашњој критичкој литератури највише су писали Л. Н. Кен¹⁰⁸ и К. Д. Муратова.¹⁰⁹ Оба проучаваоца истичу да су у овој драми реализоване хроматски контрастне гаме – *црна* и *црвена*. Док Кен истиче да овде боје немају ону улогу које су имале у импресионизму, те да спој крваво-црвеног и

¹⁰⁶ О томе је писао и Л. Кен, вид. Л. Н. Кен, *Леонид Андреев и немачки експресионизм*// Андреевский сборник. Курск, 1975., Курский государственный педагогический институт, под ред. Л. Н. Афонина, стр. 62.

¹⁰⁷ Вид. М. Панаотовић, *Драмски океан Л. Андрејева. Један осврт на драмско стваралаштво Л. Андрејева у периоду од 1905. до 1910. године*, Славистика XVII, Београд 2013, стр. 37 - 42.

¹⁰⁸ Вид. Л. Н. Кен, *Леонид Андреев и немачки експресионизм*// Андреевский сборник. Курск, 1975., Курский государственный педагогический институт, под ред. Л. Н. Афонина, стр. 44-66.

¹⁰⁹ Вид. *История русской драматургии*, вторая половина XIX – начало XX века до 1917 г., Ленинград, 1987. Глава 13. К. Д. Муратова. *Леонид Андреев – драматург*, стр. 511 – 551.

црног помажу писцу да пренесе суштину онога што се дешава у драми, Муратова сматра да је таква гама била карактеристична за године Прве руске револуције, како у књижевности, тако и у сликарству.

Већ у *Прологу* можемо уочити основне тонове ове драме. Небо је „ноћно“, „сиво“ и прелази у „црну таму“. Очи *Царице Глад* горе „пламеном крваве побуне“, а круна јој је „велика и крвава“. У *Првој слици* се помоћу нијанси црне и црвене боје дочарава унутрашњост фабрике – у фабрици је све или „црвено, пламено“ или је „црно“, „без облика и налик на густе мрак“. Док *Царица Глад* позива сиротињу на побуну, преовладавају тамне, црне нијансе: „лепота неодређено гледа у таму“ и „светлости је мало“. У сцени суда над гладнима, као и у ноћи велике побуне радња се одвија у полумраку („виде се дуге црне сенке“), да би се потом прешло на црвене тонове (гори Национална галерија и боја пожара меша се са бојом крви). И даље, све до краја драме, доминирају исти хроматски контрасти, тј. преплићу се нијансе црвене и црне боје (на пример: црвени су четвороугаоници прозора, а црне су силуете; црвен је дим, крвав је сумрак, небо је у црвеној ватри, а сама земља се црни).

Дакле, можемо се сложити са горе поменутих ауторима у њиховој тврдњи да је хроматика ове Андрејевљеве драме претежно реализована на контрастним гамама црвене и црне боје. То су боје, истаћи ћемо, које обилато користи и немачки експресионизам. И управо као и немачки сликари-експресионисти,¹¹⁰ и Андрејев се у овој својој драми поиграва са тоновима основних боја: светлије и тамније црно или црвено, загаситије или отвореније нијансе. Црвена и црна, уз могуће нијансе добијене додавањем или одузимањем светлости, представљају, дакле, основне боје друге Андрејевљеве *драме новог типа*. Хроматика ове драме је, пре свега, у служби стварања специфичне атмосфере, у каквој је једино и могућа реализација специфичне драмске радње. Осим помоћу дидаскалија, хроматика се у драми реализује и кроз портретизацију ликова, чији је, најчешће, саставни део. Хроматско богатство драмског текста је уско повезано и са музичким фоном, без кога га је најчешће и немогуће перципирати, а самим тим и интерпретирати.

¹¹⁰ На пример, подсетимо се стваралаштва Ота Дикса (1891 – 1969), или Емила Нолдеа (1867 – 1956) и њихових основних тонова. У датом контексту, најилустративнији пример је *Портрет новинара Силвије Фон Харден* О. Дикса из 1926. године.

Наредне три драме настале у периоду који проучавамо представљају жанр *симболистичко-филозофске трагедије*. Унутар тог симболистичко-филозофског тројства посебно ћемо издвојити и истаћи драму *Црне маске*, са обзиром на чињеницу да је ова драма заправо једна врста Андрејевљевог симболистичког промишљања аутобиографије.

3. *Црне маске* (1908)

Душевни немир након нове женидбе, разбијених нада и црних мисли преточена је у нову драму, *Црне маске*, која је завршена 1908. године и први пут објављена у „Шипурку“ исте те године. Драма је замишљена док је Андрејев био на Каприју, а завршена је тек крајем 1908. године. Обратићемо пажњу на неколико тешких момената у ауторовљем животу, који су утицали на формирање основног конфликта ове драме.

Поводом смрти своје прве жене, Шурочке, Андрејев је писао о свом стању: „Био је један читав месец, када се мој разум једноставно помућивао“. Са друге стране, крајем 1907. године, писац је доживео оштре нападе критике, и симболиста и припадника групе „Знање“ а поводом тога је писао о „књижевној фарси“, чији је сведок био и сам: „Најважније је <...> разјаснити ко су ти непријатељи, а ко пријатељи: мисли лажу, речи лажу, све је маскирано“.¹¹¹ Још је један, можда и најнепосреднији узрок оног душевног стања у каквом су настајале *Црне маске*. Била је то лична драма писца са његовом другом женом, која је у лето 1908. године починила брачно неверство. Након тог неверства он о жени Ани пише: „Ко је она? Ја не знам. Ево она спава и дише мирно, а ја не знам ко је она“ ... „Понекад она у мени изазива ужас, понекад љубав и саосећање, али ко је она, ја не знам“.¹¹² Губитак поверења у жену се у драми манифестује кроз Лоренцов губитак вољене Франческе.

Дакле, лични живот и околности у којима се писац нашао те две године итекако су уицали на формирање основног конфликта ове драме. Ужасна туга, која на моменте помућује разум, губитак поверења у вољену жену и окруженост „књижевном“ фарсом реализовани су у драмском конфликту, који се одвија у несагледивом бездану човекове душе. Неколико година касније Андрејев пише у свом дневнику: „Тих месеци био сам у стању психозе, тешког полулудила. Жеља да

¹¹¹ Горький и Леонид Андреев, *Неизданная переписка* // Литературное наследство. – Т. 72. Москва, 1965, стр. 308.

¹¹² *Письма Л. Андреева А. И. Андреевой –Денисевич (1908-1909)* // Наше наследие. 1997, N 39/40, стр. 47.

спознам целокупну истину била је моја фикс-идеја. Оруђе је била искључиво логика – другим речима, најнапетији рад мисли искључиво у том смеру“.¹¹³

Историјска рецепција драме: пишчева концепција, драма у критици и на сцени

Иако постоје сведочанства да му је ово једно од најдражих дела, сам Андрејев се касније у свом стваралаштву није враћао *Црним маскама*. Писац је нагласио да тужна судбина војводе Лоренца није намењена спокојним комфорним душама и „подгојеним срцима“. Такође, ову драму „никада неће схватити онај, коме су непознате муке побуњене савести, туга изгубљених нада, патње изневерене љубави и изгубљеног пријатељства“, - истиче Б. Бугров пишчеве речи у свом предговору за једно од издања Андрејевљевих драма.¹¹⁴

Критика је углавном била збуњена поводом нове Андрејевљеве драме. На пример, С. М. Киров је посебно пишући о последњој сцени драме, пожару у замку и Лоренцовом самоспаљивању, истакао да је идеја драме стара, али је форма нова. То је „крајњи симболизам, мало коме доступан“, али је ураво та форма једина „којом се могу исказати вечне идеје.“¹¹⁵ С. Ејзенштајн је, насупрот таквом мишљењу, писао да је Андрејев апстрактну идеју помешао са неповезаним и бесмисленим током радње, па тако имамо „парче, нешто без облика, засебну целину“.¹¹⁶

Поједини критичари у овој драми виде социјалну детерминацију („реакцију на историјске догађаје и предвиђање перспектива њиховог развоја“, како то тврди Е. А. Михаичева¹¹⁷), а поједини искључиво трагедију личности, универзалну алегорију коју је, наравно, могуће вишестрано тумачити.¹¹⁸

¹¹³ Андреев Л. Н. С. О. С.: *Дневник (1914 -1919). Письма (1917-1919). Статьи и интервью (1919). Воспоминания современников (1918-1919)*. – М., СПб., 1994, стр. 23.

¹¹⁴ Б. Бугров, *Мятежная душа* // Л. Андреев. Пьесы. Москва: Современный писатель, 1991, стр. 23.

¹¹⁵ С. М. Киров, „Неделя“, 1961, N.46, 12-18 ноябрь, стр. 6.

¹¹⁶ Вид. Мнемозина: *Документы и факты из истории театра XX века* // Исторический альманах. Выпуск 2, Москва 2000, стр. 230.

¹¹⁷ Михаичева Е. А. *О психологизме Л. Андреева*. Москва, 1994, стр. 131.

¹¹⁸ Вид. Печенкина, стр. 114.

Драма *Црне маске* је своју сценску премијеру доживела у Театру Комисаржевске (у режији Фјодора Комисаржевског), у сезони 1908/9, и играна је свега три пута. Иако је изазвала пажњу јавности и жестоке расправе, није се одржала на сцени јер није доносила новац. Ипак, постоје сведочанства да је поставка ове драме одавала утисак „привлачног кошмара“, а да је сам режисер сматрао да се до филозофског садржаја драме долази преко њеног емотивног садржаја.¹¹⁹

МХАТ је одмах одбио ову драму. Немирович-Данченко пише Андрејеву како је поставака ове драме изузетно тешка, сложена и да су глумци „уморни од симболизма“. МХАТ је тек поставио *Плаву птицу* М. Метерлинка и глумцима би било превише да раде на још једном комаду пуном симбола, јер они сами нису имали никакво лично задовољство од тога. И сам Андрејев је донекле био свестан да он и МХАТ иду различитим путевима, па је истовремено позоришту, за сваки случај, послао и своју другу, пријемчивију драму - *Дани нашег живота*.¹²⁰

У провинцији драму је играла трупа Гајдебурова, у Харкову 1908, а у Москви у театру Незлобина давала се у режији Константина Марџанова. Марџанов о драми каже: „*Црне маске* су биле превише проткане оностраним... Читава драма се одигравала само у души“.¹²¹ Марџанов је овај комад прочитао као монодраму и пренео је осећај привидности, иреалности света који нас окружује.

Црне маске инспирисале су и композиторе. Амерички композитор Роџер Сеншс је 1923. године написао музику за овај комад, а шест година касније, 1929. године, словеначки композитор Марио Когој написао је оперу по мотивима ове Андрејевљеве драме.

Тип драме: место и време драмске радње

Принцип „*qui pro quo*“ („један у улози другог“) у основи је мотива преоблачења, иступања под маском, када једну особу прихватају за другу. Овакве радње обично

¹¹⁹ Вид. Н. Н. Евреинов, *История русского театра*, Нью-Йорк, 1955, стр. 118.

¹²⁰ Вид. Л. Андреев. *Пьесы*. Москва: Современный писатель, 1991, стр. 651-653.

¹²¹ Л. Андреев. *Пьесы*. Москва: Современный писатель, 1991, стр. 652.

прати нека превара.¹²² Овај принцип у основи је драмског конфликта *Црних маски*, међутим, овде је један Лоренцо у улози другог Лоренца. Дакле, под окриљем принципа „један у улози другог“, Андрејев нам даје дубоку психолошку драму подвајања личности.¹²³ То подвојавање јесте настало услед *преваре*. Лоренца су преварили најпре људи, његова мајка (од суштинске је важности за јунака питање његовог порекла) и његова вољена жена, дона Франческа, затим његове мисли, а потом и речи. Ова превара такође долази изнутра, из самог Лоренца: јунака је преварила и изневерила снага, тј. прекомерно коришћење сопственог ума. Мислећи да ће разумом да осветли, а тиме и да разјасни све (светло у замку и на кули), јунак од силине разума губи ум, тј. долази до подвајања његове личности.

С друге стране, сам назив ове драме упућује нас на *комедију маски*, италијанску *commedia dell'arte*. Андрејев је, очигледно, познавао овај жанр, међутим, својим маскама у овој драми он се поиграва на другачији начин.

Италијанска комедија маски, у својим почецима је у Русији усвојена у светлу идеја немачког романтизма и француског симболизма, асоцирала се са балаганским ликовима или са разливеним симболичним, или метафоричким значењима. Традиционална устаљена значења маски су се временом изгубила. У пракси руског театра овакву комедију практикује и продубљује Мејерхољд. Маска, наиме, даје могућност послушне репродукције задатог лика, али такође и могућност изласка изван граница лика, поигравања са њим. Помоћу игре, употреба маске шири могућност стварања нових значења. Између маски се увек остварује дуалистичка веза, тј. увек се јавља пар. На пример, слуга. Андрејев у *Црним маскама* модификује овај образац. Његове маске не служе игри, огољавању помоћу игре стварног и потенцијално могућег лика, а дуалистичка веза се остварује унутар једног лика - Лоренца старог и Лоренца новог. У комедији маске игра треба да оголи и да на тај начин де-аутоматизује перцепцију гледалаца. Код Андрејева, међутим, игра не огољава, већ збуњује самог актера радње, Лоренца, и уместо де-аутоматизације перцепције гледаоца, имамо де-конструкцију свести главног јунака.

¹²² Вид. В. Проп, *Проблеми комике и смеха*, превод Б. Косановић, Ср. Карловци-Нови Сад, 2017, стр. 202-205.

¹²³ То је стара тема руске књижевности. Андрејев није први који то ради, сетимо се чувених примера, Гогољеве приповетке *Нос* и мајора Коваљова, или Гољаткина из *Двојника* Достојевског.

Тачније, Лоренцо се не поиграва са могућностима које пружају маске, већ се маске (и *Црне маске*, незвани гости, и маске позваних гостију) поигравају са њим. На тај начин се, у извесној мери, тежиште са домаћина дворца и маскембала, који би требало да је главни актер, пребацује на незване госте, то јест на *Црне маске*.

Уколико обратимо пажњу на то шта представља гротеска у комедији dell'arte, видећемо да и у том погледу Андрејев одступа од задатог обрасца овог жанра. Гротеска представља одступање од задатог текста, не путем његовог преформулисања, већ преко игре са њим, чиме се гледалац држи у мобилности, приправности, на рачун непредвидивости драмске радње и сценских елемената. Код Андрејева пак сам Лоренцо одступа од првобитне песме, али не својом вољом. Имамо преформулацију песме у химну Сатани, али то није смишљена игра самог Лоренца, већ игра са њим. Дакле, не игра се аутор са гледаоцем, како би га држао у приправности и натерао га да на нов начин сагледава теме о којима се у драми говори, већ се аутор поиграва са својим јунаком, који од гостољубивог домаћина постаје жртва пожара у дворцу, тј. борбе унутар сопствене душе.

Комедија dell'arte у својој структури подразумева и маску као део игре и глуме, као и нарочито занимање за гест и покрет, на уштрб улоге и количине текста, тј. дијалога, а такође и импровизацију. Све ове елементе проналазимо модификоване и у Андрејевљевој драми. У *Црним маскама* маске стављају гости, а не сам Лоренцо. И гест и покрет су присутни код гостију маске, али не на уштрб речи (маске су, напротив, бучне и радо разговарају међусобно), док до импровизације не долази услед поигравања са маском/улогама, већ она настаје неочекивано и на штету самог домаћина маскембала, протагонисте драме. Дакле, у првом плану су, као и у комедији маске, импровизација, гестикулација и костими (присетимо се описа *Паука* и *Црвене маске*), али они код Андрејева немају тачно утврђен распоред. Такође, код Андрејева нема премештања ликова сценом по дијагонали, како је то предвиђено жанром комедије dell'arte.

И у погледу структуре у Андрејевљевој драми проналазимо одступања од схеме ове италијанске комедије. Наиме, од жанром предвиђених параде, пролога, представе и финалног излажења, код Андрејева уочавамо параду (долазак и опис гостију), представу (сцену са Франческом, музички део маскембала, као и долазак

незнаних Црних масака) и финално излагање (које код Андрејева прераста у финално нестајање – гости беже, Црне маске „гутају“ све, дворац гори, и лакрдијаш Еко и Лоренцо гину).

Споменули смо да је за овај драмски жанр карактеристично и удвајање ликова, то јест постојање парних ликова. У *Црним маскама* осим удвајања лика Лоренца (удвајање личности) имамо и умногостручавање лика Франческе, Лоренцове вољене. У комедији маске све удвојене групе међусобно су супротстављене. Код Андрејева, међутим, имамо *двобој* (Лоренца старог са Лоренцом новим), и *супарништво* (међу умноженим ликовима Франческе).

Присетимо се да гротеска може бити схваћена као агресивни елемент театра који гледаоца подвргава емотивном, психолошком, па чак и математички прорачунатом ударцу.¹²⁴ Често се појмови гротеске, зачудности и атракције стављају у исти низ, јер представљају специфичне функције форме и служе де-аутоматизацији перцепције гледаоца. Андрејев се у великој мери служио гротеском. Она се донекле може схватити као агресивни елемент који утиче на гледаоца - емотивно и психолошки, али нас, у датом случају, не доводи до зачудности и атракције. Заправо, све наведено може бити предмет дискурса интерпретације овог драмског текста. Нагласићемо да Андрејев помоћу гротеске де-аутоматизује пажњу гледаоца, огољава, али не како би шокирао, зачудио публику, већ како би што свеобухватније психолошки презентовао свог јунака.

Андрејевљев лудизам, дакле, има много додирних тачака са комедијом маске, међутим, многе поступке комедије *dell'arte* овај писац користи у другачијем контексту и са другим циљем. Његов циљ није епатажа, огољавање зарад зачудности, већ, у складу са основном проблематиком (о моћи и немоћи људске мисли, о чему ће речи бити касније), он приказује процес подвојавања личности. Дакле, уместо огољавања, игра нас овде води до понирања, које је идејно блиско француским егзистенцијалистима. Лоренцо је светлом разума хтео да осветли свој дом, и покушавајући искључиво логиком да спозна свет, он губи разум.

¹²⁴ Вид. Карла Соливетти, *Комедија маске као „монтажа атракција“*, у: „Лудизам. Загребачки појмовник културе XX столећа“, Загреб 1996, стр. 329 – 333.

Сложили бисмо се са тврдњом да овом својом драмом, насталом у крилу симболизма, Андрејев најављује експресионистичку драму,¹²⁵ сложену по својој филозофској идеји. Другим речима, *Црне маске* су мистична трагедија у духу симболизма, у којој јунака не окружује реалност свакодневице, већ фантазмагорија,¹²⁶ која је резултат подвајања јунакове личности. У овој драми, можемо рећи, Андрејев је близак симболистичким идејама *позоришта једне воље*.

Позориште једне воље, како га је видео Ф. Сологуб,¹²⁷ приближава позориште мистерији и литургији. Један од захтева таквог театра је и „претворити спектакл у маскарату, која је спој игре и спектакла“. Сологуб даље истиче да је маскарата спој игре, спектакла и тајне. У *Црним маскама* проналазимо сва три елемента. Сам маскембал у дворцу је замишљен као игра, која прераста у спектакл (неочекивана музика, измењене речи песме, неочекивани гости, убиство војводе, пожар), пропраћен тајном (ко су незвани гости и како их се решити, с једне стране, и каквог је порекла војвода ди Спадаро, са друге). У таквом театру једне воље „радњу увек извршава само једно лице“, „сцена треба да се простире само у једном правцу“ и све што постоји на сцени „треба да буде значајно“.¹²⁸ Уколико ову драму сагледамо као трагедију личности, видећемо да се сви наведени захтеви театра једне воље реализују управо на том мистично-симболичном плану драме. Радњу извршава увек само сам Лоренцо - у његовој свести је превара (епизода са вином, губитком жене, музиком која лаже и „подметнутим“ речима песме), сумња (питање порекла, истицање да у његовом срцу нема змија), двобој (подвојавање личности) и убиство (губитак ума). Све што је на сцени је значајно и простире се само у једном правцу - Лоренцо најпре не препознаје никог од својих гостију, а касније никог од својих поданика и из свог замка (своје душе), што доводи до истог финала: *губитка разума*. Сложимо ли се са Сологубом да је читав свет само декорација иза које се скрива стваралачка душа, Андрејевљев војвода је пример једне од могућих

¹²⁵ Вид. Б. Бугров, *Мятежная душа // Л. Андреев. Пьесы*. Москва: Современный писатель, 1991, стр. 22, 23.

¹²⁶ Фантазмагорија – слика маште, виђење нечег нестварног, халуцинација, најчешће се јавља у пренадраженој уметничкој машти или код душевно оболелих; позоришни жанр у Европи у XVIII, XIX веку, у коме су се помоћу осветљења на задњем плану приказивали скелети, демони, авети.

¹²⁷ Вид. *Драма*, Нолит, Београд, 1975, стр. 152 -167.

¹²⁸ Исто, стр. 162,163.

манifestација театра једне воље. Читав замак војводе Лоренца је само декорација иза које се крије незадовољна и преварена душа, жељна логичког објашњења онога, што се око ње дешава. И за Лоренца би се могло рећи да је „носио сопствену маску која је тако добро испуњавала своју вољу“.¹²⁹ Душа је проговорила упркос великим и упорним захтевима логике, тј. разума.

Радња ове драме одвија се у средњовековној Италији, у замку војводе Лоренца ди Спадаро. Међутим, драма суштински није повезана са реалијама одређене историјске епохе и генерално симболише борбу светлих и тамних начела у човековој психи. Дакле, можемо рећи да се драмска радња одвија у инородном простору и времену и да је лишена индивидуланих карактеристика.

Црне маске сведоче о ванвременском карактеру драмског конфликта. Пред нама је перманенти човеков сукоб изворних начела у човековој свести. Извори тог сукоба су изван човекове свести. Сам човек не само што не провоцира тај конфликт, већ постаје и његова жртва. У суштини, максембал није резултат оболеле свести Лоренца, већ условно-објективна реалност уметничког света драме. Ништа не указује на видљиве деформације свести јунака; пред нама је уобичајено јунаково стање, својствено човеку као таквом. Маскебал нема каузални карактер, већ перманентни – то је стање човекове свести, која тражи одговоре на егзистенцијална питања.¹³⁰

Свеукупно сценско пространство чини војводин дворца, у коме се из радне собе узаним степеништем долази до ниских, масивних врата од храстовине. Наводећи још неке детаље ентеријера, Скороход закључује да је то управо Андејевљев „замак“ у Финској, вила „Аванс“ у граду Вамелсу, где се он преселио у пролеће 1908. године.¹³¹

Структурно ова драма је подељена у два чина, који се укупно састоје из пет слика. Прве две слике преносе атмосферу припрема за свечаност, а затим и војводин умор од „милих шала драгих гостију“, те његову ужаснутост пред бројем гостију које он не познаје и најездом незваних маски. У трећој слици мења се уметнички поступак, и имамо подвојеност самог Лоренца, који организује двобој

¹²⁹ Исто, стр. 167.

¹³⁰ Присетимо се околности у којима је писац осмислио ову драму.

¹³¹ Вид. Н. Скороход, *Леонид Андреев*, ЖЗЛ, Москва 2013.

између војвода-двојника. Један од њих бива убијен, и реални јунаци су крај његовог гроба. Иначе сложен сиже драмске радње, овим поступком је додатно замршен. Можемо да говоримо и о полифоничности ове драме, с обзиром на вишеслојност драмске радње: *три су драмске експозиције* (почетак саме драме и прве припреме за маскебал; затим наставак бала у трећој слици након двобоја и убиства; и поновне припреме за бал у петој слици, јер се из перспективе главног јунака ништа није догодило и он и даље чека своје госте), *три драмске кулминације* (крај прве слике, када Лоренцо први пут пева химну Сатани; крај треће слике, када Лоренцо „цепа“ своје лице, доказујући да прави војвода није убијен; и поново дозивање Сатане непосредно пред финални шожар, на крају пете слике) и *три потенцијална расплета* драмске радње. Радња се дакле развија у свом многослојном спиралном току, и расплета у правом смислу практично ни нема. Сваки потенцијални раплет је почетак следећег циклуса спирале – три пута се, након кључних момената бал наставља и тек на самом крају драме имамо пожар као финале и расплет такве сложене композиције.

Овако сложена композиција одговарала је и сложеној структури самог драмског конфликта. Конфликт обухвата подвојавање личности, двобој и смрт једног Лоренца, као и пожар и смрт другог Лоренца. С друге стране, конфликта у правом смислу речи нема – *сукоб се одиграва у Лоренцовој души*, а не на релацији *протагониста драме – остали јунаци/околности*.

Теме и идеје: проблематика драме

Драма *Црне маске* проблематизује неке од мотива, тема и идеја које смо већ сретали у Андрејевљевом драмском стваралаштву.

Најпре ћемо се осврнути на *мотив ватре*. *Ватра исцељује* – био је поднаслов Андрејевљеве друге драме, написане у маниру реалистичког писма. Готово да би се и у овој симболистичко-филозофској трагедији тај поднаслов могао применити као мото. Безумног Лоренца узео је пламен, па финалну сцену драме можемо прочитати управо у том кључу: само је ватра могла да *исцели* безумног војводу. Ватра је у „Црним маскама“ персонификација Господа, још једног „госта“ ког

војвода очекује. Занимљиво је да се заправо не зна да ли је тај гост Бог или Сатана, то јест, писац не даје одговор на питање ко ће *исцелити* човекову измучену, напаћену, душу. У оваквој поставци мотива ватре, човек је супротстављен стихији, супстанци, пред којом је немоћан. За разлику од предходних драма, у овој јунак ишчекује ватру/стихију и радо јој се препушта: „...додирните ме и ви, сињор, уколико сам достојан вашег додира“, обраћа се Лоренцо пламену.

Однос *мотива смеха* и *мотива смрти* тумачили смо у Андрејевљевој другој драми, „Сава: ватра исцељује“.¹³² У „Црним маскама“ упоредо са губитком разума војводе ди Спандаро умире и смех. Еко, оличење смеха, постаће оно што му Лоренцо, сада оличење безумља, нареди да буде („Био сам његова суза, не знам да ли сам био његов ужас, али сада ћу постати ватра!“, каже Еко). Дакле, жеља и потреба за смехом били су оличење здраве личности, као што је потреба за ватром/смрћу сада, када је Лоренцо изгубио памет, оличење намучене душе, и војводине и верног лакрдијаша.

У односу који успостављају војвода и његов лакрдијаш, као и у односу војводе и његове верне жене, писац актуализује мотив *привржености*. Овај мотив такође није нов у Андрејевљевом стваралаштву. Била је привржена и *Жена у Човековом животу*, и супруга професора Терновског у драми *До звезда*. Међутим, у овој драми мотив привржености добија додатне конотације. Приврженост у својој крајњој манифестацији доводи до пожртвованости: Еко умире уз Лоренца, а трудна Франческа је спремна на двобој уместо свог вољеног. Такође, приврженост, у оваквој пишчевој интерпретацији, припада домену вечности. Као одлика романтичарског јунака, приврженост је својство личности које не подлеже ни провери, ни зубу времена. Привржен је Еко све до своје сопствене смрти, привржена је, претпоставимо заувек, и Франческа.

Једна од примарних пишчевих тема, судбина *линије рода*, присутна је и у *Црним маскама*. У овој драми линија рода се наставља захваљујући верној и присебној жени, која се у име њиховог сина ког носи у утроби „одриче среће да умре“ са вољеним. Управо ће син сачувати светло сећање на оца и у најбољем могућем светлу продужити линију рода. Занимљиво је да сада Андрејев чини својеврсни

¹³² Вид. анализу ликова Тјухе и Сперанског у другом делу првог поглавља овог истраживања.

помак у интерпретацији ове тематике: жена није само оличење подршке, велике љубави и разумевања (као што је то била са ликом *Жене* у „Човековом животу“); њена је улога и да сачува род (што *Жена*, присетимо се, није успела). Исто тако, „у име сина ког носи у утроби“, Франческа прихвата позив на двобој, како би спасла свог безумног Лоренца. Тако њихов „син у утроби“, осим што обећава будућност рода, утиче и на садашњост.

Може се приметити да је у извесној мери овај лик „верне љубе“ романтизован: она неће заборавити, нити завоleti другог (што видимо у сцени опраштања са мртвим војводом), и сину ће испричати како је „свевишњи позвао код себе“ његовог оца (у финалној сцени). Оваква романтизација се, међутим, уклапа у општи схематизам присутан и у изградњи ликова ове драме, који као да поручује: поједноставити и истаћи. Дакле, овакво промишљање линије рода једна је од могућих интерпретација једне од примарних пишчевих тема.

Под окриљем љубавног односа војводе и његове жене развија се *мотив губитка вољене*. На Лоренцов позив упућен вољеној, одазивају се три женске маске. У овом умногостручавању лика вољене, Лоренцо губи своју жену. Испоставља се да није тачна његова тврдња да по очима од хиљаду жена може да препозна вољену, а заправо да оно, у шта је дубоко интимно био убеђен, није онакво како он *мисли* да јесте. И та илузија да познајемо своју душу и душе блиских, доводи нас до друге велике Андрејевљеве теме, *теме моћи и немоћи разума, људске мисли*.

У оквиру Андрејевљевог промишљања проблематике разумног начела и моћи и немоћи људске мисли, уочавамо и *мотив знања*, које може бити ограничено или прекомерно. Док је у *Човековом животу* актуализована немогућност спознаје услед човековог ограниченог знања, у *Црним маскама* немоћ разумног начела последица је прекомерности самог разума, то јест, превише разума (светла у дворцу) разорило је Лоренцову душу. Писац поручује заправо исто оно, што је изнео у свом дневнику: када се живи искључиво разумом, искључиво логиком тежи да се досегне истина света и постојања, разум разара сам себе, то јест долази се до предела у којима влада нека друга *логика* - логика маски и празнине, логика сумњама напаћене душе.

Управо немогућност човека да логички објасни себе и свет око себе доводи нас и до супстанционалног начела ове драме и бинарних архетипских опозиција. Бинарна опозиција нуминозног карактера *Божанско -Ђавоље* овога пута је реализована кроз сукоб унутар једне личности. *Бивши* Лоренцо сумња, покушава да спозна истину људских и Божијих дела, док је *нови* Лоренцо уморан од „ђавољег“ маскебала, који је створила светлост његовог разума и у коме је он изгубио све. Дакле, читав сукоб примарних, нуминозних начела, одиграва се унутар једне личности, те драма у целини може бити схваћена као алегорчна манифестација богатог унутрашњег живота личности која сумња, преиспитује, трага.

Дакле, и у *Црним маскама* Андрејев пише о немогућности спознаје супстанционалног начела помоћу ограниченог људског разума. Ова драма је написана после *Мојих бележака (Моји записки, 1908)*, које такође остветљавају проблем „окованости“ људске спознаје. Управо у том прозном делу проналазимо аутокоментар, који нам разоткрива алегоричност ове драме: „Маске – то су оне силе, које дејствују у човековој души и у чије тајанствено биће он не може никада да проникне“.¹³³ У истом прозном делу, кроз борбу првобитног, страшног хаоса са жудњом ка хармонији и поретку, приказан је и супстанционални карактер тих сила у човековој души: „Све силе, које постоје на свету, пронашао сам у човековој души, и није дремала ни једна од њих“, пише Андрејев.¹³⁴

Разумно начело у *Црним маскама* као да се надвило и над душом - разум тежи да победи тамне кутке *замка* војводине душе („Никакав мрак, сињор Петручио, никакав мрак“, понавља војвода у сцени припрема за маскенбал). Опасност у тежњи разума да обузме душу види лакрдијаш Еко. Он упозорава Лоренца: „Лоренцо, не показуј небу језик, иначе ће ти оно показати шипак“. Када је осветлио све кутове *замка* / своје душе, Лоренцо наилази на маскенбал „сила, које дејствују унутар човекове душе“, и никога не препознаје. Разум (превише светла) је, дакле, пробудио тамна начела човекове душе, тј. *Црне маске*.

Бог и Сатана се, речима Ф. Достојевског, боре и место битке су срца људи, а хаос који рађа *Црне маске* јесте исконски хаос ума који трага за истинама. Човек не

¹³³ Цитирано по: http://az.lib.ru/a/andrew_1_n/text_0834.shtml, приступ страници 13. 10. 2018. Превод наш.

¹³⁴ Исто.

мора, али има могућност да осветли бездан постојања, мада свако осветљавање искључиво разумом доноси незване госте – празнину и пустош који прекривају све. Међутим, човекова душа припада исконској светлости, божанском начелу и исконски хаос се може избећи савезом са Вечним огњем, или макар у светој вери и истинској преданости. У оваквим идејним концепцијама ишчитавамо још једну архетипску бинарну опозицију реализовану у овој драми, овога пута филозофског начела: *Време - Вечност*. Човеку је, дакле, дата могућност спознаје (домен вечности), а пут и средства бира он сам (домен времена у коме је човек). Исконски, *вечни хаос* се може превазићи, и пустош и празнина срца могу се савладати вером и преданошћу у свом *времену*. Зато безумни Лоренцо гине, али се линија рода наставља, зато је Франческа верна заувек. Андрејев безумље свог јунака смешта у домен вечности (благородног Лоренца гута пламен), поручујући и надајући се да је спас могући и у домену садашњости (отуда помало идеализован лик верне жене).

Основни конфликт ове драме је сложене природе. Драма одражава сукоб три начела у свести главног јунака. Природа таквог сукоба говори о супстанционалном карактеру драмског конфликта. Смештајући природу драмског конфликта у категорију супстанционалног конфликта, Андрејев је створио многозначну алегорију, која је, могли бисмо рећи, одраз два филозофска афоризма, писаца и мислилаца, који су били блиски и самом Андрејеву. Прво је чувена филозофска теза Ф. М. Достојевског, коју смо већ парафразирали у овом раду: „Ђаво и Бог се боре, а поље битке су срца људи“, а друга је теза М. Горког: „Мисао је горда, и Човек јој је драгоцен; она ступа у опаку битку са Лажју, и поље битке је Човеково срце“.

Тумачи Андрејевљеве драме покушавали су да открију где је Лоренцо *прави*, а где није, али су често заборављали на основни конфликт ове драме, који се управо и крије у ове две горе поменуте филозофске тезе. Да се све завршава на првом, правом, максенбалу, то би била драма о личности. Међутим, акценат је овде на трећој сили, која нема индивидуално значење. Маскенбал, тј. човеков живот, је поље где се боре Бог и Ђаво, а томе се супроставља празнина *Црних маски*, при чему сам човек не учествује у тој борби два начела; он сам је жртва борбе супстанционалних сила.

Питање Лоренцовог порекла заправо је питање о човековом пореклу: да ли је сваки човек од Бога или од Сатане? Управо лутање мраком универзума и тражење свог места у њему, а не лутање по мраку сопствене душе, и буди исконски хаос и рађа *Црне маске*. Шира метафизичка проблематика смештена је у форму Лоренцове личне свести, у његову *трагедију порекла* и маскенбал његове душе, али тајна његовог порекла, да ли он потиче од коњушара или од витеза-крстоноше, није једини покретач духовног распоућивања.

Андрејев не тежи да покаже грешност рода као извор личне драме. Порекло Лоренца је алегорија, дуализам у коме је Витез светог духа, Лик Божији, заједно са животињом као обличјем Сатане. Прави извор хаоса налази се у дуализму човекове природе. Чињеница о његовом пореклу, сама по себи, не зависи од његове воље, па следи да импулс дисхармоније припада над-личном начелу. Другим речима, маскенбал у Лоренцовој души није резултат његове свести, већ је његова исконска природа, и алегорија људске природе као такве. На то скреће пажњу и Л. А. Смирнова у свом истраживању, указујући на то да су се у овој Андрејевљевој драми одразили „трагедија личности, која није раздвојена у својим тежњама и осећањима, већ у поимању света, као и сам свет, пун контрадикторних начела“.¹³⁵

Портретна метафоричност

У односу на претходне две драме, у *Црним маскама* Андрејев у извесној мери модификује технику портретизације својих драмских јунака. То је наравно условљено природом самог драмског конфликта, као и структуром драме, која је у служби и *алегоријско-филозофског* и *симболистичко-експресивног плана текста*. У складу са тим, ликови-јединке су и овде удаљени од свега индивидуалног: то су схематски приказани типови војводе, луде, војвоткиње, управника имања, чувара вина, слугу, али овога пута са именима - Лоренцо, Еко, Франческа, Петручио, Кристофоро, Марио, Пијетро. Поједини хорски типови, мада изоморфни нису истоветни, па су хорски веома условно: гости-маске одражавају општу, заједничку

¹³⁵ Смирнова Л. А. *Творчество Л.Н. Андреева: проблемы художественного метода и стиля* – М., 1986., стр. 62. (Превод наш – М. П.)

групу људи, говоре многозвучним дијалогом, али нису јединствене у свом постојању - једно су позване, а друго незване маске. Сељани, међутим, такође хорски лик, као и музичари и војводина свита, даме и господа, јесу једнородни и јединствени у свом колективном постојању. Чак и када се сукобљавају у својим мишљењима, што је на пример случај са сељанима, они сведоче о генералном ставу колектива из кога проистичу. Лик који је оличење супстанце (*Црне маске*) у овој драми представља неку чудну мешавину хорског лика (оне су маске као и други гости војводиног маскембала) и лика који представља апстрактни појам (оне су оличење таме, мрака и хладноће).

Из великог броја разнородних ликова ове драме, издвојићемо три реална лика-јединке, на чијем се тројству и темељи многослојна, полифонична драмска радња: *власник замка – његова драгана – дворска луда*. Осим њих, истичу се и појединачни ликови из војводине свите: управник Петручио и чувар вина Кристофоро.

Франческа је војводина драгана, млада и лепа жена. Њен физички портрет писац осликава служећи се појединим општим физичким карактеристикама позитивног јунака (који, по правилу, мора бити леп и добар): поглед јој је пун нежности и љубави, заљубљено посматра свог мужа; речима самог Лоренца, док смишља изненађење за њега, она има „лукаве очи које се смеше“, а затим и „мек, нежан поглед“ који сведочи о њеној „прекрасној души“.¹³⁶ Оваква уопштена физичка својства, сведоче о њеном односу према главном јунаку, а исказана у дијалогима, кроз реплике саме Францеске, као и помоћу исказа других ликова, откривају такође и потенцијале њене личности. Она свог вољеног подржава (свиђа јој се његов костим) и отворено исказује своје дивљење према њему (обраћа му се са „мој божанствени“, „ваша божанствена лепота“). Она је зарад љубави спремна и на подвиг (покушавајући да спасе подвојену душу свог вољеног, она приређује бал правећи се да је све како Лоренцо види и тражећи од гостију да буду нежни, пажљиви и стрпљиви са војводом кога треба „извести из заблуда“) и на жртву (док други губе стрпљење, она проналази у себи снаге да каже: „То ви њега вређате... Лоренцо не може да увреди жену чак ни кад је у бунилу“ и спремна је да пође на двобој уместо вољеног). На самом крају драме она га последња напушта, „у име

¹³⁶ Сви цитати узети су из: Л. Андреев, 1991, превод наш – М. П.

сина“ ког носи у утроби и, свесна да Лоренцо сада „припада самом Богу“, она ће сачувати светло сећање на њега.

Франческин лик симболише истинску љубав, онакву какву је сам писац спознао и изградио са својом првом супругом, а у коју је посумњао након лошег искуства на самом почетку брака са другом женом. Отуда се лик Франческе у драми умногостручава, те у свести главног јунака, он губи своју праву љубав, своју жену. Жена је, дакле, оличење физичке лепоте (код Франческе се истиче витак стас, малена нога, сјајне очи; нежан и добар глас), духовне снаге која је подршка вољеном (која се, осим већ наведеног, огледа и у покушајима да помоћу симулације бала врати његово сећање) и пожртвованости (спремна је и на двобој, јер се „не може мачем додирнути онај ко припада самом Богу“, тј. не изазива се на двобој човек помућеног ума). Она је такође *носилац линије рода* – Франческа спашава род тако што напушта војводу у пожару „у име њиховог сина“, обећавајући да ће на сина пренети светло сећање на оца, те ће он благословити очево име.

Са једне стране, лик дона Франческе асоцира нас на лик Жене из драме *Човеков живот*. Обе су подршка и ослонац: лепе, добре и верне животне сапутнице. Са друге, крај драме *Црне маске* кореспондира са крајем драме *Океан*. Док Маријет проклиње оца свог детета и детету даје задатак да се освети свом оцу, Франческа спашава дете, како би оно благосиљало очево име. Линија рода се наставља и жена је носилац те линије.¹³⁷

Квалитети Франческине личности најинтезивније се манифестују у сцени њеног „разговора“ са мртвим војводом, тј. са његовом душом. Писац уз помоћ реплика самих јунака градира однос *љубав - смрт* (заборав, превара, лепота ће надживети смрт), а целивање покојника представља највиши могући домет тог односа, тј. израз искрене љубави.

¹³⁷ Присетимо се да је Андрејевљева прва жена умрла због компликација након порођаја. Андрејев остаје једно време сам са њиховим сином. Могуће је да је то један од иницијалних разлога одакле код писца толико заинтересованости за тематику линије рода, као и потреба за промишљањем и модификовањем проблематике опстанка линије рода. Присетимо се: у *Човековом животу*, драми написаној непосредно након смрти вољене жене, син умире и линија рода се прекида; у *Црним маскама*, драми написаној на почетку брака са другом женом, жена спашава род и чува светло сећање на оца; и у *Океану*, жена спашава род али проклиње оца. Дакле, у свом драмском опусу периода који ми проучавамо, Андрејев промишља могуће реализације дате проблематике. Више о овоме биће речено у закључном делу другог поглавља ове студије.

Лик главног јунака војводе Лоренца осветљен је и из визуре дворске луде, *лакрдџаша Ека*. Дворска луда је по својој функцији схематски лик: још из времена Шекспировог театра, луда је онај који зна и види све, и, за разлику од осталих ликова, увек може све гласно и да каже. Уз лик дворске луде увек се везује *мотив смеха*. У овој Андрејевљевој драми, међутим, смех у једном трену умире и писац модификује типолошки задат образац лика дворске луде.

Ека сусрећемо на самом почетку драме: он имитира војводу, „наређује, али све забавно брка“. Одмах нам је јасно да је он само један део основног војводиног инвентара, који обухвата дворац, имање, управника, подрум вина, чувара вина, пса, жену и - дворску луду. Ека највише карактеришу његови мудро-саркастични и шалливо-озбиљни искази (на пример: „Не плази се небу, иначе ће ти оно показати шипак.“), који се такође уписују у већ постојећи модел лика дворске луде. Такође, о Еку говоре и други, па слику о њему допуњујемо како кроз исказе самог војводе („Ти имаш нежно срце, малени грбавче, и уопште узев ниси зао...“), тако и кроз исказе женских ликова. (Франческа га карактерише као „бескорисну луду“, а *Дама* истиче његову физичку ману: „Пробушићете ме тим носем, као мачем“).

Андрејев, међутим, у овој својој драми модификује општу представу о типу дворске луде, дописујући, након једног таквог уопштеног и општепознатог увода, одређене епизоде. Најпре, гости маскембала су груби према Андрејевљевој луди: *Дугачко сиво* равнодушно удара Ека, а *Лена маска* га повређује ножем. За разлику од опште представе о веселој и ироничној фигури дворске луде, којој се сви смеју и нико је не повређује, Андрејевљев Еко се преплашен сакрива и бежи од војводиних гостију и слуга. Еко чак и плаче (луде се смеју, не плачу!) и из разговора са још увек живим Лоренцом сазнајемо да и сам жели да се маскира. Служећи се мотивом маскиране дворске луде, Андрејев такође одступа од општег модела овог лика. Управо ће тај костим, ти прапорци које је Еко заборавио да одсече, и бити један од главних виновника његове превремене смрти.

Даље, Андрејевљева луда је једини лик који разговара са мртвим војводом („Зашто си умро, Лоренцо? Будалести Лоренцо“, обраћа се Еко Лоренцу, а на војводин позив да приђе да га пољуби, одговара му да се ужасно плаши покојника).

Он се поистовећује са својим господарем (у игри га је војвода додирнуо мачем и сада су њих двојица „браћа и витези“) и нуди му план за спасењем: „Престани да будеш мртав, узми мач, и пођимо заједно, нас двојица, као два витеза“. Еко се свом војводи исповеда („досадило ми је да будем зао и грбав“) и захтева од њега „макар једну кап крви из његовог срца“. У овој сцени разговора Ека са мртвим Лоренцом, писац продубљује однос војводе-луде, додајући му нова значења: управо је дворска луда особа најближа војводи, и не напушта га ни након војводине душевне смрти (тј. губитка ума), ни у пожару који ће прогутати и лудино и војводино тело.

Лик Андрејевљевог Ека је специфичан и по томе што је то луда која након војводине душевне смрти не може да се смеје. Писац то истиче у дидаскалијама, наглашавајући да се Еко завлачи у ћошак, да је склупчан, да тешко уздише, као и у репликама других ликова, које сведоче да је „умро смех“, те да „човек не може да живи без смеха, и кад умре смех, умире и човек“ (искази управника имања, Петручија), као и да је било боље кад се луда смејала (реплика Кристофора: „Не, Еко, био си бољи када си се смејао“.).

Пре него што и физички умре, овај лик је портретно-психолошки дефинисан и формом монолошког говора: он сам сведочи о томе како је доспео у замак, како је растао са Лоренцом и постао оно што је Лоренцо захтевао да он буде. Са губитком свог господара, луда губи своју сврху („А шта ћу сада постати?“) и спремна је и на последњу жртву („Али постаћу оно што ми је наредио да будем господар мој, Лоренцо. <...> Ватра!“).

И сценом Екове смрти крај војводиних ногу Андрејев модификује уврежене представе о типу дворске луде. Еко је слеп, али препознаје свог Лоренца (смех је онемоћао и слеп, али не напушта свој дом) и чврсто се припијајући уз његове ноге, управо од њега очекује спас и помоћ: „...тебе он зна, а за мене ћеш му рећи да сам твој брат, малена наказа. И када он (господ Бог) освети наше мачеве...“. Занимљиво је, такође, да обезумљени Лоренцо, који више никог не препознаје, па чак ни своју вољену дону Франческу, до последњег трена препознаје управо свог лакрдијаша. И док је према Кристофору непријатељски расположен (вади мач на покушај чувара вина да га узме на руке и изнесе из пожара), Ека бодри да издржи још мало и да дочека „самог Господа Бога“ који долази на „његов празник“.

Уз лик Ека везују се *мотив смеха* и *мотив привржености*. И луда је, као и Франческа, спремна на жртву и подвиг, и за разлику од осталих поданика, заиста поштује свог господара. Посебно је уочљив контраст између Ека и слугу (који се свађају крај одра мртвог војводе, чак и у капелу улазе са капама на глави), те Ека и управника имања, као и чувара вина. С обзиром на све речено, можемо да тврдимо да су и дворска луда и вољена жена чувари/бедеми војводиног најинтимнијег света, његови верни сапутници. У портретно техничком смислу, они су такоређи скицирани ликови (означени штурим физичким описом, скромним репликама других о њима, као и исказима главног јунака који их карактерише), који имају за функцију да детаљније осветле лик, а управо светлу и племениту страну војводине личности. (Уколико за главног јунака сматрамо војводу Лоренца ди Спандаро, о чему ће речи бити мало касније).

Кристофоро је чувар војводиних вина и пријатељ породице ди Спандаро. Лик овог породичног чувара и пријатеља (са Лоренцовим оцем ишао је у Палестину да се поклони гробу Господњем, а познавао је и мајку младог војводе), најпре добија свој физички портрет: висок је „попут мотке“, изразито мршав, „са опуштеним, као да су стално мокри, брковима“. У физичком опису овог лика уочавамо схематизам којим је Андрејев градио поједине ликове драме *Човеков живот* (нпр. *Гости* бала су „скицирани“ својим физичким својствима). Мокри бркови овог чувара вина, међутим, осим што су компонента физичког портрета, говоре и о својствима његове личности, као и о пишчевом односу према овом свом лику. Његов психолошки портрет, за разлику од *Гостију* бала код *Човека*, писац продубљује помоћу реплика самог јунака (он се стално жали на друге како много пију, а сам није имун на вино; неколико пута се присећа како је са оцем Лоренца ишао на гроб Господњи), као и напомена у дидаскалијама (он „говори мрачно“, достојанствено, упорно; „мрачно се обраћа“). Психолошкој портретизацији овог лика допринели су и односи које он успоставља са другим ликовима (највише мислимо на самог војводу и његову жену), чега у поменутој претходној Андрејевљевој драми нема. Кристофоро чува част дона Франческе, изазивајући на двобој безумног Лоренца, а затим, у сцени пожара, спашава саму Франческу, не желећи да напусти замак без ње. Према Лоренцу је нежан („дечаче мој“), изузетно га погађа његова болест (кроз

плач говори: „Онда боље да ме дају псима, а ја не могу више“), и иако га је најпре изазаво на двобој због увреде части дона Франческе, на крају је зарад њега спреман и на подвиг: у сцени пожара он жели да понесе Лоренца на рукама („као у детињству“) како би га, и тако болесног, спасао.

Петручио је управник имања војводе ди Спадаро. То је тип јунака који, иако ни честит ни непогрешив, остаје уз главног јунака, чинећи део његовог опште прихваћеног инвентара. Свакако треба имати на уму да је то тип, лик који по правилу мора бити уз војводу. Он је спона између слуга, које су му подређене, и војводе и свих осталих ликова, који су му надређени. О његовим физичким и психолошким својствима личности сазнајемо из реплика других ликова. Слуге га сматрају „паметним“; чувар вина Кристофоро се, сведочећи о његовим физичким својствима, осврће и на својства карактера („Када ћеш смршати макар толико да у тебе не може да стане толико много вина?“); луда Еко, пак, истиче његову ђавољу, превртљиву, природу („Ти си са сатаном у таквим односима, да ће ти он поверовати на реч“), док је за самог Лоренца Петручио „дебели неваљалац“, „стари дебели мангуп“, ленчуга, „бескорисни дебелко“, „велики обешањак и преварант“, коме „нос није црвен од молитви“ и кога ће „господ казнити“ за све што је погрешно урадио. Сам лик Петручиа, међутим, истиче један веома важан аспект ове драме. Са једне стране, његова грешност одраз је и грешности самог војводе, и та тамнија (мање лепа) страна војводине личности успоставља равнотежу са племенитом, оном која је дошла до изражаја у односима Лоренца са Еком и са Франческом. Са друге стране, управо речима Петручиа, тј. репликом коју управник имања изговара, писац афирмише једну од идејних концепција своје драме: „Зло је у дому када чак и луда почиње да уздише, попут прозеблог пса. <...> Човек не може да живи без смеха и када умре смех, умире и човек“.

Након појединачних ликова, свесно изостављајући лик Лоренца и остављајући питање главног јунака за крај анализе портретне метафоричности, скренућемо пажњу и на хорске ликове ове драме. Истоветни (пошто одражавају мишљење колектива из ког проистичу) хорски ликови *Црних маски* су Сељани и Слуге, Музичари и позвани гости маскенбала (Господин, Дама, Прва маска, Друга маска, Трећа маска).

Сељани се појављују у сцени опраштања са мртвим војводом. Из овог хорског лика издвајају се *Први сељанин*, *Сељанка* и *Други сељанин*, који својим исказима, са једне стране, карактеришу лик колектива из ког проистичу (уочавамо поступак метонимије – исказ једног замењује мишљење колектива, тј. појединачан случај је у служби генерализације), а са друге, сведоче о „тамној страни“ војводине личности. *Први сељанин* сведочи о рђавим поступцима војводе Лоренца (газио је његове усеве и њега и његову породицу лишио хлеба), *Сељанка* сведочи о раскалашности и обеситости Лоренца, које узимају и своје људске жртве (војвода је узео њену малену кћи за своју војводску забаву и дете је настрадало), и *Други сељанин* сведочи о изразитој бахатости и безобзирности војводе (војводина свита и сам војвода су брзо заборавили на смрт његовог сина). *Сељани*, иако се и прибојавају (у дидаскалијама писац наглашава да они са страхом прилазе покојнику), не заборављају његове лоше поступке (о чему сведоче њихове реплике). Занимљиво је да *Први сељанин* и *Сељанка* опраштају покојнику његове грехе (они понављају две готово идентичне фразе: „Нека ти господ опрости, као што ти опраштам ја.“ и „...био си добар господар и молим господа Бога да ти опрости грехе твоје.“), док *Други сељанин* има другачији став: „Лошу си услугу учинио господо, војводо, и нема ти опроста ни на земљи, ни на небу“.

Дакле, помоћу колективног лика *Сељана* Андрејев осликава и тамну страну војводине личности. Док су ликови луде и војводине лепе жене, а у мањој мери и ликови управника имања и чувара вина, сведочили о Лоренцовој племенитој и доброј души, колективни лик *Сељана* сведочи о његовим рђавим поступцима, као и о безобзирности, бахатости и путеном, раскалашном животу у младости („Волели сте различке у зрелој ражи“, изговара душа умрлог војводе након исповести *Сељанке*).

Бахатост и непристојност колективног лика *Слугу* највише долази до изражаја у истој сцени опраштања са мртвим војводом. Њихова бахатост и непристојност исказана је репликама самих слугу (свађају се крај одра мртвог Лоренца, шале се на рачун Франческине лепоте), као и мизансценом (улазе са капама, одбијају да приђу покојнику и да му целивају руку). Такође, за лик *Слугу* везује се и *мотив незнања, тј. наивне необавештености*. У сцени поновних припрема за дочек гостију, у

шаљивом тону истиче се лака непромишљеност, необавештеност и слаба моћ расуђивања слугу: Марио и Пијетро расправљају који је од њих двојице будала, и који је глупљи, јер не зна оно што сви знају, да војвода очекује госте.

Музичари и позвани гости маскембала су реални ликови војводине забаве који доприносе, најпре, шаљивом тону маскембала, као и истицању да се у мраку и под маском ради оно што се иначе не сме: мрак је простор за пољупце, а маска дозвољава шале и горке истине. Сви ови ликови су портретно окарактерисани искључиво репликама: они међусобно карактеришу једни друге, стварајући атмосферу војводине забаве, која из шаљиве прелази у озбиљну. Лик *Музичара* додатно је осветљен и пишчевим напоменама у дидаскалијама, које се највише односе на музику коју они свирају, о чему ће бити речи касније. Као колективни лик *Музичари* послушно извршавају наредбе („Музичари чекају само вашу наредбу.“), спремни и нестрпљиви да изврше свој задатак („Музичари су спремни.“, „...већ нестрпљиво чекају.“). Иако маскирани, они свирају оно што им је војвода дао, и истичући ту фразу као својеврсни лајт-мотив („Ми свирамо оно што су нам дали...“/ „Ми свирамо само оно што сте нам ви дали...“), писац заправо сведочи о војводином стању ума и процесу раздвајања личности.

Из хорског лика позваних гостију маскембала истичу се *Господин, Дама, Прва маска, Друга маска, Трећа маска*. У шаљивом тону, њихове реплике сведоче о мушко-женским односима, у којима по правилу *Господин* „лови“, а *Дама* „бежи“. *Прва, Друга и Трећа маска* су гости бала, који у појединим тренуцима сведоче и о располућеној свести главног јунака. Сви ови хорски ликови окарактерисани су искључиво репликама, датим у форми дијалога - њиховог међусобног, или, у случају умногостручавања маски, дијалога са војводом Лоренцом.

Лик војводе Лоренца ди Спадаро и питање главног јунака драме. На самом почетку драме, у дидаскалијама прве слике, писац нам даје физички опис и основне карактерне црте Лоренца, војводе ди Спадаро. Његов лик приказан је најпре помоћу физичко-психолошког портрета датог у дидаскалијама драмског текста („згодан, елегантан, помало сетан“, „сав гори од усхићења и задовољства“), описа његовог односа према гостима такође датог у дидаскалијама („нежно-пажљив и

љубазан са свима“, „нестрпљив, али веома љубазан“), као и мизансценом („лако се креће салом“). Овај лик се и „само-одређује“, репликама које сам изговара, као и кроз дијалоге и односе са другим ликовима. Три су врсте односа које он реализује са другим ликовима – њему најближи осветљавају његове позитивне карактеристике (Франческа, Кристофоро, Еко); слуге и сељани илуструју и његове лоше стране (у том смислу нарочито је релеванта сцена опраштања са мртвим Лоренцом); маске, и позване и непозване, сведоче о постојању још једне врсте односа, на који сам Лоренцо не може да утиче.

Лик војводе ди Спадаро није статичан нити компактан. Он пролази кроз неколико фаза, показујући и на тај начин слојевитост оваквог карактера. Писац то постиже помоћу полифоничности драмске радње. Лоренцо најпре губи све своје слуге, управника имања; затим се нешто дешава са вином, па са музиком (звучи су маскирани, „скините маске са звукова“, инсистира Лоренцо), а потом губи и своју жену. Лоренца издају и сопствене речи, а потом се поставља и питање његовог благородног порекла. Након свих ових искушења, долази до промене Лоренцове свести. Он ће неколико пута истаћи да је његово срце „пуно љубави и срдчности“, да у његовом срцу „нема змија“ и да је једини он у том окружењу „без маске“. Измене у свести, тј. сукоб старог и новог Лоренца, приказан је сценом двобоја, у коме нови убија старог. Овај сукоб унутар једне личности дешава се изван очију јавности, и након опраштања са старим, мртвим војводом, бал се наставља као да се ништа није догодило. У том „као да“ учествују војводини најближи, а идеја је да се симулацијом онога што је било пре подвојавања личности, тј. двобоја, поврати војводино сећање. Полифоничност драмске радње огледа се баш у том поновном покушају организације маскенбала, у том поновном непрепознавању реалности из перспективе главног јунака.

Споменули смо да су три врсте односа које овај лик реализије са другим ликовима драме. Можемо рећи да Лоренцову личност одређују две врсте односа. Са једне стране, његови најближи - луда, вољена, чувар вина сведоче о његовој племенитој природи, док са друге, сељани и слуге сведоче о лошим поступцима и безобзирности према другима. У оваквој својеврсној синтези доброг и лошег, створиће се и иреалан план – онај у коме војвода ступа у однос са маскама и који

сведочи о немоћи његових благодних тежњи да разјасни (осветли) све и угоди свима. Иреално, тј. филозофско-алегоричан план ове драме, настао је из префорсираног реалног:¹³⁸ Лоренцо је *морао* да зна ко је његов отац, он је *морао* да осветли сваки кутак свога замка/душе. У реалном плану драме овај лик остварује реалне односе (са женом, лакрдијашем, слугом, управником, чуварем вина, сељанима), и добре и лоше, а у иреалном, односи се успостављају изван његове воље (Лоренцо - маске, Лоренцо – Црне маске, маске - Црне маске).

Главни јунак је као личност максимално уопштен и схематизован. Између осталог, Лоренцо има све оно што један војвода треба да има: слуге, имање, замак, жену, лакрдијаша, пса, управника имања, чувара вина. У лику војводе Лоренца актуализује се раздор и конфликт између подсвесног и интелекта, свесног начела. Раздор постоји, али сама подсвест, на коју је разум бацио светлост, постаје место сукоба супстанционалних начела, оличених у Богу, Сатани и Празнини. Светло разума је осветлило тај сукоб, није га изнедрило, није га оно створило. Сукоб начела је дат максимално објективно и то није лична трагедија Лоренца, већ човека као таквог. Човек не може да сагледа те силе, ни интуитивно, ни рационално, па самим тим ни да их контролише. Отуда трансформација неочекивана и за самог Лоренца. Не ствара он химну Сатани својом вољом, он се руководи принципима који су му непознати.

Отуда и питање ко је главни јунак драме. Лоренцо је жртва сукоба свести и подсвести, интензивираним светлошћу разума. Дакле, он није *агенс радње*. Па ко је онда главни јунак, ко је онај који је проузроковао све споменуте трансформације, тј. фазе у промени свести војводе Лоренца, жртве разумом преосветљене душе? У чијим рукама је сваки човек? Као и у својим претходним драмама, Андрејев не даје јасан одговор, он само промишља и поставља питања. Нисмо докучили ни природу *Неког у сивом*, нити ко руководи *Временом*, *Смрћу* и *Царицом Глади*, па је тако и питање ко је крив за Лоренцово безумље, душевну *празнину*, остало у домену пишчеве запитаности. Човек је немоћан пред супстанцом, и лик војводе ди Спадаро само се уписује у низ ликова који сведоче о човековој немоћи. Ни богатство, ни

¹³⁸ Присетимо се Гогољеве тезе да све умишљено долази из саме реалности.

разум, ни љубав не спашавају човека од супстанционалне, тј. егзистенцијалне неминовности.

Симболични план драме

Остали актери радње *Црних маски* не само што актуализују симболични план драме, него су и многозначне *алегорије*. Истаћи ћемо следеће ликове-алегорије: *Старице* са кастањетама, *Црвена маска* са змијом која је обавија, *Паук*, *Нешто*, *Веома лепа маска* и *Црне маске*. Од наведених ликова, по својој специфичности издвајају се *Старице са кастањетама*, које су условно-реалан лик, и *Црне маске*, које су и вишезначна алегорија и експресивни симбол, док истовремено представљају и драмско оличење супстанце.

Старице са кастањетама су гошће на војводином маскембалу и укупно се на сцени појављују четири пута. Овај условно-реалан збирни лик (њих је увек седам!), осим што је физички окарактерисан пишчевом напоменом у дидаскалији („седам погрбљених, набораних Старица“), карактерише и начин кретања, мизансцен („весело поскакујући“, „протрчавају“, „ударајући кастањетама“), као и једна те иста реплика коју у драми изговарају неколико пута („Иде младожења! Иде младожења! Иде младожења!“). То понављање једне те исте реплике послужиће као својеврсни лајт-мотив, који ће кореспондирати са Лоренцовим финалним дозивањем Владике света. Наиме, њихов младожења је Ђаво, а подвојена војводина душа ће управо сатану, против своје воље, прогласити владиком и господарем света. Од наизглед безазлене шале домаћина маскенбала („Ах, каква дражесна поворка: реците ми, моје лепотице, где вам је младожења, ђаво?“, - шаливо их провоцира Лоренцо), доћи ће се до трагедије („...мој господару, владико света, сатано.“, сам Лоренцо својом песмом дозива ђавола).

Присетимо се да је збирни лик *Старица* већ био присутан у Андрејевљевом драмском стваралаштву. Док у драми *Човеков живот Старице* нису знале да ли су саме дошле, или их је, пак, *Он* позвао, *Старице* драме *Црне маске* јасно истичу да су *Ђавоље невесте* (о чему посредно може да посведочи и њихово понашање: веселе су, увек протрчавају са кастањетама – у чему видимо дионизијско начело).

Такође, док су у *Човековом животу Старице* биле посреднице између овог и оног света, у *Црним маскама* оне посредно најављују Сатанин долазак, тј. Лоренцово безумље. Може се поставити питање: да се Лоренцо другачије нашалио, да ли би и „младожења“ био неко други? Сетимо се речи лакрдијаша Ека: „...не показуј језик небу, иначе ће ти оно показати шипак“.

Црвена маска је алегорија Лоренцовог срца. Она је једна од гостију који долазе на војводин маскембал и у драми је сусрећемо два пута: на самом почетку, приликом пристизања првих гостију-маски, и непосредно након што је војвода „изгубио“ жену. *Црвена маска* је портретисана најпре физички: својим дескриптивним именом, које у себи садржи и хроматско начело, а затим и репликом самог Лоренца („чудна маска“, „скроз у црвеном“ са „гадном црном змијом која је обавија“). Њен психолошки портрет гради се пишчевом скромном напоменом у дидаскалији („смеје се пригушено“), као и реакцијом јунака на њен захтев да помази змију, тј. јунаковом репликом („Тако сте оштроумни. Каква дивна шала!“). Након војводиног губитка жене, у атмосфери „сатанине свадбе-маскемабала“, која је постигнута музичким начелом, *Црвена маска* понавља свој лајт-мотив („Помази змију, помази змију, испила је сву моју крв.“), на тај начин посредно карактеришући војводину душу.

Црвена маска је дакле лик алегорија, изграђена на антитези помоћу хроматског начела (*црвена* маска, коју обавија *црна* змија), и у служби је карактеризације личности главног јунака. Наиме, Лоренцо подржава ту чудну шалу са змијом, али је опрезан. Такође, изазван том „ошторумном шалом“, он ће неколико пута гласно поновити да у његовом срцу нема змија. Та потреба да се нагласи честитост сопствене душе и срца посебно значење добиће у финалној сцени драме.

Паук је најпре физички окарактерисан репликом самог Лоренца („црни, длакави паук“, „гадно чудовиште на неодлучним ногама што се њишу“, „тупе, похлепно-свирепе очи“, „гадно створење“, „мој чудни госту“), а затим и својим репликама-питањима, упућеним Лоренцу („Хајде да ловимо муве <...> зар ниси жељан свеже крви?“, и: „Хајдемо на кулу, пријатељу, тамо се нешто запетљало у паучини и чека те.“). *Паука* такође карактерише и мизансцен (он се „њише на неодлучним ногама“, прилази Лоренцу „неочекивано“ и „са леђа“), а прва Лоренцова реакција на ту

маску је страх, који потом прелази у смех. Из реплике самог *Паука* јасно нам је да је ова маска алегорија паучине у Лоренцовој души. Овај сусрет главног протагонисте са пауком ће такође бити повод да се по први пут у драми нагласи да „у његовом срцу нема змија“ (што ће постати важан лајт-мотив и у самом финалу ове драме), као и да је у његовој души светло, као и у замку и „да нема паучине и мрака, који су потребни таквим гадним створењима...“.

Паук такође разговара и са *Црним маскама*. У том кратком разговору два длакава и гадна створења истичу се *Паукова* радозналост (он жели да сазна да ли су оне од *Ђавола*) и неповерљивост („Ти не знаш Сатану? Па ко вас је послао овамо?“). Такође, градирањем осећаја страха (Лоренцо се уплашио *Паука*, а *Паук* „у страху бежи“ од *Црне маске*) карактерише се и (демонска) природа *Црних маски*.

Нешто је маска са много руку, много ногу, „лишено лика и облика“. *Нешто* говори „многим гласовима“. Физички портретисан самим увођењем у драмску радњу (писац му даје дескриптивно име), овај лик-маска је дефинисан и својом репликом („Ми смо твоје мисли...“; „Ми смо твоји домаћини.“) као и војводином реакцијом на њу („...као да имам растопљен свињац уместо мозга“, говори Лоренцо губећи стрпљење са таквим чудним и дрским гостима).

Веома лепа маска је алегорија лажи. Осим кратке информативне дидаскалије којом се овај лик уводи у драму, *Веома лепа маска* је физички портретисана и репликом главног актера радње („дражесна попут сна“, „нежна“, „гибког стаса и малене ножице“, са „прелепим, сјајним очима“), док о свом идентитету говори сама маска („Ја сам твоја лаж, Лоренцо.“).

Црне маске представљају оличење супстанце. Иако је ово у потпуности апстрактан лик, чист симбол, писац нам у дидаскалијама драме даје његов физички опис („космате и црне од пете до главе“, „налик на орангауте“), који је додатно означен и хроматским начелом (оне „*црним* прстима додирују *беле* мермерне стубове“). Овај лик је окарактерисан и психолошки – најпре мизансценом (оне се „неповерљиво и плашљиво осврћу“, „покајнички, конфузног и помало расејаног изгледа примичу се зидовима“, „усамљено се врзмају усред гомиле“), а затим и реакцијом других ликова на њихову појаву, исказану кроз форму дијалога (ми из дијалога других маски сазнајемо да су *Црне маске* овде први пут) или помоћу

мизансцена (сви они којима се *Црна маска* приближи „узмичу пуни неодумице“). Такође, овај лик се и самоодређује, најпре кроз дијалошку форму („Ја не знам ко сам ја. Неко је у кули запалио светлост и ми смо дошли овамо.“; „Нас је родио пламен.“, одговарају *Црне маске* на зачуђеност осталих маски), а затим и мизансценицом, исказаним у дидаскалијама („Са стидљивом, али нападном радозналошћу пролазе свуда и читава црна гомила нагрће на камин“).

Овај лик се најпре сусреће на крају прве слике, када се појављују и прве назнаке промена свести главног јунака. *Црне маске* су прво опрезне и сакривају се од осталих гостију маскембала, да би након двобоја, тј. цепања војводине личности, постале многобројније и смелије. Оне ступају у дијалог са осталим маскама-гостима, са Пауком, и са самим Лоренцом. Из тих дијалога ми сазнајемо да оне не знају ко их је послао овде, да их ствара сама ватра, да им је хладно и да, жудећи за ватром, оне је гасе. На крају треће слике *Црне маске* продиру у војводин замак, преузимајући власт чак и над музиком: оне трубе, „дозивајући своје“. Тиме је осим хроматски (*црне су* и доносе са собом мрак, због њих се гаси и последња бакља), овај лик досликан и музичким начелом (оне *трубе*, дозивајући своје). У финалној сцени, оне дефинитивно продиру у замак, праћене „тутњавом и риком“ (звучно начело) и свечаним пламеном, „црним димом“, „језичцима ватре“ (хроматско начело).

Рекли смо да су *Црне маске* оличење супстанце. Међутим, у овој драми та супстанца се налази унутар човека самог. Док је *Човек* био немоћан пред *Неким у сивом*, Лоренцо је, за разлику од њега, сам створио *Црне маске*, желећи ватром да што боље осветли свој замак, тј. своју душу. Дакле, док је у *Човеком животу* било речи о ограничениости човековог знања, на шта нас је упућивало постојање супстанце пред којом је човек немоћан (види бинарну опозицију *Вечност/Привременост*), у *Црним маскама* оличење супстанце нас упућује на опасност прекомерног знања, тј. на аутодеструктивни потенцијал искључивости самог знања (личности која се опире искључиво на знање).

У прилог нашој тези да је ова драма интерпретација аутобиографије у кључу симболистичко-филозофске драме, иду и сведочења Аркадија Алексејевског, пишчевог пријатеља, који је своја сећања на Андрејева назвао *Војвода Лоренцо*. Из

тих сведочења ми сазнајемо одакле потиче пишчева идеја о *Црним маскама*: Андрејев је често имао снажне мигрене, које су започињале треперењем црних кругова пред очима. Када то треперење добије на интензитету, кругови чине својеврсне рупе у слици света, а затим се, треперећи, шире и стапају пред тобом у потпуно црnilo, што је претеча ужасне главовоље. Тако су настале *ђавоље црне рупе*, тј. *Црне маске*.¹³⁹

Као лик симбол, *Црне маске* су инородне, туђе човеку, јављају се у моменту када се у тој непријатној игри дешава последњи губитак, губитак жене. Изгубљен је последњи ослонац. Као пустош, празнина, *Црне маске* могу да прогутају све. Оне належу на светлост и гасе је, као што је својство мрака да прогута све. Овим ликовима-симболима Андрејев указује на стварање таме из светлости, празнине из истине, постигнуте разумом. Пошто је тама другостепена у односу на светлост, рођена је од стране светлости, као што је Сатана другостепен у односу на Бога, тако је празнина, пустош, *ничто* другостепено у односу на светлост разума. Празнина се ствара тамо где је разум најактивнији и најискључивији. Међутим, само ум који тражи може да види те бездане, и у томе је за Андрејева велика загонетка постојања. И сам писац је писао да њега никада неће разумети онај „који ниједном није запалио огањ на кули ума и срца свога и није видео осветљени пут, којим се приближавају чудни гости и није схватао ту велику загонетку постојања по којој на позив пламена долази тама“.¹⁴⁰

Ликови представљени у облику метафоре, симбола и алегорије осликавају симболични план драме, у коме се огледа ауторова стилска тежња: упростити, а самим тим и истаћи.

Музички фон драме

Музички фон ове драме чине звуци које призводе гости маскенбала (смех, кикот, узвици и сл.), музика коју свирају маскирани музичари (која је током драме аморфна), звуци природе, мелодије које производи сам Лоренцо (од „нежне

¹³⁹ Вид. Скороход, стр. 274.

¹⁴⁰ Вид. Л. Андреев, *Собр. соч. в 6-и томах*, Москва, 1990-1996. Т III, стр. 647. (Превод наш – М. П.)

песмице“ до „химне Сатани“), као и тонови и мелодије уз које се Слуге, Сељани и најближи опраштају од мртвог војводе (миса, свештеников глас, „свечани звуци оргуља“, „тужни звуци појања за упокој душе“).

Музички фон је највише истакнут у дидаскалијама ове драме, мада га ређе налазимо и у репликама самих јунака. Као што је стање свести главног јунака аморфно, тако је и аморфан, промењив, и основни тон ове драме.

Често су звуци наговештаји надлазеће катастрофе коју сами актери радње још не виде. Тако је „чудан пригушен смех“ позваних маски на самом почетку драме већ наговештај неке тајне. Она ће се манифестовати најпре у чињеници да Лоренцо не препознаје своје позване госте. Дивља музика која прати долазак *Црних маски* у почетку се чује „иза музичара“ и нико на њу не обраћа пажњу, да би касније у свести главног јунака та иста дивља музика била препозната као „паклена какофонија“, „вапај мученика“, „кикот сатане“.

Најдоминантнија карактеристика музичког фона *Црних маски* је музичка аморфност – непредвидивост и промењивост. У складу са променом стања свести главног јунака, музика и звуци се такође мењају. Тако је музика на поновном балу за Лоренца „једноставно ужасан ветар“, а након губитка вољене жене, музичари свирају „нешто дивље, што помало личи на свадбени марш“ код сатане, „нешто дивље, где се истовремено чује зао смех, крици очаја и бола и тихо јадикuje нечија туга“. Немоћ главног јунака додатно се истиче лајт-мотивом музичара („Ми свирамо оно што сте нам ви дали.“), који се понавља и након промене „тужне и лепе мелодије“. Музика је и средство да се поврати сећање: Лоренцо певуши песмицу како би подсетио Ромуалда шта треба да пева, а Франческа помоћу музике и речи песме коју је сам војвода написао, покушава да поврати његово сећање. Лоренцо госте жели „помоћу музике да врати стварности“, затим сам моделира ту стварност – певуши оно што би гости требали да чују. Међутим, сам не успева да отпева оно што би требало, па његова песма прелази у кикот и завршава се мрачном химном и дозивањем Сатане.

Звуци на двобоју новог и старог Лоренца („звиждук и звекет мачева који се сусрећу“) пропраћени су звуцима природе („завијање и звиждук ветра што хучи око куле“, „дивља мелодија која подрхтава“), који у свести главног јунака „личе на

музику“ његових мисли. Дакле, кроз реплику самог јунака писац нам директно указује на чињеницу да музичка позадина додатно истиче и наглашава унутрашње стање самог јунака. Исто тако, звуци околине прате и сцену опраштања са мртвим, старим Лоренцом. Сцену опраштања прате „дрека и лавез ловачких паса“, „завијање труба и свечани звуци оргуља“, миса и свештеников глас. Такође, Еко звецка прапорцима и тужно плаче, а у позадини се још чују и „тужни звуци појања за упокој душе“. Након ове својеврсне музичке паузе (сви основни тонови и мелодије су у истом тоналитету, тј. нема непредвидивих промена основне мелодије), писац нас уводи у нови музички став – бал се наставља, и поново је присутна „лепа, тиха музика, проткана сунчевом светлошћу“, која ће у завршној, петој слици поново прећи у „дивљу музику“, „крике“, „пометњу“, „плач, тихе узвике“ и Лоренцово поновно „дозивање Сатане“. Страшна је и „ћутљива глува борба *Црних маски* са ватром“, а затим и Лоренцова усамљена смрт праћена „гутњавом и риком свечане ватре“.

Борба контрадикторних начела унутар човекове душе, борба у којој сам човек не учествује, приказује се и помоћу музичког фона драме. Из једног стања нежних хармоничних звукова, музичка позадина прелази у „чудан дивљи плес“, изражавајући час једну силу, Божанску, час другу, Ђаволу. То је музика очајања и немоћи, и одраз је два генерална начела људске душе. Од „лепих, нежних, јасних и меких акорда“, у драми имамо два прелаза до „химне Сатани“. Ти прелази се дешавају слободно, без човекове воље, што истиче објективни карактер драмског сукоба. Наиме, нема потребе утврђивати Лоренцово „право лице“. Важно је схватити да у сваком од нас постоје неистражене дубине, тј. душа која је увек поље битке два исконска начела. Музички фон, као и сама чињеница да маскенбалом управља нешто, или неко, ко је постављен изван Лоренцове воље и разума („Ми свирамо оно што су нам дали“, истичу музичари; вино се претвара у крв Сатане, а музика у паклену какофонију) управо потврђују ову нашу тезу.

Скренућемо пажњу и на један интерполирани текст, на песму коју пева Ромуалдо. То је она песма коју је Лоренцо сам написао. Песма убрзо почиње да говори о ономе што се заправо дешава у драми („И осветлио сам дворац огњем / Шта се десило са мојом душом? / Црне сенке побегоше у планине...“, пева

Ромуалдо). Песма говори даље о безумном Лоренцу и завршава се речима: „Страшно је души мојој, о владару, о владико света – Сатано“. Песма је, дакле, заправо одраз онога што се управо дешава, а сам јунак тога није свестан. Кроз песму проговарају Лоренцове дилеме, сумње, запитаности. Маске само додатно доприносе Лоренцовој несигурности и коначном губитку разума, то јест подвојавању личности. Друга слика, у којој је интерполирана песма Ромуалда, завршава се тако што „звучи дивље музике постају гласнији и ближи“.

Дакле, музички фон ове драме симболише све оно што се дешава у души главног јунака. Сама мелодија Ромуалдове песме је аморфна, мења се од нежне до дивље, а акцентују се и речи песме коју је компоновао Лоренцо, али је сви погрешно изводе, све док и сам аутор не проговори исте те „подметнуте речи“. Такође, у музичком фону „Црних маски“ уочавамо типичан романтичарски поступак у коме мелодија и пејзаж прате главну линију фабуле и додатно осветљавају унутрашња стања актера радње. (Нпр., када се поставља питање свадбе чује се свадбена мелодија, а на сахрани Лоренца, музика за сахране). Тоновни који прате радњу, као и речи песме коју је Лоренцо припремио за бал, додатно осветљавају драмску радњу и наглашавају оно што ће бити јасно и дефинисано тек на крају драме.

Дидаскалије

У *Црним маскама* помоћу дидаскалија писац описује место радње („Богата, изнова уређена дворана...“), објашњава саму радњу („У току су последње ужурбане припреме за маскенбал“), и детаљније описује ликове („Улази висок, попут мотке, изразито мршави с и њ о р, са опуштеним, као да су стално мокри, брковима. Личи на Дон Кихота. Мрачно се обраћа војводи.“, описује се појава Кристофора, чувара војводиних вина). У већини случајева дидаскалије су кратке пишчеве назнаке, коментари или упутства, помоћу којих Андрејев, као што смо већ рекли, описује радњу или ликове („Прилази висока мршава маска“; „Дугачко Срце равнодушно удара Ека, и овај пада.“), или, пак, истиче музичке („...тужна и лепа музика као да

се случајно нашла у том хаосу...“) и хроматске („све блешти од злата“; „све обавија мрак“) компоненте своје драме.

Све дидаскалије ове драме груписали смо у седам категорија. Прву чине дидаскалије – кратка упутства која откривају психолошка својства јунака. Оне су и најмногбројније. На пример: „гласно се смеје“, „весело“, „тврдоглаво“, „достојанствено“, „са нежним прекором“, „радосно“, „бесно“, итд. Другу категорију чине такође кратка пишчева упутства, али она која сведоче о мизансцену: „одлазећи“, „утрчава“, „клањајући се веома љубазно и ниско“, „протрчавајући“, „стежући руке уз груди“ и тако даље. Следећу, трећу, категорију чини комбинација прве две. Наиме, у драми се често кроз мизансцен манифестује и психолошко својство јунака, на пример: „Граби ноте и са ужасом чита.“, или „Дивље урла и пада“.

Четврту категорију дидаскалија ове драме чине проширене дескриптивне пишчеве напомене. Оне описују место радње и саму радњу, уводе нове ликове, описују мизансцен. Њих је највише на почетку сваке слике, мада их проналазимо и у самом тексту драме. На пример: „Појављује се неколико маскираних... Улазе веома тихо и ћутке... Долазе нове маске.“; или: „Истовремено протрчава неколико маски и готово истовремено одговарају.“; „На галерији своја места заузимају маскирани музичари. Крај ногу гостију врзма се лакрдијаш Еко, трудећи се да завири под маске и изазове смех својим неуспелим шалама.“

У пету категорију сврстаћемо описне дидаскалије које су носиоци музичког фона („Лепим, нежним, ведрим попут очију детета, меким акордима започиње музичка пратња. Но са сваком наредном фразом...“), а у шесту опет описне, али које су носиоци хроматског фона („Све се прекива мраком“). Седма категорија је комбинација пете и шесте („Неко време је тихо. Затим све обавија мрак и звуци дивље музике постају јачи и ближи.“).

Дакле, иако наизглед кратке и скромне, дидаскалије ове драме су, захваљујући функцијама које имају, ипак богате. Седам категорија у које смо их сврстали пратећи Андрејевљев текст сведочи и о њиховој разноврсности.

Хроматика

Поред метафоре, алегорије, симбола и персонификације, уметничких и стилских поступака највише коришћених у портретизацији ликова и обликовању драмске радње, у овој драми уочљив је и романтичарски конципиран контраст светлости и таме, божанског и сатанског. У почетку драме је све „јарко осветљено“, Лоренцо чека госте и нема места за мрачне мисли у његовој души. Међутим, доводе се у питање војводино благородно порекло, као и његов добар однос према слугама и сељанима. Тада нестаје хармоничност светлог царства и Лоренцова душа постаје арена борбе добра и зла, светлости и таме. Њему се чини да су у замак (његову душу) дошли они које он није позвао и да су, пратећи људе, чак и речи и мисли ставили маске на себе. Трагична је вера да ће самопожртвовање (истицање главног јунака да у његовом срцу нема змија, као и његова љубазност, упркос свему, према гостима) спасити човека и да ће га ослободити од омражених маски (тј. неминових сумњи и личних преиспитивања).

Хроматско начело ове драме је, осим генералног романтичарског контраста светлости и таме (који је манифестован на нивоу фабуле), реализовано кроз пишчеве напомене у дидаскалијама, као и портретизацију појединих ликова (нпр., *Црна маска*, *Дама у црвеном* и сл).

Сам почетак ове драме обојен је „јарком светлошћу“, „јарким бојама мозаика“. Светлост се истиче као позитивно начело (и саме светиљке су „необично лепог облика“), које је доведено до свог крајњег степена („све блешти од злата“) и треба позитивно да утиче и на све госте Лоренцовог маскенбала („Будите веселији, погледајте колико је живихне, прелепе ватре“, говори Лоренцо).

Након ове изразито светле крајности, појављују се и прве хроматске промене, које заправо сведоче о променама унутар свести главног јунака. Најпре се преплићу трачци светлости са црним сенкама („час су јарки трачци светлости, час црне сенке од попречних греда“), затим током двобоја старог и новог Лоренца соба је „слабо осветљена“, полумрачна, дакле светлост делимично уступа пред тамом, да би на крају сцене у којој нови Лоренцо убија старог наступио потпуни мрак („све обавија

мрак“). Дакле, писац нас је и хроматски довео до друге крајности светлог начела, до мрака.

Нови почетак (маскенбал се наставља, *нови* Лоренцо је сада домаћин) обележен је „крваво-црвеном флеком“ на обнаженим грудима главног јунака. Дакле, основна хроматска антитеза светло-мрак добија још један тон – црвену боју. Пред најездом *Црних маски* гасе се бакље, па се све тамнија хроматска скала преплиће са црвеном светлошћу. Последњи светли тонови (у дидаскалијама представљени кроз последње две-три бакље које горе) преплављују салу „фантастичном игром сенки“, светлост је слабашна, али је још увек има. Међутим, сада до хроматских промена долази нагло – „гаси се последња бакља“. Хроматска промена овога пута пропраћена је и музичким начелом (*Црне маске* „трубе, позивају своје“), па можемо говорити о својеврсној синестезији као техничко-стилском поступку Андрејевљеве драме.

У дидаскалијама четврте слике поново су супротстављени основни тонови ове драме: „црна тканина“ и „црни масивни мртвачки ковчег“ стоје насупрот „слабој, мекој светлости“ која допире кроз прашњаве прозоре. То је слика у којој је све наизглед како треба да буде (ликови се опраштају са мртвим Лоренцом), па нас писац враћа на почетно, основно хроматско начело ове драме.

Тај хроматски мир, та равнотежа светлости и таме, нарушиће се још једном у финалном делу ове драме. Лоренцо поново дочекује своје госте и „ватра је спремна“, сала је „празна и јарко осветљена“, „јарко је осветљено степениште“. На јунаку је „крвава флека на грудима“, „бледо лице“, „светао поглед“. Дакле, сада писац поставља нове хроматске координате свог драмског текста: светло – црвено, крваво – тамно. Сала блешти од светлости и светао је поглед војводе којим он посматра салу, али он никога не препознаје. Искључивост и прекомерност светлог начела довешће нас до друге крајности светлости, до мрака. Мрак је најпре напољу, види се кроз прозор (у дидаскалијама писац истиче „црвено руменило заласка“), а затим се и та светлост напољу пуни ватром и крвљу, „небо је у пламену“ и „земља је у ватри“. Поново можемо говорити о синестезији, синтези хроматског (ватра, светла коса, блистава свтлост, златкасти дим) и звучног начела (рика, звук пламена који гута камен), помоћу које се додатно истиче трагедија главног јунака.

Закључићемо да у читавој драми доминирају три боје: бела, црвена и црна. Уочљива је синтеза хроматског и звучног начела, помоћу које писац додатно истиче ужас онога што се дешава. Такође, у хроматском начелу можемо уочити извесни схематизам – све се одвија у једној равни: од светлости, преко крви и црвене, пламене ватре до апсолутног мрака, таме. Таква хроматска раван не оставља простора за нијансе, за друге боје, те представља одређени шаблон, који је, рекли бисмо, у служби опште идеје драме као упрошћене алегорије о подвојавању личности која је искључиво светлом/разумом желела да спозна свет.

4. *Анатема* (1909)

Драма *Анатема* представља трансформацију текста првобитно замишљене драме *Бог, Човек и Баво*, која је требала да заврши планирану драмску триологију. Сам Андрејев је у једном од интервјуа скренуо пажњу на повезаност драмске форме *Човековог живота* и *Анатеме*. Писац је тврдио да ће да остане „у равни исте стилизације, као и у *Човековом животу* и *Царици Глад*“, али да ће се потрудити да да „реалнији садржај“.¹⁴¹ Ова трагедија првобитно је носила назив *Давид Лејзер*, а други главни актер радње једноставно је био назван Ђаво.

Андрејев је *Анатему* писао крајем 1908. године. У једном од писама из друге половине децембра те године он пише да је драму завршио, али да још жели да је поправља и да ће то радити дуго.¹⁴² Драма је завршена у децембру 1908. године, када је и представљена Немирович-Данченку. Званично је одобрена од стране цензуре у фебруару 1909. године, а као засебно дело објављена је у санктпетербуршком „Шипурку“ („Шиповник“) 1909.

Историјска рецепција драме: пишчева концепција, драма у критици и на сцени

О овој, шестој довршеној, Андрејевљевој драми писали су А. Бели, Н. Абрамович, Ф. Баћушков, А. Р. Кугељ и други. У критичкој литератури углавном је тумачен лик *Анатеме*, који је писац створио „из сопствене душе – из савремене бескарактерне, немоћне лутајуће душе, потпуно затворене, одсечене од живота навиком непрестаног самопосматрања“.¹⁴³ *Анатема* је у литератури дефинисана и као филозофска драма, која у себи одражава главне антономије друштвеног спора (теолошко филозофски спор о Богу, о Вери, Религији, који је проузроковао такозвано *боготражитељство*, *боготворење* и *богоборство*). Највећи опонент ове

¹⁴¹ Вид. „Новая Русь“, 1909, 19, фебруар.

¹⁴² Андрејев пише: „Нисам сигуран ни око назива, ни око имена актера радње“. Вид. Андреев, 1989, стр. 510.

¹⁴³ Гуревич Л. *Литература и естетика*, стр. 72,73.

драме, у том контексту, био је Розанов са његовим *Покушајем критичких коментара уз Легенду о Великом инквизитору* Достојевског.¹⁴⁴

Из новије критике издвојили бисмо запажања Александре Печенкине.¹⁴⁵ Она сматра да се у овој драми разоткрива „радионица“ људских судбина. Живот Давида Лајзера постаје објекат расправе демона који тражи истину, са Вишим Разумом Универзума. Суштина те расправе, тачније суштина демоновљеве провокације, открива се у првој и седмој, последњој, слици, које уоквирују основну драмску радњу: живот Давида Лејзера, који представља однос човека, верника, према Богу. Печенкина истиче да су резултати тог експреимента над човеком различити. С једне стране, човеков живот, ако се посматра као рационални покушај да се докучи замисао, идеја Вишег разума, представља сурову и дивљу игру закона, зао смех деспота (Демона или Бога) над покорним робом, немоћним и покорним човеком. С друге стране, човек, који говори са Богом, кога воде љубав и самоодрицање, досегао је, и заслужио, бесмртност. Присетимо се, на пример, лика Мајстора из чувеног романа М. Булгакова. Тиме се истиче и наглашава постојање више Правде, која иако не делује одмах, за време човековог живота, делује у животу вечности, свевременом постојању Универзума.

Драма *Анатема* је доживела две премијере: у Москви, на сцени МХАТ-а, и у Петербургу, у Новом драмском театру. У Москви, у режији Немирович-Данченко и В. В. Лужског, премијера је била 2. октобра 1909. године. Без обзира на кратак живот на сцени, ово извођење оставило је велики траг у историји руског позоришта. На сцену је пренета тежња ка хиперболама, ка социјалној гротески, без обзира на реалистичке уметничке принципе драме. Н. Ефрос је сматрао веома успешним масовне сцене и уочио је експресионистички *гојевски* манир у епизоди где се слави Лајзер. Лик Анатеме приказује дубоко трагичну фигуру ђавола-богоборца. То је један сложени психолошки портрет, испуњен протестом, побуњеничким духом, који га доводи до лудила и избезумљености. Андрејев сам сведочи да је Качалов у улози Анатеме превазишао његову ауторску идеју:

¹⁴⁴ О томе вид. Ю. Бабичева, *Драматургија Л. Андреева*, автореферат дисертацији..., Москва 1971.

¹⁴⁵ А. О. Печенкина, *Три театра Леонид Андреева: онтологија автора и њега његово отражење у модификацијах драматическог конфликта*, Дисертација на сосикание научной степени кандидата филолошеских наук, Москва 2010. На правах рукописи.

„Качалов је ушао у борбу са мношвом и победио. Његов Анатема је изнад мог. У мојим речима он је открио нови садржај“, - сведочио је писац.¹⁴⁶

Ова драма је изазвала велику полемику међу савременицима. *Анатема* је оставила изузетан утисак на режисера МХАТ-а, Немирович-Данченка, који ју је сматрао „извршном драмом, правом трагедијом“. О самој драми Немирович-Данченко пише: „Анатема ме привлачи најпре својим великим револуционим опсегом. То је вапај светског сиромаштва...“¹⁴⁷ Треба напоменути да сам Андрејев није био у потпуности задовољан оваквим виђењем свог Анатеме. Немирович-Данченко и МХАТ су истицали социјални план драме, што се разилазило са пишчевим ставовима и виђењем филозофско-етичке проблематике овог драмског текста. Андрејев је у драми изнео своја размишљања о путевима ка бесмртности, о границама разума у спознаји тајне света и о хришћанству и љубави према ближњем. По режисеру МХАТ-а, у овој драми нису најважнија питања религије и естетике, већ друштвено-филозофска питања. Иако су се режисер и писац идејно и стилски разилазили, након 89 проба, премијера је била 2. октобра 1909, и у своја 37 извођења драма је доживела успех. И не само успех, ова драма је значила велики догађај за историју МХАТ-а, а оцењена је и као неопходна етапа на путу до Достојевског. Наиме, треба имати у виду да је 1911. године Немирович-Данченко на сцену МХАТ-а поставио *Браћу Карамазове*.

Писац и режисер су се заправо идејно и стилски потпуно разилазили. Сиромаштво и тупост народа, његова покорност били су предмет Андрејевљевог апсурда, па чак и гротеске, чега у инетрпетацији Немирович-Данченко нема. Режисер саосећа са народом, показује реализам тог сиромашног живота, чиме се губи централна идеја ове драме. Свакодневица је банализована таквим реализмом, истанчаним до симбола, а типичност карактера уништена игром глумаца.

Друга сценска премијера ове драме била је у Петербургу 27. новембра 1909. године. У режији А. А. Сањина, драма је у складу са њеним филозофским садржајем и издигнута је изнад свакодневице. Давид Лајзер је постављен у центар драме и приказан је као бунтовник и богоборац, док је лик Анатеме у другом

¹⁴⁶ Цит. По Афонин Л. *Леонид Андреев*, Орел, 1959, стр. 188.

¹⁴⁷ Вид. Вл. И. Немирович-Данченко, *О творчестве актера*, Москва, 1984, стр. 65.

плану. Иако је Андрејејев сам био задовољан оваквим тумачењем драме, критика се углавном лоше огласила поводом ове петербуршке поставке.

Московски рецезент Сергеј Мамонтов упоредио је ове две поставке и закључио да је у Москви један велики ђаво, Качалов, а у Петербургу је Лејзер, који уме да пренесе опште стране људске душе. Најважније је, истиче Мамонтов, „то да читаву поставку и тон драме Сањин тумачи у складу са Библијом и његова интерпретација је далеко успешнија од интерпретације Вл. Н. Данченка, која води гледаоца у вулгарно предграђе“.¹⁴⁸

Након престоница, драма се приказивала и у провинцији, мање или више успешно. Међутим, ускоро се црква обрушила на драму и она је званично забрањена и скинута са сцене, након 37-ог извођења на сцени МХАТ-а, 10. јануара 1910. Иако скинута, драма је остала популарна и вољена у одређеним круговима. Читана је кришом по кућама, интерпретирани су њени појединачни одломци, исте те 1910. године превођена је на стране језике – енглески, италијански, немачки и чешки, а у наредном периоду је играна у Бечу (1911), Хамбургу (1912), Брну (1924). Постојала је и идеја за филм по сценарију Л. Андрејева и са Качаловим у главној улози, али она није реализована.

Тип драме: место и време драмске радње

Драма *Анатема* је филозофска трагедија у којој су се одразиле пишчеве интенције да у драмском трактату осмисли нека од општих уклетих питања човекове егзистенције. Посебно она о којима се увелико расправљало у епохи у којој је Андрејејев живео: трагедија лепоте, природа чуда и тајне, истине и лажи, добра и зла, постојаност власти, идеје месијанства и издаје, хармоничности и дисхармоничности света.

Драма се састоји из седам слика, од којих прва и седма уоквирују целокупну драмску радњу, те представљају њен пролог и епилог. Уочљиво је одступање од класичне драмске поделе на чинове и сцене унутар чинова, као и одсуство

¹⁴⁸ Вид. Болхонцева С. К. *Леонид Андреев и Новый драматический театр в Петербурге* // Русский театр и драматургия 20. века: Сборник научных трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1984, стр 109.

традиционалне експозиције. У стилу античке драме, што није први пут у Андрејевљевом драмском стваралаштву, у прологу драме дат је основни драмски конфликт (сукоб Ђавола и Бога/неба, манифестован кроз сукоб *кнеза таме* са *Оним, који чува улазе*), док се у епилогу тај конфликт практично продубљује (Анатема није добио одговоре које је тражио и његова потрага ће се, можемо претпоставити, наставити). Овакав отворен крај (седма слика се завршава Анатеминим смехом и ћутњом *Неког*, што смо имали и на самом почетку драме, у првој слици) наговештава потенцијалну цикличност драмске радње, какву смо имали, на пример, у драми *Царица Глад*. Такође, оно што је за самог Анатему, кнеза таме, радња, акција, па и победа, захваљујући постојању пролога и епилога, тј. првој и седмој слици, у свести читалаца значајно се релативизује. Тако у седмој слици аутор напомиње у дидаскалијама како се „ништа није догодило“, „ништа се није променило“.¹⁴⁹ Дакле, оно што је кроз призму прве драмске радње (сукоб Ђавола и Бога) универзално, вечно и непромењиво, кроз призму друге радње (судбина Давида Лејзера,¹⁵⁰ која се у драми одвија од друге до шесте слике и представља историју библијске личности у основним митологемама Старог и Новог Завета: патња, искушење, жртва, месијанство, издаја, распеће, васкрнуће) је индивидуално, непредвидиво, промењиво и оригинално. Можемо стога рећи да у овој својој филозофској драми Андрејев суочава и сучељава две драмске радње (практично две актуализације људске егзистенције: универзално и индивидуално начело), које служе истој, једнородној пишчевој идеји.

Томе у прилог иде и временска и просторна детерминисаност ове драме. Наиме, драмска радња је смештена у два простора: сусрет *Неког, ко чува улазе* и *Анатеме* дешава се у „пустињи, дивљем пределу“, на падини некакве планине, „која се бескрајно уздиже у небо“, док прича о Давиду започиње на „широком друму на излазу из великог, многољудног града“. Дакле, суочени/сучељени су *пустиња* и *многољудни град*, као и *небо* и *широки друм*, тј. земља. Такође, упада у очи да је

¹⁴⁹ Сви цитати узети су из: Л. Андрејев, *Дани нашег живота*, Београд 2004. (Драма *Анатема* је у овом избору дата у преводу Новице Антића.

¹⁵⁰ У преводу Новице Антића, који цитирамо овом приликом, Давидово презиме је преведено као Лајзер. Ми се за сада држимо верзије Лејзер. У свему осталоме смо испоштовали превод који смо изабрали за потребе цитирања унутар овог поглавља нашег истраживања (Прим. М. П.).

временски експлицитно маркирана друга радња (прича о Давиду почиње у јулу, у „летње, врело подне“), док је прва радња временски неодређена, тј. имплицира се на статичности и непромењивости вечног сукоба Ђавола и неба. Приликом другог сусрета *Анатеме* и *Неког* једина временска одредница упућује на непостојање времена: „Ништа се није догодило, ништа се није променило“, и понавља се два пута у дидаскалијама на почетку седме слике, епилога ове драме.

Просторне и временске координате/одреднице ове драме актуализују се кроз причу о Давиду Лејзеру (долази до смене дана и ноћи, Давид је час на обали мора, час у дому, или покрај куће; сакривен у подруму или на стрмим стенама крај обале), док су у причи о Анатем и небу сведени у једну тачку – као да се негира њихово постојање, тј. релативизује се важност просторне и временске категоризације/маркираности у домену вечности.

Како бисмо одгонетнули пишчеве позиције и природу овакве потребе за антонимичном позицијом унутар једног драмског текста, детаљније ћемо се позабавити ликовима, уметничким поступцима, као и тематиком и идејним концепцијама, реализованим у овој Андрејевљевој драми „новог типа“.

Теме, мотиви и идеје драме: проблематика драме

Обратићемо сада пажњу на одређене тематско-идејне концепције, реализоване у овом драмском делу. Служећи се одабраним стилско-техничким средствима, као и специфичним третманом ликова, Леонид Андрејев је заправо актуализовао неке своје старе, а увео нове, тематске и идејне погледе.

Проблематизујући трагедију лепоте, моћ новца и питање правичности у веку који промовише искључиво материјалне вредности, као и питање идолопоклонства и психологију масе у том капиталистичком XX веку, Андрејев заправо промишља своју „стару“ тему – тему моћи и немоћи људске мисли.

Унутар тога, богата је мотивска разуђеност ове драме. Мотив исцељења и мотив чуда, као и мотив издаје утемељени су у проблематизовање идолопоклонства и психологије масе. Сложена структура драме (антагонистичка природа драмског конфликта, реализација два главна јунака) као и тематско-идејна разуђеност,

доведе нас до нове тематске константне, која у таквом облику није била присутна у пређашњим драмама супстанционалног театра Леонида Андрејева. Наиме, по први пут у својим *новим драмама* писац експлицитно актуализује проблематику морала колектива и појединца, што ће уз тему снаге и моћи мисли, односно разумног начела, постати друга доминантна тема свеукупног стваралаштва овог писца.¹⁵¹

Промишљање о трагичности лепоте, реализоване у лику лепотице Розе, такође је смештено у контекст моралне проблематике. Најпре, писац истиче да се људи према лепоти односе у зависности од спољашњих (нагласићемо, првенствено материјалних!) услова (од грбаве, ћутљиве, погурене девојке нагарављеног лица Роза постаје горда лепотица која учи да говори); затим, лепоту сви узимају здраво за готово (чак и сама Роза - што се види, нпр, у њеној реплици у дијалогу са оцем: „Ја хоћу да будем лепа, само зато сам и рођена“, - која, на крају крајева, захваљујући лепоти има храбрости и да оде из родитељског дома). Исто тако, спољашња, физичка лепота и материјална моћ замењују моралне вредности личности и колектива (што илуструје нпр. Розина реплика упућена оцу: „Знаш ли ти да ће твоја кћи бити кнегиња, принцеза? Својој круни ја ћу додати и скиптар“). Најзад, однос према лепоти провера је моралних вредности јунака (присетимо се како су се одређена својства Анатемине личности реализовала и кроз један краћи дијалог са Розом, као и Давидове реакције на ћеркину лепоту).

О моћи новца и питању правичности у веку који промовише материјалне вредности Андрејев промишља актуализујући лик болесног Наума (захваљујући новцу, Наум учи да плеше, али га исти тај новац не спашава од смрти). Такође, проблематика моћи новца реализује се и кроз разна искушења, којима подлежу Давидови најближи. Новац је заправо „ђаво“ XX века: он разара породице, стара пријатељства (нпр. сетимо се како је Хесин са *ти* прешао на *ви* у обраћању са Давидом, својим другом из детињства), нагони људе на невероватне *подухвате* (људи из даљина долазе да виде Давида и узму његов новац; прашњави, слепи, болесни, са мртвом децом у наручју, осакаћени - они ипак долазе). Андрејев, у циљу афирмације проблематике моћи новца, промишља и тему сиромаштва (на

¹⁵¹ У Андрејевљевом драмском стваралаштву, најбољи пример тога је драма пансихизма *Екатерина Ивановна*, а у прозном, обе наведене тематске доминанте афирмисане су у роману *Сатанин дневник*.

почетку драме, кроз дијалог трговаца, уводи се мотив сиромаштва и поимања среће, нпр. упечатљива је Сурина реплика: „Јуче нисмо јели, чекали смо данашњи дан, а ни данас нећемо јести у нади да ће сванути нови дан који ће нам донети купца и срећу“. Дакле, чекамо, надамо се, па смо у том надаљу сретни), као и питање националне самосвести, условљене степеном материјалне моћи (присетимо се, националност је изгубљена у прљавштини и крпама придошлица-идолопоклоника, а била је експлицитно присутна међу трговцима-суседима на самом почетку драме). Сиромаштво брише све индивидуалне карактеристике, чак одузима и националност, док је и најнижи степен материјалне моћи афирише.

Питање правичности уско је повезано са проблематиком новца. Од онога који радује људе новцем, очекује се све. То *све* афирмише се као *чудо*, као нешто чега на свету нема (Бескрајни пита Анатему: „А зар сте на свету сусрели правду?), а онај који има толико новца, може да га створи. Питање стварања онога чега нема доводи нас до проблематике боготворења (маса од Давида очекује да преузме улогу Творца, да створи оно чега нема) и питања идолопоклонства и психологије масе.

Тема идолопоклонства реализује се увођењем мотива исцељења, мотива чуда и мотива издаје. Сва три мотива реализована су кроз однос Давида и масе људи која је дошла да га види. И као од Христа, од Давида се очекује да исцели (нпр. сцена са Женом са мртвим дететом у рукама, а пре тога сцена када Давид држи руку на глави Жене ужасно нашминкане), да створи чудо (тј. новац кога више нема), а затим, када Давид искрено говори о својој немоћи (саопштава да не васкрсава мртве, да нема више шта да им да, да је немоћан), бива проглашен издајником. Занимљиво је да управо онај који је први боготворио Давида (Путник), први га и проглашава издајником, што нам сведочи о психологији масе и колектива. Управо је колектив створио образац по ком Давид „гради дворац“, затим „одузима моћ богатима“, и „шаље гласнике у Етиопију“, дакле образац у који они верују, али који се заправо не односи на реални лик Давида. У таквом сукобу психологије масе и психологије појединца, Андрејев афирмише доминантну идејну концепцију ове своје драме: колективна свест увек је у сукобу са индивидуалном и само је савест/морал појединца мерило исправности и путоказ.

Можемо рећи да филозофска трагедија *Анатема* актуализује општа морална начела, која могу бити искушење и за колектив, али и за појединца. Такође, та морална начела нису условљена, нити дефинисана, временом: свако време доноси своја искушења.

У драми *Анатема* писац такође реализује три различите бинарне опозиције. Најуочљивија је она нуминозног карактера, у којој су бинарно супротстављени *Божанско* и *Ђавоље* начело. Као што смо већ то и истакли, Ђаво, Анатема, искушава Давида, „Божијег сина“, како би доказао да је Бог „лажов, преварант, убица“. У тој својој силној и вечитој жељи да испровоцира Бога, он ће се *поиграти* се његовом најсавршенијом творевином - човеком. Иако Ђаво претендује на власт над човеком (Анатема у једном моменту говори *Неком* да је он „моћан, бесмртан“ и да је „човек у његовој власти“), он о њему нема лепо мишљење (Давиду Нулис говори: „Глуп си као човек. Када те зовем да бежимо, проклињеш ме. Када те зовем да их волиш, хоћеш да ме задавиш. Човек!“). Такође, Ђаво воли „здрав смех и веселу шалу“, он тумачи бројеве, што је у опозицији са *Божанским*, о чему у овој драми сведочи лик, обличје супстанце (*Неко ко чува улазе* говори Анатемин да „нема бројева којим се може избројати“, „нема мере, ни имена“ <...> „оно о чему питаш“). Дакле, кроз бинарно супротстављено *Божанско* и *Ђавоље* начело, писац реализује и сукоб разума и вере. Разум је домен логике, којим живи Анатемин активан и радознао ум, док је вера домен „глупог“ човека, који срцем и сагледава свет, те се на тај начин приближава *Божанском*.

У драми учавамо и бинарну опозицију социоисторијског карактера, у којој су опозиционо постављени *Катастрофа* (Давидова смрт) и *Мир* (тишина неба која окива све). Давидова смрт, катастрофа, је неизбежна жртва зарад (тренутачног?) мира.¹⁵² У том смислу, важна нам је и трећа, рекли бисмо најдоминантнија, бинарна опозиција филозофског типа, којом писац актуализује однос *Времена* и *Вечности*.

Привремене су вредности колектива, очекивања која се мењају, па чак и логика којом спознајемо свет може бити привремена, тј. подложна промени. *Вечна*, стална је вредност појединца (морал, савест), поступци и остварења (остаје оно што је

¹⁵² Већ смо у овом поглављу скренули пажњу на потенцијалну цикличност драмске радње, као и на „привремену“ тишину која окива све.

урађено и све се рачуна), и вера, схваћена као активан однос према свету који нас окружује (прихватање божије воље). У том смислу колектив, маса идолопоклоника у драми *Анатема* супротстављена је појединцу, Давиду: колектив стално мења мишљење и поводљив је, док појединац поступа по савести, скромно и у складу са својим, интимним, прихватањем божије воље. Исто тако, вредности колектива остаће у домену *времена* (дакле, привремене су), док ће вредности појединца припасти *вечности* (сам Давид наслућује своју бесмртност: „Ево дошли су људи, и зар сам сам? Нема смрти за човека. Каква смрт? Шта је то смрт? <...> али ја сам бесмртан. О, како је страшно: ја сам бесмртан! Где је крај небу, изгубио сам га. Где је крај човеку, изгубио сам га. Бесмртан сам. Боле груди човека од бесмртности и пече га радост, попут ватре.“).

У опозицији *Времена* и *Вечности*, реализује се и вечита *дихотомија ума и вере, логике и срца*. Идејном концепцијом драме по којој Давид заслужује бесмртност, док *Анатема* то не може да разуме, Андрејев афирмише тезу да ум остаје у домену времена,¹⁵³ док је истинска *вера* вечна. Наиме, *Анатемин* ум нема срце, ограничен је искључиво на мере, тежину и називе, и страна му је *Давидова вера*, оно што он досеже срцем, а не разумом (зато је човек за њега „глуп“). И само наизглед *Анатема* (логика) побеђује: он строгом логиком и очигледношћу оног што се дешава доводи човека до „пропасти“. Међутим, оно што *Анатема* на крају овог експеримента сазнаје никако није поуздан знак његове победе. Човек (*вера*) је заслужио бесмртност, чиме се илуструје да је логика, разумно начело ограничено, а *вера* бескрајна, бесмртна и вечна.

Присетимо ли се првобитног назива ове драме - *Бог, Човек и Ђаво*, биће нам јаснија *пишчева идејна концепција* па и да је за њега избор главних јунака био од изузетног значаја. *Бог, ђаво и човек* јесу заправо *вера, логика и садашњи тренутак*, који нам даје могућност избора. Чинећи *Анатему* носиоцем и главним актером симболичног плана ове драме, Андрејев афирмише *немоћ ума*, те пораз логике и разумног начела. Чинећи, пак, *Давида Лејзера* бесмртним, дакле главним актером другог плана драмске радње, Андрејев промовише *моћ вере*. Иако је драма названа

¹⁵³ То је писац реализовао и у својим претходним драмама супстанционалног театра, на пример, кроз лик *Човека* у драми *Човеков живот*.

по ђаволу, финална сцена ове драме није једнозначна. Анатема (поимање света искључиво логиком)¹⁵⁴ доживљава пораз: његов експеримент није успео, он ништа није сазнао о оном свету, о небу. Стога ова драма представља илустрацију пишчевих трагања за одговором о моћи и немоћи људске мисли, као и афирмацију тезе да осим мисли и разума, човеком руководе срце и вера.

Можемо рећи да *ум*, *срце* и *бесмртност* заправо чине главни категоријални апарат ове драме. Она је била неопходна на путу генезе будуће драме *панпихизма*, која је започета управо пишчевим промишљањем над темом моћи и немоћи мисли. Наиме, пошавши од теме моћи, искључиво ума (драма *Човеков живот*), писац је преко концепције о неопходности срца (први пут у *Анатем*и афирмише се идеја да активан ум не може да разуме срце), као и кроз промишљање човекове стихијске природе, у којој се вечито боре ум и срце (што ће бити предмет наредне драме, *Океана*), Андрејејев је изградио идејне основе за наредни, веома плодан период свог стваралаштва, у коме, теоријски и кроз праксу, афирише театар панспихе.

Портретна метафоричност ликова

У драми *Анатема*, као и у претходним драмама новог типа, уочавамо ликове-јединке, хорске типове, као и лик који представља обличје супстанце.

Ликови-јединке, међутим, до сада удаљени од свега индивидуалног и без имена (нпр. били су то *Човек*, *Жена*, *Царица глад*) у овој драми добијају одређене социјално-психолошке карактеристике и лична имена. То су најпре ликови суседа, људи са којима породица Лејзер ради и живи: Рус Иван Бескрајни, Грк Пурикес, млада Јеврејка Соњка Цитрон, затим и Аврам Хесин, човек са којим је Давид одрастао. Ликови-јединке су и Давид Лејзер и чланови његове уже породице: жена Сура, син Наум и ћерка-лепотица Роза, као и појединци-придошлице: адвокат Нулис и Верглаш.

Хорске типове ове драме представља колективни лик масе која прати Давида, и која проговара репликама појединаца, као што су: *Путник*, *Жена*, *ужасно*

¹⁵⁴ У чему се драма *Анатема* идејно приближава драми *Црне маске*, а управо реализујући пишчеву потребу да осмисли судбину јунака који свет тумачи искључиво логиком.

нашминкана, Жена са дететом. Истаћићемо и колективни лик *Слепих*, који такође проговара појединачним репликама, као и хорски лик *Оркестра* у сцени свечане поворке.

Лик који представља обличје супстанце у овој драми, именован апелативом као и у претходним драмама супстанционалног театра је *Неко ко чува улазе*.

Унутар *колективног лика масе*, у овој својој драми, Андрејев примењује квантитативно и квалитативно градирање. Наиме, најпре *масу* чини скуп појединаца, са којима породица Лејзер живи и ради. То су суседи, трговци, окарактерисани именом, занатом, па чак и националношћу. Затим, се хорском типу масе придружује „двадесетак сиромаша“, Давидова породица и служинчад. Дакле, сви они који су просторно Давиду блиски. И најзад, лик масе се квалитативно и количински мења: сада је оних који боготворе Давида много више и тај састав је хетерогенији: ту је и *Пијанац*, и *Путник из даљине*, *Жена*, *Слепци*, *Жена са дететом*.... На крају, у сцени Давидовог каменовања, лик масе је хомогенизован – сви су изједначени, сви чине и изговарају исто, копирајући једни друге. Све разлике, националност, професија, порекло, лично не/познанство са Давидом, обрисане су колективном свешћу, која као да се и сада служи старим, добро познатим рецептом: боготворити, а затим уништити. Поводљивост (коју Андрејев актуализује, између осталог, у хорском лику *Оркестра*), кукавичлук (илустрована у лику онога који је последњи подигао камен, али га ипак није бацио када је видео да су сви побегли), промена мишљења и несталност људске природе (дата у лику *Путника*), својеврсна обесност (лик *Пијанца*) – све су то људске „врлине“ које писац манифестује у колективном лику масе која проговара репликама одређених појединаца.

Технички, хорски лик *масе* драме *Анатема*, реализован је најпре у дугим наративно-дескриптивним дидаскалијама, ређе у театарским кратким напоменама, затим репликама самих „појединаца“ који су се на трен издвојили из колективног лика, како би га што темељније и илустративније досликали, а затим и дијалогом и самом драмском радњом.

На пример, ликови *трговаца*, *суседа* реализовани су најпре у дидаскалијама. О *Ивану Бескрајном* из дескриптивно-наративних дидаскалија сазнајемо да се осим

трговином „бави још и порављањем обуће и крпљењем каљача“ и да је он „једини који продаје прави бољарски квас“. Лик *Соњке* се актуализује помоћу кратких дидаскалија, којима се градира њен плач, а затим и помоћу реплика других ликова (*Бескрајни* се чуди како је она тако сиромашна могла да купи кокошку, *Пурикес* је оптужује да им она „не да да живе“, док *Сура* објашњава зашто Јеврејин купује кокошку). Писац нам у дидаскалији, као узгред, даје њен физички опис („бледа, уплашеним црним очима“ посматра празан друм). *Пурикес* се најпре самокарактерише кратким репликама које понавља за другим ликовима („Нико ништа не купује“, „Сами смо на свету“, понавља он за *Суром* „као ехо“, или „Срећа је промељива“, понавља за *Бескрајним*), а затим театарским дидаскалијама у којима писац истиче једну, доминантну, црту његовог карактера – *страх* („најједном се уплашено прене“, „његов страх расте“, и сл).

Даље, ови ликови суседа се психолошки дубље мотивишу дијалогом и самом драмском радњом. Карактерише их управо њихово понашање после вести о наследству: на пример, *Пурикес* први истиче *Давидову* необичност, коју *Соњка* само продубљује, додајући његовој реплици своје мишљење: „Зар обичан човек баца новац међу људе, као камење на псе? Зар обичан човек одлази на гроб туђег детета, кога није родио и није сахранио...и на њему плаче?“. И *Соњка* и *Пурикес* и *Бескрајни* прелазе на „ви“ у обраћању према *Давиду*; *Хесин*, који га је раније увек звао по имену, сада га такође званично ословљава, образлажући такав поступак репликом у којој објашњава да „што се дуже чека и ваше име постаје дуже“. Оваква психолошка самокарактеризација, технички изведена дијалогском формом драмског говора, надовезује се на ранију његову реплику у којој видимо завист и комплексе: „Нисмо још научили да ходамо по теписима, немамо лаковане ципеле, као ваш син *Наум*.“ Дакле, видимо да су управо они, који га добро знају, заслужни за стварање и покретање лајт-мотива „*Давид* није обичан човек“, који ће надаље из корена променити *Давидов* живот, надахнувши фанатичну масу следбеника.

Лик *масе* *Андрејев* уводи у драму са заплетом драмске радње (трећа слика: *Давид* који сада већ живи богато у изнајмљеној раскошној вили на обали мора, позива породицу, служинчад, све сиромашне како би објавио своју „последњу и коначну вољу“), и најпре је осликава техником дидаскалија, дајући јој социјално

(сазнајемо да масу чине сиромаси, „њих двадесетак“), па затим и национално одређење (међу њима су „неколико Јевреја и Јеврејки“, „ту су и Грци, Руси и Молдављани“, „као и запуштени сиромаси чија је националност изгубљена у прљавштини и крпама“). Затим, маса се карактерише појединачним репликама оних који чине ту масу. Тако сазнајемо да Пијанац „пљује на под“, Хесин „није научио да хода по теписима“ и сл. Маса као колективни лик описана је и у наративним дидаскалијама четврте слике (кулминација драмске радње) и, као што смо већ напоменули, та маса је сада и квантитативно и квалитативно обогаћена (у дидаскалијама писац напомиње: „у гомили народа је много деце“, „ту су и позната лица... и осталих сиромаша који су били у Давидовој кући првог дана поделе имовине“, „оркестар који чине неколико Јевреја с различитим инструментима“ и сл).

Из колективног лика масе која прати и боготвори Давида, издвојићемо лик *Пијанца*, *Путника*, *Ужасно наиминкане жене*, *Жене са дететом*, *Слепих* и онога који је последњи подигао камен на Давида, али га није бацио. Представници колективног лика масе су и *Оркестар*, који свира на свечаној процесији уприличеној за Давида.

Лик *Пијанца* технички је приказан мизансценом (из дијалога са Лакејем, сазнајемо да се он гура, да пљује на под), а затим и дијалошком формом и репликама које изговара (он је овде „гост“, говори он лакеју). Из дијалога са Давидом ми сазнајемо за његову предисторију (Анатема га је позвао код Давида), а у дијалогу са Бескрајним, овај лик је и дубље психолошки мотивисан (самокарактерише се својим исказом, у коме препричава сусрет са Давидом; себе види као „босог, прљавог“, али „он зна себе“ и „неће купити обућу и сапун, већ ће новац пропити у крчми“; „...иако сам пијаница, ја сам поштен човек“).

Путник се појављује на почетку четврте слике, сведочећи о томе да је Давидова слава изашла изван његовог дома и насеља. У дидаскалијама писац актуализује овај лик најпре физички („лице му је сурово, опаљено сунцем“, „све остало, коса, одећа, бели се од друмске прашине“), а затим се психолошки портрет доцртава мизансценом („опрезан је, покрети су му промишљени, али гледа директно“), детаљнијим физичким карактеристикама („очи су му без сјаја, као у поноћ

отворени прозори велике куће“), као и репликама самог протагонисте („Дошао сам издалека, где људи не личе на вас, друкчији су им обичаји и једино су по страдању и невољи ваша браћа“; „Ја идем великим друмовима, а на њима нема богатих и лепих“). Овај лик се самокартерише својим репликама („...препешачио сам много под немилосрдним сунцем, много сам прошао својим старим ногама, а овде су ме послали да сазнам истину“), те оличава неисрцпну радозналост масе („Ко је тај Давид који радује људе?“, „Зар није истина да Давид намерава да...?“), која је пропраћена људском поводљивошћу. *Путника* такође карактерише његов однос са Анатемом. У наративној дидаскалији писац психолошки продубљује лик *Путника*, истичући његову поводљивост (он и Анатема „шапућу“, „домунђавају се“; а затим „Анатема одречно одмахује главом, говори истину, али се смешка и глади старца по леђима“).

Путник сведочи и о Давидовој слави („Али сам видео друге, који су се скупљали и причали о Давиду Лејзеру који дели хлеб и срећу“, сведочи он), додајући већ постојећем култу боготворења и *мотив исцељења* („Да ли је истина да је ваш Давид исцелио жену која је имала неизлечиву бољку и била на самрти?“), као и *мотив чуда* („Да ли је истина да је Давид вратио вид човеку који је био слеп од рођења?“; он такође и подстиче чудо које се очекује: „Зар Давид може да подели све? Па он је тек почео да даје.“).

Путника сусрећемо и на крају Давидовог живота. Он сада представља глас народа који од Давида тражи правду („Ти си нас позвао..., и ми смо дошли. ... Поздрав теби, господине наш, Давиде, земљама и животињама својим поклоњење ти чини народ сав.“, говори он). Овај лик је изузетно важан и са становишта композиције драме у целини. Онај, који је први величао Давида, управо *Путник*, први га сада и хули („Ти си нас преварио, Јеврејине!“, говори он). У почетку се Давидови најближи супротстављају таквој оптужби (Сура, Хесин), али ускоро се *Путнику* придружују и *Неко узнемирен*, *Неко бесан* и многи други људи из масе. Колективно је, дакле, надвладало лично. Управо *Путник* први Давида назива издајником и позива: „Удрите га каменицама, он је преварио. Он је издао, он је слагао!“. Дакле, поновићемо, лик *Путника* важан је композициони чинилац драмске радње: управо он покреће расплет друге драмске радње (Давидова смрт).

Колективни лик *Слепих* појављује се на крају четврте слике. Они су најпре приказани дескриптивном дидаскалијом („...из поља на друму примиче се нешто велико, сиво, прашњаво, нешто што са муком пузи“), реакцијама других ликова на њихов долазак, исказаним и у наративној дидаскалији и у кратком дијалогу, а затим и сопственим колективним монологом. Лик *Слепих* описан је најпре њиховим мизансценом („нешто што са муком пузи“, „стају и безгласно га моле“, „немоћно пружају сиве руке, пипкајући око себе“), затим физичким описом („тако их је изједначио слој прашине који их је прекрио“), а потом и пишчевим ставом исказаним у дескриптивно-лирској дидаскалији („Има нешто што узнемирује у њиховом нечујном, упорном кретању...“; „...види се како се нешто без лица мешкољи, неодређено и тужно тихо.“).

Колективни монолог, који не срећемо први пут у Андрејевљевом драмском стваралаштву, и овога пута чини понављање кратких реплика. Питање *Слепих* „Где је Давид?“ понавља се четири пута и преплиће са другим питањем: „То си ти Давиде?“. Баш као и *Радници* из драме *Царица Глад*, и *Слепи* у драми *Анатема* проговарају колективним монологом, на тај начин афирмишући вредности колектива коме припадају.

Из колективног лика масе издвојићемо и лик *Жене, ужасно нашминкане*. Њен лик се актуализује у дидаскалијама, најпре помоћу мизансцена (она „дотрчава“ из правца града), затим физичким описом („ужасно нашминкана, као што незнабожци шминкају своје мртве“), а потом и њеном репликом (она „виче и плаче и дивље запомаже“). Овај лик сведочи о Давидовој природи, о томе да његова милост нема граница, тј. о апсолутном и потпуном самопожртвовању. Управо њој Давид даје свој последњи новац, који је наменио за пут у свету земљу. Ова *Жена*, такође, помоћу дијалога као форме драмског говора, сведочи о људској природи: „Људи су ме стално варали. Причали су да си отпутовао, да уопште не постојиш, да те никада није ни било.“; „Један човек ми је рекао да је он Давид, и учинио ми се добрим, а он се према мени понео као разбојник“. У дидаскалији, која описује крај ове сцене, „види се како узбуђен Давид ставља руке на главу Жени која клечи, као да је благосиља“. Дакле, осим самим чином давања последњег новца и одрицањем од

својих жеља зарад среће другог, Давидова „светост“ и нобичност појачава се и додатним мизансценом, описаним у дидаскалији драмског текста.

Жена која носи нешто у рукама је још један појединачан лик издвојен из хорског типа масе који, са једне стране, илуструје свест масе, а са друге, Давидову истрајност у вери упркос великом искушењу. Ово је још један лик драме *Анатема* именован апелативом, који се појављује у петој слици, и представља последње, и најозбиљније, искушење за Давида: васкрснути мртво дете.

О *Жени која носи нешто у рукама* најпре сазнајемо из Сурине реплике („Она у ускрслом неће познати своје дете.“), а затим из реплике самог лика (дете које она носи је мртво „већ три дана и три ноћи“). Искушење за Давида је велико – дете које је већ мртво носи име Давидовог умрлог сина. И он најпре бежи од оваквог искушења („Ја не васкрсавам мртве“, сведочи о својој вери сам Давид), али затим искушење обузима Давида и он тражи да види дете („Да покушам?). Међутим, „онај који радује људе“ брзо „долази себи“ и дозива божије име, протерујући *Жену*.

Сижејно, ова сцена је пресудна за даљи ток драмске радње. Управо после оваквог искушења Давид се одлучује на бекство. Чак ни његова жена Сура не прихвата чињеницу да Давид не васкрсава мртве (ту видимо да се лик Давидове жене сјединио са хорским ликом масе идолопоклоика), те теши *Жену* речима: „Пођимо, жено, Давид још није сасвим спреман“.

Хорски тип *оркестра* појављује се на самом почетку четврте слике. У наративној дидаскалији овај хорски лик је најпре физички описан („...уштивава се оркестар који чине неколико Јевреја с различитим инструментима, очигледно покупљеним случајно: ту су и добра виолина и цимбало и улубљена, скоро неупотребљива лимена труба, чак и бубањ, истина, мало пробушен.“), а затим и психолошки окарактерисан („Музичари су лоше свирали и сада се међусобно оптужују.“). Појединачни ликови који се издвајају из оркестра су Млади Јеврејин, Виолиниста и Стари Јеврејин и ми из њихових реплика сазнајемо у каквом су стању инструменти (нпр, Виолиниста пита: „Зар бубањ сме да има овакву рупетину, кроз коју пас може да се провуче?“), као и о односима између самих музичара и музичара према Давиду („Зар души треба бубањ да би могла да искаже своју љубав?“; „Не треба се свађати и кварити дане истинске радости“, - каже

Стари Јеврејин). *Оркестар* сведочи о колективној свести масе, - он функционише само кад га неко води (звучи су неусклађени, „помало дивљи“, а „истовремено са музиком појављује се и народ који се приближава“), и у великој мери се заснива на имитацији вође (нпр, у дидаскалији писац описује како музичари извијају вратове, попут Анатеме који их предводи, пролазећи покрај Давида).

Из колективног лика масе издвојићемо још и оног, *последњег преосталог*, који је подигао камен, али га није бацио, видевши да је остао сам. У дидаскалији шесте слике споменут само узгред, овај лик ипак сматрамо важним, као сведочанством о људској природи, са једне стране, и као композиционим елементом драмске радње, са друге. У наративној дидаскалији, овај лик карактерисан је мизансценом („подиже камен да га баци на Давидову главу, осврће се“, „ухвативши се за главу бежи“), као и звуком који испушта („уз дивљи крик...“). Физички и психолошки мотивисан, појединац, „последњи преостали“ сведочи о психологији масе.

Тумачећи *ликове-јединке* драме *Анатема*, говорићемо о Давидовој ужој породици, самом Давиду, Верглашу и Нулису-Анатема. Сви остали горе наведени ликови-јединке, као што смо то већ напоменули, стопили су се са колективним ликом масе која боготвори Давида, те их овде нећемо посебно тумачити.

Давидова породица, а тачније само његова жена Сура, се такође у једном моменту стапа са масом која боготвори. Међутим, укратко ћемо протумачити и њен лик, као и ликове сина Наума, ћерке лепотице Розе, с обзиром на то да они промовишу и лик самог протагонисте, Давида Лејзера, сведочећи о околностима и искушењима у којима се нашао након вести о наследству и одлуке да се новац подели сиротињи.

Наум је једини, од петорице рођених, преживели Давидов син. Овај лик најпре карактеришу реплике других ликова (нпр, реплика Бескрајног: „Нерадник, прави се болестан и читав дан лута по граду“; или мајчине, Сурине, реплике из којих сазнајемо одмах на почетку драме да се уз Наумовљев лик везује *мотив смрти*). Затим, у наративним дидаскалијама друге слике, у којој се појављује и сам Наум, писац нам даје и његов физички опис („уморно седа на камен“, „висок, сувоњав младић са кокошијим грудима и великим, бледим носом“), те га психолошки мотивише мизансценом („зачуђено посматра“, „осврће се“). Наума карактеришу и

његове реплике-самоискази („Ја почињем да умирем <...> свима је вруће, а мени је страшно хладно; и ја се знојим, а мој зној је хладан“; „Нећу више да јурим кредит. Ићи ћу са оцем на морску обалу. Дошло је време да питам бога за своју судбину.“), који се само наизглед мењају са променом његове материјалне ситуације. (Са поменом добијеног наследства, Наум кроз плач изговара: „Ја хоћу да живим“).

Ликом преживелог Давидовог сина писац актуализује *мотив борбе против смрти*. Наумов лајт-мотив, који он понавља неколико пута, „Хоћу да плешем“, сведочи о његовој борби против смрти и покушају афирмације живота. Иако се Наум плесом бори против смрти и бесмисла живота, писац нам физичким описом овог лика ипак наговештава да је та борба узалудна (Наум је и у богатству „врло блед, кашље и скоро да се тетуром од слабости“, „лице му измучено, гледа мртвим очима, гуши га кашаљ“), што ће потврдити и даљи развој драмске радње (Наум већ у следећој слици умире од туберкулозе).

Овај лик психолошки је мотивисан и на фабуларно сужежном нивоу. У том смислу важан нам је његов однос према сестри Рози, као и његова реакција на вест о подели новца сиротињи. Док свима осталима истиче близину своје смрти (репликом: „Ја хоћу да плешем. Зашто ми не дате да плешем? Или сви хоћете да што пре умрем?“), пред сестром лепотицом Наум се чак помало и хвалиса (говори да је добро плесао и да се „више толико ни не гуши“), док јој „лагано завиди“ на лепоти (што писац наглашава у кратким театраским дијалогима треће слике). Реакција на Давидову одлуку да новац подели сиротињи дата је у физичком опису Наума, актуализованом наративном дијалогом („Наум као да је ошамућен, хтео би нешто да каже, али не успева, беспомоћно граби ваздух рукама са раширеним прстима“; „Начини неколико корака за Розом, па се врати натраг и беживотно седа крај мајке“). Дакле, Наума карактеришу неодлучност и кукавичлук да се поступи по својој вољи, што ће се затим реализовати и у последњој реплици овог лика, након што сестра одлучно напусти родитељски дом: „Мајко, ја више нећу плесати.“

О Давидовој ћерки *Рози* сазнајемо најпре из реплика њене мајке. Покушавајући да прикрије њену лепоту, Сура говори да је „она ружна као смртни грех“, „прљава као псето“, „згрби се кад хода“. Затим нам писац у наративним дијалогима даје физички опис овог лика: „коса јој је умршена, неуредна“, „лице јој је измазано

нечим црним, одевена је у прђе.“ Розу карактерише и мизансцен („она хода усправно и младалачки“, али када угледа странца „почиње да се криви као старица“), као и ауто-искази, нарочито након вести о наследству („Мене није било, мама! Ја сам се родила, мама!“; „Какво искривљено огледало“, - говори ова горда лепотица).

У сцени са удварачима овај лик се додатно психолошки мотивише. Најпре се у дидаскалији даје њен физички опис („одевена је богато, али једноставно и без сувишних детаља“, „лице јој је бледуњаво, изгледа мало уморна, али је врло лепа“), а затим се мизансценом и говором доцртава њен карактер („труди се да правилно говори и да се отмено креће, помно се контролишући, али у тренутку пада, постаје проста и крештава“). Роза се самокарактерише и репликама (два пута она понавља да је уморна), као и радњом, тј. односом према удварачима (увредила је старијег господина, свог удварача, али не мари за то).

Ликом Розе-лепотице, Андрејев у овој драми актуализује *мотив трагедије лепоте*. На фабуларном нивоу то учавамо у чињеници да су на Розину лепоту сви слаби (па чак и Анатема, о чему ће бити речи мало касније), осим самог Давида. Давид „не воли“ ћеркину лепоту, и из његове реплике: „Ја волим бисер док је на морском дну; када га изваде он се претвара у крв, и тада га више не волим“, - да се запазити да је он једини свестан цене лепоте, тј. жртве која уз лепоту увек иде. Управо ово ће бити узрок сукоба оца и ћерке, који ће резултирати Розиним напуштањем очевог дома, о чему сазнајемо у наративним дидаскалијама четврте слике („...лепотица Роза, узевши велику суму новца, побегла је у непознато“).

Сукоб оца и ћерке писац представља дијалошким формом драмског говора (Роза говори оцу: „Зар ми нисмо брат и сестра оних што су умрли“, „...а ти, оче, знаш колико коме припада?“; „Овде немам шта да тражим. Позвао си све, али јеси ли позвао лепе? Ја овде немам шта да тражим“), а затим мизансценом и гестикулацијом, датим у кратким театарским дидаскалијама, додатно карактерише лик ћерке („Јетко се смеје и хтела би да оде, покретима пуним презира показује да јој ослободе пут“).

Давидова жена *Сура* есецијално је представљена као „стара Јеврејка измучена животом“. Писац нас упознаје са њеним ликом на самом почетку приче о

Давидовом животном путу, карактеришући је најпре кратким напоменама у дидаскалијама, које осим горе поменутог физичког описа и увида у њено материјално стање („крпи некакву стареж“), актуализују и њен психолошки портрет („без жара разговара са другим трговцима“). Суру карактеришу и њене реплике, која најпре сведоче о усамљености и сиромаштву („Изгледа да смо остали сами на читавом свету, само ми са нашим тезгама, сами на свету.“), затим и о сину и мужу Давиду. Сурин портрет се надограђује и исказима других јунака: из реплика Бескрајног сазнајемо да је „Сура поштена жена“ и да неће продати кћер „макар јој предложили и милионе“.

Са променом околности, мења се и овај лик. Најпре пригрливши богатство, након губитка сина и ћерке, она презире новац и враћа се старом послу. Саосећа са трговцима, помаже сиротињи – и у дидаскалијама, и самим развојем драмске радње, и мизансценом писац додатно психолошки мотивише њен карактер. Занимљиво је да у једном трену Сура постаје део масе која боготвори Давида (сцена са *Женом* са дететом у рукама), и да је у последњој сцени Давид практично сам. Верна, одана, са свим људским врлинама и слабостима, Сура је реално приказан лик жене, која тек донекле прати и разуме свог мужа (сцена са умрлим дететом које држе у рукама и заједно плачу, или заједничка одлука да се одрекну пута у Јерусалим), али у његовој оданости Богу, као да нема места за њу. Тачније, она не може да испрати Давидову самопожртвованост и иако и сама спремна на подвиг и жртву, не може да спозна колико је то оптерећење/искушење за Давида (нпр. док Давид говори да не васкрсава мртве, Сура то тумачи као да он још није спреман).

Уколико се осврнемо на остале женске ликове супстанционалног театра Леонида Андрејева, видећемо да се лик Давидове жене Суре надовезује на низ верних, оданих жена, које су подршка својим мужевима (попут лика *Жене* из *Човековог живота*, нпр). Међутим, овде човек/муж долази у већа искушења, можемо рећи да је „ближи богу“/ тајни постојања и вере, те је жена она која стоји између других и човека. Човек је „божији син“, а жена је *само/тек* подршка. Разумевање и љубав манифестовани су и у лику Суре, али се испоставља да поистовећивање са човеком, његовом патњом, борбом и искушењима није могуће.

О ликовима жена Андрејевљеве „нове драме“ биће више речи у закључку овог поглавља.

Још је један лик-појединац који се издваја из колектива и, условно речено, као пар стоји уз другог протагонисту ове драме. То је *Верглаш*. Давид дели живот са Суром, која му јесте подршка, али ипак није у стању да га у потпуности разуме, а Нулис-Анатема дели љубав према „ужасној“ музици са Верглашем, као и потребу за променом места боравка (обојица шетају светом и „случајно доспевају“ ту где их сусрећемо), који опет, са своје стране, није у стању да се поистовети са Анатемином истинском природом.

Физички опис овог лика најпре је дат у наративној дидаскалији („Из правца града долази измучени Верглаш“, „полуслеп од прашине и зноја“). Верглаш је карактерисан и у мизасцену („хоће да продужи, али одједном очајнички стаје“, „седа и халапљиво једе“), као и музиком коју свира („нека ужасна мелодија“). О овом лику говоре његови искази-реплике („Ни мени не треба музика“, „Онда ћу умрети уз звуке ове музике“; „Раније сам имао мајмуна... Музика и мајмун. Мајмуна изјеле буве, вергл почео да шкрипи, а ја тражим дрво на ком ћу се обесити.“), као и дијалози са другим ликовима (нпр, у дијалогу са Наумом, он од Бога тражи нови вергл).

Обратићемо пажњу и на односе других ликова према овом појединцу. Верглаш се, као другачији појединац, не уклапа у колективни лик масе, коме сада припадају и Давидови најближи, и једино га Нулис-Анатема охрабрује: храни, дарива новцем, смеје се и певуши уз његову „ужасну музику“. У односу према Давиду Верглаш је практичан и скроман – сазнавши да Давид радује сиротињу он од њега тражи исто оно што је желео и раније: нови вергл и новог мајмуна. Међутим, и са новим верглом, Верглаш је „суморног лица“. Из дијалога са Суром сазнајемо да „није могао да пронађе доброг мајмуна“. Дакле, релације других ликова и Верглаша Андрејев манифестује кроз наративне дидаскалије, дијалог и реплике самог Верглаша.

Помоћу лика Верглаша у драми се актуализује *мотив талента*. Верглаш каже: „Мајмун мора да буде талентован, баш као и човек, није довољан само реп чак ни мајмун да се буде“. И управо та његова иронично-парадоксална реплика доводи нас

до стваралаштва Крилова, који је у својој басни *Квартет* (*Квартет*, 1810) такође актуализовао овај мотив. Алгорично, и Верглаш и Славуј из Криловљеве басне говоре о неопходности талента, а не само спољашњих атрибута музичара.¹⁵⁵

Анализирајући ликове-јединке, као и одређене представнике колективног, хорског типа лика масе, већ смо се упознали са једним од двојице главних протагониста ове драме, Давидом Лејзером. За разлику од досадашњих протагониста, носилаца идејне концепције писца (*Човек, Гладна сиротиња, Маске*), Давид је именован, као лик социјално и психолошки мотивисан и, по први пут у супстанционалном театру Л. Андрејева, историјски-културно дефинисан. Наиме, историја живота Давида Лејзера представља параболу Библијске приче о мученику Јову.

Уколико упоредимо Библијски образац и Андрејевљеву актуализацију овог лика у свом драмском тексту, приметимо многе сличности, али и поједине различитости. Благочестиви протагониста Старозаветне *притче*, Јов, баш као и Давид Лејзер, одликује се богобојажљивошћу, честитошћу, непорочношћу и правичношћу. Одвојио се од свих овоземаљских зала и живео патријархално: Јов је имао седам синова и три кћери, велико богатство и био је „најчувенији син Истока“. Давид, као и Јов, муж и отац, чувен по добрим делима и неизмерном богатству, баш као и Јов, за кратко време остаје без деце и без богатства. Колико год велико искушење било, Јов га је стрпљиво подносио/трпео, не жалећи се и не хулећи на Бога. Давид, као и његов Библијски прототип, такође, стрпљиво подноси/трпи, прихвата Божију вољу и не жали се. Док је Јов у једном моменту проклео дан свог рођења (када је Сатана добио дозволу од Бога да га преда још већем искушењу и прекрио му тело крастама), Давид се није нашао у таквим мукама. Његове муке биле су другачије, и паралелно са великим искушењима, реализованим и самом структуром драмске радње, писац афирмише Давидове велике подвиге. Обратимо пажњу и на улогу жена, и у Библијском обрасцу, и у Андрејевљевој драми. Жена Јова наговара да се одрекне Бога и да умре, а Давидова жена, Сура, иако не тако директно, ипак искушава Давида. У сцени са умрлим

¹⁵⁵ У Криловљевој басни музичари су мењали места јер нису знали како да седну, да би добро свирали, а у драми *Анатема* Верглаш говори да „није довољан само реп“, чак ни за мајмуна, а камоли за човека.

дететом, док се Давид бори са својом боли (мртво дете носи име његовог умрлог сина), са искушењем („Да покушам?“), а на крају схвата да искушава самог Бога па констатује да он не васкрсава мртве, Сура његово понашање тумачи као да он „још није спреман“ и практично даје лажну наду мајци умрлог детета. И Јов, и Давид, одлазе од куће; Давид одлази на обалу мора, како би са Богом попричао о свом животу. Јов проклиње дан свог рођења, а затим се искрено каје и бива награђен дугим (живео је 140 година) и богатим (враћено му је богатство и доживео је своју децу и децу деце, све до четвртог поколења) животом; Давид умире, каменован и уништен управо од стране оних који су га боготворили – масе идолопоклоника и самог Нулиса-Анатеме.

Лик *Давида Лејзера* Андрејев актуализује најпре у дијалогу других ликова, затим у наративним дидаскалијама, а потом репликама и мизансценом самог протагонисте.

О Давиду најпре говори Анатема, који у дијалогу са *Неким ко чува улазе* Давидов живот карактерише као тужан. У његовој намери да „Давидовим устима каже истину о судбини човековој“, наслућујемо да је Давид погодан за „ђавољи план“, јер је богобојажљив и правичан. Затим, из реплике Давидове жене Суре још се детаљније упознајемо са животом овог врлог хришћанина (он је „болестан и несретан“, ускоро треба да умре, „одлази на обалу мора, како би у самоћи разговарао са Богом о својој судбини“; „Он је стар и болестан и не може да ради. Али ничим није згрешио ни против Бога, ни против људи, па чак ни непријатељи не смеју о њему ништа лоше рећи“, говори Сура Нулису-Анатемини о свом мужу). О Давидовој судбини сведоче и ћерка Роза (прича о невољи током војске, о старијем Давидовом брату) и Рус Иван Бескрајни.

Сам Давид се појављује на крају друге слике, и писац овај лик реализује најпре у наративној дидаскалији, упознајући нас са његовим физичким изгледом („висок је, кошчат, са дугим седим коврцама“) и психолошким пртретом скицираним мизансценом („иде споро“, „у руци му је штап, којим као да мери пут“, „споро и озбиљно прилази“ и сл.). Затим се помоћу реплика самог јунака, као и кроз дијалог са другима овај лик додатно психолошки мотивише. За разумење овог лика нарочито је важна његова реакција на добијено наследство. Писац, у сцени када

Давид сазнаје да је милионер, још детаљније психолошки мотивише овај лик, служећи се мизансценом („баца капу, цепа одећу“), и техником дијалога („Терајте га одавде – то је ђаво. Четири милиона увреда је донео, четири милиона подсмеха, четири океана горких суза“, „Хоће ли вратити они моју младост, коју сам провео... Хоће ли вратити бар један дан глади моје...“, - пита Давид Нулиса). Занимљиво је да је у овој сцени, у дијалошкој форми драмског текста, уочљив Андрејевљев лиризам (који је иначе карактеристичан за његове наративно-дескриптивне дидаскалије, о чему ће посебно бити речи касније у овом раду). Наиме, понављањима на почетку сваке реченице у овој Давидовој реплици, Андрејев анафором, тј. лирским паралелизмом, обогаћује драмски текст.

Давидов лик, као што смо већ и споменули, реализује се кроз односе у које он ступа са другим ликовима. Најпре са својом женом Суром, ћерком Розом, са другом детињства Хесином, а затим и са Нулисом-Анатемом и масом која га слави и боготвори. И у осликавању ових односа, писац се служи већ поменутиим стилско-техничким средствима: наративним и театарским дидаскалијама, мизансценом, репликама самог протагонисте, као и дијалогом. На пример, Хесин, друг детињства сведочи да је Давид „добар и племенит човек“, Пурикес инситира на томе да „Давид није обичан човек, и није у њему људска сила“, и он би се пре убио „него прешао на *ти*“ када разговара са њим. Хесин је, такође, „први на коме се збила воља господа мојега“, како то сведочи сам Давид. И иако су се њих двојица „још као деца заједно играли“, што сазнајемо из дијалога Хесина и Давида, Давид уредно бележи његово име и презиме приликом поделе наследства.

У сукобу са ћерком, Давид се самокарактерише својом репликом (он говори о свом разумевању лепоте и жртве), а кроз један од дијалога Нулиса-Анатеме и Давида актуализује се мотив велике туге и бесмислености живота („Од када су стугли новци, мучи вас тамна туга“, говори Анатема Давиду, који му одговара да нема чему да се радује). У односу према маси идолопоклоника, Давид је најрпе суздран („Сиротиња увек чека“; „Људи су зли и порочни, и гладан је ближи богу него сит“, разумно говори Давид), а затим им се у потпуности предаје („Зар ниси схватио да одавно очекујем јаднике и глас је њихов у ушима и мом срцу“, говори Давид непосредно пре него што ће објавити да новац поклања сиротињи).

Истаћи ћемо још Давидов однос према материјалном, који се, осим одлуке да новац подели сиротињи и савета који јој том приликом даје („Не тражите више јер оно сувишно за једног увек је неопходно другом“, говори Давид) у драми актуализује и кроз његов однос према дому који изнајмљује („Било би добро када бисте брисали ноге, овај богати дом није мој и морам да га вратим чистим, као што сам га и добио“, - говори Давид гостима), као и кроз поимање да дајући, он у ствари добија („Дао сам вам новац и хлеб, но то је новац Свевишњег. Њему се враћа преко вас. Само сам то учинио“, кроз реплику самог Давида овај лик се психолошки афирмише као скроман и одан верник).

Такође, лик онога који радује људе, додатно психолошки карактерише и његов однос према деци. Давид је слаб на децу, што видимо из реплика самог Давида, нпр. у сцени са *Женом са дететом у рукама* („О дечице, дао сам вам своје старо срце, дао сам вам тугу и радост моју, зар има нисам читаву душу дао?“) или кроз мизансцен дат у описној дидаскалији исте сцене („...узима дете од Жене које се смеје када сви плачу“). Такође у монолошкој форми, док се облачи за бег, Давид сведочи о томе да му деца радо чупкају браду, а затим и у испрекиданом говору датом у монолошкој форми на самом крају Давидовог живота, он се у мислима обраћа деци („...ти си једини паметан, једини се смејеш“). И његова последња жеља, када су га сви напустили, мислећи да је већ мртав, односи се на децу: „Понесите ме, Нулисе! Само ћу погледати кроз прорез... како једу... малена деца...“, - говори Давид Анатеми.

Дакле, Давидов лик се психолошки мотивише највише кроз односе са другима, који су у овој драми актуализовани, у највећој мери, формом дијалога, а затим и кратким дидаскалијама.

Драматуршка структура текста реализује *четири искушења* и *четири главна Давидова подвига*. Они уједно представљају основне елементе драмске радње – експозицију, заплет, кулминацију и расплет. Експозицију чини вест о наследству. Добијање наследства је уједно и прво велико искушење за Давида (долари не могу да врате умрлу децу, ни „дан глади“), које он уз помоћ Нулиса-Анатеме савлађује тако што одлучује да подели иметак сиротињи. Заплет драмске радње стиже са појавом масе која боготвори Давида. Долазе нови људи, долазе из далека, долазе по

новац кога више нема. Ово искушење Давид такође савлађује, одричући се свог последњег новца и давнашње жеље да умре у светој земљи у корист *Жене, ужасно нашиминкане*. Други подвиг је дакле Давидово схватање да подвиг у име људи има смисла за човечанство у целини (одрицање од последњег новца, намењеног за пут у Јерусалим, зарад *Жене, ужасно нашиминкане*), те да смисао не подлеже разумном објашњењу (сетимо се само, нпр, како су и Сура и Давид покушали да објасне своју одлуку да се одричу пута у свету земљу и да ће радије остати „овде и трговати“, као и пре). Треће искушење чини уједно и кулминацију драмске радње: Давиду доносе леш мртвог детета са жељом и очекивањима да га он оживи. Након борбе са самим собом, Давид одлучно савладава и ово искушење: он дозива име Божије и одлучно саопштава да не васкрсава мртве. И последње, четврто искушење доводи нас до расплета драмске радње: од Давида сада *очекују чудо и правичност*. Излаз из оваквог, превеликог, искушења Давида проналази у искрености, а затим и у сопственој смрти. Он признаје да је беспомоћан („Ја ничим не могу да олакшам ваше патње, идите. Немам више снаге и немам шта да вам кажем, идите“) и када људи крену да подижу камење на њега, прижељкује своју смрт („Убијте ме камењем, ја сам издајник!“, - говори Давид).

Дакле, четири су велика искушења, и четири велика подвига, којима Давид, иако само човек, остаје благочестиви „божији син“ и заслужује бесмртност. Давид Лејзер је, дакле, још један Дон Кихот, још један Хамлет, још један Христос. У својој непорочности и чистоти пред светом могао би да стане раме уз раме са самим Христом и Јовом. И управо у томе и проналазимо оправдање оваквог драмског животописа Давида Лејзера. Јов, Христос и Давид страдају, пате, успостављајући универзална морална начела, образац чистоте и непорочности живота, милосрдност/милосрђе као врлину, праведност/правичност и љубав као норму понашања. Управо примером онога који је највише патио, долазио у искушења, а ипак радовао људе, писац реализује идејну концепцију своје драме. Након неколико различитих манифестација „човековог живота“, какве је понудио у својим претходним драмама супстанционалног театра, Андрејев приповедањем о Давиду Лејзеру нуди још један могући „човеков живот“: страдањима, патњом,

скромношћу и богобојажљивошћу човек/појединац може да заслужи бесмртност и вечност.

Још један лик-јединка ове драме је *Ђаво*, који у животопису о Давиду Лејзеру преузима људско обличје и представља се као адвокат Нулис. Он доноси вест о наследству, а ускоро постаје и Давидов секретар и пријатељ-саветник. С обзиром на то да се посредством овог лика реализује и симболични план ове драме, сукоб *неба и земље*, Бога и Ђавола, лик Нулиса-Анатеме ћемо протумачити у следећем поглављу, у коме ће бити речи о симболичном плану драме *Анатема*.

И у овој својој драми супстанционалног театра Андрејев реализује лик који представља обличје супстанце. И овога пута именован апелативом, *Неко ко чува улазе* има сложену, дуалистичку природу. Физички описан као човек, по својој суштини он представља посредника између Бога и човека, тј. између вечности и овоземаљског света.

Овај лик се најпре реализује у наративној дидаскалији, помоћу мизансцена („...чврсто се ослањајући на дугачак мач, стоји не померајући се“), физичког описа („Огрнут је широким плаштом, који својом непокретношћу, наборима и падовима делује као да је исклесан у камену. Лице му скрива тамна капуњача, и он сам је највећа тајна.“), а затим и психолошком мотивисаношћу („...заштитник земље, стражари на граници двају светова“; „Он је двојак: споља човек, по својој суштини Он је дух“; „Посредник између два света, он је сличан огромном штиту који привлачи и на себи збира све стреле – сву пажњу, све молбе, све наде, прекоре и увреде.“; „Носилац два принципа“; „своје изражавање одева у ћутњу, слично ћутњи гвоздених двери, али и у људску реч“).

Осим наративно-дескриптивних дидаскалија, у реализацији овог лика писац се служи различитим облицима драмског говора: репликама-самоисказима, као и дијалогом. Реплике *Неког* су кратке, а знање му је шире, свеобухватније од знања његовог саговорника, Анатеме (на Анатемино питање о имену живота, он каже: „Нема имена за то што ме питаш <...> нема броја, нема мере, нема тежине, нема имена оно о чему питаш“). *Неко* се самореализује репликом, у којој понавља основна начела своје природе („Моје лице је откривено, али га ти не видиш. Моја реч је гласна, али је ти не чујеш. Моје заповеди су јасне, али их ти не знаш,

Анатемо.“), док га кроз дијалог карактерише његов саговорник (за Анатему он је неко ко има „лошу репутацију“, „лажов, преварант, убица“).

Карактерне доминанте овог лика су његова *непомичност и немост* („нем је окамењен стражар“), као и поседовање знања које превазилази оквире овоземаљског („...страдао у бројевима, мртав у мери и тежини, Давид је достигао бесмртност у бесмртности огња“, сведочи *Неко* о Давидовој судбини).

Последња реченица ове драме, дата у дидаскалији, „Ћутња окива све“ може се тумачити двојачко. Са једне стране, она означава победу *Неког ко чува улазе* и његове неме тишине, а са друге може да обележи и нови почетак, јер је и на почетку била тишина, коју је разбио Анатема својим доласком и својом радозналошћу.

Упоредићемо два материјализовна обличја супстанце, која смо досад сусрели у Андрејевљевој „новој драми“: *Некога у сивом* и *Некога ко чува улазе*. Обојица названи апелативом, представљају посреднике између тајне универзума, вечности, и овога света, окарактерисаног пролазношћу. Док *Неког у сивом* карактерише свећа коју држи у рукама, као и капуљача која му заклања лице, дакле временска ограниченост и тајанственост, *Неко ко чува улазе* окован је ћутњом и ослоњен на мач. Обојица ћуте, не ступају у дијалог са протагонистом - представником људског рода, са том разликом што је у драми „Човеков живот“ *Неко у сивом* дошао у сукоб са *Човеком* (сетимо се *Човекових* клетви упућених *Неком*), а у драми *Анатема* оличење супстанце, *Неко ко чува улазе*, долази у сукоб са Ђаволом.

Симболични план драме

Симболични план ове драме реализован је кроз лик Ђавола, који из досаде и жеље да победи Бога и да сам постане Бог, искушава човека. Док се у реализацији лика протагонисте реалистичког плана драме писац у великој мери ослањао на библијски образац (Давид је параболо библијског Јова), у реализацији лика протагонисте симболичног плана, Андрејев свог Анатему реализује, са једне стране, на основу библијског образаца, док се, са друге, надовезује на/наставља већ постојећу књижевну традицију.

По Библијској традицији, *ђаво* (од грчког *διάβολος* - *diavolos*) означава клеветника, лажова, заводника.¹⁵⁶ Такође, именован и као „зао дух“, „пао анђео“, добровољно одметнут од бога, одликује се гордошћу, охолошћу, уображеношћу и зависти према Творцу.¹⁵⁷ „Пао дух“, по библијским изворима, нема могућности за препородом; он остаје непоромењив и као такав дефинисан, тј. дефинитивно одређен.¹⁵⁸

Осврнемо ли се на књижевну традицију, уочићемо да је Андрејевљев Анатема наследник Гетеовог Метистотела. Можемо рећи да је он Метистотел двадесетог века, *предат клетви*, с том разликом што Анатема сада нема конвенционалан однос са небом и практично сам, по својој вољи, осмишљава и спроводи експеримент над Давидом Лејзером.

Такође, овај лик има свог претходника и следбеника и у пишевом прозном опусу, те сматрамо да је лик Анатеме изузетно значајан за генеологију лика ђавола у целокупном Андрејевљевом стваралаштву. Наиме, лик Анатеме има свог претходника у главном јунаку Андрејевљеве приповетке *Јуда Искариот (Иуда Искариот, 1907)*. Јуда је непријатељски расположен према свету који га окружује и, иако свуда види све само лоше, он ипак гаји наду да ће победити Христос. Желећи да провери снагу и моћ љубави према људима, Јуда врши страشان експеримент: издаје Христа. Анатема поступа на исти начин: он експериментише, проверава/искушава снагу и моћ љубави и моралних начела, и у односу према ближњима и у односу према животу самом, тј. тајнама постојања. И Анатема и Јуда воле истину и сматрају да Творац узалудно држи монополи над истином, да свет не живи по Божијим законима и да човек није достојан свога Господа. Анатема је одлучан у томе да докаже Небу да је у садашњем свету његова истина далеко актуелнија, да су људи грешни, поводљиви, и да он, Анатема, треба да постане Бог (о чему он сам и говори у првој слици драме). Ова ђавоља жеља да докаже да је његова истина актуелнија, доводи нас до још једног Ђавола у прозном

¹⁵⁶ Вид. *Велики православни богословски енциклопедијски речник*, прев. и ред. Б. Косановић, Нови Сад, 2002, стр. 302.

¹⁵⁷ Вид. *Христианство. Енциклопедическиј словарь*, Том I, гл. ред. С. Аверинцев, Москва 1993, стр. 474.

¹⁵⁸ Вид. Исто.

стваралаштву Леонида Андрејева. Вандергуд, протагониста романа *Сатанин дневник* (*Дневник Сатаны*, 1922) директан је потомак/следбеник Анатеме: он овога пута води дневник и покушава да се изједначи са људима, искушавајући њихове моралне вредности у овом, сада упадљиво капиталистичком свету. Сам Вандергуд је милијардер, ђаво у скромној улози човека, који је сада (за разлику од Анатеме) силно заволео људе. Наиме, он одлучује да инвестира у људе, човечанство и прогрес новац, зарађен на свињама. Ђаво овога пута бива поражен, јер су људи „постали пакленији“ од самог ђавола. Дакле, ђаво је поражен од самог човека, од људи који су у капиталистичким условима живота постали „дивни, неустрашиви и на све спремни ђаволи“.¹⁵⁹

Осврнемо ли се, пак, на светску литературу, и уметничко-књижевну и филозофско-религиозну, уочићемо да је лик ђавола именован различито: Воланд, Метистотел, Сатана, Луцифер итд. Андрејев, како је то уочио и Чирва, бира име најближе руским традицијама. Анатема је онај који је „предат клетви“, отпадник, дакле *анатемисан*. То је „кнез таме“, „власник мрака“, горди и неуверљиви имитатор оног пламена, који представља тајанствену снагу и моћ божанског начела.¹⁶⁰ Луцифер (од латинског *Lucifer*, тј „онај који носи светлост“, од *lux* – светлост *fero* - носити; у том истом значењу од старогрчког *Φωσφόρος*, *Έωσφόρος*, и староруског *Денниц*), етимолошки гледано, означава и Даницу, јутарњу звезду, па стога и Андрејев у свом драмском тексту Анатему назива још и „сином Зоре“.

Лик ђавола Леонид Андрејев у овој драми реализује помоћу различитих техничко-стилских средстава. Најпре, он то чини служећи се опширним наративно-дескриптивним дидаскалијама, у којима се кроз мизансцен, хроматско начело, као и кроз физички опис упознајемо са ликом Анатеме на самом почетку драме, у првој слици. Надаље се овај лик психолошки мотивише његовим репликама, аутоисказима и самокарактеризацијом, а затим и помоћу технике дијалога: испрва са *Неким ко чува улазе*, а затим и са породицом Лејзер, Верглашем, самим Давидом, као и са појединцима из масе идолопоклоника. Лик Анатеме употпуњен

¹⁵⁹ Вид. М. Панаотовић, *Леонид Николајевич Андрејев*, поговор у: Л. Андрејев, *Сатанин дневник*, Нови Сад, 2010, стр. 169 -171.

¹⁶⁰ Вид. Чирва, стр. 518, 519, као и *Христианство. Енциклопедическиј словарь*, Том I. Москва 1993, стр. 474.

је и репликама других, који суде о њему (Сура, маса, сам Давид, *Неко ко чува улазе*).

Изван своје људске улоге, лик Анатеме егзистира у првој и последњој слици драме. Управо се у њој најпре манифестују горе наведена својства његовог карактера: горд и надмен, он завиди Творцу, желећи да сам постане Бог.

Служећи се наративно-дескриптивном дидаскалијом, писац на самом почетку драме лик Анатеме карактерише кроз његов сценски покрет, хроматско начело, и физички портрет. Анатема се осврће „плашљиво и дивље“, „привија се као змија која тражи легло“, „бешумно прикрада“, „гибак и опрезан“, „прикрива свој страх маском дрскости и безобразлука“, „седа на стену и, трудећи се да изгледа слободно и независно, бава каменчиће“, „заузима позу горде величине, али већ следећег мнута <...> он се увија у немим грчевима, као црв под ногама“, „пада на камење, нежно га грли и гневно одгурује“, „скаче са стене и тумара безумно“ и сл. Хроматско начело, које ће пратити и карактерисати овај лик и касније, нарочито у последњој слици драме, писац такође актуализује у наративној дидаскалији прве слике: „Привија се уз сивкасти крш, и сам сив...“, налази се „на слабом светлу, сивом и безбојном“. Портрет овог ђавола конкретизује се и његовим физичким описом, технички реализованим кроз опширну наративну дидаскалију прве слике: „...нарочито је велико његово куполасто чело избраздано борама“, „ретка брадица потпуно је седа“, „посивела је и његова коса, некада црна као катран, сада чудно разбарушена“. Стилске особености ове Андрејевљеве драме такође су уочљиве у наведеним техничким средствима осликавања лика ђавола. Наиме, уводећи лик Анатеме, он помоћу метафоре и поређења, као и лирских паралелизама обогаћује драмски текст, нпр: „У својим питањима он је брз и љутит, као вихор који брзину и јарост црпе из вечитог ковитлања, али увлачећи у себе мале предмете он се развејава у судару са зидом ћутања“. Такође, овај лик се реализује кроз технику дијалога. Изван своје људске улоге, лик Анатеме самореализује се својим дугим репликама (што подсећају на монолошку форму) у дијалогу са *Неким ко чува улазе*. Управо у том дијалогу афирмише се билијски образац по коме Ђаво завиди Творцу и жели да заузме његово место. Наиме, Анатема у првој слици драме говори *Неком*

ко чува улазе: „А ја ћу знати и постаћу бог, постаћу бог, постаћу бог! Одавно желим да постанем бог, па зар бих ја био лош бог?“.

У сликама посвећеним Давидовом животопису, *Анатема узима људско обличје, име и улогу*: он је Нулис, адвокат који доноси вести о наследству. Управо кроз Давидов животопис долазе до изражаја још нека својства његовог карактера. Он је, као што смо већ навели, клеветник, лажов и заводник, што се у драми илуструје техником дијалога, ређе монолошким обликом драмског говора и кратким театарским дидаскалијама. На пример, у сцени његовог разговора са Розом, кроз дијалогску форму ми сазнајемо да Анатема није имун на женску лепоту („Да ми нису ове године и ове болести, био бих први претедент на вашу руку“, говори Анатема Рози), те да је вешт ласкавац и заводник („А шта ако..., али не, дужност пре свега. Послушајте ме, Роза, не дајте себе ником до кнезу, макар то био и кнез таме!“, алудира он сам на себе). Такође, у сцени са Путником, из кратке театарске дидаскалије, која првенствено даје упутства за сценски покрет, ми такође видимо да је Анатема лажов и вешт заводник: он „одречно одмахује главом, говори истину, али се смешка и глади старца по леђима“. „Он скида цилиндар, љубазно се свима клања“, „пријазно се смеши“, „истеже врат и окреће главу ка говорнику“, „прави гримасе, као глумац“, „смеје се, али некако не у прави час“ – све ове кратке театарске дидаскалије додатно афирмишу Анатему као заводника, лицемера и вештог манипулатора.

Напоменули смо да је лику Анатеме у извесном смислу близак лик Верглаша. Обојицу повезује љубав према „ужасној музици“, као и начин живота, тј. потреба за променом места боравка и случајност којом се руководе у свом тумарању светом. Ове Анатемине особености писац тенички реализује служећи се кратким театарским дидаскалијама (нпр. оне сведоче да једино Анатема може да ужива уз Верглашеву музику, јер он исту ту мелодију „звиждуће, машући рукама“), а затим и дијалогско-монолошким формом драмског облика, те репликама-самоисказима самог протагонисте (нпр, у свом дијалогу са небом, Анатема лаже да је „потпуно случајно доспео овде“, и сведочи да он „једноставно нема шта да ради, шета“).

У односу према Давиду, лик Анатеме се најпре реализује кроз дијалог ђавола са небом. Говорећи *Некоме ко чува улазе* о Давиду, ђаво афирмише одређена својства

своје природе: наине говорећи да је Давид „стари, болестан, глупи Јеврејин кога нико не познаје“, Анатема заправо открива колико је њему самом битно да буде познат, славан и бесмртан (види такође његове речи којима он изазива *Неког ко чува улазе*: „Нико не познаје Давида Лејзера, а ја ћу га учинити славним, учинићу га моћним и великим – врло могуће да ћу га чак учинити и бесмртним“), а изјавом да је Давид „глуп, али поштен човек“, Анатема афирмише чињеницу да је поштење као морална категорија ђаволу страно и бесмислено. Затим, овај лик се реализује и кроз дијалог са самим Давидом, у коме поједине Давидове реплике сведоче о ђаволој природи овог „адвоката“ (нпр. у петој слици Давид говори Анатеми: „Ћути, ти не схваташ! Ми смо људи и ми ћемо поћи скупа.“, „Ћути, ти си туђ! Ти говориш као душманин бога и људи. Ти не знаш шта је сажаљење и милосрђе.“).

Библијска теза да је лику ђавола одузета могућност препорода, те да он остаје непромењив, такав какав је, дефинитивно одређен у свим животним околностима, реализована је у последњој слици ове драме, када се Анатема поново појављује изван своје људске улоге. Такву непромењивост писац најпре реализује помоћу наративних дидаскалија седме слике („Ништа се није догодило. Ништа се није променило“), затим служећи се кратким театарским дидаскалијама, које практично идентично реализују Анатемин сценски покрет прве слике („Анатема поскочи“, „Цери се“, „Кикоће се. Звиждуће, одмиче неколико корака, окреће се“, „Смејући се, одлази“), и најзад, последњом дидаскалијом драме у целини, која се практично надовезује на атмосферу самог почетка,¹⁶¹ наговештавајући могућност цикличности драмске радње (јер ђаво остаје ђаво, који за потребе своје забаве проналази новог Јова).

На овај начин реализујући симболични план своје четврте „нове“ драме, писац уводи посредника између човека и супстанце. До сада је човек био супротстављен оличењу саме супстанце (*Неко у сивом*, *Царица глад*, *Црне маске*), а по први пут у драми „Анатема“ између оличења супстанце (*Некога ко чува улазе*) и човека (Давида Лејзера) сусрећемо се са посредником (Анатемом). Идентичну схему Андрејев ће детаљније реализовати у својој наредној драми, у којој посредник између човека (људи обале) и оличења супстанце (океан) неће бити симболично-

¹⁶¹ „Ћутња“ седме слике која „окива све“ асоцира на „зид тишине“ из прве слике.

алегоричан јунак, већ носилац стихијског начела, јунак, способан да унутар себе сједини све контрадикторности истинске човекове природе (Хагарт).

Музички фон

У складу са структуром драме, као и са природом самог драмског конфликта, и музичка слика овог драмског текста дуалистичке је природе. Она је антагонистичка, уколико имамо у виду да је у једном тоналитету дат однос кнеза таме и неба, а у другом - план драме у оквиру којег се прати живот и судбина Давида Лејзера.

Музички проседе који прати однос ђавола и неба прожет је звуцима ђавољег смеха, жалосног стењања, његовог вриштања од „страха и бола“, „јаловог и упорног мољакања“, мрмљања у разговору са небом (нпр, он у разговору са *Неким ко чува улазе* „мрмља нешто као за себе, али довољно гласно да би га чули“), са једне стране, као и тишином неба са друге („нема је забрављена капија, која притиска земљу, нем је и окамењен стражар“, док на самом крају драме „ћутња“ неба „окива све“). У овом плану драме такође уочавамо мотив плеса (Анатема, сведочећи о својој власти над људима, говори: „моћне убијам, слабе наводим да се врте у пијаном плесу, у безумном плесу, у ђаволском плесу“), као и лајт-мотив који повезује оба сужејна плана ове драме (то је „звук дугачких бронзаних труба“ које дозивају Давида: „запламти мук“ и „бунтовничким криком“ оглашавају се дугачке трубе, и земљи и небу упућен је „њихов тешки вапај што позива“, „бронзане трубе звонко завијају, хрипе уморни гласови, зову“, „вапаји су преплавили сиви крш“, „гомила бучи“, и из „крхотина звукова“ „почиње да тече фина, милозвучна мелодија“), те сведочи о томе како је из хаоса звукова рођен нови свет („...почиње да тече фина, милозвучна мелодија. Све утихне.“). У овом плану такође је представљена читава скала ђавољег смеха: он се кикоће, мрачно смеје, смеје се „изазивачки злобно“, цери, церека, и на крају његов смех „допире из даљине“ и идејно и сужејно је супротстављен тишини неба.

Музички фон друге драмске радње/сужејне линије, у свој својој разноврсности, може се свести на одређене основне звуке. Најдоминантији су звуци масе која иде

за Давидом, а затим и звуци, везани за лик ђавола који је узео људско обличје - у лику сада бившег адвоката Нулиса.

Звуци масе варирају од „некаквог дубоког уздаха“, који је реакција на вест о наследству до „прегласног, раштимованог туша“, „веселе граје, смеха“, „хаоса веселих звукова“. Маса се оглашава и узнемирујућим звуцима стихије (долазак слепих, на пример описан је следећим пишчевим напоменама у наративно-дескриптивној дидаскалији: „има нешто што узнемирује у њиховом нечујном, упорном кретању“), која наговештава долазак таласа који „скоро да је прегазио уплашеног Давида“. Иако су безгласни, „немоћно пружају сиве руке“, гласови слепих су „налик на шушкетање лишћа на јесењем ветру“, а њихове реплике умногоме подсећају на реплике гладних Радника из драме „Царица Глад“.

И даље, са развојем драмске радње и све већом претњом по Давидов мир и живот, маса се оглашава „грајом“, која „полако, колебљиво нараста, снажнија и страснија“, затим топотом хорди и „гласовима из небројених грла“, „упорним, страшним и одлучним позивима“ упућеним Давиду. У предворју Давидове смрти чује се споменут лајт-мотив, „јека бронзаних труба“ и „крици и јауци што се уздижу са земље.“ У самој сцени смрти уочавамо звуке „рике надлазеће потере“, а такође „још нису разговетни појединачни гласови, сви су сливени у један, отегнут, вапајући крик“, који затим прераста у „свечани, помало грабежљив узвик“, да би се на самом крају те сцене, када маса напушта Давидов леш, чула „вика, јецаји, дивљи крик, удаљена вика“.

Нулис се, пак, „пријазно смеши“, али не у „прави час“, чиме „помало плаши и зачуђује саговорника“. Такође, Нулис је једини коме се свиђа завијање вергла, које „шкрипи, прекида, јечи“ и који у том завијању види „хармонију света“. Једино Анатема, сада Нулис, уз ту музику „маше руком у ритму и звиждуће“. Управо он и организује оркестар и свечану процесiju у којој су звуци „неусклађени, помало дивљи, помало ружни, али чудно весели“, „невешто се оглашава флаута, својом писком подсетивши на онај стари вергл, труба је промукла, звук јој иде некако укриво, не тамо где треба“. Оваква процесija свечано прати Давида, али једино Нулис „плеше у ходу“, сам окреће вергло „продорно звиждућући“, и све присутне „као да благосиља музиком и звиждукањем“.

У контексту Давидовог животописа проналазимо и звуке, који се односе на самог Давида, као и ретке, али ипак пристуне *звуке природе*. Давидово оглашавање је разноврсно и у складу је са околностима у којима се он налази. У плесу Наума који „кашље и плаче“, Давид види „сатанин смех“, сам се смеје „мрачно и јетко“, замишљајући два леша, себе и Наума који већ ишчекује своју смрт, „како плешу у белој, мраморној сали“. У сцени у којој Давид излази пред масу како би им саопштио истину, његов глас је „слабашан“ и „неразговорно дрхтури“. Говорећи о звуцима који прате Давида, споменућемо још и његов плач, који је, како ћемо ускоро видети, пропраћен и хроматским ознакама (Давид црвеном марамицом брише сузе).

Звуци природе у служби су илустрације и додатног истицања звукова масе, која прати Давида. На пример, „да се море излило и кренуло на копно, тако би се огласило – потмуло, незадрживо и претеће“, или, при спомену речи правда „као да је гром загрмео над земљом и већ утихнуо, близак и далек у исти мах и човек не зна: да ли је он то чуо, или мислио да чује, или се, пак, ништа није ни збило“. Такође, звуци природе додатно наглашавају Давидову несрећу: у сцени Давидове смрти „као да је гром загрмео“, грмњавина је све јача и прати саму смрт, да би у једном моменту били присутни само звуци грмљавине, дакле неба, и Анатемин смех, чиме се опет истиче сукоб ђавола и неба.

Можемо закључити да се у складу са антагонистичком природом драмског конфликта, антагонистички актуализује и музичко начело ове драме. У судару тишине неба и ђавољег смеха ишчитавамо нерешену, вечиту борбу Бога и Ђавола (неба и земље), а чињеницу да ће ђавољи смех, који допире из даљине, на крају драме, оковати ћутња, видимо као *најаву новог почетка*. Присетимо се, и на самом почетку драме, небо је било немо, а Анатема, кнез таме, је дошао по одговоре.

Природа и функција дидаскалија

Нагласили смо већ да је *Анатема* „најнарративнија“ Андрејевљева драма. Ту тезу у највећој мери илуструје управо природа њених дидаскалија, реализованим у две категорије. Прва категорија утиче на естетско-лирски пријем код читалаца и

њих ћемо дефинисати као *наративно-дескриптивне* дидаскалије. Другу категорију представљале би такозване *театарске*, дидаскалије сцене, помоћу којих се истиче и објашњава сценска природа драмског текста.

Уочавамо да је прва категорија карактеристична за пролог и епилог, тј. за план у коме се проблематизује сукоб Ђавола и неба. Театарске дидаскалије су, пак, френквентније и разноврсније у „драми унутар драме“, тј. у предочавању Давидовог животописа.

Уводне дидаскалије прве слике, дакле истовремено и пролога ове драме, су опширне, дескриптивне напомене, која нас својом наративном формом изводе изван оквира чисто драмског текста. Оне су прожете и својеврсним лиризмом. На пример, у третману лика *Анатеме* писац је метафоричан и обилато се служи поређењем: „У својим питањима он је брз и љутит, као вихор који брзину и јарост црпе из вечитог ковитлања, али увлачећи у себе мале предмете он се развејава у судару са зидом ћутања“. Поетична је и слика непомичности, у чијем средишту је *Неко ко чува улазе*: „Али ћути суро камење, ћуте запад и исток, не одговарају југ и север, и страшан у својој непомичности, ослонивши се на мач, стоји Неко ко чува улазе“. У завршној дидаскалији исте те слике уочавамо и праву прозну минијатуру: „Они се стапају у сазвучје. Постају песма милиона. <...> Да ли их чује Неко ко чува улазе? Вапаји су преплавили сиви крш, подижу се ка његовим ногама, али он се не миче, он не проговара, и неме су металне двери. Гомила бучи. <...> Мук. Мир. И чекање, и чекање, и чекање.“ Промена интонације, ритма реченице, употреба инверзије, набрајања и лирског и синтаксичког паралелизма само су неке од основних стилских обележја дидаскалија наративно-дескриптивног типа.

Наративна дидаскалија којом се отвара трећа слика драме приповеда о променама околности: измењено је место радње, уведени су неки нови ликови, као и нове манифестације старих, већ поменутих (нпр, сцена у којој Наум плеше под руководством свог учитеља плеса). Уз кратке напомене, дакле театарске дидаскалије („смеје се“, „свира виолину“, „гневно устаје“ и сл). У овој сцени још једном уочавамо лиризам драмског текста, овога пута постигнут поређењем: „И, трудећи се да буде што ближи Рози, као да тражи заштиту у њеној младости, снази и лепоти, мота се Наум“.

Уочљива је и дескриптивна наративност уводне дидаскалије шесте слике („...толико се проширила његова слава и није било жене, детета или одраслог мушкарца који га нису лично видели или га нису знали по чувењу“), делимично прожета самим описом слике, тј. упутствима за сцену. И даље, текст исте ове дидаскалије поново се враћа на (пејзажни) лиризам: „Бура још није почела, али су море и небо већ спремни за њу. Море је тамно и местимично сасвим без сјаја, као да је погружено у ноћ...“; „Сунце се само назире кроз густу драперију облака и само с времена на време уплаши земљу и море погледом свог закрвављеног ока, као цин који се прејео живог меса и напио живе крви и сад сит одлази на починак, али се и даље осврће и нешто тражи“.

Седма слика, епилог ове драме, у највећој мери опремљена је наративно-дескриптивним дидаскалијама, које сведоче о драмској радњи на плану сукоба ђавола и неба (у домену вечности „ништа се није догодило“, „ништа се није променило“). Овај дијалог *Анатеме* и *Неког* пропраћен је и кратким напоменама, упућеним највише глумцу који тумачи лик ђавола, дакле уско театарским дидаскалијама („пада и на трен лежи непомично“, „мрачно се смеје“, „ликујући“, „очајно се бацака“, „поскочи“, итд). У овој сцени, као што видимо, имамо пример коришћења оба наведена типа дидаскалија, готово истовремено.

Идентичан пример коегзистирања оба типа дидаскалија проналазимо и у четвртој слици драме. Театарске дидаскалије, које коренсподирају са простором друге слике („онај исти прашњави друм“, „оне исте тезге“, „и сада, као и пре сунце немилосрдно пржи“, али „више није пусто као некада“) преплићу се са наративно-дескриптивним дидаскалијама. На пример, изразито је лиричан опис *Путника*, дат у једној од дидаскалија четврте слике („Опрезан је, покрети су му промишљени, али гледа директно, очи му без сјаја, као у поноћ отворени прозори велике куће.“), дескриптивно-лиричан опис краја дана („Дан је на увиру, земљу прекривају сени. Ваздух се испуњава великом тишином опраштања и снено титра прашина, пурпурна, топла, обљубљена сунцем.“), као и лирично-поетичан, захваљујући обилатим коришћењем метонимије, приказ лика *Слепих* у завршној дидаскалији ове слике („...гласовима, налик шушкетању лишћа на јесењем ветру, једва да покрећу отежали ваздух“, „немоћно пружају сиве руке“).

Као стилска средства, којим се Андрејев служи у својим наративно-дескриптивним дидаскалијама, истакли бисмо још и градацију, алегоричност и метафоричност. На пример, у дидаскалијама друге слике, које су у великој мери мање наративне и дескриптивне, а више театарске, проналазимо метафоре и праве лирске минијатуре: „Сунце немилосрдно пржи и неколико стабала са од јаре посуновраћеним лишћем, вапи за кишом; прашњави друм је пуст.“ У одређеним дидаскалијама театарског типа уочавамо својеврсну градацију (на пример: „Соњка тихо јеца“ – „Соњка ћутке плаче“ – „плаче“ – „јаче рида“ – „престаје да плаче“ – „поново плаче“), која у великој мери доприноси општем ритму драмске радње. Наиме, градацијом унутар оваквих театарских дидаскалија додатно се наглашава оно на чему инсистирају дијалог и мизансцен.

За алегоричност дидаскалија ове драме илустрацију можемо наћи у петој слици, у опису два велика прозора Давидове радне собе, од којих „један гледа на варош, а други на парк“. Заправо, писац путем алегорије презентује два могућа пута Давидове даље судбине.

Осим наративности, дескриптивности и поетичности, као што смо већ напоменули, дидаскалије представљају и кратке напомене, намењене глумцима и свима онима који су задужени (и заслужни!) за сценски живот драмског текста. Такве театарске дидаскалије можемо условно поделити на оне које се односе на мизансцен („претура по цеповима прслука“, „грчи се“, „примичући се“, итд), говор („фамилијарно се обраћајући“, „промукло“, „љубазно“, „убедљиво“, „тужно“, итд) и мимику и гестикулацију („цери се“, „глуми изненађеност“, „сузних очију“, „мршти се“...).

Дакле, као што смо из примера и видели, Андрејев се у драми *Анатема* служи наративним и театарским дидаскалијама,¹⁶² а у одређеним сценама оба типа дидаскалија коегзистирају истовремено. На тај начин, нарушавајући дотадашње оквире драмског текста, писац ствара синкретичну драму, која, по својој природи, нуди више простора за исказивање дискурсивног, тј. епско-наративног садржаја. Појава наративних дидаскалија у овој драми условљена је, са једне стране,

¹⁶² О томе је зналачки писала и Цимборска-Лебода, вид. Maria Symborska-Leboda, *Dramaturgia Leonida Andriejewa. Technika i styl*. PWN, Warszawa 1982.

опсежном тематиком дела која сама по себи намеће епски приступ и захтева синтетички осврт на историју људске судбине, док, са друге стране, она представља природну, саставну, етапу пишчевог трагања за новом драмском формом, која ће га довести до изразитог лиризма дидаскалија, све до правих лирских одступања, пасажа, унутар овог сегмента драмског текста, у његовој следећој драми.

Хроматика

У складу са дуалистичком природом драмске радње, две су хроматске скале обележиле ову Андрејевљеву драму. *Сива, безбојна* и делимично *црна* везује се за лик Анатеме. Наиме, већ у прологу, у првом сусрету са овим ликом сазнајемо да је Анатема „сам сив“, међу „сивим камењем“, седа му је брада и „сивкаста коса“. Исто тако, у епилогу је „ужасно сивкасто светло, немушто као и сиви крш, ужасно место, али Анатема га воли“. Његово станиште је „пучина ништавила“, „станиште мрака и смрти“, а виђен његовим очима, Давидов дух је „црн“, јадно суновраћен, „као згажени црв на сунцу“.

Са друге стране, колоритна, промењива хроматска скала у складу је са одређеним епизодама, а самим тим и појединостима, Давидовог живота. Почетак приповедања о Давидовом животу, на пример, прате „ваздушасто плава измаглица“ и „трака мора, уснулог од јаре и сунца“. Уснуло море, плава боје измаглице и боја сунца граде атмосферу у којој се упознајемо са Давидовим досадашњим животом. Са појавом Анатеме, овакавом колориту придодаје се црна боја. Наиме, Анатема, сада у људском обличју под именом адвоката Нулиса, има „црни капут од танког сукна, црни цилиндар, црне рукавице“.

Са развојем драмске радње као хроматске константе остају плаво море (у трећој слици, на пример, „у даљини се плави море“) и Давидова црвена марамица, којом он брише своје сузе (у четвртој слици када Сура и Давид узимају у руке дете од жене „виде се само њихова старачка, повијена леђа и Давидова *црвена* марамица којом брише своје очи и лице детета које су овлажили својим сузама“; даље, нпр. у петој слици, када Сура доноси мртво дете и тражи да га Давид погледа, он га гледа

„вртећи главом и тихо плаче, бришући сузе *црвеном* марамицом.“). Такође, Давид „често вади *црвену* марамицу, али не зна шта би са њом“. Дакле, могли бисмо рећи да се црвена боја, *боја радости* доводи у везу са Давидовом немоћи да помогне деци. Овде треба узети у обзир да су Давиду умрла четири сина и да проблематика деце има посебан значај за драму у целини. Анатема злоупотребљава Давидову слабост према деци, а црвена боја у том случају добија додатне конотације: онај који радује људе није у стању да обрадује (болесну или мртву) децу.

У сцени свечаног дочека Давида на почетку четврте слике (Давид је већ поделио своје богатство, преостало је само неколико стотина рубаља за пут у свету земљу) колорит је разноврстан, тј. све је „украшено шареним крпама и гранчицама“. Шаренило говори о неукусу масе која дочекује Давида, као што о томе сведочи и раштимовани оркестар.

Осим тога, хроматика ове драме доприноси стварању атмосфере Давидове физичке и душевне слабости: „мрачна је соба“, радна соба у богатој вили, кроз прозор „пробијају слабе, вечерње зраке, али је у соби већ мрачно“, и само „малена лампа осветљава две беле мрље, две седе главе...“. Давидова грозница у таквом сумраку наговештава његов губитак снаге. После ове сцене Давиду ће бити само још теже, биће још усамљенији и још даљи од светлости (нпр, не отвара врата, ноћ и дан проводи сакривен у подруму, затим бежи по ноћи). У последњој слици, у којој Давид умире, „море је тамно и местимично сасвим без сјаја, као да је погружено у ноћ“ или пак „засија злослутним, мутним блеском“. Сунце на небу је „крваво“ и „тоне за линију хоризонта“. Давидова одећа је црна, прљава и местимично подерана, а власи седе, што сведочи о протоку времена, о сумраку Давидовог живота. Овде видимо како хроматика може да послужи и као временска одредница драмске радње. Крваво сунце и седа Давидова глава постају лајт мотиви ове сцене на заласку његовог живота. И „на једном месту море постаје крваво, као да је нека страшна битка управо завршена на ћутљивој пучини“, што наговештава битку која ће се ускоро завршити и на обали. Такође, на самом крају Давидовог живота, још једном ће се подићи „седа, окрвављена глава“.

Уочљива је и синестезија, као уметнички поступак којим се већ у прологу ове драме сједињују хроматско и музичко начело Андрејевљевог писма. На пример,

дозивање Давида на крају пролога обележено је „бронзаним трубама“, дакле истовремено и хорматски и звучно. Синестезију ћемо запазити и у сцени Давидове смрти: „тутњи грмњавина“ и „већ је мрачно од црних ковитлавих облака“, а „црвено сунце се спушта до саме воде“. Дакле на изласку, прапочетку славног животописа, као и на његовом крају, заласку, Андрејев прибегава сједињавању звучног и хроматског начела како би истакао кључне сижејне тачке, као и сижејне спојеве (Анатемина одлука да то баш буде Давид, затим Давидова смрт) своје драме у драми.

Додаћемо још и чињеницу да се хроматско начело користи и у тумачењу устројства света у епилогу ове драме. Наиме, *Неко, ко чува улазе*, говорећи о „светлости која нема краја“ и „огњу чија врелина нема граница“, говори о „жутим, црвеном и белом огњу“, као и о још једном, невидљивом чије име нико не зна, „јер нема граница врелини огња“. Дакле, док три позната огња имају хроматске одреднице, четврти нема име јер се не може именовати боја за врелину светлости која је сам живот.

Говорећи о садржају *Анатеме*, сам писац је истицао да је то драма посвећена проналажењу путева ка бесмртности и да се то питање за човека решава љубављу.¹⁶³ Поводом те изјаве поједини критичари су писали о Андрејевљевом „нагињању ка хришћанству“, а писац је, како би још једном афирмисао потребу за провером својих оригиналних концепција и позиција, написао следећу драму, *Океан*, која се сматра својеврсном исправком *Анатеме*.¹⁶⁴

¹⁶³ Вид. Спиро С. *У Леонида Андреева* – Русское слово, 1909, 29. ноября.

¹⁶⁴ Вид. Чирва, 1989, стр. 26.

5. *Океан* (1910)

Историјска рецепција драме: пишчева концепција, драма у критици и на сцени

Океан је конципиран као драма у седам слика, у којима реалност и машта, симболизам и реализам граде текст егзистенцијално-филозофске трагедије. Међутим, то је дело изразите наративности, погодно за читање али не и за сценско извођење, што је, по свој прилици, главни разлог што ова експериментална драма, колико је нама познато, до сада није играна ни на руској, ни на светским позоришним сценама.

Тип драме: место и време драмске радње

Будући да је егзистенцијално-филозофска трагедија, драма *Океан* афирмише и преиспитује две животне филозофије: морал и животну филозофију *људи обале* и морал и животну филозофију морских разбојника, *људи воде*, тј. океана. Драмска радња је јединствена, а испоштована су и остала два захтева о три драмска јединства – јединство времена и места радње. Радња се одвија 1782. године, што писац и наглашава, накнадно уневши баш те године (време уочи Француске буржоаске револуције) у сам текст драме. Такође, место радње је експлицирано и јединствено – то је рибарско насеље неке, неименоване, северне земље на обали океана: „сиромашна земља, где је само камење и море“.¹⁶⁵

Као и претходне драме супстанционалног театра, и ова драма није подељена на чинове, већ на слике. Седам слика, овога пута без пролога и епилога, садрже све елементе драмске радње: експозицију (дату у првој слици која приказује уобичајено вече у рибарском насељу), заплет (појава „гостију“ у старом замку и обрушавање замка, друга слика), перипетију (разбојници се стапају са рибарским колективом, трећа слика), кулминацију (убиство и преговори са „ђаволом“, четврта,

¹⁶⁵ Сви цитати по издању: Л. Н. Андреев, *Драматические произведения в двух томах, Том 1*. Ленинград: Искусство, 1989, стр. 385-472, превод наш. – М. П.

пета и шеста слика) и расплет (седма слика, у којој долази до још једног убиства и дефинитивног разлаза између *обале* и *океана*).

Говорећи о структури драмског текста, треба истаћи минус поступак којем је аутор прибегао у четвртој и у петој слици ове драме. Наиме, сам чин првог убиства у овој драми није директно присутан, већ нам писац приказује јунака-починиоца пре (четврта слика) и после (пета слика) убиства, па тако имамо увид у његово физичко и психичко стање уместо описа самог чина.

Упечатљив је и специфичан ритам овог драмског текста. Наиме, писац у драми *Океан* наизменично афирмише и доводи у питање филозофију живота људи обале. Од прве до последње слике наизменично се ређају афирмација (мирно вече, жене чекају на обали своје мужеве, рибаре у првој слици; затим хармоничан живот рибарског насеља – смех, заједнички рад и разговори на обали - приказан у трећој слици; суђење убици у петој слици) и преиспитивање (живот разбојника у замку у другој слици; појава тајанственог господина у четвртој слици; преговори са убицом у шестој слици), да би сам крај (седма слика) подједнако афирмисао обе животне филозофије: жена обале проклиње оца свог детета, остајући у средини којој припада, док се морски разбојник враћа својој стихији, из које се и појавио.¹⁶⁶ Не можемо дакле говорити о цикличности драмске радње, као што је то био случај у појединим драмама супстанционалног театра (нпр., у *Царици Глад*, или у *Анатели*), али можемо истаћи ефектан крај: основна идејна концепција ове драме (вечита дихотомија *обале* и *воде/океана*) афирмисана је управо оваквим решењем финалне сцене.

¹⁶⁶ О специфичном ритму овог драмског текста писала је М. Цимборка-Лебода. Она, нпр, истиче да је фабуларни материјал у *Океану* дат у седам „не сасвим повезаних слика“ и да се ритам текста подудара са ритмом смене плиме и осеке. Говорећи о ритмичком преплитању слика издеференцираних у зависности од емоционално-интелектуалне климе, а у складу са правилом појачавања или опадања драмске напетости, она даје овакву схему: слика прва (упознавање са животом обале) – осека; слика друга (замак, морски разбојници и њихова свакодневица) – плима; трећа слика (дан у рибарском насељу, Хагарт као рибар) – осека; четврта (Тајанствени господин, Хагарт пред убиство) – плима; пета (Хагарт и Хоре, непосредно после убиства) – осека; шеста (суђење убици, мотив злата, помиловање) – плима; седма (Хагарт и Маријет, о завршеним сновима, Хагарт одлази на океан, Маријет га проклиње са обале) – осека. Вид. Maria Symborska-Leboda, *Dramaturgia Leonida Andriejewa. Technika i styl*, Warszawa, 1982, стр. 160 – 168.

Теме, мотиви и идеје: проблематика драме

У драми *Океан* писац промишља односе човека и стихије, кукавичлука и храбрости. Андрејев своју савременост види као „мртво сидро“ (парафразирајући реплику једног од јунака драме, Хореа), а афирмацијом Хагартове истине (актуализоване, између осталог, репликом јунака: „Један је закон свих – и сунца и ветра и таласа и животиње, и само човек има другу истину. Бој се људске истине!“) истиче да се честити људи боре, а кукавице и лажови се држе земље, приземљења, баналности и непокретности живота. Супротстављањем океана и људи обале, писац наглашава да је човекова истина мизерна у односу на истину устројства света. Зато су морал, религија, закони и вечита промењивост људи обале ништавни у поређењу са бескрајним пространством океана, са његовом вечном тежњом да се повинује исконским, стихијским, законима постојања.

Овакве идејне концепције своје последње супстанционалне драме, писац је обликовао помоћу одређених мотива и тематских промишљања, специфичних уметничких поступака, као и служећи се архетипским бинарним опозицијама.

Мотив дна. *Мотив дна* реализован је у трећој слици драме, у дијалогу двојице представника рибарског колектива. Иако образложен од стране људи обале, овај мотив првенствено кореспондира са унутрашњим стањем главног јунака. Насмејан и срећан Хагарт (што писац реализује помоћу кратких дидаскалија, мизансцена, као и реплика самог јунака), остварен као радник и као равноправни припадник овог сеоског колектива (муж, отац, зет свештеника, рибар као и сви остали), заправо није миран. Хагартова срећа је, испоставља се, само једна од тренутачних спољашњих манифестација његове сложене природе. О томе сведоче реплике самог јунака (Хагарт се ускоро поверава Хореу), које су практично најављене овим дијалогом двојице рибара. Дакле, реплика једног од рибара да „само људска невоља нема дна“ директно се односи на Хагартово стање духа, које ће ускоро бити уочљиво и на нивоу динамике драмске радње (поверавање Хореу, сусрет са тајанственим Господином, убиство Филипа).

Мотив сна. С обзиром на чињеницу да је *мотив сна* остварен неколико пута у дијалозима главних актера радње (Хагарта и Хореа, а затим и Маријет и Хагарта)

могли бисмо рећи да је овај мотив лајтмотив драме у целини. Најпре, Хагарт у сну види човека који му смета да живи, и чак веома сретан, он сумња да је „све ово сан“ (трећа слика, дијалог са Хореом), а затим говори својој жени: „Али како је неразумљива ваша земља: у њој човек види снове, чак и када не спава“.

Иако, на први поглед, реализован и срећан, јунак губи осећај за то шта је јава, а шта сан, а постепено излази на видело и његово схватање морала. Као провера тог морала, Хагарту најпре треба подршка жене („Човек нема жену, када неко други, а не она, оштри његов нож. Мој нож је отупео, Маријет!“, говори Хагарт жени у трећој слици), а затим, не добијајући од ње подршку, он врши убиство. Након убиства, Хагартови снови постају другачији, што се у драми реализује кроз реплике самог јунака („Каква ужасна земља: шта у њој раде са људским срцем. Како ли су ужасни снови у тој земљи!“).

Чврсто спава само Хагартов син, мали Нони, ког је Маријет спремна да пробуди како би доказала да је Хагарт отац њеног детета. Дечији сан је чврст; око тога да дете спава нема сумње. Мајка је спремна да га пробуди како би спасла свог вољеног, а то је само једна од *жртви* жене која воли. Међутим, Хагарту не треба *таква жртва*, која је обавијена лажима. На њено објашњење да га толико воли да је једанаеста божија заповест волети Хагарта, он одговара: „Какви тужни сни у вашој земљи!“.

Занимљиво је да после погодбе (Хагарт ће остати слободан, а рибари ће узети његово злато), свештеник предлаже тривијални расплет, саветујући Хагарта да иде кући и да „се добро наспава“, док Маријет, која познаје мужевљевоу душу, пита шта да каже малом сину о оцу када се дете пробуди. Отац, Хагарт, треба да спава „добро“ (тј. да прогута лаж, пристане на компромис и прихвати *сненост* те средине), а сину треба рећи нешто кад се пробуди, тј. Маријет предосећа да Хагартова душа неће пристати на такав „сан“ и да се он заправо неће вратити кући. Хагарт јој заправо ни не одговара на питање, чиме се додатно истичу нове позиције јунака унутар драмског конфликта (Хагарт ће одмах после те сцене сазвати своје морнаре и поново ступити на брод).

Мотивом сна се, дакле, моделује једна од основних идејних концепција ове драме. Снови могу бити привремена решења, али појединим људским природама

је непоходна јава. Природа јаким индивидуа не пристаје на снове као на дугорочна решења, не пристаје на компромисе (Хагарт јесте био истински срећан, али привремено). Такође, свако сања у складу са својим пореклом и својим потенцијалима. Зато Маријет, иако „сестрица“ и заиста вољена жена морског разбојника остаје на обали (њена претпоследња реплика наговестиће тај останак: „Хеј, Хагарте! Снови су се завршили. Ни мени се не свиђа твој глас, малени Хагарте! Али могуће је да ја још спавам – пробуди ме онда“), а Хагарт, иако свестан да може да се прилагоди, не пристаје на лажи и компромисе (Хагартова реплика упућена жени: „Хеј, Маријет! Сни су се завршили. Не допада ми се твој глас, жено, када си успела да га промениш...“). На тај начин, *мотив сна* (из ког се јунак сада буди) долази у контакт са *мотивом лажљивог језика* (промена гласа везује се за женину превртљиву природу, обликовану, између осталог и помоћу мотива лажљивог језика).

Мотив лажљивог језика. Мотив *лажљивог језика* реализован је *техником дијалога*, унутар кога јунак својим репликама карактерише друге јунаке. Најпре тајанствени Господин карактерише језик као средство комуникације (у четвртој слици у разговору са Хагартом он говори: „...али језик се тако тешко потчињава не само осећају већ чак и мисли“), сведочећи о томе да је језик немоћан и слаб пред тајнама људске душе.¹⁶⁷ Затим Хагарт карактерише своју жену, поредећи њено срце са змијским језиком (о лажљивом језику своје жене он говори: „Змија има раздвојен језик, али питај је шта жели, и она ће рећи истину. То је твоје срце слагало <...> Како ли си ме само преварила!“).

Персонализација и деперсонализација ликова. У драми *Океан*, осим поделе на персонализоване и деперсонализоване ликове, учавамо и поигравање са овим уметничким поступком. У персонализацији нема руског колорита (Хоре, Хагарт, Маријет, Дан, Филип), али је зато присутан персонализовани лик-симбол, *Океан*. Сам Андрејев га пише великим словом, истичући да је и *Океан* актер драме, стално присутан на сцени или изван ње (присетимо се, на пример, поетских описа океана у

¹⁶⁷ Мотив *немоћи и лажљивости људског језика* чест је мотив руске књижевности и пре Андрејева. Подсетимо се, на пример, лирике В. Жуковског (рецимо, његове филозофске минијатуре, окарактерисане као „одломак“, *Неизрециво (Невыразимое)*, 1819) или Ф. Тјутчева (*Silentium!*, 1830), који су, сваки у складу са својом поетиком, проблематизовали исти овај мотив и његове могуће манифестације.

опширним наративним дидаскалијама). Од деперсонализованих ликова издвојићемо колективни лик женске популације тог рибарског насеља, са издвојеним ликовима две старије жене, старице и четири девојке. Занимљив нам је и лик *свештеника*, неименован, али изразите индивидуалности и јаког карактера: он лови рибу, има ћерку, не моли се на латинском, иако зна тај језик, и сам ствара своје молитве, правдајући се да у канонским, наученим „нема његових речи“.

Поигравање са овим уметничким поступком одвија се на релацији између Хагарта и Маријет, у афирмацији љубави („Запамтио сам, зовеш се Маријет“ - ...“и ја се сећам како се ви зовете: ви сте Хагарт“), односно њеној негацији („...одведи га и сама иди, девојко: заборавио сам како се зовеш!“). Да љубав персонализује, односно деперсонализује сведочи и реплика Маријет на крају друге слике: „Можда ја та, та коју су само за тебе звали и зову је Маријет?“. Дакле, уметнички поступак персонализације и деперсонализације актера радње у драми *Океан* у служби је динамике њеног љубавног сижеа.

Монтажност драмског текста. Читава трећа слика ове драме изграђена је помоћу поступка *монтажности драмског текста*.¹⁶⁸ Наиме, почев од прве реплике ове слике („Јој, тешко је, Мадлен!“), па све до разговора двојице стараца, којим се слика и завршава, имамо истовремено паралелно дешавање неколико радњи: приказује се свакодневни живот рибара - неки раде, а неки седе и посматрају; у неколико наврата разговарају Хоре и Хагарт, Филип иде за Маријет и досађује јој. Живот људи обале осликан је помоћу *технике дијалога* (рибара и девојке, двојице старих рибара, Филипа и девојке, Маријет и Филипа, Хагарта и Маријет), као и помоћу *технике унутрашњег монолога* („дијалог“ старог Дана и Хореа заправо је унутрашњи монолог, захваљујући којем се актуализује ток свести старог Дана). Дакле, унутар монтажног обликовања драмског текста Андрејев портретише своје јунаке служећи се *поступком тока свести*.

Стари Дан на почетку овог условног дијалога не артикулише рационално своје мисли и осећања; он једну те исту фразу понавља четири пута („за погинуле на мору“). Затим се брише граница између његове перцепције и сећања, то јест између садашњости и прошлости („Син је у оца, син је у оца, и рече отац: иди, и на мору

¹⁶⁸ Вид. проседе примењен у драми *Царица Глад*, у тумачењу сцене суда над гладнима.

погину син“). У наизглед ексцентричном понашању старог Дана, откривамо дубљу истину људи обале: *они се плаше мора и не схватају га*. Дан говори: „Море надлази, надлази. Носи свој шум, своје тајне, своје заблуде, о, како море vara човека“.

Овај дијалог прераста у унутрашњи монолог, када оба лика почну да говоре, исказујући међусобно супротстављене карактере, односно схватање реда ствари. Дан се моли за погинуле у мору, док је Хореова највећа невоља што му је забрањено три дана да пије цин. За Дана је права музика музика оргуља, док је за Хореа то шум самог мора. Дан пљује у море, истовремено га се и плашећи, док Хоре поштује море, истовремено му тежећи (о чему сведочи његова реплика, последња у овој слици: „Па гледаћу онда у тебе, море, док ми од жеђи не пукну очи!“).

Супротстављени као *човек обале* и *човек мора*, два старца ипак заједно, замишљени и сами, седе на обали. У оквиру једне шире монтажности (треће слике у целини), даје се ток свести двојице стараца, чиме писац истиче да колико год да су људи различити, повезује их нешто изнад њихових личних убеђења, веровања, изнад субјективне истине. На личном плану толико различити (што се реализује кроз њихов однос према музици, према океану, према животним мукама), у ширем контексту они су ипак слични, блиски по особинама које они, као појединци, не могу да примете. Старост је, на пример, општа карактеристика коју писац истиче у описним дидаскалијама ове сцене, а начин живота је ствар личног избора, што се манифестује у њиховом покушају дијалога.

Лајтмотиви. У драми *Океан* писац се често служи и лајтмотивима. На пример, у дидаскалијама четврте слике френквентна су понављања *мотива туге*, чиме се мотивише психолошко стање у ком се нашао Хагарт уочи убиства. Писац се намерно служи истородном лексиком, која додатно афирмише осећај туге и нерасположења морског разбојника („*тужан* живот“, „*тужни* одговара глас“, „*тужни* глас“).

Онеобичавање дескрипције. Онеобичавање дескрипције у овој драми у највећој мери присутно у наративним лирским дидаскалијама, израз је тенденције придавања сугестивности описиваним утисцима и интезивирања општег

расположења. Онеобичавање, баш као и стилско богаћење текста (честе су компарације, епитети, сликовита ономастика, метонимије, анафоре и сл.), имају две исте функције: да допринесу сугестивности описиваних утисака, као и да интезивирају опште расположење, атмосферу текста. Изразита поетичност дидакалогија у *Океану*, посебно присутна тамо где се субјективни став наратора јасније испољава и где се лиризам манифестује као затворена, лаконична и емотивна исповест. Нарација је натопљена медитативним елементима, рефлексijом која генерализује, различитим напоменама и дигресијама, честим сменама интонације, чиме се афирмише интелектуално и емотивно сагледавање проблематике драме.

Систем бинарних опозиција. Бинарне опозиције реализоване у овој супстанционалној драми првенствено су нуминозног карактера. И овога пута писац афирмише бинарни архетип *Божанско - Ђавоље*, развијајући оштар конфликт између старих хришћана, људи обале, и нових боготражитеља, ђавола Хагарта и његових разузданих морнара.¹⁶⁹ Иако стари хришћани у свом поимању вере нису апсолутни поборници хришћанске догме (Свештеник, на пример, прави своје молитве, дозвољава пушење дувана на молитви, иде сам у риболов и сл.), они стално истичу свој „морал“, позивајући се на поштовање Божијих закона (они суде убици, решавају по савести, брину се о колективу). Са друге стране, морски разбојник има све атрибуте *ђавољег* карактера: за њега се везује мотив пута (он плови морима и не зна се одакле је дошао), он слуша другачију музику (музику океана који никад не лаже), негује жељу за подвигом и славом (репликама Хореа афирмише се Хагартова слава, а репликама самог Хагарта жеља за подвигом), несталног је и контрадикторног карактера (чак и сретан, Хагарт осећа неиздрживу тугу). Међутим, динамиком драмске радње реализоване су управо супротне идејне позиције: људи обале постали су гори од самог ђавола.¹⁷⁰ Управо рибари узимају туђ новац и убицу пуштају на слободу „по својој савести“, они, на помен новца,

¹⁶⁹ У својој дисертацији Ј. Бабичева се, тумачећи пишчев однос према религији, дотакла ове теме, али ју је презентовала на потпуно другачији начин, не служећи се дискурсом бинарних опозиција. Вид. Ю. В. Бабичева, *Драматургија Л. Андреева*, автореферат дисертациии..., Москва, 1971.

¹⁷⁰ Ово ће исто тако бити доминантна идејна концепција Андрејевљевог романа *Сатанин дневник* (*Дневник Сатаны*, 1919).

неће више да раде (епизода са старцем Рикеом, реплика рибара: „Ево и Рике неће више да ради“), они под изговором општег благостања, штите личне интересе (реплика Свештеника: „Ја сам с вама, па ко ће се без мене за цркву побринути!“). У том смислу Ђаво, морски разбојник постаје нови боготражитељ, остајући доследан својој истини. О томе сведоче Хагартове реплике у сцени суђења: „Зашто им не плунеш у лице?“, - говори он Маријет, и: „Ти их слушаш, свештениче?“, - пита Свештеника, слабог на новац. Посматрано са таквих позиција, бинарна опозиција *Божанско – Ђавоље*, дакле, афирмише исконску потребу за истином (*божанско* би тада било на страни стихије, која пружа могућност Хагартовог препорода) супротстављену исконској потреби за лажи (*ђавоља* је природа оних који узимају туђ новац, убицу пуштају на слободу, не желе да раде, немају потребу за афирмацијом својих снова).

Други бинарни архетип, реализован у овој драми, је сижејно-ситуативни архетипски модел: *Злочин – Освета*. Хагартов *злочин* није толико у убиству Филипа, колико у напуштању обале и њене *истине*. Он не прихвата превртљив језик Маријет, не верује више у њихове снова, а након сцене суђења, у којој се дефинитивно раскринкава истинска природа људи обале, он не може више ту да остане („Каква је то земља мађионичара, ја још никада нисам видео такву земљу“, - говори Хагарт). *Освета* Маријет остаје изван сижеа ове драме. Она је дата у наговештају (последња реплика Маријет), именујући дете морског разбојника носиоцем освете. У том смислу Маријет *прекида линију рода*, чинећи дете целатом свог оца.

Портретна метафоричност ликова

У драми *Океан* писац афирмише ликове ликове-јединке, појединце који су носиоци одређених индивидуалних начела, и два хорска типа, два колективна лика (рибари и морнари), која проговарају репликама појединаца који се издвајају из тог колектива, али га суштински представљају, афирмишући његове вредности. Такође, и у овој супстанционалној драми реализован је лик, тј. *обличје супстанце*. Међутим, за разлику од претходних драма, тај лик сада није дуалистичке природе

(споља човек, а по суштини посредник између бога и човека); тај лик је сада *стихија – отац океан*.

Занимљиво је да у овој својој драми, последњој у низу супстанционалних, писац мења природу односа између човека и супстанце. Као и у претходној драми, *Анатема*, постоји посредник између човека и супстанце, али тај посредник сада није симболично-алегоричан јунак (као што је то био Ђаво, *Анатема*), већ реалан јунак, способан да својом контрадикторном природом обухвати и људске врлине и мане, и слабости и подвиге. На тај начин се, рећи ћемо, дуалистичка природа обличја супстанце претходне драме, у *Океану* реализује кроз два лика: симболични лик стихије, *Оца-Океана*, и реално-тајанствен лик *Господина* на обали, који је у суштини метафора Хагартовог другог ја.

Говорећи о портретној метафоричности ликова, најпре ћемо обратити пажњу на два хорска типа ове драме.

Колективни лик рибара. *Колективни лик рибара* из рибарског насеља, технички је реализован мизансценом, дијалогом, репликама појединаца који се из тог колектива издвајају, наративним и театарским дидаскалијама, а затим и динамиком драмске радње, присутан је у првој, трећој, шестој и седмој слици. Кроз разговор жена у првој слици упознајемо се са колективном свешћу рибарског насеља. Њихов живот је условљен временским приликама (што видимо из реплика: „Ватра доноси буру“, „Најбоље је притајити се и ћутати“), присуством/одсуством мушкараца („Када у кући нема мушкараца, ни ватра ти се не пали“), страхом од новог и непознатог („Коме је међу гробовима потребна светлост?“) и специфичним поимањем религије („Треба питати свештеника није ли грех и то што се у такву ватру гледа?“). Мизансцен овог колективног лика реализује се кроз мизансцен појединаца, актуализован у дидаскалијама („Две старије жене у тишини подижу се и одлазе“; „Говори једна, стискајући се уз другарицу“: „Устаје и трећа, старица...“). О колективном лику рибара сведоче и кратке театарске дидаскалије (типа: „жене се тихо смеју“, „жене се тихо и нежно смеју“, „плашљив и обазрив смех“), наративна дидаскалија („...обазрив звук женских гласова ублажених ноћи што надлази“), као и дијалог између појединца и колектива (Маријет говори женама „Зар вам није дојадило да се увек смејете једном те истом?“).

Осим жена, о колективном лику рибара сведоче и сами рибари и њихов однос према раду. У идиличном приказу сеоског рибарског живота, датог у трећој слици, писац помоћу мизансцена (нпр. „стоје по двојица, тројица, ту и тамо пуше искривљене луле“, „посматрају жене што се повијају под тешким плетеним корпама са рибом“), дидаскалија („...око радника врпоље се и деца и такође помажу: скачу, свађају се, сакупљају исту ту рибу што се светлуца...“), као и реплика и дијалога додатно физички и психолошки мотивише овај колективни лик. Са становишта технике и стила изузетно су значајни кратки дијалози, помоћу којих писац овај колектив осветљава са више страна. Најпре физички описујући колектив као јединствену групу људи (у наративној дидаскалији читамо, нпр: „све жене раде, младе и старе, скоро старице“, „...нема дерњава, али је разговор слојан и весео, лаган и ритмичан“, „...грубе и просте шале“, „здрава од ветра испуцала лица, тамнопуте груди, очи што гледају јасно“, „људи раде и смеју се, и причају“ итд.), писац афирмише појединачне дијалогe (дијалог рибара и жене; рибара, суседа и жене; дијалог девојке и младог рибара; Филипа и девојке; Филипа и Маријет; двојице рибара; двојице стараца), постижући на тај начин разнородан и полифоничан приступ портретизацији колективног лика.

Колективни лик рибара, међутим, своју пуну пластичност достиже након убиства једног од њих, дакле у шестој и седмој слици ове драме. Овде видимо како динамика драмске радње додатно осликава колективни лик. Помоћу дескрипције (шеста слика, опис „суђења“ убице), минус поступка (шеста слика, прећуткивање истине) и реплика само-исказа самих рибара (шеста и седма слика) писац сада актуализује суштину овог колектива. Мизансцен овог колективног лика прати динамику радње, те у наративној дидаскалији шесте слике писац управо мизансценом сведочи о превртљивој природи рибара: током ишчекивања убице и суђења рибари су „спустили руке на колена, други као да дремају, тихо пуше луле“, итд. Природу колективног лика рибара афирмишу и реплике других ликова, који иако припадају том истом колективу, имају могућност да га сагледају као скуп „хуља“, „подлаца“, „кукавица“, среброљубаца и лажова (нпр., Маријет говори Хагарту: „...видела сам кукавице које су бежале, не бранећи се. Видела сам чврсте, халапљиве прсте, згрчене као код птица <...> из тих прстију, раздвајајући их,

вадили су злато. И видела сам мушкарца који је плакао. Узимали су му злато, а он је плакао“, „О, какве су оне плашљиве хуље!“; или нпр. свештеникова реплика: „Па тако су се радовали, подлаци: процветали су, као стари трн...“).

Из збирног лика рибара издвајају се појединци, који својим репликама додатно карактеришу свој колектив. Управо они „преговарају“ са злочинцем и проналазе оправдање својој превртљивости. Истиче се прагматични и лепоречив Дефосо, чији лик Андрејев моделује најпре мизансценом датим у театарској дидаскалији („...о нечему се ватрено дошаптавао са рибарима“), а затим и репликом самог рибара („Зар смо ми рекли да је Гарт лош човек...? Гарт је добар човек“, и „Одлучили смо по нашој савести, каква нам је дата: да узмемо новац...“). Њему се придружује и старац Рике, физички најпре портретисан у театарској дидаскалији („повијена, несрећна старачка леђа, бели репови косе“), а затим психолошки мотивисан и репликом-самоисказом („И ја сам старац. Радио сам и сада нећу. Доста је. Нећу“).

Тумачећи колективни лик рибара, посебну пажњу посветићемо ликовима оргуљаша, старог Дана, као и свештеника рибарског насеља.

Стари Дан је оргуљаш рибарског насеља, који живи са свештеником и његовом поћерком Маријет. Он у великој мери карактерише колектив коме припада (страх од промене, затвореност), што најбоље илуструје његов однос према Океану. Као лик, Дан је најпре актуализован кроз дијалог других ликова (жене у првој слици: „таласи ударају попут сата на звонику код старог Дана“), да би затим, истим тим дијалогом, био и психолошки портретисан („Када море хучи Дан се сакрива и ћути, плаши се мора...“, „Прекорева море. Жали се богу на њега <...> дође ти да заплачеш када богу прича о настрадалима у мору“, „Он се једноставно плаши мора“, „Воли градске свештенике“). Дана карактерише физички опис дат у наративној дидаскалији („Низак, сувоњав старац што кашље, обријаног лица“), а затим и мизансцен који продубљује такав психолошки портрет („Да ли због неодлучности, или зато што слабо види иде несигурно, земљу додирује опрезно и са извесним страхом“, „Иде, љутито се накашљавајући, претећи и као да слави некакву победу“, „Одлази гунђајући и искашљавајући се, маше руком и погурује се“). Помоћу кратких театарских дидаскалија („мумла, кашље“), као и кроз реплике других ликова о њему (нпр, Маријет сведочи да „Он не воли да излази из собе када

отац иде да лови рибу“, свештеник да „Ноћу једе као пацов“) овај лик се додатно мотивише. У највећој мери га карактерише лајт-мотив, који понавља у дијалогу са Маријет („Господе, сажали се над онима што су настрадали на мору“), као и његов однос према Океану (илустрован најпре кроз причу о цару који се досетио да море исече ланцима, али се није досетио да крсти океан, а затим и репликом: „Ја га се не плашим. Он мисли да је и он музика за Бога, а ево шта је он: ружна, необуздана бара што фијуче! Слани станин испљувак“).

Лик Дана уметнички је реализован и кроз антитезу дату на крају треће слике, у поређењу са Хореом. Најпре се техником наративне дидаскалије оба лика физички изједначују („...и тако лице, стари...повезује их страшна белина длака, дубоке бразде старачких бора“), да би се затим кроз дијалог-монолог идејно разишли (свако говори о своме, Дан поново о настрадалима на мору), те у финалној антитези, реализованој кроз однос према океану/музици дефинитивно конфронтирали (Дан: „А ја ћу да пљунем у твоје море“ – Хоре: „Устаћу ноћу и растурићу твоју музику“).

Динамика овог лика усклађена је са динамиком саме драмске радње. Наиме, он се поново појављује у финалној сцени, у којој као лик бива обликован мизансценом датим у театарској дидаскалији седме слике („Појављује се Дан што је скренуо памећу“), као и репликом самог оргуљаша („Чекао сам да они оду <...> сакупљам цеви оргуља“).

Лик *Свештеника* рибарског насеља у драми *Океан* актуализован је у експозицији драмске радње (прва и друга слика), онда у перипетији (трећа слика), а затим и у кулминацији (шеста) и расплету (седма слика). Иако је овај лик приказан као изразита индивидуа, он је ипак суштински представник колектива коме припада, што ће нарочито бити наглашено у седмој слици ове драме.

Лик свештеника писац актуализује најпре помоћу реплика других ликова, представника истог колектива (жене сведоче да: „он лови рибу као обичан рибар и одлази на море са нашим мужевима“, да „је најбољи на свету“ и да „воли да се нашали“), или пак представника антагоног колектива (Хагарт га у другој слици дефинише као „храброг лажова, што одговара на сва питања“). Затим се овај лик психолошки мотивише исказима самог свештеника (репликама као што су нпр:

„Иако сам поп, лош сам хришћанин, и Господ Бог зна за то“, „Дошао сам да вам помогнем“, „Нећу научене молитве, тамо нема мојих речи“, „Све сам заборавио, нећу да знам ко си био“, „Ако је да се умре, нек се умре, али срамота је измотавати се!“ и сл.), као и дијалогом, мизансценом, театарским и наративним дидаскалијама.

У трећој слици лик свештеника се у највећој мери манифестује кроз однос са рибарима-мештанима. Илустративна је сцена молитве, у којој се акцентује свештеникова посебност, тј. чињеница да он није „крут у молитви“ (о чему сведоче његове реплике упућене деци: „Истерајте децу, нека се тамо моле како желе, наглавачке, ако хоће...“; или о дувану: „Хеј, ти, Матијасе, лулу можеш и да не гасиш, па зар Богу није свеједно какв је дим, тамјан или дуван, само да је поштено“). Однос мештана према свештенику реализован је у наративној дидаскалији (опис окупљања мештана за молитву), као и у кратким дијалозима, реализованим пре саме молитве (дијалози су шаљиви, проткани међусобним разумевањем и послушношћу мештана).

У шестој слици свештеник суди Хагарту, најпре покушавајући да пронађе оправдање за његов поступак (нпр, његова реплика: „Можда се ти већ кајеш, Хагарте? Ти си добар човек <...>. Можда си попио превише, то се дешава младим људима...“; „...не знам, код нас нико не убија, и ми не знамо како се то ради. Можда тако и треба: убити и убијеног донети на мајчин праг...“). Међутим, на помен новца мења се свештеников поглед на свет и сада он проналази оправдање за узимање разбојничког новца у замену за његову слободу (реплика самог свештеника психолошки мотивише његову превртљивост: „Они су се уморили. Желе да се одморе. И нека се одморе, макар и на крви ето тога, кога си ти заклао. Даћу им мало, а остатак ћу бацити у море, чујеш ли, Хагарте?“). Оваква превртљивост лика још се више психолошки мотивише у промени свештеникових начина обраћања убици. Од „Гори си од ђавола!“, „Убицо!“, „Разбојниче“, свештеник већ у наредној слици прелази на „Сине“, „Разбојниче драги, мили мој“, молећи Хагарту да врати новац рибарима. Овакав пад индивидуалне снаге, коју је овај човек имао, додатно се још илуструје мизансценом, датим у кратким театарским дидаскалијама седме слике („плаче, рукама прекривши лице“, „спушта се на колена“, „дошао је са молбом“). Свештеникова смрт је за све изненадна (у

наративној дидаскалији дат је мизансцен овог лика непосредно пред његову смрт: „С ужасом подрхтавајући читавим телом, немоћно се одгурујући рукама, узмиче он назад“ и она ће дефинитивно раздвојити Хагарт и Маријет.

Приказан као индивидуа која је *против религије као догме* (сцена молитве у трећој слици), против робовања далеким и устаљеним нормама (он сам смишља своје молитве, не моли се на латинском као што папа захтева, не поштује целибат (има ћерку), иде у риболов), свештеник је суштински ипак лик који се уклапа у колектив. И он је, као и његови мештани, среброљубив, прилагодљив, превртљив и лажљив, што је у највећој мери писац и мотивисао портретизацијом овог лика, служећи се репликама, дијалогом, као и динамиком саме драмске радње.

Колективни лик морнара. *Колективни лик морнара* писац осликава у другој, трећој и седмој слици ове драме. Присуство „морских разбојника“ актуализовано је најпре минус поступком. Служећи се репликама (Хагарт: „То наши морнари певају, чујеш ли? Не, то ми вино удара у главу...“), дијалогом (Хоре се кроз дијалог са Хагартом присећа морнарских подухвата: „Потапао си њихове бродове. Послао си на дно Енглеза који те је јурио...“), техником дидаскалија (у наративној дидаскалији друге слике пијани морнари виде како: „Све оживљава и постаје налик на бродску палубу... Командује Хагарт“) писац, уз помоћ минус поступка, уводи овај колективни лик, чинећи га од самог почетка драмске радње (експозиција, друга слика) равноправним и антагоним другом колективном лику, људима обале. Помоћу минус поступка, колективни лик морнара актуализован је и у трећој слици ове драме (перипетија драмске радње) - репликама појединца, издвојених из дијалога са другим ликом, такође припадником морнарског колектива, негирајући његово постојање, писац га заправо афирмише: „...а да ми нећеш рећи да си видео оне и да ме они чекају...“; „Већ видим како сте тамо кукали, шкргутали зубима и клели се. Или читав живот да их носим на грбачи? <...> Већ чујем како један говори: 'Ми не можемо без капетана, Енглез ће нас прогутати'. А други: 'Боље да га убијемо, него што толико чекамо““, говори Хагарт. На тај начин, овога пута писац моделује колективну свест, колективно сећање и колективно несвесно, који ни у промењеним животним околностима, не напуштају свог носиоца. (Чак и у мирном

рибарском животу Хагарт је носилац колективне свести колектива коме по својој природи припада).

Колективни лик морнара писац изводи на сцену тек у финалу ове драме. Мотивисан репликама других,¹⁷¹ описима у наративној дидаскалији,¹⁷² мизансценом, кратким театарским дидаскалијама,¹⁷³ овај лик је у највећој мери изграђен поступцима метонимије и синестезије. Метонимију запажамо у физичким описима овог колективног лика („Узнемирено се светлуца метал оружја и одеће“, „Приближава се гомила: лица што се смеју, зуби што се цере...“, „блесак метала, тамна и срашна лица“), док је синестезија присутна у мизансцену, датом у наративној дидаскалији („Игра се ватра на лицима оних што попут немог прстена окружују Хагарта, њему блиских, његових другара“).

Из колективног лика морнара издвајају се појединци (Флерио, Томи, Тетју), дати искључиво кроз реплике других и мизансцен (нпр., Хагарт: „Хеј, Флерио, друже! Јеси ли спремио почасну паљбу?“, „Флерио је мој друг. Он каже да море никад не лаже“; Хоре: „Хеј, Томи, слушај шта говори капетан...“, „Покажи цев, Тетју!“, „Хеј Томи, покажи браду!“). Из овог колективног лика истичу се и два појединца, Хагарт, морски разбојник и Хоре, његов боцман.

Хоре јесте индивидуализован лик, али он у великој мери представља колектив коме припада. Иако стоји раме уз раме са својим капетаном, овај лик није носилац оригиналних идејних концепција, па ћемо га тумачити у склопу анализе колективног лика морнара. Уметнички динамично реализујући овај лик, писац га актуализује у другој слици ове драме (приказ колективног лика морнара помоћу минус поступка), трећој (опис колектива рибара), петој и шестој (опис морнарског живота).

Хореа најпре дефинише мизансцен, представљен у наративним дидаскалијама друге и треће слике („Он се преврће, завлачи ноге под себе, увлачи главу у рамена, седа на простирку, осврће се, али ништа не разуме“, итд. Овај лик се затим додатно

¹⁷¹ На почетку седме слике, нпр, Маријет пореди своје рибаре и Хагартове другаре, који имају „дубоке, страшне ожиљке“, „тако строге, дивне очи“, и др.

¹⁷² Нпр, „Весели крици: морнари поздрављају Хагарта. Певају и одлазе у мрак...“, „Бука почасне паљбе заглушује њен крик. Хагарт је ступио на свој брод“.

¹⁷³ Нпр, „Мрачни гласови“, „тужан смех“, „гласан смех“; „И истим таквим гласним смехом, што је налик на рику, одговарају му морнари“, „Тешка срца разилазе се морнари“ и сл.

мотивише репликама, самоисказима самог јунака (попут: „Ја не могу толико да пијем, иако сам пијаница, и то сви знају“, „Ја сам морски разбојник, одавно ме је требало обесити на јарбол...“, „...али ја никада нећу дозволити себи такву подлост, да варам море“, и сл.), а потом и поступцима, манифестованим у складу са одвијањем драмске радње. Лик морнара-боцмана додатно је психолошки мотивисан помоћу театарских дидаскалија („одговара морнар пажљиво, али тврдоглаво“), као и кроз дијалог („Нема тамо поштених људи. То је још од потопа“, „...на чврстој земљи остале су само кукавице и лажови“, „Па хајдемо одавде. Не могу тако да живим, давим се у цину“, „Тек што си стигао на земљу и већ имаш мисли издајника“). О овом лику сведоче и реплике других о њему: Хагарта („Досадиле су ми твоје шале морнару“, „Е да ми је да видим ајкулу која би тебе појела: тебе не можеш ни прогутати, ни испљунути“), старица које се дошаптавају („Погледајте како му је лице кисело, као нечастиви ког су натерали да послуша псалтир“), свештеника („Ево овај човек мисли да је безбожник. А он је једноставно будала, не разуме да се такође моли Богу...“), Маријет („Сметаш ми да живим, вуче!“), морнара („Не паметуј. Хоре има заступника силнијег од тебе“).

Овај лик биће изузетно важан за карактеризацију лика Хагарта, посебно у сцени након убиства Филипа. Захваљујући управо њему, долази до специфичног расплета драмске радње (управо он нуди новац, преговара са Дефосом и тиме практично раскринкава истинску природу људи обале).

Убиство које врши Хоре не утиче суштински на даљи ток драмске радње (Хагарт свакако напушта обалу), али у великој мери сенчи односе унутар колективног лика рибара, као и дефинитиван разлаз људи обале и људи окена. Сцена убиства свештеника објашњена је мизансценом јунака („Искаче Хоре и ножем га удара у леђа“), његовом репликом („А тако, ни због чега!“), и театарском дидаскалијом („Хоревим устима, долазећи из непознатих дубина, одговара туђи, чудан глас“). Односи унутар овог колективног лика мотивисани су и сценом Хореовог вешања, а прецизније мизансценом, физичким описом, као и репликама самог Хореа пре и после вешања. (Мизансцен: „грубо кукумавчи“, „жалосно мумла морнар“ – „рашчупан, изгужван, али срећан“; реплике: „Сада разумем твоје

поступке“ – „Кренули да ме обесе, а конопац се покидао“; физички опис: „преплашено срећно лице“).

И за крај, издвојићемо поједине реплике-самоисказе овог морског „вука“, које сведоче о идејним концепцијама колектива коме он припада: оне говоре о неким универзалним истинама („Сви људи личе, и сви су људи различити“, „Ко нема непријатеље, тај је увек дезертер“), или илуструју баш такву необуздану људску природу („Банчио сам у градићу“, „Ја сам пијаница, то је тачно, одавно ме је требало обесити на јарболу, али мене би било срамота да живим без непријатеља...“, „Нисам могао да разликујем који новац је наш и сакупио сам све“).

Ликови-јединке. Тумачећи ликове-јединке, појединце који су носиоци одређених индивидуалних начела, посебно ћемо обратити пажњу на два централна лика ове драме.

Маријет фигурира као поћерка сеоског свештеника, а у ствари је његова биолошка ћерка. Најпре приказан као замишљен и усамљен, овај лик је реализован помоћу дијалога („Не сећам се“; „Чини ми се“), кратких дидаскалија, реплика самоисказа („Ја нисам познавала своју мајку, но њој тај смех не би био пријатан“; „Ја не волим свог вереника“), као и помоћу описних наративних дидаскалија („Маријет је поћерка свештеника. Дубоко замишљена, Маријет не чује питање“; „Усамљена Маријет послушкује и помирује се са нечим, тугујући све више“).

За разумевање динамике овог лика, важни су њени сусрети са морским разбојником Хагартом (укупно пет).

Посебно је занимљив њихов пети сусрет, будући да доноси преокрет у одвијању драмске радње. Од верне жене која ће све учинити за свог мужа (мотив *жртве* у сцени суђења, мотив *апсолутног пре/давања* у трећој слици), Маријет постаје жена која проклиње оца свог детета. Оваква промена лика технички је реализована мизансценом („јеца и говори са гневом, с одзвуком змијског сиктања у гласу што гмиже“; „Маријет узима дете и подиже га високо. Дозива дивље“), као и њеним контрадикторним репликама-самоисказима. Од нежног и подржавајућег расположења на почетку седме слике („Узми ме са собом. Мене и малог Нонија“, и „Није бог онај што од људи прави кукавице. Идемо да тражимо новог Бога“), преко

промене расположења и жеља („И мени се не свиђа твој глас“, „Готово је са сновима“; „Поштеди ме, убиј ме својом руком. Само један покрет руке, Гарте!“), овај лик долази до апсолутно контрадикторне позиције: проклињања свог мужа у финалној сцени („И када порастеш, обиђи сва мора и пронађи га, Нони! И, када га пронађеш – високо на јарболу обеси свог оца, малени мој...“). На тај начин, иако другачија, наизглед отворенија, слободнија и смелија, Маријет заправо остаје у домену колектива у коме је поникла: превртљива (што речито илуструје мотив *лажљивог језика* који се афирмише преко овог лика, као и промена њеног гласа након помиловања Хореа), а у кључном моменту слаба и суштински ипак везана за „копно“ и колективну свест људи обале.

Хагарт је јунак дуалистичке, контрадикторне природе. Овог јунака одликује богатство и разноврсност унутрашњег света и у њему се огледа нови поглед на фигуру протагонисте драме. Он је заправо живописни психолошки архетипски тип, у чијем опису писац поставља акценат управо на приказивање противречне природе јунака.

Уз овакав тип личности Андрејев примењује и неке другачије техничке и стилске уметничке поступке. Дуги монолози и динамичан развој радње одлазе у други план и бивају интегрисани у унутрашњи живот драме. Појављују се пластична средства карактеризације, која су израз унутрашњег живота протагонисте драме. Тако је нпр. Хагарт окарактерисан кроз његово кретање, начин хода, што је у овој драми афирмисано мизансценом, датим у наративним лирским дидаскалијама (нпр, „...корача споро и строго, попут оних што се не шетају земљом узалуд“, „Иако је обучен у полувојничку одећу, он тело не потчињава дисциплини одеће, већ влада њоме као да је слободан“).

Јунак *дуалистичке природе* је усамљен, одсечен од природе, вођен страсном жељом да пронађе смисао сопственог постојања. Морски разбојник Хагарт је носилац је *идеје о надчовеку*: он над свиме жели да утврди своју вољу (афирмисано техником дијалога у сцени извлачења чамца на обалу, трећа слика драме), да оповргне законе које су донели људи (нпр., он тражи од Маријет да му она „да“ Филипov живот, не прихватајући њен одговор да Филипov живот „припада само Богу и њему“; или јунакова реплика: „Зашто за све имаш једно име, Маријет? У

истинољубивој земљи не треба тако да буде“), као и све обавезе пред ближњима (у финалној сцени он без освртања напушта жену и дете; реплика: „Хеј Маријет! Готово је са сновима!“). Такав јунак носи своју унутрашњу муку, скривену од других (сугерисано Хагартовом репликом из дијалога са Хореом: „Један човек ми смета да живим“), немире, тежњу ка доброту, идеалу, који ће га повезати са светом. Управо богатство и контрадикторност његове нарави, постају бремене за Хагарта. Он тежи и океану - стихијском начелу, али истовремено и миру обале, условно-разумном начелу.

На основу јунакове тежње ка океану, можемо рећи да је Хагарт, у извесној мери, *човек-стихија*, поклоник Океана.¹⁷⁴ То илуструју његове реплике („Желео бих да се пода мном љуља палуба“, „Теби идем оче-океане“), са њима повезан мизансцен, дат у дијалозима других ликова („Нико други нема такве кораке. Тако ходају морски официри“), као и реплике других о њему („Говоре да дивљи Гарт зна неке речи“, - из разговора рибара о омађијаној риби; или: „А ето он уме да гледа у воду. Предсказује невреме као да он сам прави буру“, – говори свештеник).

Хагартова душа је заправо раздвојена, располућена; он је истовремено *човек и разума и стихије*, и обале и океана. Обала му нуди разрешење унутрашњег конфликта кроз реалан и симболичан брак (жени се са Маријет, постаје зет свештеника обале), а океан му раздире сретну душу (и сретан, Хагарт је тужан и не налази мир). Хагартова туга мотивисана је сузама онога којег је убио (афирмисано кроз дијалог са Хореом у другој слици), али она је заправо одраз светског бола, *Weltschmerz*. За схватање усамљености овог јунака, у односу на драмску радњу, важно је и оно што у драми није изричито казано. Тако се, на пример, фиксирањем изразитог лиризма унутар наративних дидаскалија гради подтекст, разоткрива друго лице, заправо наличје, онога што се дешава и указује се на вишедимензионалност људског живота. Другачије речено, на могућност људског постојања у различитим стварностима: у стварности доступној уму (у драми приказаној кроз живот људи обале), и у скривеној, ирационалној стварности (представљено у лику-симболу *Оца Океана*). У оквиру изразито лирских

¹⁷⁴ О томе је писао А. Татаринев у својој тези. Вид. А. В. Татаринев, *Формирование мифологического реализма в творчестве Л. Андреева (1898 – 1911 годы)*, диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, рукопись, Уфа, 1996.

наративних дидаскалија, реторичка питања нас повезују са подтекстом и субјективним лиризмом драме. Наратор овде своје знање свесно ограничава, па тиме сугерише сложеност људске душе и њених манифестација. На пример, у дидаскалијама које затварају четврту слику (Хагарт непосредно пре убиства) реторичко питање заправо афирмише психолошки портрет морског разбојника („О каквој великој тузи говори ова ноћ?“ – помоћу упитне интонације наративне дидаскалије писац истиче главни мотив ове сцене, мотив резигнације и меланхолије).

Овај пут јунак има своје претече у светској књижевности. Проучаваоци су најчешће пронашли прототип Хагарта у Пушкиновом Алеку и у Бајроновим јунацима. Али, тај бајронистични тип личности код Андрејева долази у додир са ничеанством, са идејом о надчовеку, па у драми *Океан* сусрећемо „некрштеног јунака“ (Хагарт је „син“ стихије, која сама није крштена, што је реализовано у реплици старог Дана), који пореди себе са ноћном птицом, признаје да боље види у мраку и не познаје своју мајку (показано у драми техником дијалога - у сцени разговора са Маријет, Хореом, тајанственим Господином низ је реплика-самоисказа помоћу којих јунак осликава свој психолошки портрет). Попут правога романтичарског јунака, Хагарт скрива своје име, машта о броду и да појури за сунцем како би пронашао новог Бога. Таква романтичарско-ничеанска природа кореспондира са још једним јунаком руске књижевности XIX века. То је Љермонтовљев тип *демона, богоборца*, који нигде не проналази мир, али га заправо ни не жели.¹⁷⁵

Осврнемо ли се на светску књижевну традицију, пронађемо везе овог Андрејевљевог лика са Мерсоом из Камјевог *Странца*. Обојица су блиски по томе што су слабо мотивисани убиствима. Два убиства су последица међусобних односа стихија: оба убиства, и „сунчано“ убиство Арапа и „океанско“ убиство Филипа, илуструју борбу за егзистенцијалну слободу, која подразумева повезаност са паганским хаосом, тј. стихијским начелом унутар самог човека. Наиме, синило је сунце, оживео је пиштољ у руци Мерсоа и проговорио је океан (сусрет са

¹⁷⁵ У Љермонтовљевом стваралаштву такав тип је реализован у, нпр., поеми *Демон* (*Демон*, 1837), песми *Једно* (*Парус*, 1832), и лику Печорина (*Јунак нашег доба*, 1841).

тајанственим Господином) и Хагарт је Филипу пререзао грло. Ни Мерсо, ни Хагарт не могу да објасне свој злочин, самим тим ни да се покају. На сва питања преплашено-збуњених људи Хагарт одговара „не“. Он чак не прихвата ни лаж вољене жене као спас, па постаје јасно да је након тог убиства за јунака немогуће и неиздрживо да буде моралан, у складу са моралом људи обале. Грех је за обојицу, и за Хагарта и за Мерсоа, то што су изневерили сами себе. Код Камија грех је бекство од „реалне истине“, тежња да се живот испуни духовношћу, религијом и моралом, док Андрејев само убиство не осуђује, али чин убиства сам по себи представља провокацију која разоткрива иситнски морал људи обале. И Мерсо и Хагарт су, заправо, својим поступцима афирмисали гротескни лик света, који се труди да осуди убице, али заправо осуђује сам себе. *Странац* као морално-психолошка категорија је огледало света у коме су људи заборавили на исконске истине. Управо оваква идејна концепција и Камијев роман, и Андрејевљевоу драму чини својеврсним егзистенцијалистичким трагедијама.

Симболични план драме

Симболични план драме *Океан* долази до изражаја уз помоћ обличја супстанце, овога пута представљеног у лику стихије. Осим тог лика, који је афирмативно-доминантно оличење супстанце у овој драми, писац актуализује још једно оличење супстанце – то је лик *непознатог Господина*, кога Хагарт среће ноћу на обали, а који је заправо његов алтер его. На тај начин, дакле, обличје супстанце у овој драми има своје две материјализације: стихију, океан и тајанственог Господина. Супстанца дакле није више у домену божанског/удаљеног/вечног (као што је то било у претходним драмама супстанционалног театра), она је сада у домену стихијског, те као таква може да постоји изван човека (океан, као водено пространство), али и унутар човека самог (пробуђена свест, наговештај несреће метафорично дат у сусрету Господина и Хагарта).

Океан је у овој драми у највећој мери неутралан, тј. објективан фон драмске радње. Радња се одвија на обали океана или на самом океану, што сазнајемо из дескриптивних наративних или кратких театарских дидаскалија, или пак из

реплика и дијалога актера радње (нпр. из разговора Хагарта и Хореа у другој слици). Океан је често начин да се релативизује све оно што се одвија на обали. Бројна су лирска одступања унутар наративно-дескриптивних дидаскалија, као и поређења, метафоре, метонимије и синестезије помоћу којих се пореди живот обале и живот океана. Управо у таквом поређењу океан се актуализује као засебан лик, актер радње, раноправан обали, који афирмише своју свакодневицу, своје вредности и своју динамику (писац инсистира на смени плиме и осеке, ноћи и дана, таласа и мира на води). Врхунац персонификације стихије, тј. „оживљавања“ океана дат је у наративним описима (нпр, „...чују се другачији гласови у простору озарених даљина. Једна је туга дана, друга је туга ноћи; и попут вечитог роба наједном се учини горди, вечно узнемирен, црни океан“; „Риче, приближавајући се, океан“, „Без речи тугује. Запљускује, преврћући се, тешки океан, цокће и фркће, дахће спокојно, тешко дише. Данас је миран, и сам, као и увек“ и сл.), као и у репликама појединих јунака.

Лик непознатог *Господина* појављује се у четвртој слици, уочи убиства које ће Хагарт починити. Овај лик је најпре приказан својим физичким описом, датим у уводној наративној дидаскалији четврте слике („малена, тамна, непокретна мрља“), потом кратким театарским дидаскалијама („Тужан, нежан и достојанствен глас одговара“, „У тужном гласу нема осмеха, само сета“, „Тужни глас одговара“ и сл.), а затим је и психолошки мотивисан техником дијалога и мизансценом.

Лик *Господина* је персонификација стихије као велике светске туге. Уз овај лик везују се три особине: тајновитост, знање и туга. Из његових реплика ми сазнајемо да он зна све („Знам чак мање од тебе, јер знам више“, „Ја знам и твоје друго име. Знам и твоје треће име које ти сам не знаш. Али тешко да има смисла то и помињати“); обавијен је велом тајне („Ја сам онај коме си ти дао име: онај који је увек тужан“) и тугом („То ја уздишем, Хагарте. То твојој тузи одговара моја велика туга“). *Господин* сведочи о промењивости света, условности људског живота, алегорично афирмисаној кроз промењиву и непоуздану светлост светионика Светог Крста (из реплика *Господина* сазнајемо да је то „слабашна светлост са десне стране“ која се стално гаси: „Гледам, и све ми се чини да се он гаси“; „...али зар тако слабашна светлост може да помогне кад је бура?“).

За овај тајанствени лик карактеристична је и својеврсна *интроспекција* Хагартове личности. Господин је неко ко долази из дубине његове душе/подсвести, тугом одговара на његову сопствену тугу, зна о Хагарту више него он сам, и, на крају, Хагарту поручује да га воли. На чињеницу да Хагарт запараво разговара са дубоким подсвесним у себи алудира морнарева реплика: „Зар ја сам нисам Хагарт па да морам још нешто да преносим Хагарту?“ Лик *Господина* је, дакле, манифестација стихијског начела, велике светске туге, коју Хагарт по својој исконској природи, као јунак дуалистичке природе, носи у себи.

Појава овог тајанственог лика пресудна је за динамику драмске радње. Наиме, да није било овог тајанственог сусрета са *Господином*, Хагарт не би убио Филипа, и самим тим, та егзистенцијалистичка, свеопшта и вечна светска туга не би изашла на површину Хагартове душе и подигла руку са ножем. Да није било сусрета Хагарта са самим собом ова драма би била афирмација мирног рибарског живота, каквом подлежу чак и најсуровији морски разбојници. Међутим, афирмишући супстанционално начело унутар самог човека, писац презентује драму као дубоку трагедију људског постојања, трагедију контрадикторне, богате, личности која ни на земљи, у свакодневици, ни на океану, у подвигу и борби, не проналази свој мир.¹⁷⁶

Музички фон драме

Музичко начело ове драме обухвата две звучне категорије: то су *звучи стихије* и *звучи људске, рибарске, свакодневице*. Између оглашавања рибарске свакодневице и оглашавања стихије (ветра, таласа и океана), као звучи који говоре о обе истине, постављени су звучи оргуља старог Дана. О томе сведочи Хагартово слушање оргуља у петој слици, након почињеног убиства. („Први тихи звучи оргуља. Неко сам седи у мраку и на неразумљивом језику говори Богу о најважнијем. И колико год да су слаби звучи, изненада је ишчезла тишина <...> Забринуте шапуће глас <...> Пригушено звуче мучни акорди <...> о свечаном

¹⁷⁶ Присетимо се лирског манифеста М. Љермонтова, песме *Једро (Парус, 1832)*, која афирмише сличну контрадикторну, богату, личност: „А он, немиран, тражи буре / Као да је у бурама мир“.

помирењу човека са Богом гуде сазвучја бакарних цеви“); или, на пример, чињеница да „таласи ударају попут сата на звонику код старог Дана“. Звуци оргуља описују се одмах на почетку ове драме: они су „слабашни у првим, отегнутим, тешко замишљеним акордима“, али убрзо „постају снажни“; „и страсном тугом својих људских мелодија већ се боре с глувом и сумрачном тугом неуморног ударања таласа о обалу. Попут галебова на бури, манервишу звуци међу високим таласима и не могу више да се подигну на тешким крилима; држи их вечни и сурови океан у заробљеништву својих дивљих и исконских дражи.“ Дакле, звуци оргуља подједнако припадају обема категоријама: и обали, која те звуке производи, и воденој стихији, која те звуке усмерава и себи прилагођава. Такође, пространство водене стихије мериће се интезитетом звукова који допиру са обале (звуци оргуља, клетва Маријет).

Звуци рибарске свакодневице дати су у кратким театарским дидасталијама („Тихо је у рибарском насељу“, „узнемирене жене разговарају тихо“, „жене се тихо и нежно смеју“, „обазрив звук женских гласова“), дограђујући на тај начин, на пример у првој слици, колективни лик жена рибарског насеља. У идилично приказаној свакодневици људи обале, датој у трећој слици драме, писац се такође у највећој мери служи кратким театарским дидасталијама, обогаћеним музичким начелом („весели смех“, „тихи, уморни разговор“, „миран, весели смех“; „звоне два слабашна, али весела звона“, „сви стоје тихо и озбиљно“). Звучно начело ове драме, и у оквиру њега и звуке рибарске свакодневице, писац користи и у психолошкој портретизацији Хагартовог лика („ево чују се на путу одлучни и упорни кораци“, „шкрипуће ситан камен под снажним стопалом“; „глувом тишином, тишином дугих сати, могуће је и дана <...> испуњен је сваки покрет његовог снажног тела, сваки набор одеће“).

Паралелно са звуцима рибарске свакодневице, у драми *Океан* оглашава се и стихија. У почетку је то оглашавање таласа и океана („уједначено и тихо ударају таласи“, „пригушеније шуми опустели океан“, „чују се другачији гласови у простору озарених даљина“, „о другим животима приповедају неуморни таласи што глуво удрају о обалу“), а затим и ветра („шапат и уздаси ветра“, ветар „шапуће и мрмља, попут старице“). Говорећи о звуцима стихије, истаћи ћемо и уметнички

поступак *персонификације стихије*. Најпре се персонификује ветар („Ветар звижди попут разбојника“), а затим и сам океан (океан се „пригушено и тешко њише“, „без речи тугује“, „цокће и фркће, дахће спокојно, тешко дише“) и његови таласи („тихо јеца, као да се жали, далеко ударање таласа о обалу“; „отворен је глас таласа који долазе одоздо“; „...и гласнији је глас мора: весело запљускивање и дозивање, и обећање страховите нежности“).

Звуци стихије најчешће су дати у наративним дескриптивним дидаскалијама. Такође, унутар дескриптивно-наративних дидаскалија, музичко начело најчешће кореспондира са хроматским, градећи синкретичне и синтетичне дидаскалије (на пример, „нечујни трзаји“; „нечујно разарање непознатог града“; „читаве планине пуцају нечујно“; „ни крик, ни јецај, ни тресак пада не допире до земље“, „и од магле је таква тишина да се чују ретки, отегнути удари звона“, „Нема је велика пустиња неба и ноћ постаје црња, и све је тише запљускивање таласа“ и сл). Звучном сликом света у овој драми писац такође диференцира и дефинише и простор: разликују се звуци воде од звукова обале. Док „весели крици“, „певају и одлазе у мрак, све даље, све тише“, на обали се чују крик и проклињање. Такође, променом интензитета звука, писац реализује динамику драмске радње (Хагартов брод одлази и „Бука почасне паљбе заглушује њен (Маријет) крик <...> и све је тише запљускивање таласа“).

Звуци који сведоче о динамици драмске радње дати су, такође, и у театарским дидаскалијама. На пример, театарске дидаскалије попут „гласан топот ногу, неко узнемирено трчи празном улицом“, „очајнички женски урлик“, „у тишини се чују нескладни кораци ових што долазе“ - сведоче о предстојећој кулминацији драмске радње (убиство и однос колектива према убици).

Говорећи о звучном начелу ове драме споменућемо и лајт-мотив који се појављује у последњој слици и сведочи о важности звучног начела за идејно разумевање драме у целини. Наиме, оно недоречено (оно што се није изговорило, дакле ни чуло) писац исказује понављањем лајт-мотива седме слике: „не свиђа ми се твој глас“. У подтексту дијалога актера радње (Маријет и Хагарта), Андрејев заправо говори о превртљивости људске природе (о чему сведочи промена гласа), и о неприхватању такве превртљивости од стране истинољубца и богоборца Хагарта,

човека који је и сам стихија. Дакле, музичко начело није само допуна радњи и емоционални фон ове драме, већ у великој мери транспонује доста тога из домена недореченог.

Природа и функција дидаскалија

Уколико се присетимо да је сам писац драму *Океан* сматрао својеврсном поправком *Анатеме*, биће нам сасвим разумљиво да се и природа и функција дидаскалија у *Океану* практично надовезују на претходну супстанционалну драму. И у *Океану* уочавамо и наративно-дескриптивне дидаскалије, и кратке, информативне, театарске. За разлику од претходне драме, у којој су опширне дескриптивне дидаскалије биле највише присутне у прологу и епилогу драме, сада дуге наративне дидаскалије отварају сваку слику (изузев пете и седме) и, у мало мањем обиму је затварају, те чине интегрални текст драме. Оне су изузетно лиричне, готово по правилу синкретичне, пуне синестезије и метафора, помоћу којих писац сједињује просторно-временске и чулно-тактилне категорије. На пример, у дескриптивној дидаскалији са почетка прве слике „чудовишна игра сенки одвија се нечујно“, „у ватри и диму руше се здања“, „...у нечујним трзајима к срцу копна гони га морски југозападни ветар и у замену доноси свој мирисно-оштар спој морске соли, бескрајне даљине ничим ненарушаваног, слободног и тајанственог простора“... Изузетно је лирична и дескриптивна дидаскалија са краја прве слике: „Стаса ноћ. О другим животима приповедају неуморни таласи што глуво ударају о обалу“. По правилу, наративне дидаскалије које затварају слике су краће, прожете лиризмом, изузетно синкретичне, и много мањег обима од оних које нас уводе у сваку слику. Илустративна је, нпр. дидаскалија с краја четврте слике, која истовремено врши две функције: она је наративна, дакле саопштава нам о драмској радњи (Хагарт одлази), али и изузетно лирична, те се чак служи и разноврсношћу интонације (употреба упитне интонације). Она звучи овако: „Поново шкрипућу каменчићи под обазривим стопалом: не осврћући се, пење се Хагарт стрмом падином. О каквој великој тузи говори ова ноћ?“.

Андрејев се, овога пута, служи наративно-дескриптивним дидаскалијама и унутар саме слике. Оне тада доприносе ритму драмске радње (појачавање или снижававање драмске напетости), или пак чине својеврсне паузе између дијалога, делећи на тај начин одређене слике на сцене. На пример, у другој слици у којој се описује рушење замка у коме бораве Хагарт и Хоре, наративна дидаскалија уметнута у дијалог актера радње наговештава скоро обрушававање замка, те доприноси појачавању драмске напетости („Нови тресак. Љуља се кула. Ветар звижди попут разбојника што дозива друге разбојнике, и ноћ пада у јарост“; а затим и: „Тресак; прасак и бука. Кула подрхтава, љуља се из самог темеља. С плафона и од растуреног рама откида се неколико камења и уз буку се котрљају по поду.“). Наративне дидаскалије које деле слику на сцене уочавамо, на пример, у трећој слици у опису уобичајеног, мирног рибарског живота. Разноврсност рибарског колектива приказана је разноврсношћу кратких дијалога, који су проткани управо оваквим наративним дидаскалијама, те се ствара утисак да се читалац налази изван простора драмског текста („Из друге гомиле рибара гледају за њом и све им је јасно“; „Филип жели да буде старији него што јесте: већ је стао са старцима да пуши, али то му је досадило, па је кренуо код девојака да им помаже и брбља глупости о својој љубави. <...> Сада он шапуће нешто једној од девојака, а сам се само осврће: да није Маријет ту негде?“).

Кратке театарске дидаскалије врше своју информативно-упутну функцију, истовремено карактеришући и актере радње (мизансцен је у служби психолошке портретизације). Нпр, „Дубоко замишљена, Маријет не чује питање“, „жене се тихо и нежно смеју“, „...иде несигурно, земљу додирује опрезно и са извесним страхом“, „ћутке посматра“, „напето ћуги“; „Устаје, тетура се, проналази неначету флашу и пије“, „Сакупља суво грање и баца га у камин“, „Распламсава ватру, затим припрема храну и пиће“; „Прилази девојка са плетеном корпом; помаже јој млад, весео рибар“, „Стари рибар тужно баца конопац и одлази у страну“, „Помало груб, тежак, гласан смех“, „Неколико старица се дошаптава“, итд.

Дакле, можемо да уочимо да је Андрејев у драми *Океан* унутар самог драмског текста још лиричнији, а такав лиризам писац постиже управо наглашеном поетичношћу дескриптивно-нاراتивних дидаскалија. Као фактографски описи и

упутства (театарске дидаскалије) или пак, као епски и лирски пасаж, који по својој уметничкој вредности далеко надмашују њихове примарне функције (наративно-дескриптивне), дидаскалије у овој драми добијају самосталну књижевну вредност.

О дидаскалијама ове драме, као о „инвазији епских и лирских елемената“, пише и Марија Цимборска Лебода.¹⁷⁷ Лебода, између осталог, истиче да позиција наратора у дидаскалијама драме *Океан* није једнолична, та да он користи више маски и као најбољи пример ове промењивости, пољска ауторка наводи опширне дидаскалије које претходе дијалогу друге слике драме.¹⁷⁸ Такође, ова ауторка сматра да се ритмизација дидаскалија огледа у честој употреби понављања као стилског средства, те сматра да је то регуларно понављање одређених језичких израза, слика или сличних синтаксичких форми у циљу да публика реагује и на његово значење и на његову форму, што доводи до емоционалне рецепције, карактеристичне за поезију. Овакав став пољске андревијанистике у складу је са нашим запажањима о изразитој лиричности ове драме у целини.

Понављање у дидаскалијама, то јест ритмизација дидаскалија, у тумачењу пољске андрејевистике, има следеће функције: стварање атмосфере напетости, појачане емоционалности понављањем мотива смеха; акцентовање креативности лирског субјекта, те се помоћу понављања истичу непромењиве чињенице које су за људску судбину најрепрезентативније; активацију перцепције гледаоца и скретање пажње на идејни мотив драме у целини.¹⁷⁹

Дакле, додаћемо на крају, дидаскалије драме *Океан*, нарочито наративно-дескриптивне, могу се посматрати и као уметнути, интерполирани текстови. То су читави звучни („...звучи оргуља; слаби у првим отегнутим, тешко замишљеним акордима, они брзо јачају“) и хроматски („у изразитом плаветнилу зацрвенела се жива ватра“) пасаж, са самосталном поетско-уметничком вредношћу.

¹⁷⁷ Вид. Maria Symborska-Leboda, *Dramaturgia Leonida Andriejewa. Technika i styl*. PWN, Warszawa 1982.

¹⁷⁸ У њима лик апстрактног наратора информише о вансценским догађајима, са ставом посматрача описује тренутно стање јунака, постепено навлачи маску свезнајућег приповедача, који се идентификује са јунацима, те на крају разбија илузију идентификације коментаром који поново гради дистанцу.

¹⁷⁹ Вид. Исто, стр. 197.

Хроматика

Најчешће присутно у наративно-дескриптивним дидаскалијама, хроматско начело ове драме коришћено је и у театарским, информативним дидаскалијама, као и у репликама појединих ликова. У највећем броју случајева, хроматско, заједно са звучним начелом, моделује лирске пасаже обogaћене синестезијом, метафором, поређењем. Исто тако, хроматика је писцу послужила и у портретизацији одређених ликова, а такође је и важан елемент у афирмацији динамике драмске радње.

Наративно-дескриптивне дидаскалије ове драме представљају праве лирске пасаже (нпр, „...замак одевен димном копреном сутона и даљине“, „Попут светлих огледалаца блистају малене, од океана заборављене баре“, „...попут дима тамјана који се није слегао након вреле молитве, ковитла се плава магла у завијуцима стеновите обале“, итд.), нарочито препознатљиве захваљујући полифоничности синестетичког проседеа ове драме. Наиме, Андрејев у својим дескриптивним дидаскалијама сједињује и слободно комбинује звучно-хроматске, мирисно-тактилне и просторно-временске категорије (нпр., звучно-хроматске: „...чудовишна игра сенки одвија се нечујно“, „Тамо у тишини плеше велики брод и баца на црне таласе своју светлост“; „Нема је велика пустиња неба и ноћ постаје црња и све је тише запљускивање таласа“, и сл.).

Хроматско начело такође доприноси и динамици драмске радње. На пример, „губећи сјај, лежи последња непокупљена риба“, дидаскалија је којом се најављује крај радног дана и разилазак рибара. Или, хроматски обојеном дидаскалијом: „иза тамне завесе Филипов је леш“, најављује се сцена „суђења“ убици. Навешћемо још неке дидаскалије обogaћене хроматским начелом које утичу на динамику драмске радње: „...камин слабо гори, помичу се сенке, али две су тамније од других и померају се“ – долазак људи обале код морских разбојника; „узнемирујући одсјај метала“ – најаву другог убиства; „на обали догоревају бачене бакље, осветљавајући леш“ – сведочење о напуштању обале, убијеног, такође о својеврсном опустошењу обале, и сл.

Често се хроматско начело афирмише и кроз реплике актера радње, мотивишући тако, са једне стране, лик колектива (једна од жена, представница рибарског колектива пита: „Коме је међу гробовима потребна светлост?“), или, пак, са друге, портретишући ликове појединаца (нпр., Хагартова реплика: „Пакао гори у хладним ватрама...“; или Хореова реплика упућена Хагарту: „Руке су ти у крви!“). И на крају, хроматско начело тонира и мизансцен ликова, на тај начин додатно психолошки мотивишући њихова стања и поступке (нпр, „горди, вечно усамљени црни океан“ афирмише природу стихије; „пламен у камину врзма се дивље, попут Хагарта“ – илуструје Хагартову природу, истовремено афирмишући мотив ватре).

*

После трагедије *Океан* Андрејев се враћа прози и ради на роману социјалне тематике: *Сашка Жегуљов* (*Сашка Жегулев*, 1911). На театар гледа као „бивши“ драмски писац, али такав став је краткотрајан. Већ 1912. и 1913. године Андрејев пише *Писма о театру* (*Письма о театре*), што је тема наредног плодног и богатог периода Андрејевљевог драмског опуса, познатог под називом *театар панпсихизма*.

Закључак другог поглавља: Супстанционални театар и драма новог типа

Проучавајући пет драма супстанционалног театра, насталих у периоду од 1906. до 1910. године, посебно смо се осврнули на генезу и одјеке сваке драме понаособ, тематско-идејне концепције, на њене поетске и стилске карактеристике (третман ликова, симболични план драме, употребу хроматског и музичког начела, природу дидаскалија), актуализоване у овим драмским текстовима.

Природа драмског конфликта у супстанционалном театру одређена је човековим супротстављањем супстанционалним силама. Виши план представља сама супстанца, која је ирационалане, трансценденталне природе. Сама по себи она није доступна човеку, и зато у драмама овог типа она нема своју директну манифестацију, мада је аутор подразумева.

Између човека и супстанце појављују се својеврсне слуге те више силе (ликови, обличја супстанце); они имају различите функције, но често у себи носе њен карактер: Неко у сивом, Неко ко чува улазе, Господин крај океана... Стога се у драмама Андрејева о самој супстанци може судити искључиво посредно и тек делимично. *Океан* представља хаос као праоснову света, његов почетак и крај. Човек не може да га докучи, спозна и зато га чак и мрзи, плаши га се. *Неко у сивом* је коб, судбина; као појам у великој мери је индивидуалистичке природе, и равнодушно посматра „круг челичне преодређености“. *Царица Глад* је ипостас Шопенхауревој вољи света, која делује без престанка, али никада није задовољна. На тај начин, писац не суочава човека директно са супстанцом, већ само са њеним представницима.

Природа супротстављања човека и супстанце у датим драмама је различита. Односи човека и *више силе/тајне постојања* могу да се граде као грозничаво супротстављање, што и јесте сам живот (како је то афирмисано у драми *Човеков живот*), или као несвесна покорност ономе што привлачи и обузима (*Царица Глад*), или, пак, као суштинско, стихијско супротстављање (обала је увек против воде, у драми *Океан*). Константа у таквом драмском конфликту је осуђеност,

фатална човекова потиснутост, условљена не злом намером, већ човековим незнањем и немогућношћу спознаје.

Немогућност рационалног досезања мистичне стране супстанце доводи Андрејевљевог човека до њеног поимања као сурове судбине, хаоса или демонског начела. Међутим, на објективном плану драме могуће је испратити и другачију ауторску концепцију: не раскривајући мистички смисао, писац ипак констатује закономерност постојања. Дакле, конфликт у супстанционалном театру је неразрешив, као што су неразрешиве вечне дихотомије постојања.

Супстанционални театар одликује се универзалношћу и максималним уопштавањем, како на садржинском плану, тако и на плану ликова. Конфликт човека са супстанцом је максимално огољен. Место и време радње су условни, а ликови су лишени индивидуалности и уопштени су, чак и ако актери радње имају конкретно лице и име, нпр. Лоренцо у *Црним маскама*, Хагарт у *Океану* и Давид Лејзер у *Анатема*.

Техничке особености ових драма исказане су кроз проучавање употребе дидаскалија, присуства музичког и хроматског начела, као и технике дијалога, монолошког облика драмског говора, и најзад, кроз проучавање саме природе драмске радње, која је у овим драмама најчешће цикличне структуре.

Говорећи о дидаскалијама, видели смо да се њима писац обилато користи, те да се њихова природа у стваралаштву овог писца мења из драме у драму. Андрејев се најпре дидаскалијама служио у њиховом основном облику: оне су биле кратка упутства намењена глумцима и редитељу. Затим, писац мења природу и функцију таквих кратких упутстава и постепено прелази на опширне наративне дидаскалије, које ће се у истом драмском тексту преплитати са кратким, театарским (нпр, у драми *Анатема*). И најзад, Андрејевљеве дидаскалије у драмама супстанционалног театра постаће препознатљиве по свом наглашеном лиризму, оствареном помоћу употребе најразноврснијих тропа и стилских средстава које су обогатиле драмски текст у целини (поређења, метафоре, метонимије; алитерације, асонанце, епифоре, инверзије, и др).

За драму супстанционалног театра овог писца изузетно је значајна и широка употреба музичког и хроматског начела. Андрејев се обилато, али са мером, тј.

промишљено и ненападно, служи или искључиво хорматиком (најчешће у физичком портретисању својих протагониста), или музичким начелом (у психолошком третману ликова, нпр. лика Радника у драми *Царица Глад*), или пак комбинацијом оба - синестезијом, дакле совјеврсним синкретизмом. Осим у третману ликова (музички фон, хроматика, па чак и употреба дидаскалија често су средства комуникације човека и Супстанце), хроматика и музички фон послужили су и за истицање одређених момената драмске радње (нпр. у драми *Анатема*), иза којих се често крије пишчева потреба за стилским обогаћивањем драмског текста.

Проучавајући технику дијалога, као и монолошки облик драмског говора у драмама супстанционалног театра Леонида Андрејева, осветлили смо и саму природу драмске радње. Она је најчешће цикличне структуре, а та цикличност код Андрејева може бити исказана експлицитно (нпр. у драми *Царица Глад*: последњом репликом „Мртви устају!“) или имплицитно (у драми *Анатема* цикличност је дата у наговештају: „ћутња која окива све“ у последњој дидаскалији драме асоцира на „зид ћутње“ из прве слике). Осим тога, „нове драме“, онако како их схвата овај писац, у драмски текст поново су увеле пролог, епилог; антички хор добио је ново обличје, а сами чинови разбијени су на слике (нпр. *Човеков живот* је комад у пет лика, *Анатема* - трагедија у седам слика).

Наведене као „нове драме“ током промишљања даљих путева руске драмске књижевности и руског театра у целини, представљају пишчево трагање за новим драмским изразом. Међутим, осврнемо ли се данас, са ове временске дистанце (када је пишчево трагање довршена/прекинута), можемо рећи да су те „нове драме“ заправо супстанционалне драме. Најчешће је у њима присутан лик, обличје супстанце, назван апелативом (Неко у сивом, Неко ко чува улазе) или је та супстанца, у односу на коју је човек немоћан, представљена многозначним симболом (*Царица Глад*, *Црне маске*, *Океан*).

Поред детаљно проучених поетско-стилских и техничко-стилских особености, истакли смо и основне пишчеве тематске доминанте, значајне како за саме супстанционалне драме овог писца, тако и за његово стваралаштво у целини.

Посебну пажњу заслужују женски ликови супстанционалног театра. У интерпретацији лика жене уочавамо извесну динамику. Најпре је жена била

оруженосац (Жена из Човековог живота), пуна разумевања, подршке и апсолутне љубави, спремна на жртву и подвиг. Затим, жена представља животног сапутника: и даље је спремна на подвиг и жртву, али и на потенцијалну издају (лик Франческе у *Црним маскама*). Она „напушта“ свог човека у име будућности, а њено целокупно понашање мотивисано је у великој мери речима, а много мање поступцима. У лику наредне животне сапутнице (Сура из драме *Анатема*), видимо супругу и мајку, одану, послушну, пуну разумевања, али и слабости – оне није у стању да заиста разуме свог човека, те му у кључним моментима не може бити ни подршка. У наредној, и последњој у низу „нових“ драма, писац афирмише још комплекснији женски лик: Маријет (супруга морског разбојника у драми *Океан*) воли, разуме, подржава, али, као и њена претходница, није у стању да схвати, докучи човекову истинску природу, те, осим што не може да га подржи, она га још и проклиње.

Све споменуте животне сапутнице су и мајке које или нису у стању да сачувају своје потомке (*Жена*, Сура), или, пак, успевају да сачувају своју децу у знак сећања (Франческа), или у знак проклињања оца (Маријет). На тај начин, однос жена-супруга према својим мужевима, као и однос мужева према њима и заједничкој деци, може да се тумачи као најавна наредне велике Андрејевљеве теме: однос човека/протагонисте и супстанце/тајне постојања.

У првој драми супстанционалног театра, протагониста, *Човек*, супротстављен је *Неком у сивом*. *Неко у сивом* је заправо обличје оне супстанце, пред којом је човек немоћан, тј. оне тајне постојања коју човек својим умом не може да докучи. Зато се сматра да је у *Човековом животу* трагедија протагонисте у ограничениости његове спознаје, у његовој немогућности да прихвати и разуме за њега предодређено време (свећа догорева у рукама *Неког у сивом*) и за њега предодређену судбну (смрт сина, Жене, старост и и његова смрт међу пијанцима). Наредна драма понавља практично идентичан образац: између протагонисте и супстанце, између *Гладних* и *Царице Глади*, као обличја супстанце/тајне постојања, писац поставља искључиво човекову немогућност да сагледа те тајне постојања, те да прихвати глад као историјску предодређеност и неминовност. У драми *Црне маске* релација овог односа остаје иста (*Лоренцо*, протагониста, супротстављен је *Црним маскама*, обличју

супстанце/тајне постојања), с тим да је овога пута супстанца/тајна постојања нешто што се налази и унутар човека самог, те се афирмише идеја да човек није у потпуности немоћан, већ да он може и мора бити одговоран (Лоренцо је страдао због превише *ватре* коју је сам запалио).

У наредне две драме Андрејев мења природу односа између човека и супстанце. И у драми *Анатема* и у драми *Океан*, између протагонисте/човека и обличја супстанце, писац уводи посредника. Између Давида, протагонисте, и *Неког ко чува улазе*, обличја супстанце, стоји Анатема, ђаво који посредује између неба и човека. На тај начин, овога пута не долази човек у сукоб са тајном постојања, већ посредник, сам Анатема. Исто је и у последњој драми супстанционалног театра: између човека, у овој драми то су људи обале, и оличења супстанце, тј. персонификоване тајне постојања, *Океана*, стоји Хагарт, морски разбојник/ђаво који долази у сукоб и са тајнама постојања, али и са људима обале. Треба истаћи да посредници сами изазивају тај сукоб; они су сада они који, иако наводно „знају“ супстанцу којој се супротстављају, нису у стању да је докуче, спознају и прихвате. И Хагарт и Анатема су у извесном смислу *богоборци*, они негирају таквог Бога, тј. ту супстанцу/тајне постојања и желе да јој наметну неке своје законитости, за разлику од нпр. Давида, *боготворца*, који такође није у стању да докучи, али прихвата „божију вољу“.

Тема богобораца и боготвораца је тема коју Андрејев реализује и у својим осталим раним драмама, као што ће то бити случај и са темом моћи и немоћи људске мисли и разумног начела у целини. Стога ћемо се у закључку нашег целокупног истраживања још једном осврнути на ове две велике теме Андрејевљевог стваралаштва.

ПОГЛАВЉЕ ТРЕЋЕ

ПСИХОЛОШКЕ МЕЛОДРАМЕ

*Мелодрама управо зато побуђује нашу пажњу
што су њене форме свеобухватне...*

А. Блок, 1908.¹⁸⁰

Нашавши се у својеврсној стваралачкој кризи након последње у низу написаних „нових драма“, *Океана* (1910), Андрејев интензивно промишља о даљим путевима руског театра и драме.

У својој потрази за „новом драмом“, након написане две реалистичке драме и пет драма супстанционалног театра, он се као писац испробава у нош једном, за њега новом, драмском облику - у *психолошкој мелодрами*. Наиме, раније проблематизујући питања манифестације људске мисли, њене моћи и немоћи, Андрејев има потребу да осмисли сопствену биографију.

У том смислу је занимљива прва у низу психолошких мелодрама, *Дани нашег живота*, писана паралелно са *Црним маскама* (обе настале 1908. године), драмом у којој је Андрејев такође уметнички осмишљавао своју биографију. *Црне маске* су, међутим, као што смо то и показали у свом раду, остварене у кључу симболистичке драме, а *Дани нашег живота* (*Дни нашей жизни*, 1908), као што ћемо то видети, у кључу психолошке мелодраме базиране на биографској грађи.

1. *Дани нашег живота* (1908)

Написана у традицији реалистичке драме, прва психолошка мелодрама Л. Андрејева уверљиво истиче његове идеје, поштује композиционе принципе каузалности, истиче непрекидан ланац мотивација у међусобним односима јунака. У овој драми писац проблематизује и устаљена становишта средине о важним моралним и друштвеним питањима епохе.

¹⁸⁰ А. Блок. *О позоришту*, у: *Драма*. Приредила М. Миочиновић, Нолит, Београд 1975, стр. 149.

Уверљивост драмске радње писац постиже, најпре, самим избором сижеа. Наиме, фабуларно-сижејну нит драме *Дана нашег живота* он је преузео из стварног живота: студент Глуховцев сазнаје да девојка у коју је заљубљен продаје своје тело по налогу своје мајке. Андрејев, међутим, ублажава стварност. Све своје ликове и догађаје он обавија носталгичним тоновима, па је тако и крај ове драме модификовао, учинивши га мелодраматичним. У реалном животу пишчевом пријатељу Глуховцеву се заиста догодило што и у драми, студент је претукао мајку девојке о којој је реч. Међутим, у самој драми, обе потенцијалне туче, и са мајком и са муштеријом девојке, потпоручником Григоријем Ивановичем, су избегнуте, а супарници постају пријатељи по пићу и песми, којом се ова драма и завршава.

Убедљивост уметничког материјала, стварносних догађаја и околности постигнута је и избором места и времена драмске радње. Андрејев по први пут у свом драмском опусу *јасно презицира место радње*. Москва, град пишчевих студентских дана,¹⁸¹ приказана је у свом уобичајеном изгледу, најпре у широком, панорамском кадру (у првом чину панорамско је разгледање Москве са Брапчијих гора), а затим и крупним планом (приказ шеталишта Тверског булевара дат је у трећем чину, а унутрашњост једног од пансиона у коме се издају собе на Тверском булевару у трећем и четвртном чину). У драми се јасно препознају реалије овог града, истакнуте или у дидаскалијама, или у репликама самих актера радње. (На пример, Москва оживљава у реплици студента Архангелског: „Све је то срећа, господо, када у јесен долазиш у Москву...“,¹⁸² или у живописним репликама провинцијалца који је први пут посетио велики град).

Андрејевљева прва *студентска драма* је компонована у четири чина. Она садржи све елементе драмске радње (експозиција је дата у првом чину, заплет у другом, перипетија у трећем, а кулминација и расплет у четвртном чину), а писац је доследно испратио и драмско јединство места, времена и радње. Структура ове драме је циклична. Та цикличност и заокруженост драмске радње, која упућује и на њено понављање, огледа се у употреби истих фабуларно-сижејних елемената на самом почетку драме, у првом чину, и на њеном крају. На пример, реалије Москве

¹⁸¹ Године 1893. Андрејев је био студент друге године права на Московском универзитету.

¹⁸² Сви цитати преузети су из издања: Л. Андрејев, *Дани нашег живота*, превод Н. Антић, Београд, 2007, стр. 17-87.

дате у првом чину, поново су присутне и у четвртом, овога пута у репликама потпоручника из провинције. (Нпр., „А Мињин? А Пожарски?“; или: „Свуда, дворови бојара Романових. <...> Третјаковска галерија... Како је тамо раскошно! Рјепин, на пример! Храм Христа Спаситеља. Позориште „Омон“. Музеј Румјанцева...“, - одговара Григорије Иванович на питања студента Онуфрија). На цикличност структуре драме упућује и *понављање истог музичког мотива* о пролазности живота. У првом чину студенти на свом излету на Врапчије горе певају песму („Брзи, ко таласи сви дани нашег живота/ И мине дан, ми гробу смо ближи...“), исту ону која ће се чути на крају драме у изнајмљеној соби пансиона. У четвртом чину Григорије Иванович, Ољин клијент, Ољина мајка и Глуховцев и Онуфрије певају сви заједно: „...сви дани нашег живота... И мине дан, ми ближи смо гробу...“. Финале драме исто тако поново актуализује и теме и мотиве са почетка драме. На *љубавном плану*, у четвртом чину актери се присећају безбрижног места на коме је њихова љубав била потенцијално могућа („Онуфрије, сећаш ли се Врапчијих гора?“, - пита Глуховцев), а на плану *социјалне проблематике* понавља се мотив тражења „крова над главом“ (Онуфрије поново има исти проблем као и на почетку драме: он тражи „неку мирну породицу“ која ће га удомити).

Овакву цикличност драмске радње, која упућује и на њено понављање, употпуњује и реализована колизија, у драми овога пута представљена помоћу дидаскалија (Олга „дрхти сва у сузама“, Глуховцев „горко плаче“, док Григорије Иванович пева и диригује и „маше рукама над њиховим главама“), којом се истиче трагика појединца.

Идејна концепција драме

Основна идеја ове драме експлицитно је исказана у реплици једног од студената, у четвртом чину. Након перипетије драмског сукоба (сусрета муштерије и заљубљеног студента), кулминације (њиховог физичког обрачуна) и расплета (помирење и извињење), идејну концепцију писца изговара Онуфрије: „Сви смо ми људи, а ни пса не можеш тек тако да убијеш. Веруј ми, обојица сте, и ти и он,

прекрасни људи, али, тако је испало, игра судбине, и суров сплет околности“. Управо су *игра судбине* и *суров сплет околности*, по мишљењу Андрејева, узрок трагичности *дана нашег живота*. Сем тога, живот је трагичан и јер су људи изгубили осећај и разумевање једни за друге. У драми није експлицитно дата *антитеза велеграда - провинција*, али је ми можемо уочити у динамици драмске радње, као и у третману појединих ликова, представника своје средине. Тако, у сцени на Тверском булевару, у другом чину, стражар тера студенте са булевара зато што певају; он се чак и жали своје старешини, што додатно илуструје *безосећајност градске средине* и људи који су се поистоветили са својим чиновима. С друге стране, у последњем чину драме, провинцијалац части студенте, радује се разговору са њима, и сам пева са њима, чиме се илуструје *саосећајност, разумевање и хуманост „дубоке провинције“*, „шикаре незнања“, како сам Григорије Иванович карактерише провинцију из које долази.

Основну идејну концепцију ове драме уметничким артефактима употпуњују *мотиви сна и смрти*, реализовани у психолошком портрету лика Оље, као и *мотив безбрижности студентског живота*, реализован највише у лику веселог Онуфрија, али и кроз ликове остале студентарије, која „пије, шета и филозофира“.

Мотив сна и смрти везују се за лик Оље, која је изгубила наду да ће поново видети свог драгог и да ће се икад извући из ситуације у којој се налази. Најпре физички портретисан помоћу уводне дидаскалије трећег чина („Олга Николајевна је у црном, бледа је...“), овај лик се додатно психолошки мотивише кроз сопствене исказе-реплике. У том смислу значајан је Ољин дијалог са слушкињом Анушком у коме је и реализован *мотив сна као заборав* („А зашто да устајем рано? Зар није свеједно? Док спаваш, на крају крајева, не осећаш живот. А осим тога, понекад сањаш лепе снове...“, - говори Оља Анушки) и *мотив смрти као излаза из трагичне позиције* („Ја се бојим смрти. Понекад је тешко живети, толико недаћа, толико туге да ми дође да узмем и попијем (сирћетну киселину – прим. М. П) Али, не, победи страх“).

Мотив безбрижности студентског живота, у највећој мери реализован кроз лик веселог Онуфрија, уочавамо у његовим репликама. („Код Архангелског, код

оца Ђакона сам разапео свој шатор“, „Убеђен сам да ће за две хиљаде година сви стражари...имати другачију униформу“, „Опељешили смо ћифту!“ и сл.).

Говорећи о идејним концепцијама ове драме, истаћи ћемо још и чињеницу да, на самом почетку драме када студенти са Врапчијих гора посматрају позната места Москве, у њиховом дијалогу писац моделује својеврстан подтекст ове драме. Репликом Глуховцева („И кад помислиш да су са овог места Москву посматрали Грозни, Наполеон...“), Андрејев истиче временску паралелу: Грозни – Наполеон - Глуховцев – Олга, стављајући при томе акценат на своје савременике. Као и њихови предходници, и они мисле да град који се распростире пред њиховим очима припада искључиво њима. Касније постаје очигледно да је та сцена с почетка драме једини моменат среће који је писац уделио својим јунацима. Почетна сцена, на тај начин, доприноси великом контрасту првог и другог чина, и сведочи о томе да идејна проблематика ове драме ипак није сконцентрисана искључиво на пишчеву прошлост, већ носи карактер актуелности и савремености. На тај начин, Андрејев у својој мелодрамској и носталгичној студентској драми, осим актуализације аутобиографије, проблематизује и устаљена становишта средине о важним моралним и друштвеним питањима епохе: сиромаштву, проституцији, паду моралних вредности, распаду породице као ћелије друштва, општој отуђености градске средине.

Ликови као носиоци идеја

У *Данима нашег живота* писац на прво место истиче карактере и њихове идеје. Лица ове драме, нагласићемо још једном, реални су ликови из пишчевих студентских дана. На пример, *Онуфрије*, безбрижни пијанац, реалан лик из пишчевих студентских дана, у драми је персонификација смеха и комедијског начела, о чему сведоче његове многобројне комичне реплике. Овај исти лик, у својству „вечитог студента“ и комичног типа јунака, присутан је у обе Андрејевљеве студентске драме, а уочљива је и пишчева симпатија према њему. *Мишка Бас*, још један студент у драми *Дани нашег живота*, у реалном животу је заправо Андрејевљев пријатељ Михаил Ољгин, познат по песми. *Глуховцев*,

протагониста ове драме, такође је реалан лик из пишчевих студентских успомена. Андрејев га чак у драми афирмише под његовим правим презименом. И Андрејевљев пријатељ *Блохин* у драми је наведен под својим аутентичним презименом. Занимљиво је, рецимо, да у драми *Дани нашег живота* Блохин признаје Мишки Басу да би волео да има глас као он („Можда бих дао читав свој живот, да имам такав глас, као ти“). Могуће је да се у овој драмској реплици крије лака завист самог Андрејева, који уопште није имао слуха. Мишка Бас, узгред, сведочи како је Андрејев, будући да није умео да пева, волео да диригује.¹⁸³

Позабавићемо се сада искључиво књижевном фикцијом, тј. ликовима које је писац уметнички реализовао у својој првој студентској драми.

Лик шаљивције *Онуфрија*, „вечитог студента“, у највећој мери је портретисан репликама самог јунака. Он воли да промишља свет око себе („Роман је белетристика, а ово је, Гришо, света стварност“, - говори госту из провинције; или, „Сажалење је, браћо, штетно осећање. Тако је говорио Заратустра“), да се шали на рачун својих пријатеља („Како си до детаља проучио лепо понашање: саветујем ти да купиш лаковане ципеле и да отвориш плесну школу“, - говори он Глуховцеву), али и да се нашали на свој („Па и ја сам по својој природи човек трезвењак, нимало склон пићу...“). Онуфрије проводи време опијајући се са сваким ко ће га напојити (јер: „Живот је кратак, а вотке је много“; „На небу доброта, а на земљи коњак са шећером и лимуном“), али је спреман и да помогне, како незнанцима, тако и пријатељима („Шта да се ради! Нека буду цркве“, - испуњава он жељу госта из провинције).

Осим безбрижног и шаљивог тона, овај у основи комичан карактер осенчен је благом носталгичношћу. Финална сцена, у којој Онуфрије спасава Ољу и њену мајку од пијаног и суманутог Глуховцева сведочи о његовој трезвености и доброти. Управо највише захваљујући њему у драми ће бити реализована *антитеза провинција - велики град* (понајвише остварена техником дијалога: имамо у виду дијалог Григорија Ивановича и Онуфрија), као и, још једном, истакнута основна колизија драме у целини: *сјај велеграда - трагедија индивидуе*.

¹⁸³ О биографској грађи која је Андрејеву послужила као материјал за своју прву студентску драму, детаљно пише Н. Скороход. Вид. Н. Скороход, нав. дело, стр. 73.

Лик *мајке-своднице, Јевдокије Антоновне* у извесној мери представља катализатор драмске радње. Управо она наводи Олгу да призна Глуховцеву да је проститутка, да би непосредно након те сцене у односима између главних протагониста почео да доминира принцип каузалности и непрекидан ланац мотивација. Наиме, уследио је низ драматичних свађа и помирења између девојке и студента. Све што се чинило постојаним, сталним и сигурним тада постаје илузорно, а као једино реалан и непромењив остаје само свет који окружује Олгу.

Лик мајке своднице ступа на сцену у другом чину драме и најпре је реализован мизансценом датим у дидаскалији („Појављује се Јевдокија Антоновна. Сама је. Зауставља се крај студената и обраћа им се, јако афектирујући“), а потом и репликама самоисказима, као и репликама других ликова које сведоче о њеном карактеру и понашању. (О њеној прошлости удате жене, нпр., сазнајемо из дијалога са Ољиним клијентом Фон Ранкеном: „...ваш супруг ме није познавао. Али ја га се сећам, да, да... Био је честит човек, али волео је карте“). Она сама себе најпре карактерише као „времешну даму“, која „жели да шета и слуша музику“, да би потом, техником монолога (четврти чин), као и репликама самоисказима посведочила о својој трагичној природи (нпр., њена реплика у свађи са Глуховцевим: „Зашто?... Господе, зашто? Читавог живота... Понижења“). На почетку четвртог чина она у монолошкој форми сведочи о свом физичком и психичком стању („Ноге као да нису моје, једва ходам... А ликер није лош. <...> Намучила сам се. Око мене све животиње, праве правцате животиње!“). Лик мајке-своднице доведен је до апсурда и сатиричне гротеске у завршној сцени, сцени гозбе са студентима и Григоријем Ивановичем. Најпре се избором лексике, као и начином говора, тепањем и извртањем речи, кроз њен однос према храни (нпр., у реплици: „Дајте ми соколадицу, ја тако зелим соколадицу!“), илуструје својеврсан поремећај личности, до ког је дошло захваљујући таквом начину живота (она нема пара да плати собу, али купује ликер и мармеладу, не може да ради, али продаје своју ћерку итд.). Затим се кратком дидаскалијом досликава њен психолошки портрет („Халапљиво се баца на јело и пиће, али пије само вишњевачу и ликер“).

Јевдокију Антоновну додатно психолошки портретише њен кратак дијалог са собарицом („Не брините се, неће пропасти ваше три рубље“, - говори она Анушки

иако јој већ дугује новац и никако да јој исплати повишицу коју јој обећава), као и реплике других о њој. Онуфрије је у једном тренутку назива „простакушом“, Глуховцев „ништаријом“, а Григорије Иванович за њу каже да је „прави шљам“. Однос ћерке и мајке-своднице није једнозначан. Иако је ћерка назива „проклетницом“ и „вештицом“, у дијалогу мајке и ћерке датом у трећем чину афирмише се сличност ова два женска лика, што је мање-више јасна алузија на његово удвајање.

Оља се опире жељама своје мајке, али ипак живи по њеним правилима. Обраћа јој се са „Мамице“, намешта јој шешир кад она излази из куће, упозорава је да је мусава од чоколаде... У дијалогу са мајком видимо да је и ћерка слаба на новац и чинове. На мајчину вест да је продата пуковнику за сто рубаља месечно и „плус поклони“, она по износу пореди пуковника са претходном муштеријом: „А онај нитков се жалио како је седамдесет пет рубаља прескупо...“. *Оља* је такође слаба на материјалне ствари, нарочито оне за улепшавање (свађа се са мајком јер користи њене папилотне), или на атрибуте женствености (као своју зараду у једном од разговора са Глуховцевим наводи поклоне, парфеме или хаљине које добија од муштерија). Са друге стране, *Оља* је веома несретна: заљубљена у сиротог студента са којим не може да оствари љубав, жртва је мамине самовоље и трагичности таквог живота. Она размишља о самоубиству, али се тога и плаши. Можемо приметити да је овај лик уметнички недорађен. Дат схематски, као илустрација *жртве сурове судбине и несретног сплета околности*, *Оља* нема својих личних особености, те је као лик искључиво носилац фаубларно-сижејне функције. С једне стране, лик девојке коју продаје рођена мајка илуструје пад моралних вредности друштва и распад породице (мајка продаје ћерку, а сама неће да ради, навикла на лењост и комфор), док са друге, као укаљана „опсесија“ и „љубав“ Глуховцева, овај женски лик илуструје крах романтичарских тежњи сиромашног студента. Између социјалног и љубавног плана драме, овај лик није до краја уметнички реализован. Стиче се утисак да је лик *Оље* писцу послужио искључиво као средство да се што веродостојније искажу устаљена становишта средине о важним моралним и друштвеним питањима епохе. Отуда, да није било лика *Оље*, девојке која своје тело продаје за новац, *Андрејев* не би имао прилику да изблиза, такорећи *изнутра*,

прикаже два типа људи који користе услуге таквих девојака: лекара и потпоручника.

Лик лекара *Едуарда Фон Ранкена* најпре карактерише његов говор (он говори фразама: о Ољином оцу - „био је честит човек“; о својим навикама - „Ја нисам љубитељ тих деликатеса, њима се само квари желудац“ и „...мада ја уопште не пијем, али у част тако пријатног сусрета“; о исправности живота - „Свима је потребан одмор, поштована“, „Осмех на младим устима, то је тако пријатно“, итд.), а затим и његов избор музике (будући да никако не воли циганске песме, али воли тужне, дирљиве немачке романсе). Наизглед образован и пријатан, исправан (лајт-мотив овог лекара је: „не кварити свој мади желудац“), фон Ринкен се радо предаје разврату и има неке посебне захтеве. Овај лик дограђује и мајка-сводница, у свом кратком монологу у наредном чину: „А и онај пуковник, те 'Ја сам фон Ранкен', те 'Ја рано лежем', те 'поштована'... Измрцварио девојку и за све – извол'те десет рубаља! Скот!“). На основу свега наведеног, можемо да закључимо да је лик лекара Фон Ринкена оличење дволичности и разврата.

За разлику од свог претходника, *потпоручник Григорије Иванович* је простодушан, наиван и по природи неискварен провинцијалац који је у својој првој посети Москви, осим богатог културног и гастрономског садржаја великог града, пожелео да испроба и московске девојке. Овај лик се реализује репликама самоисказима самог јунака (Нпр., „Жудим за просвећеношћу, друштвом и сјајем!“, или: „Ја сам по природи својој студент, а ово, ово је један трагичан неспоразум, сурова игра тајанствене судбине“), затим репликама других ликова о њему („Ти си, богами, бољи него што сам мислиш о себи!“, - говори му Онуфрије), као и техником дијалога и мизансценом (нпр., „Копа по цеповима“, „Салутира“, „Маше рукама над њиховим главама“ и сл.). Лик потпоручника из провинције биће значајан фабуларни елемент, помоћу ког ће се у финалној сцени драме још једном истаћи њена основна колизија (контрастирани су одушевљење Московом Григорија Ивановича и „горке“ сузе Оље и Глуховцева), исказана помоћу дидаскалија, мизансцена и музичког начела (понавља се музички мотив из првог чина, о чему је већ било речи).

Студент Глуховцев приказан је као јунак дуалистичке природе. Он је носилац богатог унутрашњег света, а његова психолошка раздвојеност заснива се на нескладу између снова, идеалних представа о љубави, и истине, коју сазнаје од Ољ-Ољ. Испоставља се да студент не воли Олгу, већ лик који је сам измаштао: симбол чистоте, свега што је за њега била љубав, „опсесија“, - како он сам на једном месту истиче. Олга је, дакле, супституција љубави, која се рађа унутар самог јунака и унутар њега самог се и доводи у питање, не пронашавши начин како да се реално манифестује. Глуховцев, потонувши и затворивши се у себе, на тај начин постаје жртва сопствене слабости, о чему говори његова реплика: „Зашто? Због чега? Шта сам ја урадио да би ме толико кажњавали?“.

Међутим, овај лик није реализован искључиво на љубавном плану. За Андрејева је подједнако важно и што је сиромашни студент *јунак идеје* која је, по својој дефиницији, у сукобу са животним околностима. О томе сведоче реплике самог јунака, његови дијалози са другим протагонистима, као и мизансцен и свеукупна динамика драмске радње. Глуховцев је мисаони тип. Он промишља град око себе („Како је то чудно, није ваљда да ми заиста живимо у том каменом хаосу?“), као и неке опште филозофско-психолошке категорије: нпр. *љубав* („Видиш, права љубав се препознаје по томе колико човека чини бољим и још по томе, колико му је од ње у души лепше“), *страх* („Управо тај страх од вас је направио роба, играчку...изгубљену жену“), или *истину* („Опет ништа не разумем, где је истина? Где је та поклетта истина?“) и *правичност* („Причаш о части, о сажалењу, а овамо купујеш девојке?“). Склон меланхоличним расположењима и мрачним мислима, он истовремено и осуђује и воли Ољу, као што истовремено осуђује и воли тај град и свет око себе.

Истаћи ћемо да у лику сиромашног студента нема унутрашње динамике, нити детаљније уметничке портретизације и јасне, детерминисане психолошке мотивације. Његово понашање заправо резултира из *несретног сплета околности и сурове судбине*. На његовом примеру, баш као што је то био случај и са ликом Оље, јасно се виде пишчеве аутобиографске пројекције, такорећи негативне последице дана Андрејевљевог студентског живота.

Средства технике и стила

Веома је значајна улога *музике и музичке позадине ове драме* у целини. Најпре, *војни марш* у позадини драмске радње (други чин, Тверски булевар) исказује оно дотад неизречено. На тај начин истиче се да је све уобичајено, општепознато и све то изненада постаје бесмислено, сумњиво, туђе и непријатељски расположено према човеку. Проститутка (портретисана у дидаскалији другог чина као „јарко офарбана Жена; рекло би се да тек тако шетка“) тражи „клијенте“; младићу, који нема средства за живот, на његову молбу да му помогну одговарају: „Моли Бога, он је заступник за сироте“ (дијалог Младића и Трговца реализован у другом чину); пензионисани Генерал, који је претрпео тежак шлог, по ко зна који пут прича унуци једну те исту причу, - све то представља московску свакодневицу дате епохе. Музика додатно појачава тензију драмске радње: војни оркестар свира свечани марш. Сјај града (војни оркестар који свечано свира на булевару) у супротности је са трагичним судбинама појединаца који чине тај град. Управо у таквој реализацији сижејно-фабуларне грађе ове драме, у којој се суштински одвија једно, а музичка позадина сведочи о нечем потпуно другачијем, уочавамо елементе *романтичарске гротеске* (како је то термилошки дефинисао М. Бахтин).¹⁸⁴

Музички фон ове драме реализован је и *валцером Клико*, помоћу кога Андрејев приказује морални пад појединца и његово опраштање са романтичарским представама о животу. Представљајући сурову равнодушност према животу појединца, мотив валцера, као романтична мелодија, у свести читаоца изазива оштар осећај дисхармоничности. Истина коју Глуховцев сазнаје мења његове представе о свету који га окружује и он тренутно више ни у шта није сигуран, јер је све оно што је он сматрао најсветлијим и најчистијим доживело крах. Овакву идејну концепцију реализује и реплика протагонисте драме: „Како је то дивље, како је ужасно, Миша. Ено музика свира, ено људи шетају, зар је све то истина? Седела је и овде била Ољ-Ољ, а сада је пошла са официром...“ Дакле, сам избор музике (романтичарског валцера) која се чује паралелно са крахом романтичарских

¹⁸⁴ Вид. М. М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса*, http://modernlib.net/books/bahtin_m/tvorchestvo_fransua_rable_i_narodnaya_kultura_srednekovyia_i_renessansa/read_1/, страница посећена 6. 08. 2018.

представа о животу и љубави протагонисте, додатно истиче главну колизију ове драме.

Та колизија биће још једном истакнута у драми, у њеном финалном делу, и поново помоћу музичког фона. Последња сцена практично понавља исту ону колизију, коју срећемо у другом чину – док се гост из провинције весели, истински радује, диригује и пева,¹⁸⁵ Олга и Коља Глуховцев доживљавају пораз – њихове романтичарске представе о љубави и свету који их окружује се дефинитивно и заувек руше.

Природа и функција дидаскалија

У својој првој судентској драми писац се служи *дидаскалијама* у њиховој примарној функцији, што значи као упутствима за сцену намењеним првенствено глумцима и режисеру. Оне сведоче о месту и времену радње (нпр., „Москва. Тверски булевар. Предвечерје.“), сведоче о мизансцену, додатно психолошки портретишући ликове (нпр. „Силазе на ливаду. На рубу падине остају само Глуховцев и Олга Николајевна, чврсто загрљени“), или о динамици драмске радње („Кратко куцање, улазе Јевдокија Антоновна и Олга Николајевна“). Помоћу дидаскалија писац такође физички портретише своје јунаке. Нпр., опис Глуховцева у првом чину: „Глуховцев на себи има црвену руску кошуљу, преко које је огрнуо сивкасту студентску блузу, на глави му летњи качкет са белим ободом“; или опис Оље на почетку трећег чина, горе наведен), али и актуализује музички фон ове драме. Треба истаћи да је писац једино у дидаскалијама првог чина, који описује најбезбрижнији период студентских дана протагониста, истовремено афирмисао хроматско и звучно начело ове драме. Наиме, сведочећи о периоду безбрижности и додатно га афирмишући сликом хармоничног пејзажа, Андрејев у дидаскалији

¹⁸⁵ Ову финалну сцену смо већ споменули у нашем раду, тумачећи цикличност драмске структуре. Тада смо навели понављање музичког мотива из првог чина о пролазности живота, а овде се финале драме пореди са музичким мотивом из другог чина, те акценат није сада на самом музичком мотиву, већ на колизији у избору музичког жанра (романтичарски валцер другог чина) и дефинитивног пораза романтичарских погледа на свет главних протагониста ове студентске драме.

првог чина пише: „Сунце залази, пурпуром прекрива стабла бреза и злаћано лишће. Над Москвом бруји и лагано се шири јака звона која позивају на свеноћно бденије“.

Књижевне реминисценције

У овој Андрејевљевој мелодрами из студентског живота могу се уочити и *књижевне реминисценције*, захваљујући којима овај драмски текст кореспондира са ширим књижевним дискурсом. Наиме, ова драма комуницира са појединим мотивима и идејним концепцијама из дела Достојевског, Чехова и Гогоља. На сижејно-фабуларном плану уочавамо *мотив праштања* (дат у сцени клечања преступника пред проститутком), код Достојевског реализован у односима Соње и Раскољникова у роману *Злочин и казна (Преступление и наказание, 1866)*, а код Андрејева у једној реплици Гуховцева, упућеној Ољи („Како можеш да говориш о праштању, када бих ја требало да клекнем пред тобом и заплачем. Опрости ти мени“). Помоћу технике дијалога успоставља се и књижевна реминисценција са драмом *Ујка Вања (Дядя Ваня, 1898)* А. Чехова, па је контакт две драме реализован на тематско-мотивском плану. Код Чехова доктор Астров говори о дрвећу „за две хиљаде година“, а у Андрејевљевој драми Онуфрије о стражарима: „Убеђен сам, Мишо, да ће за две хиљаде година, сви стражари... имати другачију униформу“). И трећи књижевни контакт, остварен на идејном плану, реализује се у другом чину Андрејевљеве драме, који комуницира са основном идејном концепцијом Гогољевих *Петербуришких прича (Петербургские повести, 1835)*, а нарочито приповетком *Невски проспект (Невский проспект)* – сјај велеграда супротстављен је трагедији појединца.

2. *Gaudeamus* (1910)

Типологија, тематика, место и време драмске радње

Друга „студентска драма“ Леонида Андрејева - *Gaudeamus* - у многоме подсећа на прву. Написана је, као и *Дани нашег живота*, у четири чина, а место радње је и овога пута Москва, са препознатљивим реалијама града. *Gaudeamus* је типолошки мелодрама, писана у веселим тоновима, уз пуно хумора, сарказма и интертексуачне цитатности.

Ликови

Ликови су приказани пластично, и као и у претходној психолошкој мелодрами, уметнички су неуједначени – они су психолошки скицирани, али не и довршени. У овој драми број лица, актера радње, је већи него у претходној, а њен текст обилује идејама, музичким мотивима, шаљивим тоновима, док су сами актери радње неуверљиво психолошки мотивисани.¹⁸⁶

У реализацији лица ове драме, писац се и овога пута послужио биографском грађом. Занимљиво је да су поједини протагонисти прве „студентске драме“ поново присутни и у другој. На пример, и овога пута *Онуфрије* је душа душа, „вечити студент који је прошао све факултете“.¹⁸⁷ У овој Андрејевљевој драми поново наилазимо и на лик *Глуховцева*, протагонисте прве мелодраме. Лик *Глуховцева* у драми *Gaudeamus* најчешће је портретисан помоћу реплика-присећања Онуфрија. (Он сведочи како је сада Глуховцев ожењен, о његовој жени и њиховом материјалном стању, о томе како је сам имао једну непријатну епизоду код њих у гостима, и сл.). Онуфрије о својим успоменама и искуствима, чак и оним негативним, говори носталгично, па можемо истаћи да је овај „вечити студент“

¹⁸⁶ О овој драми критика је писала да је „мање успешна од претходне“. Вид. нпр. код Бабичеве: Ю. Бабичева, 1982, стр. 52.

¹⁸⁷ Сви цитати узети су са http://az.lib.ru/a/andreev_1_n/text_1092.shtml, приступ страници: 5. мај 2013, превод наш – М. П.

прави образац сентиментално-романтичарског јунака, дакле мелодрамског јунака, коме без пријатеља нема живота.

Стари студент, четрдесетосмогодишњи Петар Кузмич, главни јунак драме *Gaudeamus*, реално је историјско лице. И он је јунак дуалистичке природе: усамљен, одсечен од својих вршњака, са силном жељом и потребом да поново осмисли свој живот.

Карактерне особине самог Андрејева највише проналазимо управо у лику Старог студента. И протагониста и аутор драме воде дневник, воле оперу, књиге су им највећи пријатељи, посетили су болницу за душевне поремећаје,¹⁸⁸ склони су заљубљивању, маштању и филозофирању. Лик Старог студента реализован је највише у репликама самог јунака (у једном моменту Стари студент говори како му „недостаје психологизам у свему“), као и у његовим дијалозима са осталим ликовима. Са развојем драмске радње мењају се и навике овог идејног протагонисте. На пример, у трећем чину Стари студент више не чита. Он сада пише, ствара, машта, уочава свој таленат и добија идеје за своја будућа дела. Присетимо се да је и сам Андрејев у својим раним дневницима већ претпоставио свог будућег читаоца, тј. рачунао је на њега - писао је тако као да се подразумева да ће његови дневници имати публику.

Музички фон

Музички фон ове драме, осим што дочарава општу атмосферу студентских дружења, сведочи и о драмском конфликту, тј. уклапању, односно неуклапању појединца, Старог студента, у студентску средину. Уочљива је музичка уоквиреност *Gaudeamus*: исти музички мотив на почетку драме звучи као нада и као почетак новог живота, док у финалној сцени драме, за протагонисту тај мотив више не представља наду, већ истицање његовог унутрашњег краха. (Као што је то било, присетимо се, са Глуховцевим и мотивом из студентске песме о пролазности живота). Његов “безвучни плач” супротстављен је „химни младости“, коју студенти

¹⁸⁸ О чему се нарочито много писало након изласка Андрејевљеве приповетке *Мисао* (*Мысль* 1902). Вид. Скороход, нав. дело, стр. 88.

певају “гласно, самоуверено и снажно”, што додатно истиче трагизам протагонисте.

У сцени разговора Старог студента са Љиљом, помоћу музичког начела додатно се наглашава сувишност овог јунака. Најпре истакнуто у дијалогу са Онуфријем, то *осећање сувишности* сада се исказује мелодијом, тј. песмом коју он пева Лиљи. Његова мелодија и њен основни меланхоличан тон (он види себе као стари лист који се глупо пробудио у пролеће међу зеленим лишћем) не подудара се са мелодијом веселих студената, чиме се додатно истиче колизија између појединца и средине.

Осим химне младости, ова драма реализује мотиве кавказког народног плеса и тужног, нежног валцера. У сећању старог студента присутне су и сибирске песме, које он покушава да подели са својим новим пријатељима. Дакле, избором музичког мотива диференцирају се ликови (стари студент – студенти).

Музика је, исто тако, својеврсни показатељ психолошког склопа личности, на пример Дине. Тачније, њен однос према музици одраз је њеног психолошког стања, променљивости карактера и нестабилности личности. У четвртном чину она „и плеше и клоне“; чује се њен омиљени валцер, а она је тужна. Када плеше са наредним удварачем, смеје се, весела је, док у разговору са Старим студентом, изненада мења расположење.

Књижевне реминисценције

За ову драму је карактеристично обиље књижевнотематских реминисценција. Оне се, као јавни и скривени цитати, највише реализују кроз реплике шаљивције Онуфрија. На пример, у првом чину, преко реплика овог лика, цитирају се М. Горки („Безумљу храбрих певамо песму. Ето та песма!“) и А. С. Пушкин („Видиш, народ ћути“). Присутне су и алузије на стваралаштво Гогоља, Баљмонта, као и разне игре речима. На пример, у трећем чину исти јунак говори: „Ма нека је и баљмонтоно, само да није монотона. Тако је заиста боље!“.

Као пример интертекстуалне цитатности навешћемо сцену у којој Онуфрије говори језиком Чеховљевих јунака. Његова реплика звучи овако: „Смрзо се... А ти,

Тенору, имаш капут са крзном... Добро ми ви, тенори, живите. Где је овде пећ? А, дођавола, заборавио сам: централно грејање. Струја, централно грејање, тенори са крзном, само још конопац фали, па да се обесимо. Чај дај, старче!". Дакле, ту су и пећ, и чај, и конопац са којим се можеш обесити, баш као и код Чехова.¹⁸⁹ На овај начин, Андрејев индиректно цитира и Чеховљев уметнички поступак, познат у историји књижевности као „подводни ток“ драмске радње.

¹⁸⁹ Алузија на Чеховљеву драму *Ујка Вања* (*Дядя Ваня*, 1898).

Закључак трећег поглавља: Мелодрамско промишљање аутобиографије

У трећем поглављу нашег рада пажњу смо посветили „студентским драмама“ Леонида Андрејева, насловљеним као: *Дани нашег живота* и *Gaudeamus*. Анализирајући сижејно-фабуларну грађу ове две драме, њихову технику и стил, као и пишчеве дневнике и сведочанства савременика, закључили смо да су многи пишчеви пријатељи постајали јунаци његових драма, док драмски конфликт и динамика радње обе студентске драме осликавају студентске дане самог Андрејева. Дакле, служећи се жанром психолошке мелодраме, писац аутобиографску грађу комбинује са књижевном фикцијом.

У Андрејевљевим студентским драмама нема симболичног плана текста, иначе карактеристичног за Андрејевљево рано драмско стваралаштво. Ликови су максимално поједностављени и, у највећој мери, представљају *идеје*, па су, као такви, лишени детаљније уметничке портретизације и детерминисане, оправдане психолошке мотивације. И *Стари студент* и *Глуховцев* су ликови, који су заправо резултат средине у којој покушавају да реализују своје основне људске потребе. Обојица имају *идеју* да се живи од пријатељства, љубави и разумевања. Пасивни, у сукобу својих идеја са „суровом“ стварношћу, они заправо промовишу пишчева промишљања о својој савремености, као и о устаљеним схватањима моралних и друштвених вредности епохе.

Користећи се општим техникалијама драмског текста, Андрејев се и овога пута служи дидаскалијама у њиховој примарној функцији (кратке напомене намењене онима који драму постављају на сцену). У овим психолошким мелодрамама хроматике готово да и нема (изузетак су појединачни описи хармоничног пејзажа), док је музички фон афирмисан као кључ за разумевање подтекста и основне идејне колизије драма. Обе драме назване су по музичким мотивима: *Дани нашег живота* је студентска романса која промовише мотив о пролазности живота, а *Гаудемаус* је чувена студентска химна. Дакле, музичка димензија, осим што је експлицитно присутна у овим драмама (кроз интерполиране текстове конкретних стихова), додатно истиче њихове основне идејне концепције (о пролазности свега и

немогућности јунака да се прилагоди свету који га окружује), стварајући меланхолично-носталгичну атмосферу.

Обе драме обилују књижевним реминисценцијама. *Дани нашег живота* промовишу поједине идеје Чеховљевих, Гогољевих и јунака Достојевског. *Гаудеамус* интертекстуално цитира Горког, Пушкина, Гогоља, Баљмонта и Чехова. Иако ументички слабије, у третману ликова поједностављене, ове драме су значајне са становишта генерисања тема, мотива и идеја пишчевог раног драмског стваралаштва.

Обе „студентске драме“ остале су у сенци преосталог драмског опуса овог плодног писца. Не припадајући ни *реалистичком проседеу*, ни драмама *супстанционалног театра*, као ни *театру панпсихе*, у чијем кључу Андрејев већ 1913. године пише драму *Јекатерина Ивановна* (прву у низу драма панпсихизма), две студентске драме написане су у *форми мелодраме*, у којој је „свакодневица приметно згуснута и редукована“,¹⁹⁰ дата на позадини социјалног миљеа.

Обе драме верно преносе слику студентске боџије: све разговоре, студентске љубави, згоде и незгоде. Андрејев је студенску боџију сликао попут мртве природе, често не мењајући не само карактер, већ ни имена и презимена својих пријатеља који су постајали јунаци драма.

Андрејев је у својим дневницима писао да је равнодушан према *првој стварности* и да саму природу, „сва та мора, облаке и мирисе“ он мора да „прилагоди за рецепцију изнутра, а у сировом облику све је то само физика и хемија. Исто је и са људима, они ми постају занимљиви од оног момента, када се о њима почну писати приче, то јест лаж, то јест још увек она наша једина истина“. И даље: „За мене је *замишљено* увек било више од *суштинског* и највећу љубав осетио сам у сну. И што веродостојније будем нешто приказивао, мање ће истине у томе остати“.¹⁹¹

¹⁹⁰ Вид. Ю. Бабичева, нав. дело, стр. 52.

¹⁹¹ Цит. по: Н. Скороход, нав. дело, стр. 304.

Диференцирајући *прву* и *другу стварност*, *замишљено* и *суштинско*, Андрејев је убеђен да је за стварање неопходна искра, која ће потпалити „имагинацију“, а даље се ствара „без освртања, чепркајући и тапкајући по реалности“.¹⁹²

Закључујемо да су *реални* студентски дани, тј. аутобиографска грађа Леонида Андрејева извор будуће фикције (будућих тема, мотива, сижејно-фабуларне грађе и ликова), те и да је та *прва реалност* у великој мери утицала на изградњу и формирање поетике будућег реформатора драме. Због тога никако не треба занемарити чињенице реалног живота: биографије, дневнике, писма, као и сведочанства савременика. Уметничка фикција у извесној мери увек преузима акумулирану *прву реалност*, спремну да се модификује у једну нову, *другу реалност*. Будући да је сам Андрејев говорио да реч сама по себи већ припада другој реалности, није случајно што он управо помоћу речи генерише истину/реалност у уметничку фикцију, односно аутобиографску грађу у форму психолошке мелодраме.

¹⁹² Исто, стр. 305.

РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА: *ДРАМСКИ ОКЕАН РАНОГ ЛЕОНИДА АНДРЕЈЕВА*

У истраживању посвећеном техничко-стилским карактеристикама драматургије раног Леонида Андрејева, проучавали смо девет драма, насталих у периоду од 1905. до 1910. године, које, заправо, припадају првом периоду стваралаштва овог значајног руског писца: *До звезда*, *Сава*, *Човеков живот*, *Царица Глад*, *Црне маске*, *Анатема*, *Океан*, *Дани нашег живота* и *Гаудеамус*. У ових девет драмских текстова уочили смо истовремено постојање међусобно врло различитих, па и супротстављених погледа на драмску уметност. Истакли смо да не постоји доминантан драмски израз периода који проучавамо, те да подједнако коегзистира неколико естетика више *различитих театара* овог писца. Прве две драме раног Андрејева, анализирани у првом делу овог рада, дефинисали смо као *театар реалистичког писма*. У другом делу, анализирајући наредних пет драма, истакли смо постојање *супстанционалног театра*. И, најзад, у раду смо издвојили и *театар психолошке мелодраме*, коме смо посветили трећи део ове студије.

У свом раном драмском стваралаштву Андрејев преузима наслеђе претходне епохе – реалистичку драмску и позоришну форму с краја XIX века. Међутим, такав драмски реализам се, кроз пишчеву драматуршку праксу, веома брзо модификује.

Реалистичка драмска структура, на основу које смо прве две драме назвали драмама реалистичког писма, огледа се, најпре, у уметничкој уверљивости, постигнутој кроз сличност са феноменима стварног живота. И у драми *До звезда*, и у *Сави*, Андрејев такву уверљивост постиже детаљним описима места драмске радње, као и објективном разноврсношћу научног (нису сви научници прве драме истомишљеници, иако их повезује иста страст посматрања звезда) и манастирског (хетероген је монашки састав средине која живи између манастира, крчме и шуме) живота. Такође, обе драме реалистичког писма у први план постављају карактер протагонисте. И драмска радња, и језичко-стилска средства служе изграђивању карактера који ће у психолошком смислу бити вероватан, а таква вероватноћа се додатно постиже поштовањем принципа каузалности. И астроном-космополита, и антихрист Сава имају своју личну предисторију („прошла збивања“, како то назива

Селенић),¹⁹³ на основу које су се нашли у садашњем тренутку. У изградњи оба лика писац се служи непрекидним ланцем мотивација, те се догађаји и карактери развијају у једној једнородној „уплетеној нити“.¹⁹⁴ Исто тако, обе драме се, у већој или мањој мери баве околином, тј. миљеом у коме карактери-протагонисти делују. У већој мери, то је присутно у драми *Сава*, где је заправо истицање филозофије главног јунака начин да се испитају и проблематизују устаљена становишта средине о важним друштвеним и моралним чињеницама савремености. (У првој драми акценат је на испитивању друштвено-цивилизацијских тековина, а у другој се проблематизују питања вере, морала, поимање тероризма). У том смислу, сваки карактер је приказан у органској вези са другима, што смо илустровали проучавањем међусобних односа ликова (нпр. Саве и Липе, Саве и Цара Ирода, или нпр, Терновског и Марусје, Терновског и Петје, и сл).

У техничком смислу театар реалистичког писма Леонида Андрејева остао је доследан традиционалној подели на чинове (обе ове драме имају по четири чина), принципу о три драмска јединства, као и основној структури драмске радње (у обе драме писац реализује експозицију, заплет, кулминацију и расплет). У највећој мери служећи се кратким театарским напоменама, уз минималну употребу музичког и хроматског начела, у овим својим раним драмама писац остаје у оквирима реалистичког драмског проседеа. Такође, третман ликова, као и истицање протагонисте и његове основне идеје у први план остају у домену реалистичке драме, у којој је, као што смо већ напоменули, на првом месту карактер.

Кроз анализу супстанционалног театра, детаљно обухваћену другим поглављем овог рада, протумачили смо везе и контакте Андрејевљеве драматургије са симболистичком и протоекспресионистичком драмском традицијом и естетиком. Симболизам у драми пропитује „дубоко појавне облике стварности“, не признајући при томе „логику и дисциплину“.¹⁹⁵ Такође, неоромантична је намера симболиста да позориште треба да буде посвећено мистериозном, недокучивом, истинама које се не могу саопштити, већ у најбољем случају само навестити и нејасно сугерисати. У том смислу, симболични су Андрејевљеви ликови који,

¹⁹³ Вид. Селенић, С. *Драмски правци XX века*, Београд 2002.

¹⁹⁴ Исто, стр. 12.

¹⁹⁵ Исто, стр. 221-228.

наговештавајући је и нејасно сугеришући, представљају обличје супстанце/воље света/тајне постојања (Неко у сивом, Неко ко чува улазе, Црне маске, Царица Глад, Господин, Океан). Такође, протагонисти његовог супстанционалног театра трагају за неухватљивим, али непромењивим истинама (Човек, Лоренцо, Анатема, Хагарт), и такви карактери су, најчешће, актуализовни помоћу хроматског и музичког начела, што је такође одлика симболистичке драме. Сценографија у симболизму постаје важна колико и речи/говор и атмосфера сцене се често своди на ишчекивање, напетост и предсказивање. Андрејев је и у том смислу близак симболистима: он јесте велику пажњу посвећивао и мизансцену и самој сценографији, о чему најбоље сведоче његове опширне дескриптивне дидаскалије, као и синкретизам у употреби истих. Уколико се осврнемо на чињеницу да симболизам од драме захтева да она не буде дескриптивна, већ евокативна, уочићемо да Андрејев овај захтев не поштује у потпуности. У његовом супстанционалном театру уочили смо и истакли и дескрипцију (акцију/радњу) и евокацију (речи/драмски говор), али и основне драмске елементе симболизма (звук, светлост, мир/тишину, говор) који не прате акцију, већ евоцирају заборављено у нама. Стога се не можемо сложити са мишљењем појединих критичара¹⁹⁶ да је Андрејев представник екстремног симболизма. Он се у свом супстанционалном театру, као што смо у другом поглављу нашег рада и истакли, служи средствима симболистичке драме, али не и искључиво њима.

Исто тако не можемо говорити о изразитом протоекспресионизму и експресионизму у Андрејевљевим драмама новог типа. Међутим, можемо констатовати да постоји изванредан утицај ових естетика на пишчев драмски израз. Тај утицај је нарочито приметан и доминантан, у првим двама „новим драмама“: у *Човековом животу* и *Царици Глад*. Уколико се подсетимо да је експресионизам првенствено био повезан са ликовним уметностима,¹⁹⁷ биће нам значајно и

¹⁹⁶ На пример, Селенића. Вид. Селенић, стр. 228.

¹⁹⁷ Као уметнички правац *експресионизам* је настао у Немачкој, најпре у сликарству. Група „Мост“ основана је 1905. године у Дрездену, и њу су чиниле младе архитекте и сликари. Циљ им је био да уједине све младе, да се боре против свега „устаљеног“ и да „непосредствено и неподелно“ пренесу оно што нагони на стварање. „Плави јахач“ основан је 1911. године у Минхену, и он наставља путем „Моста“, али иде и даље, у област апстрактне уметности. У књижевности овај

запажање да су Андрејевљевом уметничком поступку блиски одређени поступци сликарске уметности. Нарочито му је близак био, као што то илуструје сцена суда над *Гладнима* у драми *Царица Глад*, Гоја и његово стваралаштво. Обојица су користила гротеску, хиперболизацију, безграничну фантазију, игру светлих и тамних тонова, отсуство сенки, детаља, и тежњу ка приказивању противуречности у највећем њиховом степену. Овим средствима Андрејев је „писао“, како то истуче Бугров, своје оживљене слике.¹⁹⁸

Говорећи о везама Андрејева као драматурга-протоекспресионисте¹⁹⁹ са сликарском уметношћу, подсетићемо се и норвешког сликара Едварда Мунка, и његове слике „Крик“ (1893), која је постала симбол експресионизма у сликарској уметности. Код Андрејева, у *Царици Глад* сцена суђења се завршава смехом, који расте, шири се, и сви се цере до лудила, до промуклости. Писац пише: „Све се слило у једна црна, широм отворена уста, што дивље грме“. Код Мунка, та иста широм отворена уста сведоче о ужасу усамљености, очаја, људске отуђености.

Драму *Царица Глад* дефинисали смо као протоекспресионистичку у највећој мери, док смо остале драме супстанционалног театра одредили као драме у којима се сложено преплићу естетике експресионизма, симболизма и реализма. Иако поједини истраживачи (Дрјагин,²⁰⁰ на пример), сматрају да управо у *Човековом животу* и у *Царици Глад* у пуном сјају долазе до изражаја „специфични уметнички поступци“ Андрејевљеве драме, напоменућемо да је један такав „излет у експресионизам“ (како то Дрјагин дефинише) само део пишчевог развојног пута, о чему нам сведочи и чињеница да Андрејев убрзо након ових драма пише симболистичко-филозофске трагедије (*Црне маске*, *Анатема*, *Океан*), какве руска драмска књижевност пре њега није познавала. Сматрамо, дакле, да је сама подела

правац се афирмише 1910. године, најпре у органима штампе, а већ наредне, 1911. године објављена је песма Јакоба Ван Годиса, „Крај света“, која је означила почетак експресионистичке поезије.

¹⁹⁸ Вид. Бугров Б. С., *Леонид Андреев. Проза и драматургија*, в помошь преподавателям..., Москва, 2000.

¹⁹⁹ С обзиром да се врхунцем развоја и утицаја експресионистичке драме сматра период између 1912. и 1925. године (Вид. Селенић, стр. 95), а Андрејев своју „Царицу Глад“ пише 1907, послужимо се термином *протоекспресиониста*, који већ постоји у критичкој литератури, и нама ће овом приликом послужити да још једном истакнемо да је Андрејев у својим првим „новим драмама“ својеврсна претеча експресионизма у драмској уметности.

²⁰⁰ Вид. К. Дрјагин, *Експресионизм в России. Драматургија Л. Андреева*, Вятка, 1928.

на прото-експресионистичку и симболистичко-филозофску драму веома условна. У основи и једне и друге била је обрада вечних тема (однос човека и судбине, садашњости и вечности, побуне и мира), као и тема које су посебно окупирале пишчеву пажњу (моћ и немоћ људске мисли), а коришћена су и сродна уметничко-стилска средства, о којима је било речи у анализи ових драма.

Симболизам и протоекспресионизам у Андрејевљевом супстанционалном театру технички су реализовани кроз низ поступака, које смо истакли и проучили такође у другом поглављу овог истраживања (употреба звучног начела, хроматике, контраста и антитеза, монтажност текста, природа дидаскалија, као и специфични третман ликова). Ликови његовог супстанционалног театра лишени су индивидуалних карактеристика, а у њиховој физичкој и психолошкој портретизацији писац се обилато служио мизансценом, хроматским и музичким начелом, обогаћеним средствима стилског изражавања, као што су: понављања, градације, хиперболе, алегорије и метафоре, гротеска, деперсонализовано уопштавање, колективни монолог и др.

Са психолошком мелодрамом писац је дошао у контакт у оквиру свог мелодраматичног промишљања аутобиографије, коме смо посветили треће поглавље овог рада. Две драме из студентског живота, *Дани нашег живота* и *Gaudeamus*, настављају традицију реалистичке драме: оне су уверљиве, на прво место истичу карактер и његову идеју, поштују принцип каузалности, истичу непрекидан ланац мотивација, те међусобне односе међу ликовима, а такође и проблематизују устаљена становишта средине о важним моралним и друштвеним питањима епохе. Иако уметнички слабије, ове аутобиографске драме су изузетно важне за развојни пут Андрејева као драмског ствараоца, што смо истакли и образложили у закључку трећег поглавља.

У раду смо свесно користили три различита приступа драмском тексту. *Прве две драме* биле су нам занимљиве са становишта идеје. Са обзиром на чињеницу да се оне надовезују на традицију реалистичког писма претходног века, предност смо дали тумачењу идеје и анализи карактера протагонисте, а не самој форми драмског текста. *Друго поглавље* рада, у коме смо проучавали драме „новог типа“, био нам је изразито занимљиво са становишта форме, те смо у њему посебну пажњу

посветили употреби хроматског и музичког начела, природи и функцији дидаскалија, као и специфичном третману ликова (персонализација и деперсонализација актера радње, алегоричност, метафоричност и симболика у приказивању ликова). Након теничко-стилске анализе, „нове драме“ смо осветлили и са становишта идеје, сматрајући да се оне тематски и идејно надовезују на прве две Андрејевљеве драме, у којима је писац већ наговестио доминантну тему своје драматургије: моћ и немоћ људске мисли / разумног начела. У *трећем поглављу* истраживања бавили смо се студентским драмама, којима смо приступили са становишта биографске грађе, сматрајући да је у овим драмама управо биографија писцу послужила као основа за књижевну фикцију, која се, заправо, није много удаљила од саме биографије. Уметничка слабост/неуверљивост студентских драма илустрација је извесне стваралачке кризе, периода вакума, а заправо периода пишчевих интезивних промишљања, која ће га довести до нове поетике, *драме панпсихизма*. Наиме, након студентских драма Андрејев пише два *Писма о позоришту*, која су теоријски наговестила оно што ће његова књижевна пракса изнедрити већ 1913. године. Биће то драма *Екатерина Ивановна*, прва драма написана у кључу панпсихолошке драме.

Оваква разносврност приступа драмском стваралаштву Леонида Андрејева је, дакле, свесна и сматрамо је чак и неопходном, како бисмо што веродостојније илустровали богатство и разноврсност његових драмских облика. Идејно, текстолошки и биографски приступили смо драмама проучаваног периода, сматрајући да ће нам спрега та три, наравно уз помоћ осталих приступа, помоћи да савладамо *драмски океан* раног стваралаштва Леонида Андрејева.

Мењајући поетике, истражујући у области драмске форме, рани Андрејев остаје веран својој иницијалној идеји: он промишља људску мисао, њену природу и њене могуће манифестације, а такође и моћ и немоћ мисли у свету који нас окружује. Таква промишљања довела су га и до његове друге велике теме, теме богобораца и боготвораца.

У својој првој драми, *До звезда*, у лику протагонисте, јунака-неоромантичара, Андрејев велича моћ људске мисли. Оду разуму, стихове посвећене мерном инструменту и једном научнику изговара управо сам протагониста, и сам научник,

хуманиста, који се одликује богатим животом душе и на себи својствен начи, својим романтизмом, супротставала се стварности која га окружује. С друге стране, моћ људске мисли и разумног начела у овој драми реалистичког писма писац актуализује и кроз ликове револуционара, који, постављени опозиционо у односу према главном јунаку и његовом научном подвигу, реализују пишчеву идеју-промишљање да и наука и револуција, као две различите манифестације људске мисли, могу да мењају свет.

Сава је драма која промовише јунака-ничеанца, мистичног анархисту који долази у сукоб са богом. Управо пренаглашена активност разума, његова потреба да све детаљно и пажљиво анализира, рађа идеју-водиљу о „голом човеку на голој земљи“, и протагонисту чини богоборцем: Сава негира бога у име свог, исправног и другачијег бога, до ког он сам долази искључиво разумом. Покушај поновног и глобалног преуређења света у Савиној концепцији апсолутно се заснива на логици, која је, како то писац илуструје приказом манастирске средине са којом протагониста долази у сукоб, веома условна. У очима других Савин савршен план обнове цивилизације је богохулство, анархизам, особењаштво... Дакле, јунак-ничеанац, у својој потрази за „правим“ Богом, искључиво снагом мисли и разумним начелом, објашњава и поима стварност која га окружује.

У *Човековом животу*, првој драми супстанционалног театра, Андрејев, специфичним третманом свог протагонисте, јунака уопштеног типа, говори о немогућности људске мисли и разума да схвати и преусмери ток живота, тј. да докучи тајне универзума, суштину супстанце. Човек, како у овој драми писац именује свог протагонисту, такође се ослањајући искључиво на начела разума и логику, није у стању да сагледа себе; он влада тек нејасним представама о себи и стварности, виђеној искључиво својим каузалним начином размишљања. Андрејев је мишљења да такав човек може бити свако од нас: жртва круга неминовности, марионета судбине, истовремено и огорчен и захвалан, по својој суштини *богоборац*, јер његов разум не прихвата своју немоћ.

Јунака-ничеанаца сусрећемо и у наредној супстанционалној драми. Царица Глад, протагониста четврте Андрејевљеве драме, сматра да је промена света крвава, сурова и неминовна, те се с таквим идејним позицијама поставља као бог, цар, онај

који руководи *Гладнима*. Иако делујући несвесно, дакле не искључиво разумним начелом као што су то чинили претходни протагонисти, она представља јунака који устајући против устаљеног реда ствари, жели да пронађе мир. Дакле, у извесној мери богоборац, овај протагониста илуструје истовремено и моћ (она подиже *Гладне*) и немоћ (није у њеној моћи да прекине природне социјално-цивилизацијске токове/ломове и да се одмори) разумног начела.

У *Црним маскама*, специфичним третманом протагонисте, јунака-дуалистичке природе, писац манифестује идеју да превише разума разара ум. Наиме, Лоренцо губи разум јер је искључиво светлом/мишљу желео да осветли свој замак/душу, пун сумњи, противуречности, страха и љубави. По први пут у својим раним драмама Андрејев разуму супротставља душу, тј. човекову немогућност да разумно спозна свет око себе писац поставља у домен човекове одговорности. (Јунак није немоћан, он је немаран према себи и законима постојања).

Анатема је драма у којој писац, и даље промишљајући о снази мисли, још више релативизује немоћ разума. Анатема, ђаво, није у стању да логиком и својим активним умом спозна бога и докучи тајне универзума, али Давид, стари Јеврејин, срцем спознаје бога/тајне потојања и заслужује бесмртност. У сукобу боготворца (Давида) и богоборца (Анатеме), писац такође промишља тезу, коју је претпоставио у својој претходној драми: разум не може без вере/срца. Анатема, јунак-ничееанац је нихилиста који пати, богоборац, рационалиста који негира бога, али, истовремено, он завиди ономе који је у стању да боготвори, тј. да се препусти тајнама универзума, а не да им противречи.

У својој последњој супстанцијалној драми писац промовише јунака дуалистичке природе који се одликује богатством и разноврсношћу унутрашњег света. Управо стога он је заробљен између мисли и срца, обале и океана, разумног начела и стихије која га обузима. Третманом лика протагонисте писац у драми *Океан* актуализује питање слободе, храбрости, те још једном истиче своју тезу/идејну концепцију по којој човек није стакан искључиво из разума. У складу са таквим поимањем људске природе, свако ко занемари стихију унутар себе, ко се ослони искључиво на логично поимање, биће заувек изгубљен у токовима живота; баш као и Хагарт, проклет од људи, заборављен у времену.

У својим психолошким мелодрамама, писац се наизглед удаљава од своје доминантне теме - промишљања о моћи мисли и улози разумног начела заклонила су пишчева сећања на своје студентске дане. Јунак обе драме је студент, јунак дуалистичке природе. Он је усамљен, одсечен од природе, несхваћен и неприхваћен од околине, са силном жељом и потребом да пронађе смисао сопственог живота. И даље показујући противуречности људске природе, Андрејев сада јунака посматра искључиво са психолошке тачке гледишта, те такав јунак (Глуховцев у *Данима нашег живота* и Стари студент у *Гаудеамусу*) сада добија право на свој унутрашњи свет. Тема мисли и разумног начела је присутна, али је у сенци мелодрамског промишљања психологије јунака који тражи своје место под сунцем. Душа, тј. психологија таквог јунака је сада изван граница логичког поимања, па је и третман ових ликова помало другачији од третмана претходника. Другачија је сама психолошка мотивација (мотивација поступака и осећања јунака), мада су поједина стилско-техничка средства актуализације протагонисте идентична као и у супстанционалном театру (нпр, употреба музичког начела у служби је истицања страшне усамљености протагонисте).

Осврнемо ли се на све уочене и наведене типове протагониста Андрејевљеве ране драме - и јунаке-неоромантичаре (астроном Терновски), јунаке-ничеанце (Сава, Анатема, Царица Глад), јунаке дуалистичке природе (Хагарт, Лоренцо, Глуховцев), те на јунака-уопштеног типа (Човек) - приметимо да су сви они или богоборци, или боготворци, који кроз своју основну потребу да осмисле овај живот и спознају тајне постојања и универзума, у већој или мањој мери актуализују и промовишу пишчева промишљања о моћи и немоћи људског разума. Сви они траже пут до супстанце, до бога или до себе, те су сви, рећи ћемо на крају, на трагу богоборачке/боготворачке мисије, што их чини саставним делом ширег архетипског књижевног дискурса.

Наиме, тумачећи девет драма раног драмског опуса Леонида Андрејева, учили смо и архетипске бинарне опозиције, у оквирима којих писац актуализује своје идејно-тематске концепције. Почевши од архетипа филозофског типа, реализованог у својој првој драми (бинарна опозиција *Време-Вечност*), Андрејев је у свом раном драмском стваралаштву актуализовао бинарне архетипове нуминозног типа

(*Божанско–Ђавоље*, нпр. у драми *Анатема*), поново филозофског (*Време–Вечност*, такође у драми *Анатема*), а такође и социоисторијског (*Револуција – Мир*, нпр. у драми *Царица Глад*).

Све ове бинарне опозиције претпостављају постојање извесне границе.²⁰¹ Можемо рећи да је код Андрејева све *на граници*: између живе и мртве материје, овог и оног света (*Царица Глад*), мира и побуне (*Сава, Царица Глад*), привременог и вечног (*До звезда, Човеков живот, Анатема, Океан*), рационалног и ирационалног (*Црне маске*), разума и безумља (*Црне маске*). Све архетипске опозиције бинарног карактера, помоћу којих Андрејев, као што смо то видели, реализује основне идеје својих драма и њихов филозофски подтекст, заправо сведоче о потенцијалу писца да уочи суштину постојања, те да појавни свет истражи у његовом скривеном дуализму.²⁰² Управо та својства и јесу својства егзистенцијалистичког погледа на свет, па можемо закључити да је, афирмацијом архетипских бинарних опозиција, Андрејев у свом раном драмском опусу начинио искорак и према егзистенцијализму.

Смисаона функција условно-уопштеног поетског језика мењала се током Андрејевљевог (раног) драмског стваралаштва. На материјалу проучаване грађе (девет драма насталих у периоду од 1905. до 1910. године) уочљиве су противречности између Андрејева-мислиоца и Андрејева-уметника, што је резултат динамике његовог израза, као и неизоставне генезе уметничког поступка, што смо уочили и истакли у овом раду, хронолошки, идејно и техничко-стилски тумачећи Андрејевљеве драме *реалистичког, супстанционалног и мелодрамског театра*.

У природи добре књижевности је да она својом оригиналношћу превазилази и надилази устаљене шаблоне. Тако се говорећи о драмском стваралаштву Леонида Андрејева може говорити и о реалистичким тенденцијама, и о знацима експресионизма, симболизма, натурализма, те се чак могу уочити и естетичке тенденције егзистенцијалистичке драме, која ће на сцену историје драмске

²⁰¹ Феномен границе која сама по себи постаје важна је такође нешто што је карактеристично и за егзистенцијалистичке погледе на свет. Вид. Чиан, Ч. *Репрезентација тела в „библейској трилогији“ Л. Андреева // Новозаветные образы и сюжеты в культуре русского модернизма*, Москва: Индрик, 2018, стр. 50 – 61.

²⁰² Исто, стр. 55.

књижевности ступити нешто касније. Андрејев је идејно и стилски близак симболистима, реалистима и експресионистима, али се он сам не поистовећује ни са једним од њих. Његови уметнички поступци су једно велико истраживање и промишљање у оквиру драмског текста, поигравање са формом, садржајем, идејама, које су само привремено и привидно фиксиране за дати уметнички облик или књижевни жанр.

Додатак

Схематски приказ проучаване грађе

**ДРАМСКИ ОКЕАН РАНОГ СТВАРАЛАШТВА ЛЕОНИДА АНДРЕЈЕВА
(1905 - 1910)**

Време и поетика	1905,1906.	1906,1907,1908, 1909, 1910.	1908, 1910.	1911,1912
Поетика и Форма	Реализам, психологизам: ослањање на традицију Чехова и Толстоја	„Нова драма“: експеримент и потрага за новом формом	Психолошка мелодрама: биографија у служби уметничке фикције	Прелом у поетици. 1912,1913 - <i>Писма о позоришту</i> , као пут до театра
Идеја	Идеја да људска мисао може променити свет науком или револуцијом (прва драма); или богоборством/боготражитељством и у име тога апсолутна деструкција свега, тј „голи човек на голој земљи“ (друга драма).	3. <i>Човеков живот</i> , 1906. 4. <i>Царица Глад</i> , 1907. 5. <i>Анатема</i> , 1908. 6. <i>Црне маске</i> , 1909. 7. <i>Океан</i> , 1910. Замишљена драмска трилогија (3,4,5; 7. је поправка 5, а 6. првобитно није планирана) у којој се осмишљава устројство света . Реч је о супстанционалном конфликту (Човек –Неко у сивом; Анатема – Неко ко чува улазе; Лоренцо – Црне маске; Хагарт – обала). Суштински се сукоб на релацији Ђаво-Бог одиграва преко посредника, али увек на човеку. Људска мисао сама по себи није у стању да спозна свет и његове закономерности, а њоме увек управља нека <i>супстанца</i> .	8. <i>Дани нашег живота</i> , 1908. 9. <i>Gaudeamus</i> , 1910. Својеврсни <i>отклон</i> од главних Андрејевљевих тема.	<i>пансихе</i> , који обележава наредни период његовог драмског стваралаштва (1913- краја живота)

БИБЛИОГРАФИЈА

Примарна литература: драме Л. Андрејева

1. Андреев Л., *Полное собрание сочинений*, Спб, изд. А. Ф. Маркса, 1913.
2. Андреев Л., *Пьесы* / Вступ. ст. А. Л. Дымшица, Москва, 1959.
3. Андрејева, Л, *Анфиса*, превела Неда Николић-Бобић, у: «Мостови», Београд, 1983, бр. 53-54, стр. 73 – 105.
4. Андреев Л., *Драматические произведения в двух томах*, Т. 1, Ленинград, 1989. (садржи: *К звездам, Савва, Жизнь человека, Царь голод, Анатэма, Океан*)
5. Андреев Л., Собр. соч. в шести т., Москва, 1990 – 1996.
6. Андреев Л., *Пьесы*, „Советский писатель», Москва, 1991.
7. Андрејева, Л. *Дани нашег живота*, избор и превод Н. Антић, Београд, 2004. (садржи: *Дани нашег живота, Човеков живот, Анатема, Професор Сторицин, Псећи валцер*)
8. Андреев, Л. *Океан*, Берлин, Bong&Co, [b.g]
9. Андреев, Л. , *Gaudeamus*, комедия в 4 действиях, Bong&Co, Берлин, [b.g]
10. Андреев Л., *Полное собрание сочинений и писем в 23 томах*, РАН ИМЛИ имени М. Горького, Москва, Наука, 2007 - (Т1. 2007., Т5. 2012, Т6. 2013., Т13. 2014, Т4. 2017).
11. Андреев Л. Н. , *Дневник 1897 – 1901гг.*, Москва: ИМЛИ РАН, 2009.
12. Андрејева, Л. *Сатанин дневник*, превела А. Прохорова, Јубикон, Нови Сад, 2010.
13. Андрејева, Л, *Океан*, превела са руског М. Панаотовић, у: „Писмо“, Београд, 2018, бр. 132/135, стр. 70 – 131.

Посебна издања о делу Л. Андрејева, теорији драме, књижевном контексту

1. *Авангард в культуре XX века (1900 -1930 гг.). Теория. История. Поэтика*, кн. I, II, Москва, ИМЛИ РАН, 2010.
2. Адорно Т, *Естетичка теорија*, Београд, 1979.

3. Андреев В. Л., *Детство*, Москва, 1965, стр. 234 – 235.
4. Аникст А., *Теория драмы в России от Пушкина до Чехова*, Москва, 1972.
5. Афонин Л., *Леонид Андреев*, Орел, 1959.
6. Бабичева Ю. В., *Драматургия Л.Н. Андреева эпохи первой русской революции*, Вологда, 1971.
7. Бабичева Ю. В., *Эволюция жанров русской драмы XIX начала XX века*, Вологда, 1982.
8. Басинский П. В., Федякин. С. Р., *Русская литература конца XIX — начала XX века и первой эмиграции*, М.: Академия, 2000., стр. 77-90.
9. Беззубов В. И., *Леонид Андреев и традиции русского реализма*, Таллин, 1984.
10. Боева, Г. Н., *Творчество Леонида Андреева и эпоха модерна*, СПб.: ИД „Петрополис“ 2016.
11. Борисова Л.М., *Драматургия русского символизма.*, Киев, 1991.
12. Боровский В., *Литературная критика*, М., 1971. // Боровский В. *Леонид Андреев (1910)*, стр. 261—279.
13. Брук П, *Празан простор*, Београд, 1995.
14. Бугров Б.С., *Драматургия русского символизма*, Москва, 1993.
15. Бугров Б. С., *Леонид Андреев. Проза и драматургия*, в помощь преподавателям..., Москва, 2000.
16. Вайс, М., *Библия и современное литературоведение*, Москва: Мосты культуры, 2001.
17. Волькенштейн В., *Драматургия*, Москва-Ленинград, 1937.
18. Гаспаров Б. М., *Литературные лейтмотивы*, Москва 1994.
19. Горький М., *Леонид Андреев. Литературные портреты*, Москва, 1959.
20. Геккер Н. Л., *Андреев и его произведения*, Одесса, 1903.
21. Гроссман Леонид, *Литературные биографии*, Москва, АСТ, 2013.
22. Гротовски Ј, *Ка сиромашином позоришту*, Београд, 2006.
23. Данилов С. С., *Очерки по истории русского драматического театра*, Москва, 1948.
24. *Драма*, приредила М. Миочиновић, Београд, 1975.

25. *Драма первой половины XX века*, ред. Д.С.Лихачев, Москва, 2000.
26. *Dramat rosyjski. Klasyka i współczesność*, pod red. H. Mazurek, Katowice 2000.
27. Дрягин К., *Экспрессионизм в России. Драматургия Л. Андреева*, Вятка, 1928.
28. Евреинов, *История русского театра: с древних времен до 1917г.*, Нью Йорк, 1955.
29. Елијаде, М. *Мит и збильа*, Загреб, 1970.
30. Ермакова М., *Романы Достоевского и творческие искания в русской литературе XX века. Л. Андреев и М. Горький*, Москва 1973.
31. Зивельчинская, Я., *Экспрессионизм*, Москва-Ленинград, 1931.
32. Зингерман Б., *Очерки о истории драмы XX века*, Москва 1979.
33. Иезуитова Л. А., *Творчество Леонида Андреева (1892 – 1906)*. Ленинград, 1976.
34. *История русской литературы: XX век: Серебряный век* / Под. ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды и Е. Эткинда, Москва, 1995.
35. *История русской драматургии*, вторая половина XIX – начало XX века, до 1917 г., Ленинград, 1987. // Глава тринадцатая, К. Д. Муратова, *Леонид Андреев – драматург* // стр. 511 – 551.
36. Канунникова, И. А., *Русская драматургия XX века. Учебное пособие, русская драматургия серебрянного века (конец XIX, начало XX)*, Москва 2003.
37. Karusić J., *Leonid Andriejew: wymiar światopoglądowy twórczości*, Rozprawy Habilitacyjne, Uniwersytet Jagielloński, nr 168, Kraków 1989.
38. Карпов И.П. *Авторология русской литературы : (И.А.Бунин, Л.Н.Андреев, А.М.Ремизов) : Монография / И.П.Карпов. Йошкар-Ола: ООО изд-во "Марево", 2003. - 448 с.*
39. Карягин А. А., *Драма как эстетическая проблема*, Москва, 1971.
40. Келдыш В. А., *Русский реализм начала XX века*, Москва, 1975., стр. 212—264.
41. Келдыш В. А., *О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы*, Москва, 2010.

42. Кен Людмила, Рогов Леонид, *Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современникам*, Санкт-Петербург, 2010.
43. Клајн Х, *Појаве и проблеми савременог позоришта*, Нови Сад, 1969.
44. Колобаева Л. А., *Концепция личности в русской реалистической литературе рубежа XIX-XX в.*, Москва, 1990.
45. Косидовски, З. *Библијске легенде*, Београд, 1977.
46. Кугель А., *Утверждение театра*, Москва 1923.
47. Kotkiewicz A., *Z dziejów ekspresjonizmu rosyjskiego: opowiadania Leonida Andriejewa*, Kraków, 2000.
48. Литературное наследство (*Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка*)., Москва, 1965., Т. 72.
49. Лукач Ђ, *Историја развоја модерне драме*, Београд, 1978.
50. Лукшић И, *Вјесници нове књижевности*, Загреб, 2010.
51. Медведев П., *В лаборатории писателя*, Советский писатель. Ленинградское отделение, Ленинград, 1971, стр. 32.
52. Мелетински, Ј., *О књижевним архетиповима*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2011.
53. Михеичева Е. А., *О психологизме Леонида Андреева*. Москва, 1994.
54. Михайловский Б. В., *Избранные статьи о литературе и искусстве*. Москва, 1968.
55. Михеичева Е. А., *Творчество Л. Андреева в контексте русской литературы начала XX века*, Орел 1993.
56. Мелетински, Е. М, *Поетика мита*, Београд, 1983.
57. Московкина И.И., *Между pro и contra: координаты художественного мира Л. Андреева*, Харьков 2005.
58. Муратова, М. Горький и Л. Андреев, ЛН, Ленинград, 1965.
59. Панаотовић М., *Леонид Андрејев код Срба*. Рукопис магистарског рада одбрањеног 7. 07. 2010. на Филозофском факултету у Новом Саду, 228 стр.
60. Петровская И., *Очерки истории русского советского драматического театра в 3 томах*, Москва, 1971.

61. Полонский, В.В., *Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX-XX веков. История, поэтика, контекст*, ИМЛИ РАН, Москва, 2011.
62. В. Проп, *Проблемы комике и смеха*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2017.
63. *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybor i opracowanie Janusz Degler, Wroclaw, 1988.
64. Романов П. В., *Проблемы драматургического жанра. Учебное пособие*, Санкт-Петербург, 1993.
65. *Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика* / Сост. В.Н. Терехина, Москва, 2005.
66. *Русская литература конца XIX – начала XX века в зеркале современной науки. Исследования и публикации*. Сборник, ИМЛИ РАН, Москва, 2008.
67. Саразак, Жан-Пјер, *Поэтика модерне драме*, Београд, 2015.
68. Селенић, Слободан, *Драмски правци 20. века*, Београд 2002.
69. Скороход, Н. *Леонид Андреев. Жизнь замечательных людей*, Москва: Молодая гвардия, 2013.
70. Смирнов И. П., *Олитературенное время. (Типо) теория литературных жанров*, Санкт-Петербург, 2008.
71. Смирнова Л. А., *Проблемы реализма русской литературы начала XX века. Ф. Достоевский и Л. Андреев*, Москва, 1974.
72. Смирнова Л. А., *Творчество Л. Н. Андреева. Проблемы художественного метода и стиля*. Москва, 1992.
73. Смирнова Л. А., *Русская литература конца XIX–начала XX века: Учеб. для студ. пединститутов и университетов*. Москва, 1993.
74. Соколов А. Г., *История русской литературы конца XIX начала XX века*, Москва, «Высшая школа», 2006.
75. Холодов, Е., *Композиция драмы*, Москва, 1957.
76. Chalacinska-Wiertelak, H., *Dramaturgia Leonida Andrejewa, 1906 – 1911. Interpretacja*, Poznan, 1980.
77. Cymborska-Leboda, M., *Dramaturgia Leonida Andriejewa. Technika i styl*, Warszawa, 1982.

78. Чуковский К., *От Чехова до наших дней*, Спб, Москва, 1908, стр. 238-251.
79. Шишкина, Л. И., *Творчество Леонида Андреева в контексте культуры XX века*, Спб 2009.

Студије, чланци, прикази

1. *Леонид Андреев в воспоминаниях Анны Ивановны Андреевой*. Публикация Л. Н. Кен//„Русская литература“, 1997., № 2., стр.77 – 87.
2. Анастасьева И. Л., *«Мефисто-вальсы» в русской литературе (по произведениям Л. Андреева и М. Булгакова)* // „Россия и Запад: Диалог культур“, Москва, 2005.
3. *Андреевский сборник. Исследования и материалы*, Научные труды Курского педагогического института, Курск, 1975.
4. *Творчество Леонида Андреева. Исследования и материалы.*, Курск 1983.
5. *Л. Андреев: материалы и исследования*, сборник, РАН, Москва, 2000.
6. *Леонид Андреев. Материалы и исследования*. Выпуск 2., Москва ИМЛИ РАН 2012.
7. *Леонид Андреев. Далекие. Близкие*. Сборник, Москва 2011.
8. Бабичева Ю. В., *Иронические драмы Л. Андреева* // „Вопросы истории и теории литературы“, выпуск 1., Челябинск, 1966.
9. Бабичева Ю. В., *Некоторые особенности ранней драматургии Леонида Андреева. Тезисы доклада* // Тезисы докладов XI научно-теоретической и методической конференции. Часть 2., Москва, 1968.
10. Бабичева Ю., *Леонид Андреев толкует Библию (богоборческие и антицерковные мотивы в творчестве писателя)* // „Наука и религия“, 1969., № 1.
11. Бабичева Ю. В., *Богоборческая драма Л. Андреева „Анатэма“* // *Русская литература конца XIX –начала XX века*, выпуск 2., Калуга, 1970.
12. Бабичева Ю. В., *Драматургия Леонида Андреева. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук*, Москва 1971, стр. 20 – 40.

13. Басинский П., *Поэзия бунта и этика революции: реальность и символ в творчестве Л. Андреева* // „Вопросы литературы“, 1989., № 10.
14. Беззубов В. И., *Леонид Андреев и Московский Художественный театр*. Ученые записки Тартуского государственного университета, вып. 209, Тарту, 1968, стр. 198 – 242. [Труды по русской и славянской филологии. XI Литературоведение]
15. Беззубов В. И., *Смех Леонида Андреева* // *Творчество Л. Андреева*. Исследования и материалы, Курск 1983, стр. 13-24.
16. Берлина М. С., *Пьесы Л. Андреева на Александринской сцене* // *Русский театр и драматургия 1907–1917 годов*: Сб. науч. тр. / Ленингр. ин-т театра, музыки и кинематографии; Отв. ред. А.А. Нинов., Ленинград, 1988, стр. 68 – 93.
17. Богатырева, Н. Д., *Ф. М. Достоевский и Леонид Андреев (к вопросу об экзистенциальной концепции личности)*, в: „Словесное искусство Серебряного века и Русского зарубежья в контексте эпох: сборник научных трудов по материалам Международной научной конференции“, МГОУ Москва, 2012., стр. 167 – 175.
18. Богатырева Н. Д., *Современные тенденции изучения творчества Л. Н. Андреева в англо-американских литературоведов* // *Творчество Леонида Андреева: современный взгляд*, Материалы международной конференции, посвященно 135-летию со дня рождения писателя. Орловский гос. университет. 28 – 30. 09. 2006. Орел 2006., стр. 187-194
19. Богданов В. А., *Писатель редкого таланта и мужества* // *Леонид Андреев*. Избранное, Москва, 1988., стр. 3 – 18.
20. Богданов А., *Между стеной и бездной* // *Леонид Андреев, Собранные сочинений в шести томах*, Т 1, Москва 1990., стр. 5 - 40.
21. Болхонцева, С. К., *Леонид Андреев и Новый драматический театр в Петербурге* // *Русский театр и драматургия начала века*. Сборник научных трудов, Ленинград 1984, стр. 92 – 112.

22. Брусянин В., *Леонид Андреев о своей пьесе „Мысль“ и о театре „панпсихе“* // „Биржевые ведомости“, веч. вып., 1914, 31. марта – 3. апреля, №14079 – 14085.
23. Бугров, Б. С., *Философские трагедии Л. Андреева 1910-х годов и Московский художественный театр // Русская литература XX века. Дооктябрьский период*, сборник VII, Тула, 1975., стр. 111-131.
24. Волков Е. М., *Некоторые проблемы драматургической техники Леонида Андреева (на материале ранних пьес: „К звездам!“ и „Савва“)* // *Творчество Леонида Андреева: современный взгляд*, Материалы международной конференции, посвященно 135-летию со дня рождения писателя. Орловский гос. университет. 28 – 30. 09. 2006. Орел 2006, с. 26 – 37.
25. Генералова Н.П., *Леонид Андреев и Николай Бердяев: (Из истории русского персонализма)* / Н.П.Генералова// „Русская литература“, 1997., №2., стр.40-54., (Из материалов конференции, посвященной 125-летию со дня рождения Л.Н.Андреева).
26. Гольман, Ю. И., *Символический образ стены в раннем творчестве Л. Н. Андреева*, в: „Словесное искусство Серебряного века и Русского зарубежья в контексте эпох: сборник научных трудов по материалам Международной научной конференции“, МГОУ Москва, 2012., стр. 175-184.
27. Григорьев А. Л., *Леонид Андреев в мировом литературном процессе* // „Русская литература“, 1972., № 3., стр. 190—205.
28. Гужиева Н. В., *Драматургия Леонида Андреева 1910-х годов* // „Русская литература“, 1965, № 4, стр. 64-79.
29. Davis, Ed. Richard and Hellman, Ben, *L. Andreev, S.O.S. Dnevnik (1904). Pis'ma (1917- 1919). Stat'i i intervju (1919). Vospominaniya sovremennikov (1918-1919)*, Moskwa and Sankt-Peterburg: Atheneum and Feniks, 1994.
30. Двинятина, Т. М., *Международная научная конференция „Леонид Андреев и мировая культура“* // „Русская литература“, 1997., № 1., стр. 279.
31. Джулиани Рита. Л. Н., *Андреев и Октябрьская революция, или Революция как Апокалипсис* // „Русская литература“, 1997., № 1.

32. *Драматургия*, сборник автономной секции драматургов оргкомитета ССП, Москва, 1933.
33. *Драматургические искания Серебряного века*. Межвузовский сборник научных трудов. Вологда, ВГПУ, 1997.
34. Дэвис Р., Леонид Андреев // *История русской литературы. XX век. Серебряный век*. Москва, 1995., стр. 379 – 389.
35. Западова, Л. А., *Источники текста и „тайны“ рассказа–повести „Иуда Икариотский“*// „Русская литература“, 1997, № 3, стр.83 – 98.
36. Иезуитова, Л. А., *Л. Н. Андреев в оценке дооктябрьской социал-демократической критики* // *Русская литература 19-20 вв, Ученые записки ленинградского университета*, Ленинград, 1971.
37. Исаева Е. В., *Мотив танца в пьесах Л. Андреева („Жизнь человека“, „Анатэма“, „Екатерина Ивановна“)* // *Творчество Леонида Андреева: современный взгляд*, Материалы международной конференции, посвященно 135-летию со дня рождения писателя. Орловский гос. университет. 28 – 30. 09. 2006. Орел 2006., стр. 62-67.
38. Казакова А., *Изучение творчества Леонида Андреева* // „Вестник АН СССР“, 1972., № 2, стр. 114 – 116.
39. Казакова Н. А., *„Савва“: проблема жанра и стиля* // *Творчество Леонида Андреева: современный взгляд*, Материалы международной конференции, посвященно 135-летию со дня рождения писателя. Орловский гос. университет. 28 – 30. 09. 2006. Орел 2006 стр. 37-43.
40. Капуścik Jerzy: *Leonid Andriejew w kręgu symboliki i mitologii biblijnej*, „Roczniki Humanistyczne” 1995, t. 42 (1994) z. 7 s. 126-149.
41. Капуścik J., *Leonida Andriejewa „estetyka dysonansu”*, „Slavia Orientalis”, t. XXXV, Warszawa 1986, z. 2, s. 25-40.
42. Капуścik J., *Leonid Andriejew a neochrześcijaństwo*, „Zeszyty Naukowe Katolockiego Uniwersytetu Lubelskiego”, Rok XXIX, nr 1, Lublin 1986, s. 269-280.

43. Karuścik J., *Leonida Andriejewa „teologia zbuntowana”*, [w:] *Sacrum w literaturach słowiańskich*, red. J. Gotfryd, P. Nowaczyński, Lublin 1997, s. 203-226.
44. Кен Л. Н., *Леонид Андреев и немецкий экспрессионизм // Андреевский сборник*, под ред. Л. Н. Афомина, Курск, 1975, стр. 44-66.
45. Кен Л.Н., *Петербург-Петроград в жизни Леонида Андреева // „История Петербурга“*, 2002., №1., стр.30-36. (Петербуржцы и петербурженки).
46. Кен Л.Н., *Петербург-Петроград в жизни Леонида Андреева // „История Петербурга“*, 2002., №2., стр.40-47. (Петербуржцы и петербурженки).
47. Кен Л. Н., *Жизнь человека. Творческая история // Творчество Леонида Андреева: современный взгляд*, Материалы международной конференции, посвященно 135-летию со дня рождения писателя. Орловский гос. университет. 28 – 30. 09. 2006. Орел 2006., стр. 104-109
48. *Књижевна критика, часопис за естетику књижевности. Драмска ситуација*, Београд, година IX, 4, јули-август 1978.
49. Козьменко, М. *Проблема „гипер-авантекста“ (На материале творческого наследия Л. Андреева)*, в: *Русская литература XX века. Текстологический временник, Вопросы текстологии и источниковедения*, Москва, 2009, стр. 218 – 225.
50. Колобаева Л.А. *Личность в художественном мире Л.Андреева // Л.А.Колобаева // Концепции личности в русской литературе рубежа 1920 веков*. М., 1990. - С.114-139.
51. Кондратьев А.А., *Из литературных воспоминаний: (Встречи с Федором Сологубом и Леонидом Андреевым) // „Юность“*, 1999., №7-8., стр.3-10. (Наследие).
52. Kotkiewicz A., *Koncepcja świata przedstawionego w ekspresjonistycznych utworach Leonida Andriejewa (Na przykładzie dramatu "Czarne maski" i opowiadania "On")*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny” 1995 z. 177 s. 15-21.
53. Кузнецова, Н., *„Дети солнца“ М. Горького и „К звездам“ Л. Андреева // „Вестник Ленинградского Университета“*, Ленинград, 1959, серия 2., выпуск 1.

54. Кулова, Т., *Творческие искания Л. Андреева // Критический реализм и модернизм*, Москва, 1967.
55. *Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в.* Москва, 1975. // Л. К. Швецова, *Творческие принципы и взгляды, близкие к экспрессионизму.*, стр. 275 – 285.
56. Мескин В.А. *Поиск истины: (о творчестве Л. Андреева) // Русская словесность*. 1993. № 1.
57. Михеичева Е. А., *Художественный мир Леонида Андреева // „Литература в школе“*, Москва, 1998., № 5.
58. Михайловский Б. В., *Русская литература XX века, с девяностых годов XIX века до 1917 г. // Творчество Л. Н. Андреева*, Москва, 1939., стр. 319 -332.
59. Муратова К. Д., *Леонид Андреев в полемике с Горьким. Отношение к мысли// Творчество Л. Андреева. Исследования и материалы*, Курск 1983, стр. 3-13.
60. Недошивин Г., *Проблема экспрессионизма // Экспрессионизм. Сборник статей*, Москва, 1966, стр. 9 – 35.
61. Новаковић, Д., *Сувремена теорија гротесконог: резултати и перспективе*, у: Умјетност ријечи. Часопис за знаност о књижевности, ХФД, Загреб, бр. 3-4, 1982, стр 183 -201.
62. Огибенин, Б. Л., *Маска в свете функционального подхода // Сборник статей по вторичным моделирующим системам*, ТГУ, Тарту 1973, стр. 56 – 65.
63. *Письма к Немирович-Данченко и К. С. Станиславскому (1913 – 1917)// Ученые записки Тартуского государственного университета*, вып.???, Тарту 1971.
64. Панаотовић, М. *Леонид Николајевич Андрејев*, у: Л. Андрејев, *Сатанин дневник*, Нови Сад, 2010.
65. Paszkiewicz A., *Leonida Andriejewa zagadnienia antropologii literackiej*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1994, nr 1569, s. 53-65.
66. Paszkiewicz A., *Problematyka uniwersalna we wczesnej twórczości Leonida Andriejewa*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego” 1992, nr 1313 s.35-45.

67. Paszkiewicz A., *Emocjonaliści i ekspresjonizm*, „Slavika Wratislaviensis” 1998, t. 101, s. 67-73.
68. *Реквием*. Сборник памяти Леонида Андреева, Москва, 1930. // В. Беклемишева, *Воспоминания о Л. Андрееве*, стр. 241 -243.
69. *Русская литература XX века. Дооктябрьский период*, Сборник VII, Тула, 1975. // Б. С. Бургов, *Философские трагедии Л. Андреева 1910-х годов и Московский художественный театр*, стр. 111-131.
70. *Русский театр и драматургия начала века*. Сборник научных трудов, Ленинград 1984.
71. *Русский театр и драматургия 1905–1907 годов*: Сб. науч. тр. / Ленингр. ин-т театра, музыки и кинематографии; Отв. ред. А.А. Нинов., Ленинград, 1987.
72. *Русский театр и драматургия 1907–1917 годов*: Сб. науч. тр. / Ленингр. ин-т театра, музыки и кинематографии; Отв. ред. А.А. Нинов., Ленинград, 1988., 134 с.
73. *Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика*, составитель В. Н. Терехина, Москва, 2005.
74. Сивриев С., *Символика цвета в прозе Леонида Андреева*. // The tireless seeker. Неуморният търсач, Шумен 2005, стр. 219 - 222.
75. Смирнов В.В., *Проблема экспрессионизма в России: Андреев и Маяковский*// „Русская литература“, Москва, 1997., №2., стр. 55-63. (Из материалов конференции, посвященной 125-летию со дня рождения Л.Н.Андреева).
76. Соколинский Е.К., *О гротеске у Л.Н.Андреева: (На материале произведений малых форм)*// „Русская литература“, Москва, 1998., №2., стр.75-83.
77. Старосельская Н.Д., *Драматургия Леонида Андреева: модерн 100 лет спустя* // „Вопросы литературы“, 2000., №6., стр.125-148.
78. Сухоруков В. А., *Хронотип «условных драм» Л. Андреева («Жизнь человека», «Царь Голод», «Анатэма», «Океан») и идея «бесконечного в*

- искусстве» Д. Н. Овсякино-Куликовского // Вісник Харківського університету, N.411, Харків 1998., стр. 250 – 256.*
79. Spass S., *Temat rewolucji 1905 r. w twórczości A. Struga i L. Andriejewa*, „Studia Polono-Slavica-Orientalia”, 1988, s. 181-195.
80. Татаринов А. В., *Леонид Андреев // Русская литература рубежов веков (1890-е – начало 1920-х годов): В 2-х кн. – М.: Наследие, 2001., стр. 286 – 340.*
81. *Театр и драматургия. Сборник. Труды Ленинградского гос. ин-та театра, музыки и кинематографа, Вып. 4, Ленинград 1974.*
82. *Творчество Леонида Андреева. Исследования и материалы. Курск, 1983.*
83. *Творчество Леонида Андреева: современный взгляд, Материалы международной конференции, посвященно 135-летию со дня рождения писателя. Орловский гос. университет. 28 – 30. 09. 2006. Орел 2006.*
84. *Театральное наследие, Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского, Том 3, 1901-1904, Москва, 1983.*
85. Туниманов, В. А., *Полемика Леонида Андреева со статьями М. Горького „О „карамазовщине““ и „Еще о „карамазовщине““ // „Русская литература“, 1997, № 3, стр. 67 – 82.*
86. Уайт Ф.Х., *Леонид Андреев: лицедейство и обман// „Новое литературное обозрение,, 2004., №5., стр.130-143.*
87. Уайт Ф.Х., *„Тайная жизнь“ Л. Андреева: история болезни// „Вопросы литературы“, 2005, N1, стр. 323 -340.*
88. Успенски Е., *О немогућностима драме и могућностима филма, у: «Зборник радова ФДУ», Београд, 2007, бр. 11-12, стр. 31 – 43.*
89. *Ученые записки Тартуского университета, Тарту, [b.g], выпуск 266, стр. 231 – 312.*
90. *Ученые записки Тартуского университета, Тарту, 1962, выпуск 119, стр. 386, 398.*
91. *Ученые записки Тартуского университета, Тарту, [b.g], выпуск 249, стр. 249.*
92. *Номо Novus,Заметки. Театр и искусство, 1914., №1.*

93. Hellman, Ben. *Встречи и столкновения: статьи по русской литературе* [zbornik], Helsinki, 2009.
94. Cymborska-Leboda M., *Pomiędzy Maeterlinckiem a ekspresjonistyczną groteską – dramaturgia Leonida Andriejewa*, (w:) *Porównania. Studia o kulturze modernizmu*, pod red. R. Zimanda, Warszawa 1983, s. 119-138.
95. Cymborska-Leboda M., *W poszukiwaniu definicji dramatu poetyckiego (na materiale rosyjskiej dramaturgii symbolistycznej)*, (w:) *Dziesięć wieków rozwoju form wypowiedzi poetyckiej*, Zeszyty Naukowe UJ, Kraków 1984, s. 208-219.
96. Cymborska-Leboda M., *O prirodzie dramaticzeskich żanrow w twórczestwie russkich simwolistow*, (w:) *Z polskich studiów slawistycznych, VII*, Warszawa 1988, s. 51-62.
97. Чирва, Е., *Островский и Л. Андреев // А. Н. Островский и литературно-театральное движение XIX - XX веков*, Ленинград, 1974.
98. Чирва Ю. Н., *Социально-философская драматургия Л. Н. Андреева 1905 – 1909 годов и проблемы развития русской драматургии конца XIX, начала XX века*, Автореферат дис. на соиск. учен. степени кандидата искусствоведения, Ленинград, 1973.
99. Чирва Ю. Н., *О «драме идей» Л. Андреева // Театр* 1971, N 9, с. 90 – 99.
100. Чирва Ю. Н., *О пьесах М. Горького и Л. Андреева эпохи первой русской революции // Русский театр и драматургия 1905–1907 годов: Сб. науч. тр. / Ленингр. ин-т театра, музыки и кинематографии; Отв. ред. А.А. Нинов.*, Ленинград, 1987, стр. 4 - 33.
101. Чирва Ю. Н., *О пьесах Л. Андреева // Андреев, Л., Драматические произведения в двух томах, Т. 1*, Ленинград, 1989., стр. 3 – 4.
102. *Экспрессионизм, сборник статей // под. код. Николского, Петроград, 1923.*
103. *Экспрессионизм, сборник статей, под. код. Николского, Москва, „Наука“, 1966.*
104. Ясенский С. Ю., *Особенности психологизма в прозе Л. Андреева 1907 – 1911 годов // Творчество Леонида Андреева. Исследования и материалы*, Курск, 1983, стр. 35 – 44.

105. Ясенский С. Ю., *Искусство психологического анализа в творчестве Ф. М. Достоевского и Л. Н. Андреева* // Достоевский: Материалы и исследования, СПб., 1994., Т. 11.
106. Ясенский С. Ю., *Проблематика свободы воли в новеллистике Брюсова и Андреева* // „Русская литература“, 1997., № 1., стр. 66 – 75.

Енциклопедије, приручници

1. *Библейская энциклопедия*, труд и издание Архимандрита Никифора, Москва: Типография А. И. Снегиревой, 1891.
2. *Велики православни богословски енциклопедијски речник*. Ред. превода Б. Косановић, Том I, Нови Сад: Православна реч, 2002.
3. *Енциклопедијски приказ појмова хришћанске културе*, Протестантско филолошки факултет, Нови Сад, 2010.
4. *Христианство. Энциклопедический словарь*. Гл. ред. С. С. Аверинцев, Том I, Москва: Научное издание „Большая Российская энциклопедия“, 1993.
5. *"Русские писатели". Биобиблиографический словарь*. Том 1. А-Л. Под редакцией П. А. Николаева., М., "Просвещение", 1990. // К. Д. Муратова, *Андреев Л. Н.: Биобиблиографическая справка*.
6. *Русские писатели 20. века. Биографический словарь*, гл. ред. П. А. Николаев, Москва, 2000. // В. А. Богданов, *Андреев Л. Н.: Библиографическая справка*, стр. 31-34.
7. *Частотный словарь рассказов Л. Н. Андреева* / [авт –сост. А. О. Гребенников] ; под ред. Г. А. Мартыненко; Санкт-Петербургский государственный университет, СПб., 2003.
8. *Энциклопедический словарь экспрессионизма*, главный редактор П. М. Топер, Москва, 2008.
9. *Russian avantgarde in comics*, Pančevo, Elektriika, 2012.

Дисертације

1. Башкиров Д.Л. *Неореалистическая драма Л.Андреева: (1905-1910 годы):* автореф. дис. . канд.филол. наук / Д. Л.Башкиров. -Екатеринбург, 1993. 21 с.

2. Боева Г.Н. *Идея синтеза в творческих исканиях Л.Н. Андреева*: Автореф. дис. канд. филол. наук. Воронеж. - 1996.
3. Болдырева, Т. В., *Типология культурных кодов в драматургии Леонида Андреева*, Самара 2008., дис...к.ф.н.
4. Бондарева, Наталия Алексеевна, *Творчество Л. Андреева и немецкий экспрессионизм*, Орел 2005., дис...к.ф.н.
5. Вологина О. В., *Творчество Л. Андреева в контексте европейской литературы конца XIX начала XX века*, Орел, 2003., дис...к.ф.н.
6. Демидова С. А., *Мировоззрение Л. Андреева: историко-философский анализ*, Москва 2008., дис...к.ф.н.
7. Ерменко М. В., *Мифопоэтика творчества Леонида Андреева, 1908 – 1919*, Саратов, 2001., дис...к.ф.н.
8. Карякина, Мария Валерьевна, *Феномен игры в творчестве Леонида Андреева*, Автореф. дис. канд. филол. наук. Екатеринбург. 2004
9. Ларина, Надежда Альбертовна, *Творчество Леонида Андреева в контексте художественной культуры Серебряного века*, Москва 2005., дис...к.ф.н.
10. Мамай Н. Н., *Художественно-философские идеи в драматургии Л. Андреева*, Тверь 2001, дис...к.ф.н.
11. Михеичева Е. А., *Творчество Л. Андреева: особенности психологизации и жанровые модификации*, Москва, 1995., дис...д.ф.н.
12. Мыслякова М.В. *Концепция творчества Леонида Андреева в символистской критике*: Автореф. дис. канд. филол. наук. М. 1995.
13. Печенкина, Александра Олеговна, *Три театра Л. Андреева: онтология автора и ее отражение в модификациях драматического конфликта*, Москва 2010., дис...к.ф.н.
14. Проц, Дмитрий Евгеньевич, *Типология характеров и способы их воплощения в драматургии Л. Н. Андреева*, Орел 2005., дис...к.ф.н.
15. Филоненко, Наталья Юрьевна, *Становление и развитие поэтики экспрессионизма в творчестве Л. Н. Андреева 1898-1908 годов*, Липецк 2003., дис...к. ф. н.

Електронски извори

1. http://az.lib.ru/a/andreew_1_n/text_0834.shtml, приступ страници 13. 10. 2018.
2. http://modernlib.net/books/bahtin_m/tvorchestvo_fransua_rable_i_narodnaya_kultura_srednevekovya_i_renessansa/read_1/, приступ страници 6. 08. 2018.
3. http://az.lib.ru/a/andreew_1_n/text_1092.shtml, приступ страници: 5. 05. 2013.