



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ  
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ  
ОДСЕК ЗА СРПСКУ КЊИЖЕВНОСТ

**Поетика постмодернизма  
у драмама Александра Поповића  
(књижевни поступци,  
деконструкција темељних образаца,  
ново читање традиције)**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ментор: Проф. др Сава Дамјанов      Кандидат: мр Гордана Тодорић

Нови Сад, 2014. године

**UNIVERZITET U NOVOM SADU**  
**FILOZOFSKI FAKULTET**  
**KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA**

|   |  |
|---|--|
| Redni broj:<br>RBR                              |  |
| Identifikacioni broj:<br>IBR                    |  |
| Tip dokumentacije:<br>TD                        | Monografska dokumentacija  |
| Tip zapisa:<br>TZ                               | Tekstualni štampani materijal  |
| Vrsta rada (dipl., mag., dokt.):<br>VR          | Doktorska disertacija  |
| Ime i prezime autora:<br>AU                     | Mr Gordana Todorčić  |
| Mentor (titula, ime, prezime,<br>zvanje):<br>MN | Dr Sava Damjanov, redovni profesor   |
| Naslov rada:<br>NR                              | Поетика постмодернизма<br>у драмама Александра Поповића<br>(књижевни поступци, деконструкција темелних<br>образаца, ново читање традиције) |
| Jezik publikacije:<br>JP                        | Srpski   |
| Jezik izvoda:<br>JI                             | srp. / eng.  |
| Zemlja publikovanja:<br>ZP                      | Republika Srbija   |
| Uže geografsko područje:<br>UGP                 | Autonomna pokrajina Vojvodina  |
| Godina:<br>GO                                   | 2014.  |
| Izdavač:<br>IZ                                  | Autorski reprint   |
| Mesto i adresa:<br>MA                           | Filozofski fakultet<br>Zorana Đinđića 2<br>21000 Novi Sad<br>Srbija  |

|  |  |
|--|--|
| Fizički opis rada:<br>FO                 | 11 poglavlja/ 330 stranica / 277 referenci   |
| Naučna oblast:<br>NO                     | Srpska književnost i južnoslovenske književnosti sa teorijom književnosti  |
| Naučna disciplina:<br>ND                 | Nauka o knjievnosti  |
| Predmetna odrednica, ključne reči:<br>PO | Postmodernizam u dramama Aleksandra Popovića;<br>postmodernizam, Aleksandar Popović, apofatizam, margina, mali ljudi, borderlajn, jezik u drami, transcendentalni označitelj   |
| UDK                                      |  |
| Čuva se:<br>ČU                           | Biblioteka Filozofskog fakulteta   |
| Važna napomena:<br>VN                    |  |
| Izvod:<br>IZ                             | <p>U našem radu pokušaćemo da, na korpusu drama za odrasle, koje su u štampanom obliku dostupne javnosti, izdvajanjem samo nekih interpretativnih problema, ukažemo na ono za šta pretpostavljamo da je po-etička osnova Popovićevog rukopisa. Njihova priroda nametnula je aparaturu i strategije koje pripadaju postmodernizmu. To je stoga što i sam pisac, verujemo, jeste postmoderni pisac.</p> <p>Pre svega, Popovićev opus hronološki posmatrano, interferira s postmodernizmom u srpskoj književnosti, pa nas zanima priroda veze ove dve pojave. Takođe, u Popovićevom delu značajno je prisutna, prvenstveno jezička, građa preuzeta iz srpskog književnog nasleđa, te tradicionalne kulture, a upravo je odnos prema tradiciji jedno od relevantnih pitanja koje postmoderna postavlja. Slično se može reći i za problem književnog redefinisane obrazaca kulture. Doslednim preoblikovanjem farse, temeljnim postupka prema žanru kojim se A. Popović služi, on je ne samo na tragu opštih književnih težnji dvadesetog veka, nego posebnim poetskim postupcima čini vidljivim one kulturne pojave koje su u vreme nastanka</p> |

|  |  |
|--|--|
|  | <p>Popovićevog opusa bitno uticale na kulturnu matricu Srbije, ali i naznačile ono što će se u kulturi (pa tako i u književnosti) tek dogoditi.</p> <p>U hermetičnim tekstovima, dakle onima koje smo svrstali u drugu tendenciju Popovićevog opusa, predstavljanje značenja kao nepredstavljivog, realizovano je i kao igranje (jezičkih) igara, što je drugo ime za apofatičku misao koja, verujemo, prožima Popovićevo celokupno delo. Nihilizam neće završiti u samoubistvu nijednog njegovog lika (što bi predstavljalo tragičnu preteču postdramskog teatra u verziji Sare Kejn), nego u samožrtvovanju (u drami Afera Ljiljak i njenom negativu – Ružičastoj noći), svojevrsnoj razradi Popovićeve teme potrage, koja signalizira suštinsko nepristajanje na logos vidljive stvarnosti. On zna da je nasleđeni koncept o diskurzivnim hijerarhijama – obmana, ali nije napustio ideju potrage za aksisom.</p> <p>Time što problematizuje binom centar-margina, što dekonstruiše velike narative kulture uspostavljajući tako svojevrsni kontinuitet s nasleđem (i onim koje je ostalo skrajnuto), što ukida hijerarhije kulturnih kodova, što tematizacijom jezika diskutuje metafiziku prisustva i označiteljske prakse kulturnog kanona kojem pripada, Popović postavlja okvir za (re)konstrukciju poetičkih načela svog opusa. Konačno, tezom o apofatizmu, koja svoju paralelu ima u ruskom postmodernizmu, ma koliko na prvi pogled bila nespojiva s Popovićem i njegovim dramama, onakvim kako ga pamti ideološki opterećeno književnoj nasleđe, verujemo da odgovaramo na pitanje zašto Popović piše, tada i tako.</p> |
| Datum prihvatanja teme od strane Senata:<br>DP | 2. VII 2009.   |
| Datum odbrane:<br>DO                           |  |

|   |  |
|---|--|
| <p>Članovi komisije:<br/>(ime i prezime / titula / zvanje /<br/>naziv organizacije / status)<br/>KO</p> | <p>predsednik:<br/>član:<br/>član:</p> |
|---|--|

University of Novi Sad  
Faculty  
Key word documentation

|                                |   |
|--------------------------------|---|
| Accession number:<br>ANO       |   |
| Identification number:<br>INO  |   |
| Document type:<br>DT           | Monograph documentation   |
| Type of record:<br>TR          | Textual printed material  |
| Contents code:<br>CC           | PhD dissertation  |
| Author:<br>AU                  | Gordana Todoric, MA   |
| Mentor:<br>MN                  | Prof. Sava Damjanov, PhD  |
| Title:<br>TI                   | The Poetics of Postmodernism<br>in the dramas of Aleksandra Popovic<br>(literary procedures, the deconstruction of the<br>basic patterns, a new reading of the tradition) |
| Language of text:<br>LT        | Serbian   |
| Language of abstract:<br>LA    | eng. / srp.   |
| Country of publication:<br>CP  | Republic of Serbia  |
| Locality of publication:<br>LP | Autonomous Province of Vojvodina  |
| Publication year:<br>PY        | 2014.   |
| Publisher:<br>PU               | Author reprint  |
| Publication place:<br>PP       | Faculty of Philosophy<br>Zoran Đinđić Street 2,<br>21000 Novi Sad<br>Serbia   |

|                             |   |
|-----------------------------|---|
| Physical description:<br>PD | 11 chapters / 330 pages / 277 references  |
| Scientific field<br>SF      | Serbian literature and South Slavic Literatures with Literary Theory  |
| Scientific discipline<br>SD | Literary studies  |
| Subject, Key words<br>SKW   | The Postmodernism in Aleksandar Popovic`s dramas;<br>postmodernism, Aleksandar Popović,<br>apophatism, margin, small people, borderline,<br>transcendental signifier  |
| UC                          |   |
| Holding data:<br>HD         | July 2 <sup>nd</sup> , 2009.  |
| Note:<br>N                  |   |
| Abstract:<br>AB             | <p>In our paper-work we shall try, concerning the corpus of dramas for adults, which are in printed forms available to the public, to point to what we assume is po-etic basis of Popovic's writings, by singling out certain interpretative problems. The nature of those works imposed apparatus and strategies that belong to the postmodernism. It is because the writer himself, as we believe, is postmodern writer.</p> <p>First of all, Popovic's oeuvre, chronologically speaking, interferes with postmodernism in Serbian literature and we are interested in the connection between these two phenomena. Also, in his literary work there is a significant presence of, primarily linguistic, material taken from Serbian literary heritage and traditional culture, and the relationship to the tradition is the one of the relevant questions that postmodernism raises. The same can be said about the problem of literary redefining cultural patterns. By consequent reshaping of farce genre as the fundamental Popovic`s mood, he is not just on the trail of XXth century</p> |

|                              |   |
|------------------------------|---|
|                              | <p>literary aspiration, but through special poetic procedures he makes visible those cultural phenomena that had, at the time when Popovic`s oeuvre appeared, significant impact on cultural matrix of Serbia and indicate what in culture (including literature) will only happen in the future.</p> <p>In hermetic texts, those considered as the second tendency of Popovic`s oeuvre, representing void as unimaginable, implemented as a play (language) games, is another name for the apophatism, which, we believe, permeates entire Popovic`s oeuvre. Nihilism will not end up in suicide of any of his characters (which would be a tragic forerunner of postdramatic theater in Sarah Kane`s version) but in self-sacrificing (in drama <i>Afera Ljiljak</i> and its opposite – <i>Ružičasta noć</i>), a kind of working out of Popovic`s theme – quest, which signals a fundamental refusal of visible reality. He knows that inherited concept of discursive hierarchies is deception but he did not abandon the idea of searching for Axis.</p> <p>By problematizing binary opposition center – margin, by deconstruction of the grand narratives of culture which means establishing specific kind of continuity with legacy (even with those remained sidelined), by terminating the hierarchy of cultural codes, by discussing the metaphysics of presence and practice of signification to which he belongs (by focussing language), Popovic sets the framework for (re)construction of poetic principles of his oeuvre.</p> <p>Finally, through the thesis on apophatism which has its parallel in Russian postmodernism, although, at first glance, that thesis is incompatible with Popovic and his dramas, as it is remembered by ideologically laden literary legacy, we believe that we have answered the question <i>why</i> Popovic has been writing, then and so.</p> |
| Accepted on Senate on:<br>AS |   |
| Defended:<br>DE              |   |



|                            |                                  |
|----------------------------|----------------------------------|
| Thesis Defend Board:<br>DB | president:<br>member:<br>member: |
|----------------------------|----------------------------------|

Поетика постмодернизма  
у драмама Александра Поповића  
(књижевни поступци, деконструкција темељних образаца,  
ново читање традиције)

АПСТРАКТ

У нашем раду покушаћемо да, на корпусу драма за одрасле, које су у штампаном облику доступне јавности, издвајањем само неких интерпретативних проблема, укажемо на оно за шта претпостављамо да је поетичка основа Поповићевог рукописа. Њихова природа наметнула је апаратуру и стратегије које припадају постмодернизму. То је стога што и сам писац, верујемо, јесте постмодерни писац.

Пре свега, Поповићев опус хронолошки посматрано, интерферира с постмодернизмом у српској књижевности, па нас занима природа везе ове две појаве. Такође, у Поповићевом делу значајно је присутна, првенствено језичка, грађа преузета из српског књижевног наслеђа, те традиционалне културе, а управо је однос према традицији једно од релевантних питања које постмодерна поставља. Слично се може рећи и за проблем књижевног редифинисање образаца културе. Доследним преобликовањем фарсе, као темељног поступка према жанру којим се А. Поповић служи, он је не само на трагу општих књижевних трагања двадесетог века, него посебним поетским поступцима чини видљивим оне културне појаве које су у време настанка Поповићевог опуса битно утицале на културну матрицу Србије, али и назначиле оно што ће се у култури (па тако и у књижевности) тек догодити.

У херметичним текстовима, дакле онима које смо сврстали у другу тенденцију Поповићевог опуса, представљање празнине као непредстављивог, реализовано је и као играње (језичких) игара, што је друго име за апофатичку мисао која, верујемо, прожима Поповићево целокупно дело. Нихилизам неће завршити у самоубиству ниједног његовог лика (што би представљало трагичну претечу постдрамског театра у верзији Саре Кејн),

него у саможртвовању (у драми Афера Љиљак и њеном негативу – Ружичастој ноћи), својеврсној разради Поповићеве теме потраге, која сигнализира суштинско непристајање на логос видљиве стварности. Он зна да је модернистичка идеја о поретку обмана, али није напустио идеју потраге за аксисом.

Тиме што проблематизује бином центар-маргина, што деконструише велике наративе културе успостављајући тако својеврсни континуитет с наслеђем (и оним које је остало скрајнуто), што укида хијерархије културних кодова, што тематизацијом језика дискутује метафизику присуства и означитељске праксе културног канона којем припада, Поповић пружа оквир за реконструкцију поетичких начела свог опуса. Коначно, тезом о апофатичном духу, која своју паралелу има у руском постмодернизму, ма колико на први поглед била неспојива с Поповићем и његовим драмама, онаквим како га памти идеолошки оптерећено књижевној наслеђе, верујемо да одговарамо на питање зашто Поповић пише, тада и тако. Топос пута/потраге (за трансценденталним означитељем) постаје тако кључ који омогућава целовитију рецепцију посматраних драма. Он је, истовремено, поетички темељ целокупног Поповићевог опуса.

Кључне речи: апофатизам, маргина, мали људи, бордерлајн, трансцендентални означитељ.

# 1. Приступ или зашто повезивати Александра Поповића са постмодернизмом?

## 1.1. Претходне напомене

У историји српске књижевности, посебно када је реч о драмском стваралаштву, Александар Поповић (1929-1996) заузима занимљиво место. С једне стране, истраживачи су сагласни да је реч о значајном писцу, међутим, несразмерно је мали број радова који су му посвећени. Периодично се његове драме изводе у позориштима, а затима на неко време падају у потпуни заборав. Писац о којем се писало да је нечитког, херметичног рукописа, опет парадоксално, нашао је своје место у читанкама за ниже разреде основне школе (али не и у свим прегледима савремене српске драме). Дакле ми говоримо о некоме ко је и прихваћен и неприхваћен, схваћен и несхваћен<sup>1</sup>. Таква ситуација је довољан разлог да се покуша са тумачењем Поповићевих драма.

Рад *Поетика постмодернизма у драмама Александра Поповића (књижевни поступци, деконструкција темељних образаца, ново читање традиције)* јесте друга етапа нашег бављења драмским делом овог писца. У претходној фази, својеврсном пилот-истраживању, које је уобличено у књигу *Лудус и логотезис Александра Поповића*<sup>2</sup> усредсредили смо се на четири драме које повезује **заједничка жанровска одредница**. Наиме, у поетички сложено уобличеним поднасловима драма *Љубинко и Десанка*, *Чарана од сто петљи*, *Сабља димискија* и *Крмећи кас*, налази се и појам фарсе, који у потоњим драмама Александра Поповића нестаје. Претпоставка је била да то није случајност. Анализирајући одабране текстове дошли смо до закључка да се може пратити трансформација жанра, од облика који одговара опису фарсе какву познаје теорија жанрова, ка разноврсним хибридним облицима.

---

<sup>1</sup> Већ на овом месту могло би се поћи у анализу бинарних опозиција Поповићевог дела.

<sup>2</sup> Рукопис књиге коју је под овим насловом објавио Позоришни музеј Војводине, 2012. јесте магистарски рад, *Поетичке одлике раних драма Александра Поповића*, одбрањен на Филозофском факултету у Новом Саду, 2007.

Имајући у виду књижевно-историјски контекст двадесетог века, који је фарсу инаугурисао у облик ангажоване књижевности, послужили смо се деконструкцијом<sup>3</sup>, као стратегијом читања коју је промовисала постструктуралистичка књижевна школа. Зато што, са једне стране, овај начин уважава контекст епохе у којем дело настаје, а, са друге, одговара на питања о књижевним стратегијама писца. Тако смо потврдили претпоставку да традиционална фарса у драмама Александра Поповића бива, по правилу средство прекорачења, а не циљ. Проблем жанра, међутим, није једини књижевни проблем посматраних раних драма. Он нас је, даље, водио текстолошкој анализи. Претпоставили смо да је иницијална идеја Александра Поповића била да преиспита положај човека и његових сваковрсних идентитета у контексту датог времена. Анализом смо дошли до закључка да је у дубински значењски слој сваке фарсе уписана по једна, кључна синтагма о положају човека. Посматрано редом, то изгледа овако:

*Љубинко и Десанка*: преварени човек

*Чарана од сто петљи*: грађански/политички мртав човек

*Сабља димскија*: национално мртав човек

*Крмећи кас*: преварена жена.

Истраживање је указало на разноврсне књижевне поступке којима се служио Александар Поповић. Пре свега, то је карневализација<sup>4</sup>, која је пружио оквир надисторијском феномену уличног говора. Постоје оправдани разлози за веровање да се у посматраним Поповићевим драмама и бинарна

---

<sup>3</sup> Одговарајући у једном интервјуу на питање о вези деконструкције и љубави, Жак Дерида каже: „Ова љубав представља афирмативну жељу према Другоме – да се Други поштује, да се Другоме поклати пажња, да се не уништи другост Другог – а то је прелиминарна афирмација, иако касније због ове љубави почињу да се постављају питања. Постоји извесна доза негативности у деконструкцији. Ја то не поричем. Мора се критиковати, морају се постављати питања, изазивати, а понекада и противити. Оно што ја тврдим је то, да у крајњој линији деконструкција није негативна, иако се ту на делу несумњиво јавља извесна негативност. Да би се уопште критиковало, негирало, порицало, најпре се мора рећи *да*. Када се обраћате Другом, чак и да би му се успротивили, ви дајете неко обећање – а то значи да се обраћате Другом као Другом, да не сводите другост Другог, и да узимате у обзир јединственост Другог. То је несводива афирмација, оригинална етика, ако тако више волите. Из тог гледишта настаје етика деконструкције.” (Градина 29-30/2009 (XLV))

<sup>4</sup> У значењу које том појму даје Михаил Бахтин у књизи *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњега века и ренесансе*.

опозиција горе – доле (сакрално – профано; небо – земља) не мења. Тиме се може објаснити тенденција ка универзалности и универзалној релативности, коју смо уочили у свим посматраним текстовима. Оно што се показало као стабилна компонента сваке од посматраних драма јесте постулирање језика као егзистенцијалног простора, простора слободе Поповићевих јунака. Следећи Мишела Фукоа, овог писца смо сврстали у ред логотета. Наиме, показало се да је, користећи пародију, Александар Поповић деконструисао неке националне митеме, а поповићевски језик, постао је логотезис, једини могући језик времена у којем је дело настало. Истовремено, читање Поповићевих драма тако постаје својеврсно читање лексикона речи и конструкција које су престале да постоје у говорном језику. Њихово измештање у нови контекст није само пример интертекстуалности, него и деконструкције наратива на које те речи реферишу.<sup>5</sup> Нова значења која се обликују на тај начин манифестују деридијански *différance*<sup>6</sup>, у рецепцијском мислу, за онај део језичког корпуса који остаје нечитак. Писац накнадно постаје „заумни песник”, не интенцијом, него последично, чињеницом да те речи читалац не разуме. Тако читање добија атрибут археолошког читања, а процес разградње драмског текста помера се са деконструкције појединих наратива на драму као облик, што указује на постдрамске тенденције.

Однос Александра Поповића према језичкој грађи претпоставља, пре свега, импозантан пишчев увид у стандардне и супстандардне облике, коришћене у периоду од краја XIX до осамдесетих година XX века, као и познавање фолклорних форми културе. Из овако обимног и разноврсног корпуса, Александар Поповић је у посматраним драмама градио свет и

---

<sup>5</sup> „... за деконструкцију реторика није ни текстуална површина која скрива одсуство сваке семантичке дубине (што је постмодерно виђење), нити има функцију да аргументе учини још атрактивнијим.” (Радовић 2008: 164)

<sup>6</sup> Термин *différance* Дерида објашњава у тексту који се, у преводу на енглески језик, налази на веб-адреси: <http://www.stanford.edu/class/history34q/readings/Derrida/Differance.html>. Новица Милић о овом термину каже: „Диферанција (од *différer*, разликовати, разлучити; одложити, одгодити) означава реципроцитет у језику, појаву да у њему као систему нема позитивних термина, већ само разлика (знак постаје одредљив тек у разлици према другим знацима; исто важи и за значење). Али она наглашава и разликовање у времену, непоклапање појаве са собом, њено појављивње пре или касније, унутар одређеног склопа, никад у пуном присуству, појаву као одлагање, као темпорално премештање” (Милић 1997: 85).

карактере својих јунака, као и ситуације у којима се налазе. Доминантно средство организовања структуре текста јесте повезивање асоцијативним путем, то јест, померање фокуса унутар семантичког поља исказа. Најчешћи образац Поповићевог књижевног поступка је следећи: маргина се постулира као тоталитет, синегдохом се издваја један фокус чији је текст компилација сегмената различитих нартива (српство, херојство, материнство, политика, наука), а потом се поступком метафоризације, често по принципу изометријских стихова, реплике међусобно деконструишу.

Испитивање категорије времена, посебно времена радње, а посебно времена у делу, показало је како постоји стална тенденција да се поништи линеарност временског тока у корист цикличног понављања<sup>7</sup>. То се најјасније види у *Љубинку и Десанки*, на крају текста, али се и у *Сабљи димискији*, око средине текста, налази место које понавља почетну сцену и сугерише понављање радње. Са друге стране, све фарсе укидају јасну свест јунака о времену и стварају ситуацију безвремености чиме се приближавају немиметичком проседеу.

Пишчево укрштање поетске истине са другим истинама, пројектовани је поступак који показује стање свести у Србији коју Поповић приказује. Постоји разлика између поетске, историјске и онтолошке истине, и писац тежи да ту разлику истакне.

Све фарсе, показало се, поштују принцип јединственог места радње (парк, канцеларија, кафана, празан простор), чиме се претендује на универзалност путем синегдохе (део – целина).

Историјски посматрано, Поповић није усамљена појава у српској књижевности. Поетички принцип испитивања граница и моћи језика као средства књижевног израза пратимо од Ђорђа Марковића Кодера, преко Лазе Костића, Момчила Настасијевића и Станислава Винавера<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> „Постмодерно доба укида идеју краја, али не фигурама бесконачности попут модернизма, већ постмодерним понављањем, заправо *вечитим враћањем*.” (Јерков 1992а: 47)

<sup>8</sup> Због важности питања књижевноисторијске парадигме, понављамо овде кратке наводе који аргументују нашу тврдњу:

О Кодеровом језику: „Почевши од старе српске књижевности па све до данас, можемо пратити у извесном континуитету једну ’кодеровску’ струју, једну књижевно-језичку праксу

Уочили смо и тенденцију успостављања интертекстуалних везе са књижевним претходницима. Реч је, пре свега о Јовану Стерији Поповићу, али се могу пронаћи такве везе и са другим писцима. О томе је у релевантној литератури већ било речи. Драгоцени су, у том смислу, радови Љиљане Пешикан Љуштановић, чија је пажња превасходно усмерена на однос Александра Поповића према усменој књижевности као прототексту<sup>9</sup>.

Овај приказ резултата пилот-истраживања наводимо да бисмо показали да одлука да се Поповићев опус преиспита у кључу постмодерних стратегија није провизоријум, него поетичка нужност.

Александар Поповић, по свему судећи, није објавио све што је написао. Такође, део онога што је било познато јавности, није сачувано (сценарија радио-драма нпр.) Реч је о жанровски различитим делима (скетчеви и драме за децу, сценарија за телевизијске драме и серије, романи за децу и драме за одрасле). У нашем раду покушаћемо да, на корпусу драма за одрасле, које су у штампаном облику доступне јавности, издвајањем само неких интерпретативних проблема, укажемо на оно за шта претпостављамо да је по-етичка основа Поповићевог рукописа. Њихова природа просто је наметнула апаратуру и стратегије за које можемо рећи да припадају

---

која се идентификовала како кроз дубок отклон од рационално структурираног књижевног језика (односно одговарајуће актуелне норме), тако и кроз изразиту креативно-иновацијску језикотворачку енергију изражену на свим фундаменталним нивоима текста” (Дамјанов 2002в: 88).

О Костићевом језику: „Само је Одисеју, и његовом стваралачком грчком ’лукавству’ било суђено да сирене чује, а да не пропадне. Лаза Костић на трагу својих сирена чуо је њихову звучну поруку. Он је њихов позив разабрао и забележио. То – чути своје сирене и остати жив и неповређен – спада у највећу срећу коју уопште смртник може да доживи” (Винавер 1963: 182).

О Настасијевићевом језику: „За разлику од звука, који се у музици преклапа са суштином, у поезији се суштина и реч као средство израза разилазе, на тај начин што безмерност садржаја поезије подлеже одређеној ’мери’ коју та реч носи. Зато, само ако је стваралачки доживљај у непрекидном додиру са ’кореном’, мелодија песничког говора може да се додирне са ’геометријом’, на коју, како је раније речено, асоцира ’ванлична јавна духа’ и која, по Настасијевићу, упркос својој правилности, нема ништа у себи од разума и логике, већ је живо, чисто, вансубјективно бивање, пре свега на музички начин” (Шутић 1979: 66).

О Винаверовом језику: „Уопште ме је поредак речи дражио и остајао за мене највећа песничка тајна. Моји експерименти ишли су једнако на то да се нађе наш поредак речи, изван и поред десетерца” (Зорић 1976: 64).

<sup>9</sup> *Употреба сабље димискије – ресемантизација фолклорних форми у раним фарсама Александра Поповића* (Пешикан Љуштановић 2004) и *„Крмећи кас” Александра Поповића, фарса као ресемантизација древне приче* (Пешикан Љуштановић 2005).



постмодернизму. То је стога што и сам писац, верујемо, јесте постмодерни писац. Пре свега, Поповићев опус хронолошки посматрано, интерферира с постмодернизмом у српској књижевности, па нас занима природа везе ове две појаве. Такође, у Поповићевом делу значајно је присутна, првенствено језичка, грађа преузета из српског књижевног наслеђа, те традиционалне културе, а управо је однос према традицији једно од релевантних питања које постмодерна поставља<sup>10</sup>. Слично се може рећи и за проблем књижевног редефинисање образаца културе. Доследним преобликовањем фарсе, као темељног поступка према жанру којим се А. Поповић служи, он је не само на трагу општих књижевних трагања двадесетог века, него посебним поетским поступцима чини видљивим оне културне појаве које су у време настанка Поповићевог опуса битно утицале на културну матрицу Србије, али и назначиле оно што ће се у култури (па тако и у књижевности) тек догодити.

Из књижевноисторијске перспективе, проблем постмодернизма у српској књижевности и даље јесте актуелан. У нешто смиренијем виду, помало академизован, а још увек провокативан, прихваћен и неприхваћен, као и Александар Поповић. Ово тврдимо са пуном свешћу о томе да постмодернизам није (само) стилска формација него превасходно стање духа. Колоквијално речено, постмодернизам је дијагноза која, својом унутрашњом суштином трага за цивилизацијским леком или бар за методом лечења. Да је то тако свесни су и они историчари књижевности чији се рад не може повезати с постмодерним тенденцијама<sup>11</sup>. Ако се сагласимо с Јованом Деретићем, да је

---

<sup>10</sup> „Елементи традиције [у постмодерној архитектури] су, дакле, веома важни за постмодерну. Они имају карактер узора и то не само у погледу форме, него и у погледу садржине: они отеловљују заборављене моменте јавне и приватне архитектуре које треба поново вратити, симболичне димензије (балдахин, шатра) и хумана очекивања (скривитост). Али повратак на те садржине не догађа се напросто имитацијом, већ трансформацијом. (...) Традиција за постмодерну, такође, не значи 'пуко конзервирање, већ превођење', а то 'значи да се ништа не оставља непромењено и само конзервирано, већ да се човек учи да оно што је старије каже и схвати на нов начин'" (Велш 2000: 116). У том смислу је позив на ново читање традиције, који је у више наврата истакао Сава Дамјанов (Дамјанов 2002; Дамјанов 2008; Градина 29-30/2009 (XLV)), не само легалан, него је одраз иманенције доба.

<sup>11</sup> „Српска књижевност и сада, при крају и по истеку последњег столећа миленијума, исто као и на његовим почацима, испуњена је андрићевским 'немиром од вијека' и закупањена савременом судбином човека, народа и света – 'немиром', у коме суделују све њене гране, сви родови, сваки сагласно својој природи: проза у грађењу и разграђивању имагинарних светова, сличних овом у којем ми живимо или од њега сасвим различитих, поезија у својим

српска драмска књижевност с краја XX века у тежњи да успостави људски ритам у равнодушном току времена, тада писати о Поповићу, а не имати у виду токове времена, писати о Поповићу, а не разумевати да он заиста трага за људским ритмом – тада писање о Поповићу не би имало смисла.

## 1.2. Приступ

Покушај описивања појма/појмова постмодерно и постмодернизам може да буде сведен на низ навода о немогућности прецизног одређења. Тако Линда Хачион каже да је постмодернизам „обично повезан са цветањем негативистичке реторике: слушамо о дисконтинуитету, дисрупцији, дислокацији, децентрирању, индетерминацији и антитотализацији” (Хачион 1996: 16). У *Речнику књижевних термина* наводи се да „постмодернизам представља даљу фазу у развоју модернизма и авангарде, неку врсту опозиције тим модерним -измима” (РКТ 1992: 628). У том, биномном смислу код Светислава Јованова налазимо одређење: „Терминолошки пар ’модерна/постмодерна’, у свим својим расположивим појмовним димензијама – антрополошким, филозофским, књижевнотеоријским, лингвистичким, масмедијским – опстојава, првенствено, у знаку трију момената: *променљивост* (с обзиром да је реч о нечему још живом и актуелном), *недовшениости* (пошто сама могућност мишљења феномена претпоставља одбацивање затворених дефиниција) и *проблематичност* (многострукост тумачења ’помножена’ са бројношћу димензија/области на које се примењује). Термини, а тиме и појмови *постмодерна*, *постмодерно*, и *постмодернизам* деле сличну судбину” (Јованов 1999: 5). Коментаришући Лиотарово одређење постмодерног, Новица Милић изводи четири елемента лиотаровског схватања овог појма: „1. Неповерење у застареле Велике Приче [*méta-récits*], попут оне о непрекидном напретку (прогресу) сазнања, којом се оправдава (легитимише) историјско кретање сазнања и оно ставља у функцију тог напретка (постаје оруђе моћи). 2. Криза ’метафизичке филозофије’,

---

менама ,међу јавом и мед сном’, драма у тежњи да успостави људски ритам у равнодушном току времена.” (Деретић 2004: 1188).

односно криза филозофије као основе или нацрта (диспозитива) за изградњу таквих 'метанарација': филозофија се извлачи из функције оправдања напретка, она има друкчију улогу. 3. Та се улога дефинише као 'осетљивост за разлике' и 'подношење несамерљивог', укратко као смисао за алтеритет или Друго, за оно што је несводиво на основе или нацрте, напредак или функцију: предмет сазнања и мишљења треба тражити у оним зонама што су их мета-сазнања, мета-мисао, мета-нарација испуштали као неодређене, сумњиве, непоуздане. (...) 4. Једна од прећутаних или потиснутих зона – област 'несамерљивага [l'incommensurable]' – тиче се управо *модернога*, тачније – његове могућности да произведе нешто што се отима његовој сопственој логици, поверењу у напредак, метафизичком нацрту наука. [...] Другим речима, постмодерно је несводљиво на модерно, иако њему дугује своје порекло" (Милић 2002: 93-94).

Примењено на друштво „када се говори о теоријском разумевању савременог света, постмодерна је дефинисана на веома различите начине: као нова естетска форма (Хасан), друштвено стање (Харви), неповерење у метанаративе (Лиотар), културна доминација (Џејмсон), етички и политички императив (Бауман) или доба медијске симулације стварности (Бодријар)" (Маширевић 2011: 25).

Иако наведени аутори на уму имају превасходно Западни свет позног капитализма, о постмодернизму, додуше нешто другачије генеалогичке, пише и Михаил Епштејн у контексту прилика у руској и совјетској култури. Полазећи од концепта религиозног несвесног у руској теологији, у књизи *Вера и лик* Епштејн постмодернизам лоцира у простор/време 70их и 80их година XX века. Прескачући модернизам, совјетска култура је из предмодернизма „ускочила" у постмодернизам захваљујући доминантној идеолошкој матрици. Фигура Брежњева као образац симулакрума и његова претеча – Потемкинова села, цитатност као начин социјалистичког живота, деконструкција језика прекомерношћу значења произведених текстова, парадигматска структура текстова (на рачун синтагматске) који „образују не толико наративну колико структуру списка: каталога, пописа, инвентара могућих судова, чињеница или

жеља” (Епштејн 1998: 154) и коначно „отуђење, које су пропатили и жигосали сви писци модернистичког доба” (Епштејн 1998: 154), све су то симптоми постмодернизма у совјетској култури. Коначно, Горбачовљев пројекат „гласност наставља и доводи до врхунског савршенства постмодернистичку редукују света на игру означитеља. Сада никакве реалности, пропале и умукле идеологије не могу бити супротстављене речи – убрзавањем гласности, реч све именује и замењује собом” (Епштејн 1998: 156).

Ове и бројне друге увиде и описе обједињује лакановско неповерење према метанарацијама и расправа о статусу субјекта, Фукоова критика феномена дискурса<sup>12</sup> који производи моћ али ствара и околности за њено постојање као и Деридина критика метафизике присуства и логоцентризма.

Што се другог појам из наслова нашег рада тиче, *поетке*, у својој студији *Постмодернизам као критички појам*, Зоран Милутиновић о постмодернизму пише: „Супротно очекивањима које ова кованица изазива завршетком -изам, иза ње се не може наћи мање или више кохерентан скуп поетичких начела или јединствена литерарна пракса у смислу који познаје историја поетике. Постмодернизам се не укључује у историју поетике на исти начин као надреализам, експресионизам или симболизам, па би се могао користити само као типолошки или периодизацијски термин.” (Милутиновић 1992: 8-9). Јуриј Борјев предлаже овакво одређење: „Постмодернизам је уметнички период који обједињава низ нереалистичких уметничких правца с краја XX века. Постмодернизам је резултата – негирања негације: модернизам је негирао академску и класичну традиционалну уметност; ипак, при крају века сам модернизам је постао традиционалан. Негирање традиције модернизма добило је реторичко-уметничко значење, што је и довело до настанка новог периода у развоју уметности – постмодернизма (Борјев 2009: 366). Линда Хачион уместо *поетике* предлаже *проблематику*, као ознаку за скуп постмодерних (и) уметничких пракси које нису ни аполитичне ни

---

<sup>12</sup> У вези с појмом дискурса: „Најједнаквије речено то је лингвистичка јединица или група исказа која конституише и ограничава специфична поља интереса, којим владају властитита правила утврђивања са власититм начином разлучивања истине од неистине” (Викс 2011: 21).

аисторичне. „Постмодерно не пориче да сви дискурси (укључујући и овај – и Бодријаров такође) настоје да легитимизују моћ; он, уместо тога, пита како и зашто, а то чини самосвесним, чак дидактичким испитивањем политике производње и рецепције уметности” (Хачион 1996: 369). С тога се, према Јованову, уметничке, превасходно књижевне праксе мењају. Представљање стварности потиснуто је интертекстуалношћу, модернистичку Свест као инстанцу идентитета и целовитости замењују игре означавања, руше се границе између *примарних* и *изведених* нивоа приповедне илузије, а књижевни јунак више не трага за идентитетом и еманципацијом (иако парамодернистички преврат овог типа налазимо у Поповићевој драми *Афери Љиљак*). Уместо тога, текст постаје поље ерудитске игре цитата, монтаже, документаристичких и парадокментаристичких поступака којима се супротставља Великој нарави. Тако када се у Поповићевом драмском тексту препознаје поступак монтаже, он не реферише на авангардизма него на *поетичку књижевност/драматургију* (Јерков 1991), као форму интертекстуалне дискусије са наслеђем. Јованов наводи фрагментарност, иронију, пародијску реконструкцију, примат алегоричности над симболом, инаугурисање жанрова ’популарне’ књижевности и др. (Јованов 1999), као ознаке постмодерне текстуалности. У оваквим филозофским (и књижевним) околностима *интервенише* Дерида деконструкцијом, инвенцијом отпора. У *Писму јапанском пријатељу*, описујући шта деконструкција није, Дерида пише о несводивости деконструкције на методологију читања, због њене двосмислености. Да би се деконструисало, структура претходно мора да постоји. Јер, „радило се о томе да се структуре рашчине, декомпонују, раслоје (све врсте структуре – лингвистичке, ’логоцентристичке’, ’фоноцентристичке’ – пошто су структурализмом посебно доминирали лингвистички модели, и то оне лингвистичке коју су називали структуралном, а такође и сосировском – као и социолингвистичке, политичке културне, а нарочито филозофске)” (Дерида 1985: 212). Деконструкција као ограничавање онтологије, „добија своју вредност само уписивањем у ланац могућих замена, у оно што ми тако лежерно називамо ’контекстом’” (Дерида 1985: 214).

Питање логоцентризма, који рачуна на платоновске хијерархије вредности, бинарне опозиције, деконструкција поставља критиком западне метафизике присуства/значења. Сосиров бином ознака/означено деконструира се увођењем неологизма *diférance* (који Милић преводи као *разлука*), чиме се указује на отпор логосу – присуству. У језичком смислу, знак постаје одредљив тек у разлици према другим знацима, што је случај и са значењем (Милић 1997). „Када се поредак рашчињава, декомпонује, трансфигурално помера, раслојава, децентрира, маргинализује, хегемонизује, односно разлаже, разликује и одлаже – тада поредак показује законе (претпоставке, хипотезе, правилности) и атмосферу поретка као сложене археологије наноса и наслага културалног синхронијског и дијахројског смисла. У том смислу је деконструкција филозофија наноса или наслага смисла.” (Шуваковић 2005: 82). Будући да према Калеру деконструкција „показује немогућност било какве науке о књижевности или науке о дискурсу и враћа критичко истраживање на задатак тумачења. Уместо да користи књижевно дело за развијање поетике наративног, критичар ће проучавати појединачне романе да види како се одупиру или како подривају логику наративног” (Калер 1985: 270-271), одлучили смо да у сврху разматрања поетике постмодернизма у драмама Александра Поповића, укључимо неколико класичних интерпретација ових драма.

Појам *постмодернизам*, додуше као синоним за *критичку књижевност*, код нас у употребу уводи Предраг Палавестра, почетком 80их година XX века. Међутим, прва дела која су наговестила промену поетичке парадигме појавила су се раније. Први знаци, према Александру Јеркову (Јерков 1992), очитују се почетком 60их у роману *Губилиште*, Мирка Ковача, у приповедачким поступцима и наговештајима имперсонализације приповедања. У *Мансарди* Данила Киша статус приповедног субјекта постаје један од средишњих проблема. Јерков 1965. сматра годином разграничења модернистичког и постмодернистичког периода, када су објављени романи *Башта пепео* Данила Киша, *Време чуда* Борислава Пекића и *Моја сестра Елида* Мирка Ковача. У првој фази „продирање туђег текста приповедача

претвара у приређивача рукописа, што мења логички статус текста и тип репрезентације у њему. Тиме је приповедном тексту омогућено постмодерно преобликовање идеје стварности и промена односа друштвених институција, њиховог легитимитета и историјског смисла” (Јерков 1992: 14).

У другом периоду, око 1970. још увек не може да се говори о потпуном постмодерном раздвајању текста и стварности у романима Пекића (*Ходочашће Арсенија Његована*) и Киша (*Пешчаник*). Модернистички захтев за проналажењем нових форми, преточен у приређивање туђих текстова, постаје у овим романима „облик постмодерне критике метафизике, јер показује немогућност стабиловања смисла у јединственом семантичком средишту” (Јерков 1992: 16). Модернистички проблем форме смењује проблем текстуалности, иако Јерков напомиње да се дијалог модернизма и постмодерне водио и наредних четврт века. Но писци из тог времена, били постмодернисти или не, у своје текстове уносе теме постмодернизма. Приређивање туђих текста и позивање на документ, промишљање односа знања и приповедања, аутопоетика која разлаже принципе књижевне репрезентације, прекорачење границе дискурса, све су то елементи који указују на *поетичког приповедача* (Јерков), који нагонско, урођено приповедање замењује церебралним, дедуктивним, поетичким. До осамдесетих година српска проза „истражује поетички смисао знања, дедукције, историјске легитимације и статуса стварности у приповедању” (Јерков 1992: 24). Међутим, Јерков већ у тексту из 1992. на који се позивамо упозорава да етичко расуло које се постмодерном добу приписује нема утемељење, јер „постмодерни савез живота и рефлексije [...] обликује једну нову врсту индивидуалне оговорности, која није радикална само према субјекту да би му дала сва права и устоличила његову себичну вољу, већ је одговорна према сваком постојању” (Јерков 1992: 25).

Ала Татаренко (2013) као граничну годину означава 1962. када се појавио роман *Мансарда*, Данила Киша. Она постмодернизам дели у три развојне фазе. *Протопостмодернизам* (60те и 70те године XX века) експериментише са традиционалним жанровима, нивелишу се жанровске

границе, настају хибридни жанрови, уочава се тежња ка циклизацији и пишу се дела са амбивалентним жанровским карактеристикама. Следи *високи постмодернизам* (80те и 90те године ХХ века), у чијој првој етапи 80тих издваја „младу српску прозу” као кључни центар генерисања поетике постмодернизма. У овој фази излази се преко гранца традиционалних жанровских система и настају ауторски и *ad hoc* жанрови, прелази се са Дела ка Тексту и појављује се хипертекстуални експеримент. Последња фаза *postpostмодернизам* траје од краја 90их до данас. Прозаисти пишу ергодиичку књижевност, уочавају се трансжанровски експерименти, код неких долази до повратка традиционалном жанровском маркирању с условним третирањем жанровских конвенција и догађа се повратак од Текста ка Делу. Књижевници који су обележили ово доба су Данило Киш, Борислав Пекић, Милорад Павић, Светислав Басара, Сава Дамјанов, Михајло Пантић, Радослав Петковић, Милета Продановић, Горан Петровић, Владимир Тасић, Алесандар Гаталица, Слободан Владушић...

Овај кратак преглед основних обележја историје и поетике постмодернизма навели смо ослањајући се на ауторе који су се бавили прозом. Прилике у српској драмској књижевности од средине 60их година ХХ века нешто су другачије. Дајући преглед послератне српске драме, Слободан Селенић (1977) раздобље од краја Другог светског рата до 1976. дели на три периода. Први (1944 – 1956) сиромашан је драмским делима, што је разумљиво ако се има у виду историјско-политички контекст. Мноштво скечева који су писани током рата и непосредно по његовом завршетку, у оквиру пропагандне активности партизанског покрета Селенић сматра пре друштвеним него литерарним феноменом. Он издваја *Ливницу* Ота Бихаљи Мерица која, додуше доноси црно-бело сликане карактере и програмски концепт, али додаје да јој се „мора признати извесна, готово документаристичка веродостојност у пресликавању духа времена које приказује” (Селенић 1977: XI), периода од 1942. до 1947. И други писци овог периода (Чедомир Миндеровић, Станислав Бајић, Љубиша Јоцић, Јован Коњовић) пишу у оквиру соцреалистичке естетике. У драми се огледају и



Бранко Топић и Скендер Куленовић, који доносе сатирични ангажман својим драмским текстовима. Објашњење за овакве прилике у драми Селенић препознаје у чињеници да је „позориште масовни медијум па природно подлеже строжој идеолошкој контроли” (Селенић 1977: XVII). Изузев у случају Слободана Кујунџића код кога се уочавају особине пиранделовског театра, српска драма као да не комуницира са европским трендовима (егзистенцијалистичком драмом, коришћењем мита у сврху проблематизовања савремености, покушајем приближавања језика поетске драме савременом говору, продубљеним реалистичким психологизмом, Брехтовим антиаристотелијанизмом). Други период (1956 – 1965) започиње *Небеским одредом* Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића, реалистичком драмом с темом из Холокауста, која досеже „општост морално-филозофске расправе о људима” (Селенић 1977: XXII). Лебовић ће написати још две драме из овог тематског круга (*Халелуја* и *Викторија*) остајући у оквирима реалистичког израза. Уз друге писце сличног стилског опредељења (Милан Тудоров, Иван Студен и др.), у овом периоду Селенић уочава и комаде контемплативно-поетске оријентације (Миодрага Павловића, Јована Христића, Велимира Лукића и Борислава Михајловића Михиза). *Невидљива капија* Ота Бихаљи Мерина отвориће пут овим писцима, напуштањем реалистичког проседа и увођењем мита као тематског оквира. Песник Миодраг Павловић надахнуће налази у искуству европског поетског позоришта и Јонесковој авангардној драматургији (Палавестра 1972). Са Јованом Христићем српска драма добија филозофску димензију. Нарушавајући схему античких митова, Христић своје ликове своди на носиоце одређених филозофских хватања. И када уместо за митом посеже за историјом, као у драми *Савонарола и његови пријатељи*, Христић примењује поступак алегоризације. Такав драматуршки захват „могао би зато да буде схваћен и као покушај очишћења литерарне и драмске материје од некњижевних наноса и да означи повратак изворном естетичком значењу драмског текста” (Палавестра 1972: 338). Занимљиво је напоменути да је, додуше нешто касније, и Данило Киш посегнуо за митом у драми *Електра 69*.

Велимир Лукић се опредељује за алегоричну гротеску, жанровски обележену као фарса. Алегоријом, пародијом и фантастиком, обликује имагинарни свет који „делује као изокренута историјска прича, као нека врста бајке која опстојава једино на ивици метафизике, с оне стране објективне истине, у свету имагинарном и фантастичном, где су људи играчке у рукама судбине – као прави хероји модерне драме” (Палавестра 1972: 339). Борислав Михајловић у драми *Бановић Страхинџа* посеже за националним митом и косовским предањем, дајући својој књижевној транспозицији усменокњижевног прототекста у облику драмске радње специфичну историјску димензију. „За Борислава Михајловића и нас, његове савременике, јединка се, упркос модерном култу индивидуализма, умногоме брише под теретом историје, или бар постаје мање важна и пристаје на ту потиснутост, попут Михизовог Страхинџе: ’Моја је прича мала у великој причи века. Ја не могу и нећу да носим на својим плећима цели век, али хоћу и морам да носим мали свет који ми је живот поверио’”. (Пешикан Љуштановић 2008: 224). И његов *Краљевић Марко* представља слободну драмску интерпретацију националног мита.

„Изненада, баш када је поетска и рефлексивна драма у нас почела да показује знаке истрошености и замора, на самом почетку 1965. године, ступила је у позоришно неприпремљену јавност најаутентичнија и најснажнија личност послератне српске драмске књижевности, Александар Поповић и огласила почетак *трећег периода* (1965 – 1976) у *развоју савремене српске драме*.” (Селенић 1977: LIX) Година 1965. евентуално 1964.<sup>13</sup> дакле, представља прекретницу и за историју српске драмске књижевности. И Селенић и Палавестра и Марјановић сагласни су да је Александар Поповић носилац те промене. „За разлику од других драмских писаца свог нараштаја, који се нису радо прихватили свакодневних и обичних тема из једноставних и наоко тривијалних људских односа, Поповић је свој свет изградио од живог материјала, пропуштеног кроз густу филтер маштовитости и стваралачке

---

<sup>13</sup> Ова дилема последица је неусаглашености око године праизведбе драме *Љубинко и Десанка*.

неконвенционалности.” (Плавестра 1972: 342) Слободан Селенић такође заступа тезу о аутентичности Поповићевог стила, одбијајући свођење његовог драмског рукописа на ниво одраза било Нушићеве, било Јонескове или Бекетове драматургије. Оваквом размишљању прикључује се у новије време и Бранка Јакшић Провчи тезом „да је свака генерализација мањкава; да су начелне одредбе увек даље од онога што дело својом структуром гради на семантичком и артистичком нивоу; да су генералне поредбе склоније паду од конкретних текстуалних паралела; да резултати истраживања могу бити различити у зависности од представљених поетичких параметара од реципирања и могућег читавања значења у конкретним компаративним проучавањима” (Јакшић Провчи 2012).

И из наведених, контекстуалних разлога, тема *Поетика постмодернизма у драмама Александра Поповића (књижевни поступци, деконструкција темељних образаца, ново читање традиције)* формулисана је са намером да се обухвате и опишу постмодернистичке тенденције унутар драмског опуса Александра Поповића (20.11.1929.-9.10.1996). Иако се не може са сигурношћу утврдити хронологија настанка и праизведби Поповићевих драма, његово присуство на позоришној и књижевној сцени пратимо по свему судећи од 1964. године<sup>14</sup>, када је први пут играна фарса *Љубинко и Десанка*, до 1996. године, када је у позоришту премијерно одиграна његова последња позната драма – *Баш-Бунар*<sup>15</sup>.

Будући да се време настанка протопостмодернизма (Татаренко) подудара са појављивањем Александра Поповића на књижевној сцени, те да свој опус завршава 1996. године, у доба које Ала Татаренко одређује као *високи постмодернизам*, занимала нас је природа везе ова два феномена. Поднаслов теме јасније описује правце којима ће се истраживање кретати, пошто је управо однос према традицији, схваћеној најшире, и као културно

---

<sup>14</sup> Закључак изводимо поређењем података које је Поповић руком уписао у упитник за *Лексикон позоришних уметника Југославије* (архива Стеријиног позорја) и година праизведби драма које наводе антологичари, пре свих Радомир Путник. Уп: Тодорић 2012.

<sup>15</sup> *Баш-Бунар* је први пут објављен у часопису „Театрон”, Број 94, Пролеће 1996. Издање *Драме, књ. 2*, Војноиздавачки завод, Београд, 2003. доноси другу верзију тог текста. Постоји правописна недоследност у писању наслова ове драме. У „Театрону” је Баш-Бунар, а у издњу које је уредио Р. Путник налазимо и Баш-бунар и верзију коју даје „Театрон”.

наслеђе, али и као наслеђе књижевне уметности, једно од релевантних питања које постмодерна поставља. Слично се може рећи и за проблем књижевног редефинисање образаца културе. Интервенције у дискурс културе, превасходно њено ецентризовање и афирмација маргине јесу категорије о којима се мора мислити и у контексту Поповићевог књижевног дела. Разлози за овакву формулацију истраживачког задатка утемељени су и у резултатима наших претходних истраживања Поповићеве драмске књижевности.

Проблем истраживања постмодернизма у делу Александра Поповића заправо је питање статуса неколико кључних појмова постмодерне. Они су изабрани тако да с једне стране покажу синхронијски статус књижевног дела Александра Поповића, а с друге, да помогну у дијахронијском позиционирању Поповићевог места у историји српске књижевности.

### 1.2.1. Мимезис

„Проблем представљања у уметности повезан је у XX веку с кризом *мимезиса*, што ће рећи са чињеницом да је доведен у питање миметички однос уметничког дела према стварности” (Саразак 2009: 109). Већ је Ниче посумњао у мимезис као стваралачку снагу којој се треба обраћати, јер је потчињена поретку логоса.

Степен миметичности, у конвенционалном смислу, критеријум је по којем се Поповићево дело рачва у два тока. Једном припадају драме код којих уочавамо чвршће обликовану фабулу која је „израженије верификована у животу” (Селенић) са конзистентније обликованим ликовима, док у други можемо сврстани оне драме које пишчевим односом према темељним елементима (композиција, фабула, лик, језички израз) подсећају на фантазме. У драмама прве тенденције иронијска дистанца и нелогоцентричне процедуре умањене су у корист истицања оних тема које указују на трагичне тренутке кризе у историјском току, за шта постоји оправдање и код историчара какав је Хајден Вајт. По њему, иронија је дубоко проблематична. Већ средином 70их, према Дирку Мозесу, Вајт указује на апсурдност постструктуралистичке књижевнотеоријске редукције књижевности на језик, која одражава тежњу да

се верује у нашу способност да стварност или центре моћи у постиндустријском друштву лоцирамо и да их, лоциране, разумемо. Проблем са иронијским модусом су његове антиутопијске политичке импликације; он тежи да разори сва веровања у могућност позитивне политичке акције. Такође, по Вајту, иронија не доноси нужну меру метфизичке сигурности друштвима, суочавајући их са бесмисленошћу, апсурдношћу и безобличношћу<sup>16</sup>. Догађаји као што је рат 90их и избеглиштво, представљени у драмама *Тамна је ноћ*<sup>17</sup> и *Баши-Бунар* на пример, показују да трагички доживљај код писца дерогира радикалност иронијског модуса.

У драмама друге тенденције уочљивије су тенденције које се могу повезати с наслеђем поетичког нихилизма (Милутиновић 1996а). То бекетовско наслеђе код Поповића, које се у његовој првој драми манифестује кроз тему чекања, наставиће да се преиспитује и у потоњим драмама. У херметичним текстовима, дакле онима које смо сврстали у другу тенденцију, представљање празнине као непредстављивог, реализовано и као играње (језичких) игара (Милутиновић 1996а), друго је име за апофатичку мисао која, верујемо, прожима Поповићево целокупно дело. Нихилизам који помињемо, неће завршити у самоубиству ниједног његовог лика (што би представљало трагичну претечу постдрамског театра у верзији Саре Кејн), него у саможртвовању (у драми *Афер Љиљак* и њеном негативу – *Ружичастој ноћи*), које је својеврсна разрада друге велике Поповићеве теме – потраге. Њена динамика, у односу на статичност чекања, јесте излаз који Поповић налази. Додуше, то још не значи да налази циљ.

У светлу потмодернизма, дакле, узећемо у обзир мимезис схваћен као реторичко начело, феномен текста односно интертекста (Милић), а не само као начело сличности. Дакле, анализираће се проблем мимезиса, уз који неизоставно морају бити разматрани и проблеми времена и простора, зато што Поповић гради специфичан хронотоп, универзум који је доведен у исти статус као и стварни свет, чиме призива теорију могућих светова (Долежал).

---

<sup>16</sup> Наш превод према Дирк Мозес:

[http://dirkmoses.weebly.com/uploads/7/3/8/2/7382125/moses\\_hayden\\_white.pdf](http://dirkmoses.weebly.com/uploads/7/3/8/2/7382125/moses_hayden_white.pdf).

<sup>17</sup> О одразу 90их у драми *Тамна је ноћ* и код Јакшић Провчи 2012.

Статус субјекта, његова идентификација, Други и коначно, проблем језика као основног средства књижевног стварања, али и доминанте Поповићевог дела, *логотезис*, требало би да да одговоре на питања о постмодернизму у пишчевом делу. Јер, уколико језик обликује свет Поповићевих драма, а та констатација је опште место свих тумача његовог дела, проблем текстуалности јесте симптом постмодерних тенденција. Већ је Предраг Палавестра уочио да је у Поповићевим драмама „текст постао значајнији од [позоришне, прим. Г.Т.] игре, рукопис живљи од сцене” (Палавестра 1972: 345). Његови ликови и заплети последице су језичких стратегија које, иако често остављају утисак неконтролисане *paidia-e*<sup>18</sup>, заправо институционализацијом у тексту постају херменеутичка алатка, што је друго име за деконструкцију. Другим речима, читање Поповићевих текстова постаје питање економисања означитељским праксама јер „кључни елемент текста као означитељске праксе није (више) његова иманентна структура нити његово (трансцендентно) означено. Кључни елемент текста је материјални ’носилац’ значења текста, односно означитељ или поредак, мрежа означитеља” (Вујановић 2004: 95). Оваквим књижевним поступком Поповић је јасно ушао у дијалог с логоцентричним каноном, чиме нас је обавезао да о његовим драмама мислимо не само у синхронијској равни, према различитим теоријским трендовима његове епохе, него и у контексту дијахронијског низа српске драмске и уопште књижевности. Тим пре што су генерације драмских писаца које су дошле након Поповића, поетичким особинама које се у њиховим драмама уочавају, показале да припадају оном истом току који је трасирао Александар Поповић. Светислав Јованов и Весна Језерковић наводе да генерацију која пише између 1995. и 2005. иако хетерогену, одликују четири заједничка обележја: 1. промишљена усредсређеност на савремене приче из урбаног миљеа; 2. „усамљеност, очајање и одсуство смисла све се више предочавају кроз мотиве емотивног аутизма, генерацијске изолованости, моралне збрке, тривијалних конвенција (по)ратне и мачистичке

---

<sup>18</sup> „*Paidia* је елементарна људска потреба за јурњавом и лармом, извор игре као првобитне слободе”, каже Сретен Марић парафразирајући Рожеа Кајао.

'културе смрти', као и масмедијске хистерије. Интимни оквир 'малих живота' остаје једини могући простор у којем се јунаци остварују..."; 3. одбацивање Великих Прича (националних митологема, отвореног социјалног ангажмана, класичног породичног сукоба; 4. комбинују се различити жанрови или се преозначавају. (Језеркић, Јованов 2006: 6-7) Заједничко им је *осећање света као изглобљене целине*. Композиционо, уочава се драмска фрагментарност (*Београдска трилогија*), скоковитост „наративних ритмова одређених вишегласјем ликова (*North Force*), елиптичним сударима излагања чињеница и кошмарних визија (*Велика бела завера*)” (Језеркић, Јованов 2006: 8) или полифонија „лирског усхићења, ироније и есејистичке самоанализе свеприсутног Јунака-који-је-свет у *Поморанциној кори*” (Језеркић, Јованов 2006: 6-7). Коначно, наводимо веома веома важан суд о језику у драмама савремених аутора: „Дијалоска фактура њихових комада обухвата различите социо-културне регистре савременог урбаног жаргона младих – од округне сведености 'стадионских' лозинки, преко сочне жестине идиома периферијских банди и дилера дрога, као и новог сентимента 'клабинга' и рејв журки, до шифрираних фраза карактеристичних за хакере и 'фанове' масмедијских и виртуелних игара. Крајње самосвесно и функционално коришћење језика превазилази, међутим, раван уобичајеног средства карактеризације. С једне стране, језик јунака ових драма – промишљено оскудан и огољен, генерацијски шифрован и жесток, у односу на конвенције 'низак' – јесте њихово једино неутуђиво власништво, њихов свет. Но управо као неизбежна последица овог намерног ограничавања помаља се далеко дубља и болнија спознаја: свет који је тим јунацима досуђен, овде и сада, указује се првенствено као језик чија им значења непрестано и неповратно измичу.” (Језеркић, Јованов 2006: 8)

Практично свака од наведених особина налази се, конститутивно, и у Поповићевим драмама. Урбани миље јесте и миље периферије, такав какав је био у Поповићево доба, а периферија је Поповићев хронотоп. Тематизовање дестабилизованог телеолошког и смисаоног канона најбоље се уочава у *Афери Љиљак* и *Баш-Бунару*, мада бисмо могли да наведемо још низ наслова.

Стаус Великих Прича, превасходно националних, Поповића занима већ од *Сабље димскије*. Жанровски статус једна је од најописиванијих поетичких категорија Поповићеве драматургије. Коначно, статус језика који описују Језеркић и Јованов, хотимично или не, проистиче из језичког статуса који смо у претходним истраживањима назвали логотезисом (Тодорић 2012).

### 1.2.2. Етика

Литератури о постмодернизму приступамо са свешћу о неопходности и неизбежности озбиљне селекције. Не само због великог броја наслова књига и студија које се овом проблематиком баве, него и због различитих схватања шта под постмодерном подразумевати, што је, такође с тачке гледишта постмодерне прихватљиво, чак нужно. Зато нека наше полазиште буде неколико следећих навода: „Постмодерна се овде схвата као стање радикалног плуралитета, а постмодернизам брани као његова концепција. [...] Постмодерна је она историјска фаза у којој радикални плуралитет постаје реалан и општепризнат као основно стање друштва, и у којој стога плурални модел мишљења и акције постаје нарочито важан, штавише доминантан и обавезан. Протумачена као пуки процес распадања, та би плурализација у основи била погрешно схваћена. Она представља крајње позитивну визију. Она је неодвојива од стварне демократије. [...] Основно искуство постмодерне је непремостиво право крајње различитих сазнајних форми, животних пројеката и делатних модела. [...] Убудуће истина, праведност и човечност стоје у плуралу. Прохибитивна консеквенца и наличје тог принципијелног плурализма је његова антитоталитарна опција.<sup>19</sup> [...] Она се заузима за мноштво хетерогених концепција, језичких игара и животних форми не из немарности и не у смислу јефтиног релативизма, већ на основу историјског сазнања и мотивисана слободом. Њен филозофски *impetus* је истовремено дубоко моралан” (Велш 2000: 14-15). „Постмодерна је битно етички

---

<sup>19</sup>Ако је о феномену демократије реч, ово је прилика да приметимо како је разумевање Поповићевог драмског опуса за одрасле као примарно политичког у суштини исправно, јер није могуће мислити демократију, а не подразумевати постојање другости, што Поповићево дело, у време када настаје, по многим особинама оличава.



заснована. Она тражи нову врсту додира са плуралитетом – и то са плуралитетом који је због своје радикалности постао озбиљнији. Она захтева етику нове врсте, обликовану тачно по томе радикалном, те отуда *eo ipso* конфликтном плурализму” (Велш 2000: 17). С тим у вези, или пре свега, једно од темељних етичких питање, које налазимо и код Емануела Левинаса и код Зигмунда Бумана и код Жака Дерида је питање статуса Другог и одговорности према Другом. Тако је најопштије фиозофирање, превасходно расправа Левинаса и Дерида о онтолошком трансценденталном и насиљу светлости у основи савременог одређења Другог<sup>20</sup>. За наше разматрање ово је важно из неколико разлога. Прво, драмски текст Александра Поповића, иако у бројним случајевима метатекстуалан, ипак чува драмски дијалог. Тај дијалог, бар формално мора укључити Другог. Управо нестабилан статус тог Другог у дијалогу указује на деридијанско разумевање Лица у текстовима А. Поповића. Јер, док код Левинаса лице „значи, у глаголском смислу, и увек значи Другог” (Братина 2005: 170), за Дерида лице не значи. Ово су питања у вези са Сосировим учењем о знаку и Деридиним теоретисањем разлике (1 *differance*). Игра инспирисана разменом између Ја и Другог јесте, поједностављено речено, питање означавања. Размена, означавање између нехијерхизованих емитера (лица) одвија се у свету, али њен извор, разлика није у свету. „У том смислу, она својом оностраношћу у Деридином мисаоном склопу заузима главни део подручја које код Левинаса покрива појам Другог.” (Братина 2005: 171). И разлика и Други су с оне стране бивствовања и „оба појма започињу ред значења; само што док у једном случају ’... нема присутности пре семиологијске разлике и изван ње...’ у другом не би могло бити ни присутности ни семиолошке разлике пре Другог који их тек омогућава” (Братина 2005: 171). Дакле, ово је теоријско утемељење за поступак који у Поповићевим драмама срећемо, а који се може назвати епизацијом драмског дијалога, али који указује на проблем не само субјекта у свету него и његовог односа према свету, у крајњој линији политичког субјекта, што је атрибуција која је Поповићевим драма с правом приписивана.

---

<sup>20</sup> Коментар ове расправе даје Братина 2005.

Јер, ако у разматрање узмемо на пример драму *Друга врата лево* и имамо на уму да је она написана поводом студентске побуне на Београдском универзитету 1968. ништа се суштински битно неће променити, са етичке тачке гледишта, у статусу субјекта, у односу на интерпретативну позицију да сазнање о историјском контексту немамо. У оба случаја, управо посредовано Деридиним појмом разлуке, видећемо да је реч о базично етичким дилемама које писац излаже. Након Другог светског рата, Холокауста и Хирошиме, свет је у бар два наврата објавио смрт уметности; Адорно се питао да ли је после Аушвица могуће писати поезију<sup>21</sup>, а слично питање постављено је и у контексту рата у Вијетнаму и деце спаљене напалмом (Зафрански 2005). Настављајући да постоји, уметност на најопштијем плану дискутује питање зла у свету (теодицеју). Настављајући да постоји, она преузима одговорност, а то јесте етичка категорија. Зато верујемо да је средишња драма Поповићевог опуса *Афера Љиљак*, у којој главни јунак одлази у Еденски врт да тражи круну истине.

### 1.2.3. Рецепцијски проблеми

Поповићево дело сведочанство је поетичких стремљења која више не препознају структуралистичку опсесију јединственим кодом. Стиче се утисак о усложњавању посматране структуре, на начин да се разграничење текста и контекста понекад не може препознати у изворном облику. Та међутекстовна веза показује да коначног обрасца/образаца нема, али да текста поједине драме и текста који настаје као функција читања<sup>22</sup> извесно има и да јесте реч о потрази за обрасцем/обрасцима, о потрази самој<sup>23</sup>. Тако стижемо до односа према ономе што Новица Милић описује као појам *читања* (Милић 1997: 88) и *генеалогije* (Милић 1997: 94) дакле до односа према проблему међутекстовних релација, које су последица контакта текста (поједине) драме

<sup>21</sup> Лиотарово размишљање о овој Адорновој реченици у: Поља, бр.352, јун 1988.

<sup>22</sup> „Као синтеза, читање и само гради различите синтезе – између осталог, учинак читања је текст, а тај се текст не мора поклапати са текстом штива.” (Милић 1997: 88)

<sup>23</sup> То ћемо покушати да образложимо, превасходне у одељку посвећеном драми *Афера Љиљак*.

и текста који је резултат читања. Навешћемо, овом приликом, само као илустрацију, случај драме *Друга врата лево*. Према речима Радомира Путника, приређивача двотомног издања драма Александра Поповића, драма *Друга врата лево* (као и *Кане доле*) написана је „после догађаја из 1968. године и жестоког студентског бунта који је потресао окоштале политичке структуре и бирократску власт” (Поповић 2001:633). Поставља се, за Поповићев случај безмало реторско питање, шта ова напомена значи данас. У књижевноисторијском смислу, она је драгоцен путоказ, помоћу којег Поповићеву драму можемо позиционирати, по тематолошком критеријуму<sup>24</sup>. Међутим, промена историјских околности која се одиграла у кратком времену у односу на настанак драме, учинила је да ова примедба у значењском смислу доживи промену. Писати о студентској побуни из 1968. тих година, значило је политички ангажман, често и политички сукоб с драматичним последицама. Најбољи пример за ово је судбина филма *Рани радови*, Желимира Жилника. Филм је 1969. цензорском одлуком забрањен за приказивање, иако је исте године награђен *Златним медведом* берлинског филмског фестивала. Оно што је показатељ тачности тезе да морамо узети у обзир генеолошко/хетеролошку проблематику јесте чињеница да данашњи гледалац тог филма, уколико жели да се путем интернета обавести о изразу *рани радови*, лако може да помисли да је реч о првим корацима естрадних личности. Та фраза изгубила је политичко значење које је некада имала (мислимо на избор радова Маркса и Енгелса, штампано у Југославији 1953. године, под називом *Рани радови*) и калковањем постала је нешто друго. Прилично је симптоматично да наше време не разуме сасвим јасно смисао политичког активизма из времена позних шездесетих. Проток времена учинио је нужном потрагу за другим могућим одговорима на интерпретативна питања драме *Друга врата лево*. Осим што наслов звучи као упутство за оријентацију у простору, поднаслов му је: *Позоришне благовести у два дела.*, временска одредница: *Догађа се итекако*. Тако смо крајем шездесетих наслов могли разумети као подсмех бирократизованој власти (јер је

---

<sup>24</sup> О тематологији: Попов 2012: 363.

шездесетосмашка побуна и била усмерена против етаблираних центара моћи који су напустили изворне идеје левице), а поднаслов као најаву добрих вести (за противнике власти) које стижу са позорнице, појачане обећавајућом одредницом о могућност и промена. Овакво алегоријско читање било је условљено постојањем идеолошког дискурса који је генерисао линеарно значење. Спекулисање о данашњем могућем конотативном значењу је много ширег спектра. Оно што, међутим, остаје као константа јесте својство хипертекстуалности, као и у случају других Поповићевих поднастова. Овде се под хипертекстуалношћу подразумева не само „организација текстуалног материјала у систем текстуалних јединица које нису представљене у линеарном следу, већ као мноштво веза и прелаза” (Татаренко 2013: 139), него и одношење према канону жанра, односно проблему форме који је у српској прози постмодернизма студиозно разматран у књизи Але Татаренко *Поетика форме у прози српског постмодернизма*.

Коначно, треба имати у виду, када је реч о драмском тексту, да се мрежа текстуалних укрштања потенцијално усложњава још једним могућим *текстом*, редитељским читањем и преношењем у медиј сцене. Проблем драме и статуса драмског текста у теорији није стабилан. „Посматрана као језичко-умјетничко дјело, она не пружа никакво оруђе да би се из ње спознали закони пјесмотворног језика у поређењу с непјесмотворним. Јер она, у логичком смислу тако рећи исјечена из епске супстанце, управо зато спада у њу. Али баш обликовно средство, језички облик који је од свих миметичких облика приказивања сачувала управо драма, директни говор, не пружа као такав никакве књижевно-теоријске критерије. [...] Другачије изражено, лик не стоји, као у епској фикцији, у медију ријечи, већ обратно, ријеч у медију лика – што је опет само другачија формулација чињенице да је приповиједачка функција постала равна нули. [...] Драмска формулација по којој ријеч стоји у медију лика значи да мјесто драме треба примарно одредити на проблему лика, а не на самој ријечи.” (Хамбургер 1976: 197-198). И Жан-Мари Сефер наводи: „Семиотичка истраживања су такође настојала да покажу несводивост драмског текста на наративни текст. Више него што прича једну ’причу’,

драмски текст се конституише као 'динамична прогресија говорних актова у интеракцији' (Сефер1998: 94), додајући, ипак, да је могуће „ставити акценат на конститутивне разлике између књижевног дела (макар оно било драмско) и сценског дела, што су до сада често занемаривале семиотичке анализе. Ова два дела немају исти онтолошки статус” (Сефер1998: 94). Теоретичари драме, Сонди пре свих, говоре о кризи драмске форме кроз цео XX век. Она је захватила све конститутивне елементе драме; и драмски дијалог и фабулу и лик. У Брехтовој драматургији решење је тражено *епизацијом дијалога*. У савременој драми, уместо да учествује у дијалогу с другим лицем (који је истоврсник), лик се „*обраћа* оном другом који је за њега априори невидљив и непостојећ (једино глумац уистину постоји, једино је он за публику присутан) – гледаоцу” (Сразак 2009: 29). Саразак тај двадесетовековни дијалог назива посредованим и рапсодијским. „Дијалог [који] називам рапсодијским будући да спаја – и раздваја – различите поетске начине (лирски, епски, драмски, аргументативни) [...] са извесним својствима античког рапсода – у Гетеовом смислу да 'нико не може узети реч која му претходно није дата'. [...] Уместо да се ограничи на чистог (по)казивача одвојеног од радње из *Теорије модерне драме*, рапсодијски субјект се указује као расцепљен субјект, истовремено унутар и изван радње” (Сразак 2009: 30-31).

У српској култури популизам је већ у време када Поповић пише своје драме, постао универзалија, образац и доминанта. У односу на масовну културу која је производ популистичког концепта и чији су продукти у литератури већ названи *дивљом књижевношћу* (Чоловић 2000), Поповић обликује свој карневалско-пародијски поступак, преименујући вредносно-етичке обрасце. Тако постаје не само ангажован писац, како је углавном и препознаван, него и постмодерниста *par excellence*, јер доводи у питање постулирани популизам, који је заправо принуда надзирућег дискурса<sup>25</sup>. Шта више, афирмишући потпуно другачији рукопис и поетику, без обзира на

---

<sup>25</sup> О конгресима културе који су у послератној Југославији постулирали популизам и у култури у: Лукић 1968.

рецепцију, Поповић се бави, то је наша теза, синхронијски посматрано, потпуно анахроним питањима етике националног бића.<sup>26</sup>

Због свега наведеног, драме ће бити читане по критеријуму кључних појмова (род, стереотип, хронотоп, бог, простор, ја/други, херојска парадигма). Такође ће се пратити природа жанра, односно хибрид, феномен који је у Поповићевој књижевности већ уочен. Наше истраживање захтева, у науци потпуно прихваћен, методолошки плурализам. У циљу тумачења драма Александра Поповића бавићемо се и интерпретацијом интертекста, родним теоријама, као и контекстуалним читањем.

Верујемо да ће оваква анализа књижевних проблема потврдити хипотезу од које полазимо, да је постмодернизам у књижевном делу Александра Поповића заправо феномен који је нераскидиво везан с контекстом, културним и политичким, у којем дело настаје.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Занимљива су, у том смислу, Жижекова промишљања Лакана: „Where does Lacan stand with regard to this complex topic covered by the boring and stupid designation 'the social role of intellectuals'? Lacan's theory, of course, can be used to throw a new light on numerous politico-ideological phenomena, bringing to the light the hidden libidinal economy that sustains them; but we are asking here a more basic and naïve question: does Lacan's theory imply a precise political stance? Some Lacanians (and not only Lacanians) endeavor to demonstrate that the Lacanian theory directly grounds democratic politics (say, Yannis Stavrakakis). The terms are wellknown: 'there is no big Other' means the socio-symbolic order is inconsistent, no ultimate guarantee, and democracy is the way to integrate into the edifice of power this lack of ultimate foundation. Insofar as all organic visions of a harmonious Whole of society rely on a fantasy, democracy thus appears to offer a political stance which "traverses fantasy," i.e., which renounces the impossible ideal of non-antagonistic Society. (Жижек *IJŽS* Vol 1, No 4 (2007): 4)

<sup>27</sup> Уосталом, и Михил Епштејн сматра да „фамозна 'цитатност' постмодернизма, који оперише готовим клишеима и стиловима из других периода, била је најављена цитатношћу нашег социјалистичког начина живота, у којем су сви искази – под наводницима или без наводника – изражавали 'нечије' мишљење, а потицали су из неких ауторитативних или непријатељских инстанци, постојали су у модусу 'тако кажу' или 'тако треба рећи'. [...] Управо тако је и са деконструкцијом, која у анализи било којег осмишљеног текста долази до показивања његове неосмишљености. [...] Вртлог речи носи са собом празан левак значења. тај посао деконструкције језика, такође огромних размера, успешно је обављен у доба социјализма, које нуди своје очигледне резултате: небројено мноштво текстова, који су свесно деконструисани (не у накнадној анализи него у самом процесу стварања), то јест, текстови изгледају смислени, али се распадају и при најмањем покушају да се тај смисао издвоји” (Епштејн 1998: 153-154).

### 1.3. Напомене о корпусу

Бројност Поповићевих драма већ се пословично помиње као податак. У поменутом двотомном издању налазе се тридесет и два драмска текста. Објављено је још неколико, у другим издањима. Претпоставља се да је извештај број остао у рукопису, али о томе немамо поузданих података. Оперирало се огромним бројем разноврсних текстова (четрдесетак драме за одрасле и децу, дванаест тв драма и педесет радио-драма, око пет стотина тв емисија)<sup>28</sup>. Обимом, овај опус може да указује на бенјаминовску хиперпродукцију, али је могуће читати га као још један од знакова Поповићевог активног дијалога с временом и светом?<sup>29</sup> Ако погледамо драме овог опуса, видећемо да оне заиста кореспондирају с временом и актуелним проблемима (*Тамна је ноћ* – мобилизација у ратовима 90их, *Мртва тачка* – балканска посла 45те, 49те и 90их, *Баш-Бунар* – избеглиштво 90их, *Мрешћење шарана* – господа и комунизам у стану једног београдског професора, *Бела кафа* – српско грађанство и информбиро, *Развојни пут Боре Шнајдера* – увођење задругарства у послератну српску привреду). То што писац улази у дијалог са свакодневицом, била она, мерено традиционалним алатом, велика или мала, имајући на уму доба и простор, сугерише да је у питању реаговање на време преплављено догађајима и променама које бројношћу и својом природом, представљају изазов на који писац одговара. Та прекомерност (у стварности као и у књижевности) мера је ентропије<sup>30</sup> система. Доба које је пратило настанак Поповићевог опуса, показало је да ова наша претпоставка има смисла. Променио се начин живота, систем вредности, друштвени односи и др. и истовремено, теорија је детектовала те

---

<sup>28</sup> Библиографија Александра Поповића:

<http://alas.matf.bg.ac.rs/~aprovic/materijal/Audio/biografija.mp3>).

<sup>29</sup> У једном интервјуу, Поповић каже да је замашна продукција била његов начин борбе за књижевни опстанак. Интервју са Александром Поповићем:

<http://www.youtube.com/watch?v=DqNrW6arVUA&list=FLFo9sPbnhOZRDP8bzwVeNSA&index=52>.

<sup>30</sup> „Ентропија једног система, према Норберту Винеру, јесте стање једнаке вероватноће којем теже сви његови елементи. Еко каже да се е. поистовећује 'са стањем несрећености, у смислу у којем је поредак један систем вероватноће, који се уводи у неки други систем да би се предвидео његов ток'.” (Јованов 1999: 47)

промене. Спој теорије и праксе, у другој половини двадесетог века, на тлу Србије, тај хронотоп, верујемо, зове се постмодерно стање.

#### 1.4. Контекст настанка корпуса

Опус Александра Поповића временски обележавају године 1964. (1953.<sup>31</sup>) и 1996. За наше разматрање неопходно је дефинисати оквир у којем опус настаје. Тај оквир чине две осе: политичка и поетичка. У политичком смислу, XX век је за Србију век два светска и два балканска рата; неколико заједничких држава и њихови распади. То је, такође период у којем је политичка левица, по завршетку Другог светског рата, успела да освоји власт. У пракси је то значило да је Поповић почео да пише у доба које још памти грађанску Србију, али је то памћење сведено на сферу више-мање кетманизоване кохабитације на два табора подељеног националног корпуса. Једнопартијски систем који је успостављен после рата, и речју и делом, углавном се негативно одређивао према међуратном периоду. Ова чињеница је за наше разматрање важна утолико што је то значило да се револуционарне методе са политичког, преносе и на сва друга поља друштвеног живота, па и на књижевно. Према тековинама међуратне модерне односило се селективно. Након сукоба са Совјетским Савезом око Резолуције ИБ, педестих година завршава се у пољопривреди процес колективизације, уводи се радничко самоуправљање и полако попушта контрола државе каква је била у непосредно поратним годинама. Логор на Голом отоку, који постоји од 1949, последњег политичког заточеника отпустиће 1956<sup>32</sup>. Педесетих година уобличава се идеја која ће 1961. бити дефинисана као Покрет несврстаних, у којем је Југославија играла значајну улогу. Јосип Броз Тито постао је 1953. председник државе. Паралелно са овим, званичним историјским подацима, тече историја сваког појединца која није увек саображена са званичном

---

<sup>31</sup>Реч је о Поповићевом датирању настанка његове прве драме, *Љубинка и Десанке*, према: *Упутник за Лексикон позоришних уметника Југославије*.

<sup>32</sup> И сам Александар Поповић био је заточеник логора на Голом отоку. Према списковима објављеним у дневној штампи, у логор је стигао 11. јуна 1954. (са пресудом на 24 месеца), а пуштен је 29. новембра 1955. (Нови Пламен: <http://noviplamen.files.wordpress.com/2013/12/00000034.jpg>)



историјом<sup>33</sup>. Довољно је поменути својеврсну изолацију, којој су били изложени повратници са Голог отока, одређени притисак на религиозне људе<sup>34</sup>, као и компликоване односе са оним делом становништва који се, будући противник режима, нашао у емиграцији.

У сфери уметности, непосредно после Другог светског рата спровођена је културна политика слична оној у Совјетском Савезу. Реч је о промовисању соцреалистичке естетике, чији је програм инаугурисан на Првом конгресу Савеза књижевника Југославије, септембра 1946. Главни реферат *О нашој књижевности, њеном положају и њеним задацима данас*, поднео је Радован Зоговић, задужен за обликовање „књижевног живота” (Лукић 1968: 15). У првом делу свог реферата Зоговић опсервира непосредно завршени рат и политичку позицију Југославије, да би у другом делу паралелу извео прегледом књижевних прилика током рата и непосредно после њега. На питање: „како је [наша књижевност] вршила своју умјетничку, националну и човјечанску дужност” (Зоговић 1947: 190), одговорио је класификацијом и каталогом. Класификација је довела до изједначавања естетичког са идеолошким (па су тако неки *формалисти старијег типа* постали фашисти и профашисти, у службу окупатора *ступио је и биједни чопорић троцкиста и троцкизера* као и *религиозни мистичари*, као и део млађих формалиста-декадената и *старијих ‘апсолутних’ ларпурлартиста*). Следи потом одељак о књижевницима који су учествовали у партизанском покрету. Овакви ставови не би се много разликовали од неке предратне полемике, посебно унутар авангардног покрета, да их не прате спискови имена писаца. Пошто имамо на уму да говор држи особа која је у том тренутку на позицији моћи, у систему који у то време још увек спроводи револуционарну правду, занимљиво је навести речи Предрага Палавестре, који о црним листама у српској књижевности каже: „Радован Зоговић, који је 1946. године први навео службену црну листу књижевника и, на оснивачком конгресу Савеза

---

<sup>33</sup> То што на овом месту промишљамо те паралелне историје, можемо да захвалимо *новом историзму*.

<sup>34</sup> 27. септембра 1953. Јосип Броз на митингу у Руми тражи да се престане с нападима на свештенство.

књижевника Југославије, ударио жиг срама на имена неких писаца, убрзо после тога нашао се и сам на најцрњој листи одбачених” (Палавестра 1991: 315). О Зоговићу Јован Деретић наводи: „У предратном напредном покрету исказао се као оштар полемичар, борбен, непомирљив, често искључив, у НОБ-у и непосредно после рата био је моћни партијски идеолог у култури, да би у десетак наредних година прекинуо сваку везу с текућом литературом” (Деретић 1983: 602). „Због тога што је изашао на рђав глас као идеолог, због многих књижевних свађа у које је са страшћу улазио, остали су у сенци неки стварни доприноси његове критике, нарочито у осветљавању нашег културног наслеђа” (Деретић 1983: 604). Занимљиво је, наиме то што се испоставило да је личност одбачена, али је сачувана методологија (сачињавања листа непожељних уметника и њихових дела). А идеје које је Зоговић изложио о улози књижевности, испоставило се, такође, на неки необичан начин, опстаће и дуго после њега, унаточ чињеници да је, званично, Зоговићев концепт књижевности напуштен. Друга је ствар што су у потоњим годинама идеолошка читања, а заправо само таква су изгледа могућа, уписивала своја разумевања и тумачења. Но то није била првина у историји српске културе, нити је с таквом праксом прекинуто до данашњих дана. Уколико се запитамо каква је веза Александра Поповића с начелима која су у време када он ступа на књижевну сцену званично напуштена, послужићемо се посупком колажа и у наредни одломак из Зоговићевог реферата дописати наслове Поповићевих драма, за које верујемо да одговарају захтевима из текста. Дакле: „Наша савремена књижевност налази се, прије свега, пред задатком да умјетнички, широко и живо, одрази нашу савремену историју, њена тешка и славна поглавља, наше друштво, савременог човека. То *практично* значи да је књижевник стављен пред задатак да *оцијени* (истакла Г.Т.) велике и преломне догађаје и чињенице четири године Народно-ослободилачке борбе, наредних година обнове и изградње земље, обнове једног и расула другог човјека, — и даље од тога назад, и даље напријед. (*Комунистички рај*) То, за оне који су у активној пракси доживјели све те догађаје и чињенице, значи да морају бранити свој сирови материјал од

заборава, да га сређују, отсијавају, извлачећи битно и типично, ослобођавајући се небитног и нетипичног. (*Мртва тачка*) За остале — то значи да морају пажљиво истраживати тај материјал, проучавати га детаљно и систематски, проучавати га по историјским догађајима (*Тамна је ноћ*), по ствараоцима наше најновије историје који данас живе или живе само у легендама народа (*Јелена Ђетковић* али и *Кане доле*), по њиховом дјелу, — одвајајући такође битно од небитног, идући за битним и типичним у смислу рађања и развијања новог, конкретних форми тога рађања и развијања (*Сабља димскија*), конкретних форми нестајања старог (*Бела кафа*, али и *Кус петлић*). И да онда, и једни и други, слију историски и национално битно, типично (*Крмећи кас*), ново (*Трка с временом*), херојско (*Пазарни дан*), — у живе, конкретне уметничке слике, да типично, класно, групно, професионално, лично из хиљада људи слију у синтетизирани ликови, нове живе људе, хероје и ниткове (*Свети ђаво Распућин*). [...] Да објасне настанак хероја (*Афера Љиљак*) [...]. И с друге стране, да по истом том закону синтезе насликају освајаче (песма *Балада о хохштаплери*), даду лик издајника реакционера (Момчило Јабучило из *Беле кафе*, али и Пиле Копиле Пиле из *Кусог петлића*). Да прикажу оне који су, због својих злочина у рату, због своје службе туђину, побјегли са својим злочином у иностранство и ступили у службу туђину. Или те исте у домовини, како сједе на коферима, емигранти у рођеној земљи, чекајући ‘интервенције’, живећи од вијести које сами ујутро измишљају и у које сами увече вјерују, — живећи од продавања себе и својих незаконито стечених богатстава. Све њих, искоријењене, хистеричне, осуђене на пропаст — а одвратне, трагикомичне, смијешне, јер тако изгледају сви они које је историја осудила и који не признају суд историје, и неће да разумију сопствени матерњи језик којим им она говори<sup>35</sup>. И да га не би разумјели, и да га не би слушали, почињу да говоре неким муцавим, падавичарским, интернационалним псећим наречјем.” (Зоговић 1947: 198-199). Све ово, само у сасвим другачијем вредносном смислу, закључно са последње две реченице

---

<sup>35</sup> Управо у Поповићеви драмама можемо читати историју исписану *сопственим матерњим језиком*.

које скоро пророчки наговештавају будућност, трагично читамо у Поповићевим драмама. Он ће писати о свим овим типовима, језик којим говоре његови јунаци биће у неким случајевима дведен на границу разумљивости, али ће се показати да је заправо та и таква књижевност сведочанство једног времена које је о себи волело да ствара симулакруме и које је у те симулакруме веровало. Како Драган Бошковић наводи: „Пошто социјалистички наратив не оставља човека лишеног идеолошког упоришта – у њему су историјско-политички догађаји унапред осмишљени и препознати као телеолошки феномен у једној иманентној идеолошкој и хуманистичко-утопијској метанарацији” (Бошковић 2010: 142). Иза су остајали стварни људи са својим стварно изгубљеним егзистенцијама<sup>36</sup>. Није рационално одбрањиво, али је сасвим тачно ако констатујемо како је једино *Баш-Бунар* и могао да буде трагично финале опуса Александра Поповића.

Са позиција које смо описали почела је историја послератне српске књижевности. Већ је раних седамдесетих Предраг Палавестра у својој *Послератној српској књижевности 1945-1970*, препознао значај Александра Поповића за историју српске драмске књижевности: „Ма колико парадоксално изгледало, Александар Поповић, који је по свом живом осећању сценске игре и плодних могућности модерне фарсе један од најсмелијих позоришних авангардиста, у исти мах је и један од најдоследнијих реалиста у данашњој српској књижевности. Од његових позоришних комада *Kane доле* (1968), који је одмах после премијере скинут с репертоара, и *Друга врата лево* (1969)<sup>37</sup>, који у Београду никада није ни био постављен на сцену, започела је нова позоришна иницијатива. У њој се оживљавају оне исте тенденције које

---

<sup>36</sup> „Зашто се тако мало на наш живот одражавају крупни, мучни, да не кажем чудовишни стицаји околности. Готово целог живота се питам који је то монструм, какав је то фатум који потпуно неовисно од наших настојања управља нашим животима. Ретко кад смо ми знали ко је за то крив. Мањ-више увек смо се у свему слагали, сви смо знали шта је ваљано а шта не. Неки пут се говорило да није тренутак, да је прерано или прекасно а снага читавих генерација је страћена. Тако се, на пример, дошло до генијалног закључка да је Југославија вештачка творевина, да је прошли рат лакрдија, да је комунизам будалаштина... Испада да је читав наш живот, читав епоха, млађење празне сламе” Александар Поповић (*Тамна је ноћ*).

<sup>37</sup> *Друга врата лево* Поповиће је режирао у светски познатом експерименталном позоришту Ла Мама. Премијера је била 1. априла 1970. године. La Mama: [http://www.lamama.org/archives/year\\_lists/1970page.htm](http://www.lamama.org/archives/year_lists/1970page.htm).

су у српској послератној прози и критици, па чак и у поезији, довеле до преображаја критичког реализма и до једног новог, савременог вида литерарног ангажовања. [...] Поповићева појава није и не може да буде искључиво позоришна; она је у подједнакој мери и књижевна – као завршетак једне и почетак друге етапе у послератном развоју српске драмске литературе: тренутак прелома и светао наговештај нове драматургије.” (Палавестра 1972: 343-344). Из Палавестриних речи види се да је власт помно пратила збивања у култури. „Годинама се између власти и њених оперативаца у књижевности с једне, и критичке интелигенције с друге стране, водио фронтски рат. Ови први су у књижевности и позоришту, као и у свим облицима јавног говора, ловили све што је могло бити схваћено као претензија да се о политичкој сфери даје икакав суд, јер он тешко да би могао бити искрено позитиван; с годинама је тактика ипак унапредовала од послератне ’танке црвене нити хуманизма и љубави за малог човека’ до софистициранијих облика осуде, али, то треба рећи, и подстицања. Други табор је током седамдесетих година, с продирањем формалистичких књижевних теорија у руској, француској или англосаксонској варијанти, оснажио своју позицију пронашавши заклон у ставу о аутономији и неререференцијалности књижевности.” (Милутиновић 1996: 445-446) Милутиновић даље наводи да смо одувек имали политичку књижевност, али не и политичку критику, иако су јавности били доступни узорни аутори какав је Фредрик Џејмсон, Рејмонд Вилијамс, Едвард Саид, Гајатри Спивак, додајмо и Терија Иглтона. Ово је важно напоменути, јер је историја послератне српске драмске књижевности обележена неколиким позоришним инцидентима. С репертоара су скидане или забрањиване представе *Чекајући Годоа* (Бекет), *Кад су цветале тикве* (Михајловић), *Голубњача* (Радуловић), *Свети Сава* (Синиша Ковачевић), да поменемо само најпознатије случајеве. Сам Поповић наводи да му је *скинуто* пет представа.

Прилике у политици и књижевности 90их година XX века, међутим, битно су другачије. Крај књижевног и животног пута Александра Поповића поклапа се, историјски посматрано, са радикалном негацијом комунистичког

наратива. Као да је у стварности покушана реверзибилна револуција. Можда и брисање. Вредносни систем који је уграђиван четрдесет година постао је нешто чега су се сви одрицали. Историјска пракса манифестовала се кроз крвави обрачун. Ако је време 50их постулирало наратив изградње, у 90им је разградња била симптом времена. У том смислу, Александру Поповићу мора се признати оно што су му уосталом сви и признавали, да је суштински политички ангажован писац. Његов опус, устројен као својеврсни летопис<sup>38</sup>, може бити читан и као симптом де-конструктивног поступка<sup>39</sup> српско/југословенског политичког дискурса. Тиме се жели рећи да се дискурзивна пракса, коју у послератној српској књижевности артикулише превасходно бинарна опозиција: за и против, доводи у питање оним што бисмо традиционално могли назвати поетика дела и дјела Александра Поповића. Уосталом, чак и да прихватимо полазиште по којем би Поповић био (само) антирежимски писац, који нихилистички дерогира стварност, ипак, „нихилизам, парадоксално, искупљује свет који пориче. [...] Нихилизам не може а да на идолошкој равни не понавља нихилизам говора, ону схему човекових односа према стварности која се отеловљује у говору, у његовом расколу са стварношћу коју говори. Тај раскол недвојбено и показује да је порицање света једино могуће у свету. Штавише, говор најпре мора да успостави свет који потом пориче. И тај зев говор никада не превладава. Све се збива у самој стварности и на равни концепта – у зеву између њих, у сфери симболичког, које мора бити да би био могућ историјски почетак, да би

---

<sup>38</sup> До сличног закључка, поводом Пекићевог *Новог Јерусалима*, долази и Оливера Радуловић: „Поетичку шифру једне [од Пекићевих хроника] крије друга хроника, а сва решења су сабрана у последњој која је епилог с идејним *акцентом*, као што је мото књиге њена митска пројекција, те се, уколико се чита у континуитету, сам конституише као роман о историји човековог пада са завршном поентом” (Радуловић 2008: 328).

<sup>39</sup> Фредерик Џејмсон каже: „То значи да она врста идеолошке, формалне анализе умјетничких дјела коју смо радили у модерном раздобљу, мишљења сам, више није у потпуности примјерена постмодерном раздобљу. Оно што ваља дефинирати и описати прије је нешто што ја називам културном логиком раздобља - начина на који се одвија културна производња. Сматрам да је знаковито да сте, примјерице, у студијама које су се радиле у модерном раздобљу имали као предмет једно умјетничко дјело и оно је могло бити проучавано иманентно. Мислим да данас прије имамо проблем наћи индивидуално умјетничко дјело. Ако проучавате популарне пјесме, не проучавате једну пјесму: морате проучити цјелокупни процес којим се та пјесма уврштава у читав низ присјећања на друге, повезује с прошлим гласбеним врстама....” (нав. према: Маширевић 2011: 71).

концептуализација била могућна. У том симболичком ја одмах јесам и јесам заувек, детерминисан и слободан. У симболичком јесте само парадокс. Из те збрке ниҳилизам не успева да изађе и не може да изађе. О њој, по правилу не води рачуна. Често, он остаје код идеолошке димензије ствари.” (Кордић 1996: 136-137). Мислимо да се зев у сфери симболичног поновио, између ниҳилизма који налазимо у пољу рецепције Поповићевог дела и који углавном није превладан (па је писцу остао атрибут антирежимског) и текстуалне стварности Поповићевих драма које указују на превладани ниҳилизам, већ средином осамдесетих, у *Афери Љиљак*. У том смислу, ваљало би имати на уму књижевноисторијски концепт Саве Дамјанова: „Уосталом, чини ми се како је све јаснија чињеница да постоји један другачији континуитет наше књижевне традиције, континуитет који је и те како дуготрајан и који уште није ирелевантан. У таквом континуитету, суштински другачијем и различитом од досадашњег, најважније место могла би заузети језичко-експериментална дела, жанровски неиздиференцирани феномени (па и они који прекорачују границе вербалног, уводећи у књижевност визуелне, вокалне или сасвим ванестетске елементе), врсте које су раније маргинализоване (путописи, епистоле, ’песме у прози’ и сл.), и још много тога што у контексту нелинеарне, интерактивне и хипертекстуалне књижевности нове епохе бива занимљивије од традиционалног канона и литерарних клишеа које он подразумева.” (Дамјанов 2008: 13)

### 1.5. Мали људи

Поповић се, показало се, у раним драмама<sup>40</sup>, бави човеком и његовим местом у свету. У раним драмама поднаслови су садржавали и одредницу фарса, а кључна синтагма појам смрти или преваре (*Љубинко и Десанка* - преварени човек, *Чарана од сто петљи* - политички мртав човек, *Сабља димскија* - национално мртав човек и *Крмећи кас* - преварена жена). Поставља се питање какви су људи представљени у потоњим Поповићевим

---

<sup>40</sup> „Тај свет је симулакрум великог света, који су створили ‘мали људи са периферије’ и подвргава се поступку драматуршког згушњавања у толикој мери да се овај поступак може именовати хиперреалистичношћу.” (Тодорић 2012: 100).

драмама. Наиме, није мали број драма овог писца у којима би се покушај скицирања актанционих модела завршио као збрка линија, где свако вуче на своју страну. Разрешење проблема стратегије читања најчешће се налази у тзв. сценски неактивном материјалу (насловима, поднасловима).

Постојећа литратура о Поповићу установила је топос *малог човека*<sup>41</sup> у вези са проблемом ликова Поповићеве драматургије. Наша је претпоставка да у посматраним драмама долази до извесних померања. И даље срећемо становнике периферије (углавном Београда), али се маргина појављује поред социјалне и на политичкој равни. Претпоставку да је свет дела апсолут и парадигма апсолутне истине писац трансформише у оно што ћемо у даљем тексту поредити са феноменом граничног, бордерлајном<sup>42</sup>.

Анализирање феномена фокусирања маргиналаца, у случају драма А. Поповића, мора дозвати неколико равни у односу на које се оријентишемо. Прво, могуће је да је мали човек напосто онај ког писац бира да му се обрати<sup>43</sup>. Литература о Александру Поповићу на више места помиње тврдњу

---

<sup>41</sup> Говорећи о свету београдске периферије, што је свет ликова Поповићевих драма, Мирјана Миочиновић каже: „У њој [периферији] не живе људи тек приспели из села, него онај мали свет што генерацијама живи у предграђима и једва залази у центар, а потребан центру, јер га опслужује, у првом реду занатима и својим сумњивим пословима: шнајдери, водоинсталатери, воскари, молери, лимари; затим свет периферијске забаве (кафеџије, музиканти, пеливани), сиротиња без занимања, и покоји периферијски интелегент. Тај свет опстојава на класичним и оштрим опозицијама: *град/село, мушко/женско, старо/младо, газда/слуга, мајстор/калфа*” (Миочиновић 1996:3).

Занимљиво је и размишљање Егона Савина: „Предмет његове [Поповићеве] пажње је његов народ. Расељен у ратним и немирним временима, измештен са својих сеоских огњишта, тај народ никад није стигао у град. Тј. до града у смислу мегаполиса. Сместили су се на предграђе, у паланку урбане цивилизације. Ту је формиран овај специфични периферијски менталитет који Аца Поповић познаје подједнако добро као и Бранислав Нушић” (Театрон 2006: 11).

<sup>42</sup> „Према Кристевеј, то стање [бордерлајн је психичко стање, Г.Т.] доводи у питање Фројдову теорију која јасно одваја свесно од несвесног. Код бордерлајна, садржаји који би требало да су недоступни свести појављују се јасно видљиви у 'граничном' говору и понашању.” (Петровић 2011: 10)

<sup>43</sup> У контексту разматрања Поповићевих извора и претеча, у смислу фокусирања малог човека, позовимо се на Валтера Бенјамина који, разматрајући нетрагичног јунака Брехтовог епског позоришта (претходна истраживања показала су да постоје извесне везе између Брехта и Поповића) каже: „Можемо роћи даље и рећи да је Brecht pokušao da dramskim junakom učini onoga koji razmišlja, pa i samog mudraca. (...) Ali već je Platon vrlo dobro shvatio nedramatičnost savršenog čoveka - mudraca. On ga je u svojim dijalozima doveo do praga drame - u *Fedonu* do praga prikazivanja stradanja Hristovih. Srednjovekovni Hristos, koji je, kako to nalazimo kod crkvenih otaca, ujedno zastupao mudraca, prevashodno je netragičan junak. Ali ni u zapadnoj svetovnoj drami nikada nije prestalo traganje za netragičnim junakom. Često u nesuglasici sa svojim teoretičarima, ta se drama na uvek nov način odvajala od autentičnog oblika tragike, to jest od



да писац воли малог човека<sup>44</sup>. И када бисмо имали на уму ране Поповићеве фарсе, пре свега *Љубинка и Десанку* или *Чарану од сто петљи*, *Сабљу димискију*, ова тврдња би била довољна. Међутим, већ са *Крмећим касом*, у обличју малог човека приказане су лидерске функције. Још више у *Развојном путу Боре Шнајдера*. Дакле како писац престаје да у поднаслову уноси реч фарса, он све више обликује слику света која је модификовани свет малих људи. Истовремено, политички контекст настанка драма промовише једнакост, али са пролетерима. Дакле, стандардизација се врши по том критеријуму. Пролетер бива у политичкој пракси схваћен банално, не као авангарда него као упросечени човек, што осим што ствара логичку збрку, чини да масовна култура постане пожељан естетски образац, а једноставност, неуокост и простота – идеал. Категорија авангардности пролетера је задржана, ресемнатизивана и употребљена као средство корупције. Без намере да расправљамо зашто се десило, покушаћемо да покажемо какве је последице овакво стање имало на дело Александра Поповића.

Наиме, уколико се једна друштвена група тотализује, поставиће се, кад-тад питање њеног идентитета. Самоспознаја је само један од елемената дефинисања. Нужно је постојање Другог у којем се огледа наше Ја<sup>45</sup>. Ако дакле пођемо од тврдње да је авангардизам „тежња да се новим револуционарним идејама измени постојеће стање” (Клајн-Шипка 2006:58), те да је једна друштвена група (пролетери) проглашена авангардом, може ли се

---

grčke tragike. Taj važan ali loše označen put (koji ovde možemo uzeti kao sliku za jednu određenu tradiciju) protezao se u srednjem veku preko Hroswithe i misterija; u baroku preko Gryphiusa i Calderona. Docnije se ocrtavao kod Lenza i Grabbea i, na kraju, kod Strindberga. Shakespearovi prizori nalaze se kao spomenici na ivici tog puta, a Goethe ga je dodirnuo u drugom delu *Fausta*. To je evropski, ali i nemački put. Ako se uopšte može govoriti o putu, a ne samo o krijumčarskom skrivenom putu kojim je zaveštanje srednjovekovne i barokne drame došlo do nas. Ta uska planinska staza, ma koliko zarasla u korov, pojavljuje se danas u Brechtovim dramama.” (Benjamin 1974: 301) Ако ништа друго, из овога можемо закључити да постоје релевантне аналогије у процедурама које су пролазили Брехт и Поповић, сваки у контексту своје традиције.

<sup>44</sup>„Јунак његових драма није митска личност, нити симбол великих идеја; то је обичан човек, изникло из средине такозваних малих, припростих и неуких људи са периферије. Код њих се наивна простодушног и ведрина помирљивог оптимизма мешају са закучастом, сасвим ирационалном и зато често парадоксалном примитивном логиком малограђана.” (Палавестра 1972: 342)

<sup>45</sup>„Метафизичко Друго је друго једне другости која није формална, другости која није пуко наличје идентитета, нити је тек отпор Истоме, већ другости која претходи свакој иницијативи, сваком империјализму Истог.” (Левинас 1976: 22)

поставити хипотеза да је избор *малог човека* Поповићев одговор на захтеве времена? И даље, ако је то тако, и ако се авангардистичке тенденције припишу уметничкој продукцији, шта је, у случају Александра Поповића, резултат? Наводимо пример дијалога из драме *Мртва тачка*:

„МЕЛАНИЈА: *(Долази из кревета: босонога, у белој спаваћици, као вила, и гледа у чуду.)* Четрдесет и кусур година спрцасмо у своје дебело месо, а с мртве тачке се и не померисмо *(Долази Светозар, одевен к`о војвода, са цвећем заденутим у шубару. Она му се брже-боље обраћа.)* Шта се то овде од јутрос, Светозаре, у нас све нешто дрма?

СВЕТОЗАР: *(Журно пролазећи.)* Шубара и цвеће.

МЕЛАНИЈА: *(Добацује за њим.)* Ти оде, а не рече ми до краја. *(Војиславу, обученом у љотићевску официрску униформу, који журно прелази преко сцене у супротном правцу.)* Је л` се то нешто ново догодило, буразеру, преко ноћи, иза мојих леђа?

ВОЈИСЛАВ: *(Журно пролазећи.)* Догодио нам се новокомпоновани народ.

МЕЛАНИЈА: *(Добази за њим.)* Одлазиш, а ниси ми докрајчио. *(Пелагији, одевеној у либаде и тепелук, која журно пролази у супротном смеру.)* И у шта сад верују, матора, знаш ли бар ти?

ПЕЛАГИЈА: *(Журно пролазећи подврисне.)* У посело весело.

МЕЛАНИЈА: *(Добази за њом.)* Наједном му је, значи, постало, што се каже, све уз Калемегдан.

КИРО: *(Прелази преко сцене у супротном смеру, обучен у комитску ношњу. Носи на себи гоч у који потихо лупка.)* Нану ћемо им нанину!

МЕЛАНИЈА: А коме то, човече?

КИРО: *(Стане јаче и све јаче лупати у гоч.)* Ономе ко са нама неће.

МЕЛАНИЈА: *(Виче због бубњања гоча.)* Где? Где, бре, неће?

СВЕТОЗАР: *(Долеће с Пелагијом и Војиславом из три разна смера.)* У коло.

ПЕЛАГИЈА: Братско.

ВОЈИСЛАВ: Антибирократско.”(Поповић 2003: 800-801)

Овај дијалог је изабран јер, с једне стране даје суд – коментар о времену, а с друге, јер је типичан за оне драме А.Поповића које су ближе реалистичком проседеу. Сведочи о баналности асмблажа који твори нову народну културу,

инаугурисану у Поповићево време у естетски канон.<sup>46</sup> Уношење текстова културе у драмски проседе и њихово пародирање, у поетичком смилу, симптом је постмодерног сензибилитета. Тај поступак колажирања биће типичан за готово све Поповићеве драме. Преобиле значења које овакав текст производи резултат је актуелизације идеолошког (четничка песма и комунистичке паролe), фолклорног (коло) и популистичког дискурса. Међутим, оно се може читати и као симптом Поповићевог односа према модерни. Према А. Јеркову „Жеђ савременог друштва за преобиљем које укида сваку релну потребу плод је одустајања од трансценденталног. Небо више није немо, већ метафизички испражњено” (Јерков 1992а: 60). Питање статуса трансценденталног, видеће се касније, биће једно од кључних за Поповића. Напомињемо да је пример узет из драме у којој се могу назрети елементи касичне драматургије: лик, фабула, време радње.

Следећи пример је из драме *Успомене Бисе херихтерке* и он треба да илуструје како Поповић гради дијалог својих малих људи у драмама које тендирају херметичном изразу, па се због тога, на рецепцијској равни, у њима активира и наслеђе авангарде. Оно је, међутим, доведено у статус елемента транстекстуалних стратегија, и сведено на нехијерархизовани низ.

„ИСА: Сама си их бирала, Бисо, куда ћеш сад? Је л` на збор бирача?

БИСА: А не, језик сам вратила у корице мача... Сада идем на обалу, Исо...

ИСА: А шта те на обали чека, Бисо?

---

<sup>46</sup> Разматрајући прилике у руској култури, Михаил Епштејн скицира прилике у западној Европи у XIX веку: „Према Џону Стјуарту Милу, Европа, која ’свој разноврсни развој дугује мноштву струја’, око средине 19. века ’почиње у знатној мери да губи то преимућство. Она одлучно тежи према кинеском идеалу – начинити све људе једнакима’. Са њим се слаже и Херцен: ’У непосредној близини, иза угла, посвуда вреба стоглава хидра..., доминантни склоп збијеног медиокритетства (conglomerated mediocrity) Ст. Мила... Да, драги мој пријатељу, време је да дођемо до спокојног и смиреног сазнања, да је малограђанство коначна форма западне цивилизације, њено пунолетство – *etat adult*; њиме се завршава дуги низ њених снова, престаје епопеја уздизања, младалачка романса – све оно што је уносило толико поезије и мука у животе многих народа’. Са обојицом се, уза сву специфичност својих идеала, слаже К. Леонтјев: ’Све оно лепо, и дубоко, и по нечему изузетно, и наивно, и префињено, и изворно, и каприциозно напредно, и блиставо, и чудно – подједнако се повлачи, одступа пред тврдим налетом ових сивих људи... Ја сувише волим човечанство да бих му пожелео такву, може бити, мирну али баналну и понижавајућу будућност.’ (Епштејн 2006)

БИСА: Угинула шкољка чека ме на обали годинама... Ако је икада нађем, писаћу о њој у новинама... И таласи ће у мојим ушима шумети слично лепету смртно рањеног лабуда...

ИСА: Јер море је рањено, Бисо... И вода се трза, као што се трза кокош без главе... Али никада море неће умрети... Дотрајала земља може да се поруши, исто као човек!

БИСА: И кужни облаци могу да никну као коров!

ИСА: И са свих страна могу покуљати сећања бурно!

БИСА: То је танго ноктурно... тихо лебди кроз ноћ...

ИСА и БИСА (*Тихо запевају у дуету.*):

Честитао сам ти и ти рече: 'Хвала'...

А да ли знадеш да се у том часу

гранитна зграда мојих идеала,

сруши, и смрви, и у пепео расу..."(Поповић 2003: 411-412)

Иза ове шуме значења назире се не само тематизовање језика, него и носталгија за неким великим наративом који би био мера ствари. Потрага за Другим у којем бисмо се огледали. Свет Поповићевих малих људи је изгубио аксис, али га писац држи на окупу метастабилним жанровским оквиром. Питање центра, којем би мали људи били маргина, бином мали/велики очигледно за Поповића у овој драми није актуелан. Мали људи, људи маргине, говоре туђе текстове, јер немају начин да аутентично изразе јаство. Пошто су *Успомене Бисе херихтерке*, према Радомиру Путнику праизведене 1980. можемо назначене поетичке тенденције упоредити с онима у српској постмодерној прози, која према А. Татаренко такође потиरे границе између елитне и масовне културе. „Реч је о типу 'александријске' (или 'хеленистичке'), по својој суштини, књижевности, која предвиђа упућеност компетентног читаоца не само у књижевну традицију већ и у традицију других сфера културе, па и жанровске, тривијалне.” (Татаренко 2013: 111)

### 1.5.1. Статус писца

Нужно је, у контексту проблема *малих људи*, поменути и статус писца. Аутор се, наине, у неколико драма оглашава практично аутопоетским монолозима. Наводимо овде примере три монолога Старца, из драме *Нега мртваца*, који је нека врста инстанце центра. Симптоматично је да се у сва

три случаја Старац обраћа Богу. Први монолог је са почетка драме, други из средине, у фантазмагоричном амбијенту, након што је Старац објавио да је одлучио да умре, а трећи у финалу драме, у сличној атмосфери, уз звуке гусала:

„СТАРАЦ: *(Упалио је лампу на свом председничком столу у централној ложји. Он пуши томпус и ноге држи на столу.)* Боже, боже, шта ја радим. А ти све видиш. Зашто ме не спречиш. Јесу ли ти, заиста, угодна моја дела, желео бих да знам. Држиш ли ме ти у својој власти као што то ја чиним са својом децом. Од тебе сам се много чему научио. Да нада без вере значи сасвим мало. И да правда без силе не значи много. Те да насупрот сваком рају мора обитавати ад. За послушне и непослушне. За покорне и непокорне. *(Наједном устане и угаси томпус.)* Господе, обраћам ти се, јер сам у страху да не изгубим твоју милост. Хоћеш ли ме казнити што сам посустао. Ја немам више снаге да те следим, опрости ми. Молићу ти се до краја. [...] Одавде више неће бити повратка. Гаси се свака нада.” (Поповић 2003: 84)

„СТАРАЦ: *(Церека се док хода по сцени.)* Е људи, људи! Гмизави ли сте? Слинави ли сте? Жилави ли сте? К`о црви. *(Церека се док хода.)* Е људи, људи! Како сте ми се умиљавали. Несносно сте ми се подвлачили. Много сте ми се огадили. *(Церека се док хода.)* Е људи, људи! Превртљиви ли сте. Страшљиви ли сте. За презрети сте. К`о свака фукара. *(Церека се док хода.)* Е људи, људи! Ваше бедастоће ни на оцеђеном буњишту нема. *(Зацерека се и наједном пресече.)* А и ја сам један од нас. И то најгори међу рђавима. *(Зацерека се.)* Зато сте ме и тако здушно прихватили да вас предводим. Фуј.” (Поповић 2003: 156)

„СТАРАЦ: *(Потуца се по сцени као по разбојишту и вихор се лагано промеће у гуслање уз које он запомаже.)* Аој, шта сам урадио. *(Гуслање.)* Јој, много сам се огрешио. *(Гуслање.)* Ај, како сам могао. *(Гуслање.)* Јаој, све сам упропастио. *(Гуслање.)* Боже, најгоре сам испаштање заслужио. *(Гуслање.)* Чујеш ли ме, господе. *(Гуслање.)* Ја сам човек. *(Гуслање.)* Ја сам човек с две руке, с једним устима и без иједног репа. *(Гуслање.)* И нисам најсигурнији у своје порекло. *(Гуслање.)* Дошао сам да ми судиш, човекољупче. *(Гуслање.)* Довео сам и пет својих најверодостојнијих сведока, робова твојих. *(Гуслање.)* Дај ми било какав знак, боже, ако ме чујеш и разумеш мој

плач. (*Страховита грмљавина, и он раздрагано појури од једног до другог свог сведока, па их буди.*) Устајте, децо, бог ми је громовима потврдио да ме удостојава изласком пред његов страшни суд...” (Поповић 2003: 191)

Старац, који за себе каже да је један од (малих) људи, метонимија је оних који трагају за вишом инстанцом – богом. Јер, наведени одељци садрже и веру и сумњу и очај дезоријентисаног Човека. Ово је једна од неколико типичних граничних ситуација у којима се „негативитет уписује у егзистенцијалну стварност, у нихилистичку реторику” двоумећи се да ли да одсутног затражи потпору (Кордић 1996), да ли да крене путем херменеутике бинома живот – не-живот. Мислимо да је ово важно нагласити, због бољег разумевања две тенденције у Поповићевом опусу. И она мање херметична и она више херметична, такве су зато што их условљава нестабилана егзистенција нихилистичког у стварности/писцу. Тако у оним мање херметичним „говор престаје да не казује стварност, тј. не престаје да казује стварност. Његова супстанца је не-цела, или да то кажем такође на парадоксалан, негативан начин: није супстанцијална, не открива ни своју истину. Своју истину открива једино бол, патња, телесна патња чак. телесни бол је метафизички бол, увек истинит” (Кордић 1996: 141).

У контексту целе драме ауторски глас обликује паралелну текстуалну раван на којој се промишља писање само. То што у трећем обраћању активира гуслање, архајску (и традиционалну) форму уметничког израза, наговештава концептуалистичке тенденције унутар Поповићеве поетике<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup>„Али чему та банализација ствари које, саме по себи, нису увек баналне? Може ли се то назвати нихилизмом и – завршити с том појавом, мирно остајући на јасној негативној одредби? Не, нихилизам је поуздано одрицање виших вредности, задовољно собом, сигурно у себе. Концептуализам је дијаметрално супротан нихилизму: то је превакавање недостојности, неосмишљености сваке од откривених сфера бића. [...] Концептуализам јесте обесмишљавање оног што знамо, ради потпунијег знања онога што не знамо. Само по себи, то знање прелази границе концептуализма, зато незнање ’открива мрак тајанственог ћутања, које превазилази сваку светлост’ (Псеудо-Дионисије: *Тајанствено богословље*). Ето зашто сваку просветитељску екстазу надмашују и укидају концептуалистички поступци, та техника отклањања идеолошких притисака на свест и излечења од соционеуроza – да би водила у дубину мрака који превазилази светлост, у дубину нејасноћа које превазилазе јасноћу.” (Епштејн 1998: 87-89)

Дакле, феномен *малих људи*, је, на извешан начин, феномен колектива. У Поповићевим драмама, тај колектив се идентификује, превасходно језиком, иако ћемо касније указати и на хронотопичност Чубуре, као конституента тог колектива. Писац углавном не посвећује пажњу карактеризацији лика, посебно у драмама које тендирају херметичном језичком изразу. Има случајева и да се имена ликова понављају. Све ово упућује на закључак да је Поповићев фокус примарно усмерен на колектив као медијум спекулативних поступака. Аргумент у корист овакве тврдње је и чињеница да је једна од доминантних, ако не и најдоминантнија Поповићева тема – српство, што је такође дискурс колектива. То што је реч о *малим* људима, упућује нас на, с једне стране, могућу дискурзивну интанцу/е (мислимо на деридијанску претпоставку о нужности постојања арбитрарног центра, који је ван структуре којом арбитра<sup>48</sup> која, овако постављена, обликују поље у којем су мали људи маргина. Њихов статус, већ смо поменули, тада, сигнализира проблем центра (те тотализујуће инстанце) у односу на који се поље оријентише. У драмама које смо посматрали, нисмо уочили да писац разрешава ово питање. Тај Други, који би био трансцендентални означитељ, идентификује се одсуством. Шта више, својеврсна пародизација или первертовање трансценденталног означитеља јесте појава писца у измењеним околностима. Он више није свезнајуће око него је дијагноза, индиција одсуства. Сва места где се Поповић појављује кроз коментар, јесу индиција одсуства и трансценденталног означитеља и његове супституције коју је донео реализам – писца.

### 1.5.2. Језик малих људи

Следећи проблем сигурно јесте језички израз. Уважавајући сложено формално наслеђе које Поповић инкорпорира у своје драме, од Менипске сатире, преко фарсе, народних комада с певањем и коначно двадестовековне традиције авангардне драме (посебно Брехта и Јонеска), ипак морамо да се

---

<sup>48</sup> О овом проблему говори и проф. Pol Fraj (Paul Fry): <http://academicearth.web3.audiodo.com/lectures/structuralism-and-deconstruction> (15:40).

запитамо зашто, у послератној Србији, писац драмским ликовима додељује текстове, који су често, на први поглед, лишени смисла, или оне који их изговарају, представљају као инфериорне.

Историјски посматрано, хијерархизујућа поларизација на центар и периферију, која садржи вредносни суд у корист центра, потиче из античке Атине<sup>49</sup>. Од те тачке полази и Авитал Ронел, разматрајући феномен глупости (*stupidity*), који нам може бити од помоћи у потрази за одговором на питање, зашто Поповићеви ликови говоре тако како говоре. Библијске религије изградиле су парадигму којој је означитељ несазнатљиви Бог, што имплицира веру, а не знање (у екстремном виду оличено у максими *Sancta Simplicitas*)<sup>50</sup>, а суд о религијском дискурсу који је још увек актуелан, уобичило је просветитељство; замена теоцентричности антропоцентричношћу поставиће човека на упражњену позицију трансценденталног означитеља, чиме ће се, као у у доба античке Атине, омогућити хијерархизација унутар људског друштва. Авитал Ронел наводи да је маргинализација популарне културе, означене као споја не-разумских појава са појавама чуда (нпр. чудесна излечења), започела још у XVI веку (Ронел 2002: 44). Међутим, оно што ће у таквом друштву постати меродавно, преселиће се са неба на поље економије. Маркс ће расправљати о отуђењу пролетера, као једном од узрока производње глупости (Ронел 2002: 56). На овим темељима и Авитал Ронел и Бернард Штиглер (Bernard Stiegler)<sup>51</sup> износе уверење да савремени свет производи

---

<sup>49</sup> "Frequently viewed as insensible (*anaisthētos*), the *agroikos* is characterized by the absence of a sense of humor or as lacking any sensibility for pleasure. The *agroikos*, having no refinement to speak of, no sense of the *juste mesure*, is without education, an internal savage. The city, by contrast, cultivates the qualities of elegance, intelligence, refinement." (Ronel 2002: 40) *Agroikos* се преводи као простак, сељачина, према: Аристотел 1988.

<sup>50</sup> "We do not cognitively attain to the infinite God. All we know about God is that He is unknowable by us, both in this world and in the world to come." (Ronel 2002: 46)

<sup>51</sup> Штиглер сматра, између осталог, да промене у економији утичу на образовни систем тако што напуштају идеје просветитељства о образовању као путу ка зрелости. Коментаришући конзументизам, као феномен јавног простора и времена, Штиглер сматра да он једино обликује демократско јавно мњење, наглашавајући да је оно увек слабо, несигурно. У земљама демократија, она је та која је дала подстрек конзументизму који је ликвидација зрелости, кроз системско произвођење мањина. Закржљала одговорност завршава као глупост, јер је колективна и појединачна одговорност увек повезана с разумом. (Предавање Бернарда Штиглера о постструктурализму: [https://www.youtube.com/watch?v=ch\\_OgoR0WPs](https://www.youtube.com/watch?v=ch_OgoR0WPs))



глупост ко оружје против радничке класе<sup>52</sup>. Корупција којом се држава служи да би контролисала масе, друго је име за масовну културу.

Позивамо се на ове, не сасвим конвенционалне савремене филозофе, јер нам се чини да је Поповић, тематизујући малог човека, дијагностиковао културолошки тренутак који је био на видику, а чији смо сведоци данас. Послератне прилике у Србији, пре свега политичка демагогија, обликовале су наопаког означитеља. Та референца индуковала је пометњу у говору, која се у неким Поповићевим драмама све више манифестовала, како се декомпоновао политички систем. Наводимо још један пример дијалога из драме *Успомене Бисе херихтерке*:

„ИСА: Благо због тога Тиси и Лиси, јер кад остаре, остаће им најлепши дар живота: мудрост.

БИСА: Ја сам пре за машту, Исо.

ИСА: Ја сам пре за ташну, Бисо.

БИСА: Али зато никад ниси био за ташту, Исо.

ИСА: Ако бих бирао од два зла мање, определио бих се ипак за башту, Бисо.

БИСА: Зато што се ниси опарио, не хладиш врелу кашу, Исо.

ИСА: Е, па боље 'јашта', него 'свашта', Бисо, то је моја девиза.

БИСА: Мало речи, више фраза.

Испод шушке, озго риза.

Већа глупост, мања мудрост.

Ред сланине, па ред меса.

ИСА и БИСА (*Углас*): Ред сланине, па ред меса.” (Поповић 2003: 419-420)

Овај дијалог би се могао посматрати као пример асоцијативног повезивања, што је једна од Поповићевих техника гомилања значења, али је, такође, веома занимљив за проблем постулирања теме глупости, у свет малих људи. Иса и Биса, након што Иса констатује да није успео да се домогне ташне, која је метонимија доброг радног места, те да се није опарио (дошао до пара), дефинишу своју животну филозофију која је оличење кетмана: треба имати шушке (новац), али не јавно, јер је за јавност риза (мантија је овде синегдоха

---

<sup>52</sup> ”The state is a pusher of stupidity, dealing it in strong doses to the worker: in the main, stupidity is an opiate, a weapon wielded against the working class, zapping and incapacitating it.” (Ronel 2002: 57)

скрушености); не треба паметовати него се правити глуп. Завршни стих *ред сланине, па ред меса* ознака је упросеченог менталитета, који зна да је костим глупости најбољи костим за преживљавање. Поповић за овакав став има претече у књижевности. Један од њих свакако је Кочићев лик Давида Штрпца.

Само у драмама у којима преовладава фантастички дискурс, Поповић је нескривено пустио своје јунака да дискутују трансценденталног означитеља, што је, узгред буди речено, такође могуће коментарисати у светлу феномена *глупости*. Концепцијом драме *Афера Љиљак*, у којој се у Еденском врту сусрећу старозаветни пророк, старогрчки мудрац, алегорија логичког расуђивања и мали човек, Поповић ће у цивилизацијски код покушати да реинтегрише бога/јунака, односно да свету врати логос.

Дакле, сматрамо да у случају драма Александра Поповића не можемо говорити само о пишневој симпатији према малим људима. Он конструише ликове и кроз њихов говор и поступке тематизује глупост, наивност, безазленост, као симптоме теме којом се у појединој драми бави. Такав поступак јесте у основи морализаторски и сматрамо да је потврда претпоставке да писца не занимају студије ликова него текстуална појавност културе.

Уколико тражимо образложење за овакву констатацију, дискусија о постмодернизму како га види Михаил Епштејн, јесте могући пут.<sup>53</sup> Наиме,

---

<sup>53</sup> Теза Михала Епштејна, првасходно изложена у књизи *Вера и лик*, је да „совјетски атеизам може бити разматран као парадоксални развитак апофатичке теологије, као њен следећи корак, који доводи до брисања саме 'теичке' и 'теолошке' компоненте. Бог остаје не само без свих својих атрибута него и без самог предиката постојања. Безбожје и безверје као да постају природан закључак апофатичког одрицања бога и брисања свесне вере (Епштејн 1998: 17). На овим темељима, позивајући се на Берђајева, Епштејн XX век назива *новим средњовековљем*. „Али ако се 'ново средњовековље' не изједначава механички са старим средњовековљем и ако се дозволи померање читавог религиозног вектора у област несвесног, тада се слика XX века мења и добија духовну дубину. 'Ново средњовековље' не поништава процес секуларизације него му даје другу димензију, религиозну основу. Суштина је у том што се религиозно током секуларизације отуђује од људске свести и добија форме несвесног, а несвесно превазилази ниво и размере човекове индивидуалности.” (Епштејн 1998: 28) У доба тоталног отуђења човека од себе самога „уметност XX века, а поготову постмодернизам, јесте уметност у име неког Другог: аутор брише свој потпис, јер за њега говори Оно – Језик или Несвесно. Управо у том смислу може се говорити о новом средњовековљу, јер оно поново лишава човека централне позиције у универзуму и то место препушта – Друго. Али, особеност овог новог, у поређењу са 'старим' средњовековљем, састоји се у његовој апофатичкој скривености: оно не може бити разјашњено за индивидуалну свест а још мање за масовну веру, оно не може постати предмет религиозног погледа на свет, оно не може чак ни

постоје извесне сличности између прилика у Русији и касније Совјетском Савезу и прилика у српској култури. Ово констатујемо на основу следећих чињенице: обе културе су доминантно словенске, обе своје религијско утемљење имају у православном хришћанству, обе су биле претежно руралног типа у тренутку када се опредељују за покушај да, у једном тренутку свога развоја, изграде комунистичко, односно социјалистичко друштво<sup>54</sup>. Као што је то био случај и у српској култури, „Русија није доживела Ренесансу и Реформацију и прикључила се покрету европске секуларизације у релативно одмаклој његовој етапи, у доба Просвећености. На тај начин, органска веза хришћанства и хуманизма, хришћанства и индивидуализма, Божанског и људског, која је успостављена у европској култури епохе Ренесансе и Реформације, остала је туђа руској култури, где су се оба ова пола појавила истовремено, у својој растућој подвојености. У осамнаестом и почетком деветнаестог века руска култура брзо и успешно, напредујући у општеевропском окриљу, прелази етапу просветитељске секуларизације – од Ломоносова до Пушкина.” (Епштејн 2006)

Руски утицај на српске културне<sup>55</sup> и политичке<sup>56</sup> прилике био је и остао значајан. Обе културе имају респектабилно авангардно наслеђе<sup>57</sup> које се на контроверзан начин уграђује у пројекат социјализма/комунизма. И коначно, аналогија се може успоставити и на статусу нихилистичког поимања света, у апофатичкој религијској мисли.

---

да добије име 'Бога'. Постмодернизам инсистира управо на инородности и неизрецивости тог Другог, којим се не може овладати ни историјски ни научно, ни теолошки.” (Епштејн 1998: 32)

<sup>54</sup> Сетимо се само Зоговићевог позива да се пише о *нашем сељаку*.

<sup>55</sup> О утицају руске културе на српску, од друге половине XVII века види:

[http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/klasicizam/mpavic-klasicizam-2.html#\\_Toc515702748](http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/klasicizam/mpavic-klasicizam-2.html#_Toc515702748)

[http://www.rastko.rs/isk/isk\\_04.html#\\_Toc412458887](http://www.rastko.rs/isk/isk_04.html#_Toc412458887)

<sup>56</sup> О руском утицају на српске политичке прилике у XIX веку у: Перовић 1995: 69.

<sup>57</sup> Однос према културном наслеђу, па тако и наслеђу авангарде, непосредно после рата, у Југославији је такав да је „критици изложено [од старне агитпропа] и стваралаштво београдских надреалиста Марка Ристића, Милана Дединца, Душана Матића, Александра Вуча, Коче Поповића, Ђорђа Костића и других. Сви наведени писци, песници, сликари и критичари, уколико су наставили да делују у културном животу, нису се у првим годинама након победе револуције позивали на своје раније стваралаштво, већ стварају у духу новог времена, жигосу све преживело и тиме доказују своју партијност” (Димић 1988: 68).

Други члан у овој бинарној опозицији (поједностављено речено, Русија: да – Русија: не), међутим, јесте ванкњижевна чињеница информбировског сукоба, који је с једне стране био еманципујући за политички дискурс, али је, с друге, значио још једно убиство квази-бога. Наводимо, у том смислу, речи Илије Човоровића из *Балканског шпијуна* Душана Ковачевића: „Ја сам држђ његову слику пет година, кђ икону, и држаћу је поново, кад-тад!” (Ковачевић 1987: 266).

### 1.6. Проблем политичности

Александра Поповића прати распрострањено веровање да је политички ангажован писац, који је својим делом, неретко представљао опасност за владајући режим његовог доба. Поповић, наиме, користи методологију и левичарске уметности, која је оставила респектабилно наслеђе, као што је и поступак радикалног преиспитивања, суштински левичарски, уколико је умесно уопште користити овакву терминологију у постидеолошко време. Међутим, такав поступак уочен је и у српској постмодерној прози. Како пише Сава Дамјанов, коментаришући појам критичке димензије те књижевности, она „не даје, као у неким ранијим раздобљима, апсолутни примат социјалној и политичкој боји (мада су у српској постмодерни присутни и ови моменти), него је интензивно усмерена и ка низу других области: научној, културолошкој, филозофској, морално-етичкој, масмедијској, историјској, књижевно-теоријској, па и самој књижевно-уметничкој. Осим тога, критичка димензија српске постмодерне прозе не испољава се у симплификованом виду, кроз директан, тенденциозан критички дискурс, већ се служи суптилнијим уметничким средствима као што су иронија, пародија, персифлажа, пастиш, деконструкција, металитерарност...” (Дамјанов 2002б: 40).

Тако су неке представе, постављане по Поповићевим текстовима бивале забрањиване, експлицитно или другачије, неке су биле изнимно популарне јер су разумеване као политички субверзивне, но све то јесте историја рецепције Поповићевог дела. Иако је уз овог писца везано мноштво

усмених предања, која стварају донекле митску ауру око личности и дела, и летимичан преглед наслова новинских чланака, објављиваних у време сценског појављивања појединих Поповићевих текстова, показује монолитан рецепцијски дискурс. Његову монолитност чини, сасвим легално, опредељивање за и против, када је реч о Поповићевом делу. То је у духу доба у којем Поповић пише, али за наше разматрање заправо није од велике помоћи, пошто мало сазнајемо о иманентној поетици дела. Она је најчешће и биле предмет забуне<sup>58</sup>. Тако су поетички најблиставија места Поповићевих драма разумевана само као криптограми<sup>59</sup> политичког дискурса. У суштини, верујемо да је код Поповића реч је о деконструкцији два велика наратива: српства и историје. Оба подразумевају и јунаштво.

---

<sup>58</sup> Постоји прича, коју потврђује и Александар Поповић, да је, после читања драма, прва реакција Бојана Ступице било питање: Да ли је тај човек луд? Пашић: <http://pulse.rs/feliks-rasic-intervju-sa-aleksandrom-popovicem/>.

<sup>59</sup> „Текст написан тајним писмом који се може прочитати само дешифровањем (помоћу одређеног кључа), јер су елементи изворног текста (слова, слогови, речи) замењени другим знацима по одређеном систему.” (РКТ 1992: 405)

## 2. Генеза жанра фарсе

„А ову умну и духовну трпезу не износим усред коњских трка, где није прикладно о добрим делима слушати, ни на бучне улице где забављач (Теодосије користи термин *скомрах* - прим. П.М.), махнитајући, штетним бесовским песмама и лажним мудровањем душе сакупљених повређује, јер загађеним и нечистим речима ум њихов скрнавeћи не развесeљава га него уништава...”<sup>60</sup> Одломак из Теодосијевог рукописа може добро да нам послужи у покушају да одговоримо на питање зашто се Александар Поповић определио да скоро целокупан свој опус испише у облику који је, откада се на културној позорници Европе појавио, представљао образац ниског, невредног, често баналног и – народног. А да је позориште, и то оно забављачко заиста било омиљено у народу потврђује, посредно, Теодосије и у тексту *Житије и подвизи светогa и преподобног оца нашег Петра у Коршишкој гори испосника*: „Често, како то световни људи воле, вршњаци његови на игралишта и позоришта исхођени покушаваху да и њега силом са собом поведу, али би се он од ових истргнуо говорећи да у тим стварима са њима неће друговати. И тамо не хтеде ићи.” (Теодосије: 121).

Од петнаестог века фарса као жанр<sup>61</sup> доживљава процват. Када се мисли о фарси у контексту високе књижевности, обично се мисли на Молијера. Но нас у овом случају више занима чињеница да је фарса, која је по дефиницији класичних поетика била ниски жанр, доживела крајем XIX века преображај, претворивши се у веома цењени облик драмског писања писца XX века. Може се рећи да с Алфредом Жаријем и драмом *Краљ Иби* почиње нова фаза у историји жанра фарсе. Питање зашто авангардни писци бирају фарсу као облик за своје драме, зашто о, за авангарду важним темама, бирају да говоре као улични комедијаша излажући порузи академизам грађанске

---

<sup>60</sup> НБС Београд, П17. лист 256, према: Марјановић 2005: 55

<sup>61</sup> За наше разматрање, занимљива је дефиниција фарсе коју даје Никола Батушић, по коме, фарса је: „средњовековна комедиографска врста снажних натуралистичких нагласака, настала као уметак (надјев) у станкама црквених приказања; касније самостални жанр који карактеризира тематика из савременог грађанског живота и мали број особа (3-6)” (Батушић 1991: 331).

културе, то питање јесте важно и за наша разматрања књижевног писма Александра Поповића<sup>62</sup>. У *Поетици оспоравања* Александар Флакер каже да „авагардни текстови нису миметички ни с обзиром на друштво ни с обзиром на пјесникову особу. Њихова функција није особна пјесникова експресија нити су они релевантни за непосредну спознају друштвених процеса. Примарна им је друштвена функција естетско превредновање, за које се везује морално и етичко превредновање, а тек затим и социјално превредновање” (Флакер 1982: 23).

Питање жанра у постмодернизму, замењено је питањем форме. Зато што се „већина аутора генолошких студија зауставља на граници постмодернистичких дела-текстова, јер уобичајени термилошки апарат и систем поетичких координата не одговарају новим постмодернистичким реалијама. Таквој ситуацији допринеле су и аутопоетичке изјаве постмодерниста који су истицали ванжанровску и контражанровску природу својих дела, увиђајући у негирању традиционалног жанровског система сопствени *коэффициент разлике*” (Татаренко 2013: 7). Такође, за постмодернисте „форма (у случају семантизације) јесте оно што миметички опонаша емпиријску стварност, а догађаји о којима је реч често су *демиметизовани*” (Татаренко 2013: 7).

Жанровски, драме Александра Поповића морају се посматрати као мимезис постмодерног типа, реторска фигура, како смо је раније одредили. Поповић од својих првих драма актуелизује фарсу, схваћену као нулти ниво значења облика<sup>63</sup> и потом разграђује жанровски оквир. Претходна истраживања<sup>64</sup> показала су да ране Поповићеве драме могу бити сврстане у оквире фарсичног жанра<sup>65</sup>, уз напомену да је корисно у разматрање увести и

---

<sup>62</sup> „Ипак, ваљало би подсетити да је Лиње По, године 1896, дао одрешене руке Алфреду Жарију да у позоришту Дело постави свој комад *Краљ Иби* (претходно замишљен на нивоу гињола), из којег су израсле надреалистичке фарсе Аполинера и Коктоа...” (Марјановић 2005: 295)

<sup>63</sup> Да је то тако, може се показати поређењем серијала *Курсације*, који јесте пример фарсе у њеном изворном облику.

<sup>64</sup> Годорић 2012: 51

<sup>65</sup> Овом приликом додајемо да се може рећи за Поповића да је баштиник и *бечког пучког играказа*. То је: „dramska vrsta nastala u bečkim prigradskim kazalištima (Kärtnertheater,

Менипску сатиру<sup>66</sup>. У тим драмама жанр је био инструмент којим је писац, уносећи кључне синтагме у језгро сваке драме, започео с процесом деконструкције жанровских оквира. Те драме одредио је на следећи начин:

*Љубинко и Десанка*, фарса и по (празведба 1964.)

*Чарапа од сто петљи*, фарса in memoriam (празведба 1964. или 1965.)

*Сабља димискија*, горча фарса у једном парчету (празведба 1965.)

*Крмећи кас*, фарса с пологом у пет појава. (празведба 1965.)

Јасно се види Поповићева тенденција да надиђе жанровски оквир, што је могуће упоредити с описом протопостмодернистичких праваца потраге у српској прози, које Ала Татаренко дефинише као *експерименте са традиционалним жанровима* (Татаренко 2013: 36). И у драмској књижевности других писаца тога доба налазимо сличне тенденције. Велимир Лукић године 1963. објављује фарсу *Други живот краља Освалда*, потом следе *Валпургијска ноћ* (1964), *Бертове кочије или Сибила* (1964) и *Афера недужне Анабеле* (1969). „Филозофска и идејна усмереност Лукићеве драматургије, која се успешно користи богатим арсеналом поетске фарсе, и алегоријом, и пародијом, и фантастиком, даје његовом тексту активистичку ноту.” (Палавестра 1972: 340) Фарсу и њене варијетете пише и Борислав Пекић.

Драме Поповићевог опуса, које су предмет нашег пручавања, а које су уследиле након прве четири раније поменуте, показују да је процес деконструкције форме настављен. Прво, из поднаслова је нестало одреднице *фарса*:

*Смртоносна мотористика, двократно чинодејство у 6 каквоћа* (праизведба 1967),

---

Theater an der Wien i dr.) svršetkom 18. st. u kojoj se do sredine 19. st uz pjesmu i ples, satirički pristup, parodiju, lokalizacije i glumačke ektemporacije tematiziraju aktuelni društveni i politički događaji” (Batušić 1991: 328).

<sup>66</sup> ”What transform Old Comedy into Menippean satire are the parody of the narrator and the narrator’s quest (a gift of the *Odyssey*) and the parody of philosophical thought and philosophical genres, particularly those of Plato. By its insistence on such a form, menippean satire is essentially an antiggenre, a burlesque of literature at large. It falls between the cracks of traditional literary categories.” (Relihan 1993: 34)



*Развојни пут Боре Шнајдера, сценска карактеристика у четири ставке* (1967),

*Утва птица златокрила, дводелна позоришна служба* (1969),

*Друга врата лево, позоришне благовести у два дела* (1969),

*Бела кафа, четири сценска реза сања за четири парчади блудног стања* (1990),

*Мрешћење шарана, сценска рото-база у пет оштрих фаза* (1984),

*Кус петлић, сценска граја на четири обртаја* (1990),

*Пазарни дан, сценски белези за један давнашњи сан, три пута на дан* (1985),

*Капе доле, позоришно вечерње* (1968),

*Мрављи метеж, сценска чудеса на сто небеса* (1989),

*Тамна је ноћ, „Кад стихија заошија”* (1993),

*Комунистички рај, Сценски сан и јава у седам појава* (1986),

*Мишија грозница (Тамнавски парлог), сценска пошалица на шест жица* (неизведено),

*Нега мртваца, сценска игра уловљених пајаци Пијаца и Звон прапораца* (1992),

*Ружичњак, двоструки сценски свлак* (1995),

*Баиш-Бунар, Сценски рачунар, пар- непар на петхвати, у шест стопа, уз нешто приде епилога* (1996),

*Успомене Бисе херихтерке, управни говор за пијано таласање по сцени* (1980),

*Афера Љиљак, сценско чување појаве* (1981),

*Ружичаста ноћ, сценски обрис за глину, тесто, варзило и шафран* (1977),

*Свети ђаво Распућин, сценско житије ђаволског лика у шест слика* (1983),

*Пут за Леиће, укрштене речи за мали театар* (1990),

*Мртава тачка, Усред мрака мало сценске светлости у три трачка* (1992).

Такође, од наведене двадесет и две драме, само се у једној у поднаслову не помиње одређење сцена/театар. То указује на тенденцију да се театрализација употреби као средство дистанцирања од дискурса стварности, елементом (театарске) игре, али и игре театром. Врло слично чине и српски постмодерни

прозаисти. Ала Татаренко говори о *Игри с Формом, разградњи традиционалних облика и стварању жанровских варијетета*. Уписујући овакве поднасловне, Поповићева метаморфоза жанрова постаје интенционални чин. Будући да је реч о драмски неактивним текстовима (онима који нису предвиђени за сценско извођење) њихов поетички потенцијал је већи и за семантику текста релевантнији, јер сигнализује пишчево опредељење ка Тексту, што је такође упоредиво с прозним тенденцијама, посебно оним које је критика учила у поднасловима код Саве Дамјанова који „на особен начин успева да у својим књигама уједини два главна постмодернистичка модела књижевности (и света): модел библиотеке, где случајан додир књига рађа причу, и модел сна – оног у којем је Бог одсањао свет, а Шекспир свој дела” (Татаренко 2013: 127). Овако читан, термин *сцена* добија још један семантички квалитет.

Поповићев опус је већ од *Крмећег каса* почео да се рачва у два тока<sup>67</sup>; један који тежи реалистичком изразу и други који одликује већи степен херметичност у изразу. Ова друга тенденција обухвата драме поводом којих је постало проблематично оперисање терминима кључне синтагме, дакле постало је веома тешко значење текста свести у један фокус. Такође, неки жанровски хибриди унутар Поповићевог опуса указује на интертекстуалне везе са другим историјским жанровима. У случају *Успомена Бисе херихтерке* (1980), Поповићев текст можемо повезати с антидрамом, посебно с Јонесковом *Телавом певачицом*, драма *Свети ђаво Распућин* (1983) призива средњовековне моралитете, а *Пут за Лешће* (1990) сотију, која прекомерношћу утемељеном на игри ероса и танатоса, ствара данс макабр.

У склопу разматрања проблема жанра у делу Александра Поповића не би требало да буде пренебрегнуто совјетско авангардно и касније агитпроповско позориште<sup>68</sup>. „Љевица осјећа важност малих форми утолико

---

<sup>67</sup> О томе ће опширније бити речи нешто касније.

<sup>68</sup> „Културни утицаји Совјетског Савеза стизали су у наш културни живот на више начина, а пре свега кроз: превођење научне и стручне литературе, књижевних дела, драмске литературе, уџбеника, штампу, часописе, позориште, филм, музику, књижевност, ликовну уметност, архитектуру, школовање наших људи у СССР-у, гостовања совјетских научника, књижевника, драмских уметника, ликовних уметника, музичких уметника, драмских и

више што оне утјечу на развој пролетерског театра. У једном од чланака М. Реиснера из 1922. можемо прочитати: 'Поставили смо тешке агитаторске комаде у више чинова (...). Поставили смо немогућа гледалишта на трговима, покренули читаве мистерије. Монументална умјетност. Врло добро. Но зашто се масама не покуша вратити јетка мимика злочесто лакрдијаштво, необуздани скоморох, (пучки пјевач и играч оп. Б. Д.). Зашто се не шиба пародијом, боцка сатиром, забавља плесом, расплаче пјесмом? Зашто се не уђе у свакодневицу и не залије чистим оцтом стјенице које се буде након револуције? Реакцију треба тући не само на папиру, уводницима и прокламацијама, него је тући смијехом и њиме пререзати вене њезине вулгарности, треба разапети хипокризију, угушити похлепу и таштину.' (Донат 1985: 119)

Агитпроп<sup>69</sup> је у совјетском позоришту нашао важан простор за деловање: „На сваком програму изводиле су се такођер сатиричке сцене на тему ових или оних нездравих појава унутар живота земље – о бирократима, дезертерима, о чиновничком одуговлачењу и алкавости, о издајцима и кулацима”<sup>70</sup> (Донат 1985: 105). Да је оваквих покушаја било и у српској односно југословенској култури, сведочи и чињеница да „партија тражи да културно-уметничка друштва у своје програме уносе више оптимизма и ведрине, да подстичу радни полет, одушевљење, задовољство што се живи у новом добу. Приредбе је требало да имају изражен агитациони карактер и да буду трибина на којој би била популарисана официјелна политика. Ако тих елемената није било довољно у програму, или нису били довољно изражени, они су оцењивани као 'аполитични', 'безидејни', 'празни', да у њима преовлађују 'малограђански елементи', да су 'мутни', пуни 'мрачних осећања', 'без перспективе' итд” (Димић 1988: 84). Бранимир Донат, даље, у својој књизи о совјетској авангарди наводи и бројне текстове који на

---

играчких ансамбала у нашој земљи, предавања, концерте, књижевне вечери, учење руског језика у школи и на течајевима, популарисање достигнућа совјетске науке, уметности, естетике, културе, преко идеологије стално присутне у животу, кроз политику и друго.” (Димић 1988: 164)

<sup>69</sup> Агитпроп је скраћеница за агитацино-пропагандни апарат. О Агитпропу у Југославији: Димић 1988.

<sup>70</sup> М. Ј. Пустинин, *Успомене, у: Совјетска казалишна авангарда.*

различите начине приступају идеолошкој пропаганди. Аутори тих текстова, између осталог, значајно се ослањају на пучке свечаности, верујући да ће у својим напорима бити успешнији ако, између осталог, из европског наслеђа преузму и адаптирају поједине песме и ритуале<sup>71</sup>. Тако је једна манифестација носила назив *Мистерија ослобођеног рада*<sup>72</sup>. Идеја о театризовању политичких догађаја била је део и студентских протеста на Београдском универзитету 1968. године<sup>73</sup>.

Овим прегледом историје агитпроповског театра желели смо да покажемо како Поповићеви избор/и у сфери жанровске проблематике не могу да буду сведени на алегорије политичке критике, иако су тако били схватани, превасходно од стране власти, дакле дискурса моћи, који их једно време посматра с подозрењем (или их забрањује), једно време у њима чита пожељне садржаје, па су популарни, а заправо у оба случаја имамо посла са редукцијом на пропагандистички ниво.

Двојном природом медија (књижевном и театарском), драма је, дакле, често бивала под лупом, јер је власт и у Поповићево доба<sup>74</sup>, сасвим исправно, разумела да реч, изговорена с позорнице, снажније и брже делује. Тако је однос власти према позориштима која су радила под окупацијом био крајње негативан<sup>75</sup>, а према партизанском позоришту, некритички афирмативан<sup>76</sup>.

---

<sup>71</sup> Ево фрагмента који описује прославу француске револуције: „У средишту свечаности бијаше чин полагања заклетве на вјерност конституцији, те извођење глазбених и зборских точака. Народ је крицима и пјевањем исказивао своје одушевљење, а око олтара, без обзира на кишу која је лила, плесала су се кола, изводила фарандола, локални плесови Оверњанаца и Провансалаца, те импровизовани војни плесови” (Донат 1985: 36).

<sup>72</sup> „У извједби је судјеловало више од двије тисуће црвеноармејаца, казалишних глумаца, полазника казалишних школа.” (Донат 1985: 88)

<sup>73</sup> У: Суша 2008.

<sup>74</sup> Да је тако било и раније сведочи сам Нушић, у вези са *Сумњивим лицем*.

<sup>75</sup> Објашњавајући зашто ратни период не улази у историју Народног позоришта у Београду, Милан Ђоковић каже: „Ратни период не улази у овај преглед, јер је, губитком слободе, Народним позориштем управљао непријатељ и искључио га из националне историје” (Марјановић 2005: 373). Увид у културне, па и театарске прилике у ратном периоду у: Ђорђевић 2001. Тек у новије време појављују се књиге које другачије сагледавају позоришни живот током окупације уп: Боро Мајданец (2010) *Позориште у окупираној Србији : позоришна политика у Србији : 1941-1944*.

<sup>76</sup> „Радован Зоговић (у чланку *Поучна поређења*, објављеном у *Борби* 1. марта 1945.) тврдио је да су партизанске ратне представе трећег чина драме *Мати* Карела Чапека надмашиле представу целе ове драме коју су, 1. фебруара 1945. године, извели професионални глумци Народног позоришта у Београду. Он дословно пише: ’Ствар се, углавном, своди на то да су

Репертоар је током рата обликовао идеолошки дискурс, а за наше разматрање је занимљив статус народног комад *Ђидо* Јанка Веселиновића и Милана Брзака. Према Марјановићевој *Малој историји српског позоришта*, *Ђидо* се налазио на репертоару драмске секције у Заводу за принудно васпитање омладине у Смедеревској Паланци (који је радио под значајним утицајем Димитрија Љотића), Народног позоришта (Београд), Уметничког позоришта (Београд), у илегалном позоришту у логору на Бањици, те аматерске позоришне трупе српских избеглица из Хрватске у Ковину, али га није било на репертоарима драмских секција заробљеничких логора у Офенбургу и Оснабрику, нити партизанских позоришта (од којих су најпознатији Казалиште народног ослобођења Југославије и Уметничка чета у ослобођеном Ужицу). *Ђидо* је прожет народним лирским песмама, са типичним заплетом: љубав с препрекама, са свадбом на крају. У бројним репликама препознаје се хришћански подтекст.

Не можемо тврдити којим су се разлозима водили они који су бирали текстове, али јесте чињеница да су лево оријентисане трупе избегавале овај комад<sup>77</sup>. Њихов избор често су били они текстови у којима се може ишчитати критички дијалог на тему власти (Нушићеве комедије *Сумњиво лице*, *Госпођа министарка*, Шекспирови монолози из *Јулија Цезара*, *Отела*, *Хамлета*). С обзиром да Поповић, с једне стране баштини заплете комада из народног живота (какав је и *Ђидо*), те да фреквентно тематизује национално, могло би се претпоставити да конотира идеолошку ревизију. Додуше, поетички, питање је можемо ли тврдити да се Поповић надовезује на *народне комаде с певањем*. Неспорно је да у смислу тематизовања народне културе, увођења песама, на формалном плану постоје сличности, али традиција народних комада с певањем претапа се, већ почетком XX века у делу Борисава

---

партизански глумци, благодарјећи својој борбеној пракси и изучавању борбене теорије, могли дубље схватити и живље, оштрије приказати живе и борбене моменте дјела која су играли.”(Марјановић 2005: 373) У Зборнику Матице српске 2004, бр. 65-66, налази се рад *Карел Чапек усрпској култури*.

<sup>77</sup> У том смислу Поповићев избор да се надовеже на ову традицију, народних комада, може бити симптоматичан.

Станковића у један уметнички трансформисан облик<sup>78</sup>. Дакле, до појаве Александра Поповића протећи ће још безмало шездесет година, током којих, осим *Ђида* (Веселиновић, Брзак) који је игран у позоришту, овакви комади нису писани. Могуће је, ипак, поредити Поповићев поступак управо са Веселиновићевим. „Ни један од критичара који су се озбиљније бавили Веселиновићевим делима није пропустио да истакне да је Веселиновић изврсно познавао језик и користио га ’вешто као мало који од писаца његова времена’. Скерлић мисли да ’ниједан наш сеоски приповедач није тако знао народну синтаксу, и нигде се боље него код њега не види епска боја, гипкост, јасност и ведрина нашег народног језика.’ У том контексту ваља нагласити да су писци комедија и народних комада одувек морали с пажњом да ослушкују говор средине у којој су живели и да у њој траже елементе свог говорног материјала.” (Марјановић 1987:46)

Када бисмо ове речи наменили оцени Поповићевог дела, а за то има основе, јер је критика о Поповићу заиста сагласна у суду да је он врстан познавалац језика и нарави, видели бисмо у књижевноисторијском смислу једну слику која је другачија од оне коју имамо. Превасходно зато што је Скерлић свој суд донео имајући у виду своје време, па је природно да се и ми запитамо какво време производи дело Александра Поповића. Чак и ако се сагласимо да судови о времену јесу, речено фукоовским термином, функције дискурса моћи и они намећу канон али и обликују будуће памћење, чињеница је да Поповић у овом облику и овако пише од шездесетих до деведесетих година XX века. Тако се он одређује и према књижевном наслеђу, али и према свом времену.

Други моменат на који скрећемо пажњу је чињеница да саме фарсе у српској књижевности пре Поповића практично нема. Дакле, он зачиње и истовремено и руши жанровски канон, скрећући пажњу на важност

---

<sup>78</sup> „Посебно би требало поменути да је у већ истрошени жанр народних комада са певањем унео нову осећајност и поетски тон у реалистичком стваралачком поступку Борисав Станковић (1879-1927) делом *Коштана* (1900).” (Марјановић 2005: 306)

жанровских одредница њиховим текстуалним наглашавањем.<sup>79</sup> Имајући све ово у виду, наше је мишљење да се у Поповићевим драмама веома јасно може препознати надилажење било каквог идеолошког дискурса, као ограничавајућег и тотализујућег. Он свакако текстуално актуелизује и ове теме, одређује се, што ћемо показати касније, врло јасно (и негативно) према н.пр. Милану Недићу, али су актуелизације појединих тема и мотива (па и оних табуизираних) само функција деконструкције дискурзивних ограничења. Оне су и палимпсести, као што је то случај и са формом самом, која је „текст ослобођен односа према свом претходнику у домену садржине – јер та два записа никаква тема ни прича не повезују – али осуђен на свог претходника у домену начина постојања” (Јерков 1992: 173). И по томе Поповић јесте постмодерни писац. Уколико потрага за трансценденталним означитељем не би била схваћена као постмодерна тенденција, она би била тачка разграничења у Поповићевој поетици. Међутим, верујемо да то није случај. Не само зато што се такве тенденције могу подвести под категорију ARS COMBINATORIA-е која „типолошки више подсећа на древну уметност алхемије, него на неку традицијску литерарну појаву” (Дамјанов 2012: 126), него и зато што питање означавања, па и означавања формом, у својој негацији канона сваког дискурса садржи потенцијал Другог<sup>80</sup>. У том смислу схватамо Бошковићеве речи да „постмодернистички, наиме, наративни текст, као већ сваки други наративни текст, неће бити ’замућен’ механизам преношења значења већ ће раскривати ауторску интенцију” (Бошковић 2010: 141).

Питање жанра занимљиво је и у контексту књижевног канона уопште. Поетике су прописивале и разграђивале жанровска правила од оног тренутка када је Аристотел написао своју *Поетику*. Нарушавања поетичких правила означавалу су понекад праве револуционарне промене. Тако естетика коју промовише доба након Другог светског рата, представља отклон, идеолошким

---

<sup>79</sup> Књижевноисторијска је чињеница да се фарса у југословенској књижевности појављује шездесетих година XX в., не само у делу А. Поповића и Велимира Лукића, него и код Луке Палјетка и других.

<sup>80</sup> Овом проблему посветићемо више пажње поводом драме *Афера Љиљак*.

природом поретка, од међуратног модернизма. Шта више, угледање на међуратни период значило је политички став. То посредно значи да је постојала извесна негативна канонизација. У смислу драмске књижевности, прилике су још сложеније.

Патос који је својствен револуционарним подухватима, смех доживљава као опасност по догму коју, револуционари, супротно природи револуционарности, теже да успоставе. То је опште место којем је и Умберто Еко посветио свој роман *Име руже*. У том смислу, драмски текстови Александра Поповића, морали су бити и били су занимљиви као политички феномен, што је својеврсни парадокс. С једне стране, у време које промовише популизам они говоре једним народним обликом – фарсом, али то што тај 'народ' говори са сцене, није увек било схватано као глас божији, дакле обавезујућа истина<sup>81</sup>. Послератне власти сва позоришта назвале су (или задржале стари назив) – народним. Будући да су преузеле статус меродавне и канонизујуће инстанце (у средњем веку ову функцију и овакву процену позоришта има црква) јасно је да је поповићевско позориште а и позориште уопште било пажљиво посматрано, као потенцијални извор опасности. Другим речима, жанр је трансцендирао. Као да су се укрстиле раван рецепције Поповићевих савременика и раван текста Жаријевог Ибија<sup>82</sup>. Да ли је онда требало мењати народ?<sup>83</sup> По свему судећи то се и догодило<sup>84</sup>, јер се развој популизма, оличеног у масовној култури, подудара са пројектом стварања другачијег народа<sup>85</sup>. Тако је фарса, у рецепцијском смислу, иако је

---

<sup>81</sup> „Vox populi, vox Dei (лат.) Глас народа, глас Бога” (Клајн-Шипка 2006: 1593).

<sup>82</sup> *Краљ Иби* (1896) Алфреда Жарија сматра се зачетком авангардне драме.

<sup>83</sup> Алудирамо на маестралну импровизацију Зорана Радмиловића из представе *Краљ Иби*, постављене 1964, у Атељеу 212, види: <http://www.atelje212.rs/pozoriste/arhiva/>. Према снимку представе, Иби каже: „Шта је то са тим мојим народом? Заменићу га за неки нов. Шта ће ми полован народ? Заменим то, па кол'ко добијем; није важно.” Монолог *Народе мој* на: <http://www.youtube.com/watch?v=SYhOeudw2h0> (0:56 мин).

<sup>84</sup> Послератна идеолошка парола гласила је: Градимо новог човека!

<sup>85</sup> Веома је занимљиво навести шта Света Лукић мисли о масовној култури. Константујући да је након периода совјетског утицаја, када је програмски требало оживотворити идеолошко (и естетичко, зашто не) начело да уметничко стваралаштво има народне корене, у књизи коју је објавио 1968. позивајући се на Антонину Клововску, каже: „Може бити да је главна одлика данашње масовне културе измешаност идеолошких, интелектуалних, чисто уметничких елемената и забавних елемената. За разлику од односа између забавног и уметничког елемента у класичној уметности, у којој је забава била један омеђен слој, у данашњим



изворно популистички жанр, у случају Александра Поповића, од народног постала „елитни” облик.<sup>86</sup>

Дакле, позоришта у послератној Југославији звала су се Народна позоришта, била су контролисана од стране владајућег естаблишмента и у њима су извођене фарсе које које су, по правилу, биле најавангарднији, најелитистичкији део драмске продукције. Скоро да би се могло тврдити да је идеолошки авангардизам једино утемељење нашао у уметничкој продукцији послератне Југославије.

Ваља поновити да ће се код Александра Поповића тај драмски хибрид од модификације фарсичног жанра (што је био случај у првим фарсама), током времена развијати кроз две тенденције. Једна је водила ка херметичним текстовима који су тек рудиментарно сачували сећање на фарсу (па и драмски текст уопште), а друга ка облику који ће се касније, у случају Душана Ковачевића, звати црна комедија. Ово сугерише идеју да је Поповић бирао облике за своје драме, те да би било логично да ти избори буду у вези са оним што поједина драма, целином текста значи. У том смислу, поменимо и да Фредерик Џејмсон, говорећи о два приступа жанровској критици, каже: „Досад је већ вероватно постало јасно да та два приступа (семантички и синтактички) одговарају ономе што смо [...] представили као супарништво између старомодне 'интерпретације', која и даље пита текст шта *значи*, и новијих врста анализе, које, према Делезу, питају како текст *делује*” (Џејмсон 1984: 129).

Као пример прве тенденције, назовимо их херметичним текстовима, може да послужи драма *Увек зелено* (Поповић 1992). Њена жанровска одредница гласи: *Сценска патка на два реда, три парчета*. Реч је о, условно речено, два чина и трећем делу који се одиграва у фоајеу или испред позоришта. Дакле, писац дели оно што се игра на позорници (*два реда*) од трећег дела који је искључен из конвенционалног позоришног простора. Опис

---

творевинама масовне културе слојеви су испретурани. Таква суштинска хибридна вишеструко је сумњива” (Лукић 1968: 158).

<sup>86</sup> Ми знамо да се ово начело доводи у питање и у неким стиховима Бранка Миљковића и неким приповеткама Бранка Ћопића, но то не мења званични концепт.

сцене је такав да такође сугерише нарушавање театарске конвенције<sup>87</sup>. Главни лик се зове Добричина у два чина, и његов циљ је да нађе своју изгубљен патку. Он је динамички принцип драме, јер уноси промене у животе Свете Бете, Алфа Ромеа и Слушчета. Имена су семантички сложена. Код Алфе се конотира првенаштво, шекспирова трагедија и аутомобилска компанија. Његова партнерка, Бета, је, родно посматрано, инфериорна, друга по реду, али атрибут *света* укључује продирани религијски дискурс. Из дијалога, међутим, сазнајемо да је она светица зато што је *видела света*. Слушче, трећи лик, именовано је именицом средњег рода, у традицији патријархалног наслеђа, што је појачано римованом атрибуцијом *ко луче*. Пети лик има име Нико и ништа.

Сцена којом започиње радња је пародија мита о Леди и лабуду: „На сцени, у лепом седишту, спава обнажена Бета, преко које је пребачена само драперја. Са стране се догега огромна патка. Патка застане крај уснуле Бете, да би је кљуном додирнула, а Бету то у сну заголица; она се мазно покрене, као да се патки умиљава, али се она одгега даље.” (Поповић 1992: 161) Ову идиличну слику прекида Добричина који упада на сцену, као што то чине и Алфа и Слушче. У кући је поплава, јер се излила канализација, а Алфа и Бета живе у беспарици и не либе се крађе<sup>88</sup>. Убрзо ће се испоставити да су Слушче и Добричина били у сексуалној вези, јер су Добричинини вештачки зуби остали у њеном дебелом месу. Мотив глади развија се и кроз специфични разговор у којем учествује и Нико (обучен у фрак, као мађионичар). Преокрет настаје када Добричина одлучи да Алфи и Бети да велику своту новца.

„ДОБРИЧИНА: Срећа само што сиромаштво није урођено! Дете, ташну! (Слушче је брзо донесе.) Сад ћу ја вас преквалификовати у свој сталез! (*Приноси ташну устима.*) И да знате да има брава које се искључиво језиком отварају! (*Пољупцем је отвори.*)

---

<sup>87</sup> „Сцена је овичена једним покретним зидом од хоризонталних еластичних трака, тако да се од њега могу начинити два зида с једним углом, три зида с два угла, што омогућава мењање облика и величине сценског простора. Поред тог, на сцену се може, кроз траке, ући свуда и на сваком нивоу.” (Поповић 1992: 161)

<sup>88</sup> „ДОБРИЧИНА: (*уплашено*) Што? Је л поткрада?

БЕТА: Па, ко свака сврака!

АЛФА: Нарочито кад је пошаљемо у дућан без пара, да нам донесе било шта од хране, да не бисмо помрли од глади.” (Поповић 1992: 166)

СЛУШЧЕ: Да ми је знати коју јој је реч шануо кад је тако зенула!”  
(Поповић 1992: 173)

Ова реплика је важна не само из драматуршких разлога, пошто ће новац постати тест људских квалитета за Алфу и Бету, него и зато што тематизује језик, говор, као перформатив<sup>89</sup>. Шта више, у овој сцени конотиран је и жанр перформанса, пошто јој претходи дугачак пасаж у којем Алфа, Бета и Добричина воде необичан разговор с Ником, који је и сам интертекстуално повезан с ликом Ликија из драме *Чекајући Годоа*. Преобиле могућих значењских вектора тако постаје литерарна аргументација Деридиног размишљања о перформативу. Он поставља питање „могућности континуираног тоталног контекста који може и мора омогућити комуникацију, па тиме и озбиљну перформативност исказа уопште. По Дериди, такав контекст није могућ, јер он никада није ’апсолутно одредив’ и у недостатку актуелно присутне интенције (коју замењује нужном одсутношћу пошилаоца и примаоца, које је ’изворног типа’) стално се могу пронаћи и дописивати нове појединости. А интегритет смисла исказа није имун на њих, већ оне непрестано продиру у њега.” (Вујановић 2005: 101).

*Први ред* се завршава тако што је Добричина уценио Алфу и Бету новцем, захтевајући да напусте кућу. Поставља се дистинкција новац-кућа. Слушче је остала без ичега, али у финалу она је та која ће ухватити патку (преобучени Нико). *Други ред* почиње сценом у којој Добричина изводи третман за подмлађивање над Слушчетом, у знак захвалности што му је нашла патку. Сцена је занимљива, јер у једној реплици сигнализира десубјективизацију лика, чији се идентитет потврђује у одразу, огледалу другог. Слушче каже: „Ја просто не могу да поверујем рођеним гледаоцима, да сам им наједном постала толико пријемчива” (Поповић 1992: 181). Речено лакановским језиком, Слушче репликом сведочи *стадијум огледала*, који „има функцију да успостави однос између организма и реалности у којој се он налази, између унутрашњег света (Innenwelt) и спољашњег света (Umwelt)

---

<sup>89</sup> Перформатив „означава ону врсту реченица чијим се самим изговарањем обавља нека радња.” (Кристал 1999: 159)

субјекта. Отуђена слика сопственог идентитета, као *идеално Ја*, обележиће целокупан ментални развој субјекта својом ригидном структуром” (Пришинг 2009: 417). У наставку се развија дијалог партнера с елементима љубоморе (патка је трећи у односу Добричине и Слушчета). Појављују се поново Алфа и Бета који Слушче подмлађену не препознају. Имају намеру да узму још новца од Добричине. Ово је део у којем се јасно види пишчева морализаторска интенција. Све се врти око новца и људи су се због новца проневаљалили.<sup>90</sup> Следи сусрет Алфе и Бете с патком, која прерушавањем постаје Нико и када схвати да је у опасности од Алфе и Бете – бежи. Тако постаје јасно да је патка – предмет жудње, заправо алегорија. Када је с Добричином у обличју патке – гласа се као патка, а када се маскира у лик Нико, да би комуницирала с другим људима, говори бесмислене низове речи. Емоционални однос успоставља се гакањем, а конвенционални разговор лишен је смисла. Да бисмо илустровали, навешћемо један дужи дијалог Добричине и патке/Ника:

„ДОБРИЧИНА: Лепо ти стоји тај фрак и цилиндер!

НИКО: Испољава се.

ДОБРИЧИНА: Ко те не зна у правој боји, скупо би те платио.

НИКО: Има тога.

ДОБРИЧИНА: Причињава ти, значи, велико задовољство да хваташ на блеф?

НИКО: Настојим.

ДОБРИЧИНА: Иди, бре, патко у першун! Чим натакарчиш тај сулундар на главу, ти се удидиш ко да си попио штирак.

НИКО: Објективно.

ДОБРИЧИНА: Немој да ми филозофираш на пола уста!

НИКО: Конспиративно.

ДОБРИЧИНА: Шифровано, кобајаги? Споља глупост, а у сржи је откровење. На збуњивање ли хваташ?

НИКО: Атрактивно.

ДОБРИЧИНА: Лупетај ако ти то прија, само не мрдај одавде док ја не покупим још неке своје ситнице, па ћемо се отиснути водом низ струју! (*Брзо оде.*)

---

<sup>90</sup> „СЛУШЧЕ: Треба нам нека велика недаћа, истина је то, мислила сам ја. Да нас врати у оно наше некадашње стање, па да данемо душом, да више не грамзимо и један другоме очи вадимо око сваког динара.” (Поповић 1992: 186)

НИКО (захукта се, набрајајући): Апроксимативно. Сугестивно. Оперативно. Агресивно. Кооперативно. Самоиницијативно. Ретроактивно. Сугестивно. Репродуктивно” (Поповић 1992: 187-188).

На крају Другог реда Алфа и Бета се унакараде (оглуве и ослепе) истим оним средством којим се Слушче подмладила и чин завршава пародијом слепачких песама, где они певају о срећи и моралу<sup>91</sup>. Треће парче је својеврсни епилог. Слушче понавља већ изречене речи, као поуку, Алфа и Бета понављају песму, Нико говори своје заумне исказе, а Добричина дозива несталу патку.

Ова драма, без обзира на сложену мрежу језичких стратегија (или управо због тога) пример је како Поповић користи канон фарсе. У основи приче има љубави и секса, заплет је једноставан, језик је приземан, али то ни изблиза није одговор на питања која текст поставља. Јер ако је тема драме оно што је садржано у песми Алфе и Бете, да је мала разлика између добротe и будаластости, ако је пожељно бити незахвалан, ако срећа пада с неба, онда је реч о релативизацији етичке парадигме. Међутим Поповић у исту раван ставља и друге гласове. Једнако је трајна и вечна Добричинина жудња, као и Слушчетова одлучност да се оствари као жена која воли. Уосталом и Никова отуђеност је трајна. У спектру разноврсних манифестација људске природе нема промена, али нема ни хијерархије. Оне су константа. Једина трансформација показује се на ликовим Алфе и Бете, који су кажњени, јер су желели оно што није њихово унутрашње својство (уколико се сложимо да је полазна тачка разматрања полазна тачка драме, дакле њихово сиромаштво). Они су грађени по обрасцу трагичног јунака аристотелијанске драме, који страда зато што је покушао да досегне идеал. Тако Поповић, између осталог, инструментализује и травестира темеље не само фарсичног жанра, који је у случају драме *Увек зелено* медијатор, него и темеље драматургије. Додајмо да

---

<sup>91</sup> „Разлика је врло мала  
бити добар ил будала.  
Слушај као бела лала,  
ако волиш живот гала. Не говори ником: хвала,  
услуга је свака мала.  
Срећа ти је с неба пала,  
где је пала, ту остала.  
Бити добар ил будала,  
разлика је врло мала.” (Поповић 1991: 192)

је кроз ликове Алфе и Бете могуће разматрати пишчев однос према категорији историчности. Као и у другим Поповићевим драмама, уочава се тенденција цикличног понављања, на супрот линеарности историје. Изводећи Алфу и Бету из стања стабилне вечности, Поповић испитује проблем историчности као променљивости/нестабилности, на начин како то чини Маркс (промене су нормална појава) промишљајући индустријализацију (технизацију) културе. Исто ће рећи и Ниче, означавајући преврат у Западној филозофској мисли, за коју је до XIX века стабилност била срж реалности<sup>92</sup>.

Дилему коју побуђује проблем рецепције драма Александра Поповића – јесу ли оне или нису, примарно политички текстови/фарсе, можемо боље осветлити уколико погледамо уназад према темељима књижевне критике. Бавећи се античком комедијом, Владета Јанковић каже: „Посматрано из овакве перспективе, Аристофанова комедија [Жабе] била је много ближа идеалу општости него што је Аристотел био кадар или вољан да призна. Мора бити ипак да је сам филозоф био свестан ове околности, али да је она била сувише суптилна за укључивање у систем који – као и сваки други – функционише само док не обраћа пажњу на нијансе: ако већина гледалаца деценијама у Аристофановом Сократу види карикатуру Платоновог учитеља, онда је Аристофан погодан као пример за тип комедије која не напушта тле појединачног, и као такав остаје да фигурира у књижевнотеоријском систему *Поетике*, који се не упушта у критичка тумачења и валоризације (Јанковић 1987: 45).

О проблемима жанровских класификација расправља и Жерар Женет: „Најсувисиља жанровска категорија (у широком смислу) можда је овде категорија стила, која можда функционише у пољу музике и визуелних уметности у много широј мери него у књижевности, у оквиру које у начелу више волимо да је укључимо у чисто формална и индивидуална разматрања” (Женет 2002: 57). У том смислу, питање жанра Поповићевих драма, пишчеве специфичне жанровске одреднице, сведоче, у нашем времену о, с једне

---

<sup>92</sup> Наведено према тумачењу Бернарда Штиглера, снимљеном у филму-есеју *Ister* (The Ister 2004, 25:56).

стране, ироничној, али ипак носталгији за јасним формама<sup>93</sup>, а с друге о сензибилитету епохе. У време када се Александар Поповић појављује на српској и југословенској књижевној сцени соцреалистичка уметност је као концепт напуштена. Такође је познато да је писац био голооточки заточеник. Дакле, није вероватно да би свој рад ставио у функцију напуштене идеје режима с којим је трајно био у контроверзним односима.

Одређених додирних тачака између поетике Александра Поповиће и начела совјетског агипроповског позоришта ипак има. И сам се везује за сваковрсну традицију, препознатљиву гледаоцима: веома често коментарише актуелне појаве<sup>94</sup>, делује на емоције уносећи у текстове народне и староградске песме, и коначно, призива, као у случају *Мистерије ослобођеног рада*, додуше травестију верског ритуала. За ово последње, најочигледнији пример су већ помињани поднаслови, поповићевске жанровске одреднице: Двократно чинодејство у шест каквоћа (*Смртоносна мотористика*), Дводелна позоришна служба (*Утва птица златокрила*), Позоришне благовести у два дела (*Друга врата лево*), Позоришно вечерње (*Кане доле*), Сценска чудеса на сто небеса (*Мрављи метеж*), Сценско житије ђаволског лика у шест слика (*Свети ђаво Распућин*). Пародијски тон код Поповића је очигледан, али је за наше разматрање жанра много важнија чињеница да се и у овом примеру види пишчева интенција да успостави специфичан однос према традицији<sup>95</sup>. „Јер жанр увек има свој (виши или обухватнији) жанр, као што жанр постаје правило или врста обрасца (типа) тек у односу (сходно топосу) на неки ранији образац од којег сада одступа.” (Милић 1997: 124) Ово би значило да је деконструкција на жанровском плану могућа једино тамо где

---

<sup>93</sup> “Thus, as soon as genre announces itself, one must respect a norm, one must not cross a line of demarcation, one must not risk impurity, anomaly, or monstrosity.”(Derrida 1980: 57)

<sup>94</sup> Познато је Поповићево објашњење да је *Развојни пут Боре инајдера* писан с намером да укаже на слабости новог пројекта – увођења занатских задруга, што је темељ идеје самоуправљања.

<sup>95</sup> Расправљајући о смислу и функцији жанровских одредница, посебно у уметничком тексту, Дерида каже: “ It can also refute this consciousness or render the explicit ‘mention’ mendacious, false, inadequate, or ironic according to all sorts of overdetermined figures. Finally, this remarking-trait need be neither a theme nor a thematic component of the work-although of course this instance of belonging to one or several genres, not to mention all the traits that mark this belonging, often have been treated as theme, even before the advent of what we call ‘modernism.’” (Derrida 1980: 64)

постоји канон и где би разградња била облик субверзивног понашања. Фарса је већ по својој природи субверзивна према свакој великој нарацији, па се суочавамо с проблемом двоструке негације, која је најрадикалнији вид псеудоапофатичке концептуалности. Другим речима „коришћење тривијалних схема не значи за српске постмодернисте тривијализацију књижевности; они у томе виде проширивање њених могућности захваљујући новим елементима, често иронично и пародијски преосмишљеним” (Татаренко 2013: 113).

Уз свест да расправљамо о жанру који својом природом није подложен строгој канонизацији<sup>96</sup>, који такође нема дугу традицију у српској књижевности, корисно је размотрити и ванкњижевне мотиве којима се могао водити А. Поповић бирајући овај облик. У светлу постмодерних стратегија, дакле преиспитивања наслеђа, традиције, канона, поћи ћемо од, већ у модерни дискутованог начела да постоји бином: елитна и масовна култура. Познато је да пучко позориште (Зечевић 1978) представља облик народне забаве, док висока култура негује елитистичке форме. Дакле, ако Поповић пише фарсу у једној култури која популизам инаугурише као пожељни концепт, да ли је та фарса и даље оно што жанр захтева да буде; облик за забаву и исмевање општих места културне матрице? Чини се да је реч о двоструком обрту који се огледа у пишневој одлуци да у народној култури, народним средствима, доведе у питање народност те културе. Зашто би иначе систем тако нервозно реаговао на Поповићево писање? Наиме, и када је куђен и када је хваљен, наш писац није темељно описиван, јер би то неминовно показало да је систем тај који злоупотребљавајући наративе дубоко укорењене у политичку културу Србије, заправо постулира тоталитарност као новину. Тај демагошки поступак можемо назвати и стварање симулакрума, али он свакако јесте доследно укидање двојности елита-народ. А ако те двојности нема, нема ни могућности да се критички мисли о Другом. Тако је

---

<sup>96</sup> ”As soon as the word 'genre' is sounded, as soon as it is heard, as soon as one attempts to conceive it, a limit is drawn. And when a limit is established, norms and interdictions are not far behind: 'Do', 'Do not' says 'genre', the word 'genre', the figure, the voice, or the law of genre.” (Derida 1980: 56)



систем укинуо дијелектичност за коју се декларативно залаже (а у себе, вероватно нехотице, интегрисао постмодерни дух). Даље, укидајући парадигму по којој се отпор или отклон гради, систем је створио плошност по којој се расипа значење, односно инаугурисао хаос. Тај хаос је слика коју на први поглед видимо, сусрећући се с драмама А. Поповића. Тако фарса у случју Александра Поповића постаје инструмент не само књижевне него и ванкњижевне субверзије, деконструкције. Рачунајући на читаоца/гледаоца као партнера (а они су то, за разлику од режима, увек били у односу на Поповића), писац веома прецизно бира облик за оно што жели да каже. Уосталом, „жанрови су у суштини књижевне *институције*, или друштвени уговори између писца и одређене публике, који треба да одреде праву употребу поједине културне уметнине” (Џејмсон 1984: 126).

У српској књижевности постмодерног доба енциклопедија/речник као облик заузима посебно место. Пре свега захваљујући Данилу Кишу и Милораду Павићу. Киш је већ 1973. говорио од својој замисли идеалне књиге. „Нова свеобухватна Књига о којој говори Киш почива на два основна поетичка механизма: на случајном, или на азбучном распореду делова текста, и на енциклопедијској свеобухватности.” (Јерков1992: 27). Године 1984. Милорад Павић објављује *Хазарски речник*. То је „књига у којој је роман магично преобучен у форму речника” (Јерков1992: 28). „Укрштање читања и интертекстуалних веза претвара приповедање у пројекцију Борхесове вавилонске библиотеке. [...] Постмодерна прича је *фабула фабула*, причање причања, библиотека у којој се случајни додири књижевних дела посланих на полице претварају у нова открочења и нове завете (подвукла Г.Т.)” (Јерков1992: 30). Код Александра Поповића налазимо, практично у целокупном посматраном корпусу, сродан принцип структурисања дискурса драмског текста. Уз свест да код потоњег није реч о прозном него о драмском стваралаштву, одређена поређења могу се извршити. Дакле, иако смо сведоци преобила интертекстуалних релација које Поповићеве драме садрже, оне саме, по облику, свакако нису уређени систем, што би се за речник могло рећи. Није могуће успоставити ни азбучни, ни културолошки нити било какав

трећи принцип организације текста. Једино што се донекле правилно понавља јесу асоцијативне везе речи и израза. Тај принцип, у којем је читалац управо онај који ће текст књиге коначно уобличити<sup>97</sup>, извесне елементе баштини из средњовековне културе карневала, дакле конотира народну културу, чиме се актуелизује мимезис као фигура на текстуалној равни. Тај карневализовани свет сведен на схему фарсе јесте онај аспект који је најчитљивији у Поповићевим драмама, кроз топосе малог човека, Чубуре, ситуације из актуелног историјско-политичког времена и сл. Оно чега у тим фарсама нема јесте граница коју карневал поседује; разграничење између карневала и света изван карневала. Али то није све. У драмама стално опстојава извештан вишак вредности, отпор да се значење сведе на раван, рецимо, политичке сатире. Умножавање могућих значења не дозвољава стабилизовање знака<sup>98</sup>. Лик Осије из драме *Афера Љиљак* послужиће нам као илустрација. Осија се у драми, од посматрача и коментатора Љиљкове мисије претвара у актера – актера у историји, да би на крају страдао због онога што говори (иако се изговореног одриче, да би покушао да спасе живот):

„ОСИЈА: (*Надвинује буку и вреву.*) Ако се ви поводите за бургијама циркуског клоуна, онда ћу ја за себе радије затражити смрт него што ћу и надаље пристати да гледам све те ваше развратне нечовечности.

АСПИДА: Издајник хули.

СВИ ОСТАЛИ: Под секиру са отпадником. (*Сви остали кидишу на Осију.*)

ОСИЈА: Станите, људи! Живот ми је пречи од мог тренутног хуманистичког надахнућа. Немојте! Нисам имао намеру да вам се замерам.” (Поповић 2003: 509/510)

---

<sup>97</sup> Овим Поповић савршено користи потенцијал који драмски текст својом двојном природом има (читање и сценско приказивање).

<sup>98</sup> Овај проблем је у суштини реторички проблем. „За разлику од традиционалне класификације или типологије тропа, деконструкција тропологију види пре свега као тополошку дисциплину, чији би задатак био да 'обрт' тропа разуме као место на којем реч успоставља однос према себи полазећи од потенцијала свог смисла тј. од могућности које јој се отварају према траговима других речи које, као итерабилни склоп, носи на себи. Један троп је стога увек несводљив на ма које од два значења своје игре премаштања – тзв. преносно значење није његово ново дословно значење – већ му је смисао да одржи разлику између ова два слоја или места смисла.” (Милић 1997: 117)

Оно што Осију разликује (или га наизглед разликује) од топоса *малог човека* (како се уопштено описују ликови у Поповићевим драмама), јесте садржај који конотира његово име. Реч је о имену Старозаветног пророка, аутора *Књиге пророка Осије*<sup>99</sup>. Већ чињеница да *писац*<sup>100</sup> постаје књижевни лик упућије на својеврсни одраз у огледалу<sup>101</sup>. Проблеми читања умножили су се у тренутку када теми *Осија* покушамо да придружимо било какво стабилно значењско поље. Наиме, Осију као пророка признају и о њему расправљају и јудаизам и ислам и хришћанство, али се разумевања његове пророчке књиге разликује. Ми међутим овом приликом нећемо дискутовати те разлике, јер се у Поповићевом тексту не налази ни један једини знак који би упутио на хришћанство или јудаизам, евентуално ислам. Дакле, не постоји могућност да се иоле поуздано утврди да Поповић пише у рецимо хришћанском кључу. Тим пре што нам ни историјски оквир настанка драме ту могућност не даје. Поповић је био писац у време доминантно атеистично и сходно томе, био је писац читаоцима којима библијска литература најчешће није блиска. Истовремено, ми можемо текст *Афере Љиљак* тумачити и из хришћанске и из перспективе јудаизма, односно ислама<sup>102</sup>, јер за то у тексту нема препреке<sup>103</sup>. Пулсирање на семантичкој равни карневалски дерогира пророка, али је то у функцији катализатора развоја драмске радње. Једино поуздано можемо да тврдимо да Осија као пророк постоји у тексту (Библије), да је лик у тексту (Поповићеве драме) и да због текста (који изговара) страда. И његова самосвест устројена је текстоцентрично, јер је спреман да се на равни текста дефинише и рedefинише.

---

<sup>99</sup> О Осији ће бити више речи у поглављу посвећеном драми *Афера Љиљак*.

<sup>100</sup> Овом приликом реч писац користимо као технички термин, без намере да се писана фаворизује у односу на усмену реч.

<sup>101</sup> Ову ситуацију можемо упоредити са описом металепсе, која је „ознака за поступак коју је афирмисао Жерар Женет. Реч је о постмодернистичким писцима омиљеном прекорачењу конвенционалне наративне логике: приповедач нас са позиције 'примарне' стварности приповедања (или приповедне илузије, ако хоћете) помера ка све дубљим, дакле другостепеним илузијама, али тако да се у једном тренутку нађемо управо на оном (примарном) ступњу приповедне стварности од којег смо кренули” (Јованов 1999: 96-97).

<sup>102</sup> Овде је Поповић близак Павићевој идеји текста као скулптуре. (Јерков 1992: 30)

<sup>103</sup> Оно што Поповића штити од апсолутног релативизма јесте чврсто постулиран етички образац, наслеђен, заправо из библијског текста.

Пример који смо навели требало би да илуструје идеју за коју верујемо да је важећа за жанровску природу Поповићевих драма. Питање канона жанра у случају Поповићевих драма легално је, али се у преиспитивању овог проблема мора имати на уму да „поетички рад типо-топо-логије има за сврху да овакве идеалне форме жанрова издвоји како би у исти мах пресекао и подстакао њихову генетичку улогу: један жанр у поетици показује како дело прекида са местом свога настанка и порекла, пружајући могућност да се јави на другом месту, у другом делу, постајући тако начело (закон или правило) класификације, при чему се класификаторна функција сада појављује као генеалогска” (Милић1997: 123). Фарса, којом је Александар Поповић почео свој књижевни рад, остаће, до краја пишчевог живота, матрица за уобличење књижевног текста, јер је у њој пронашао погодну метастабилну форму свог постмодерног рукописа.

Можемо да закључимо да је у случају драма Александра Поповића, у зависности од конкретног случаја, могуће идентификовати не само експериментисање са традиционалним жанровима него и хибридне жанрове (својствено протопостмодернизму). Дrame делимично одржавају границе дела и жанра, али постоје случајеви и када се граница нарушава (постмодернизам). Вероватно најзанимљивији пример те врсте је *Ноћна фрајла*. У њој се последњи део, *Шуп-карта*, одиграва у фоајеу. Дидаскалије су такве да јасно сугеришу стратегију бордерлајна<sup>104</sup>, не само формално<sup>105</sup>, него и чињеницом да тај, последњи део, у којем учествују сви актери, следи после речи које проблематизују разграничење сна/фантазме и јаве:

„АЛЕКСА: Свиће, тата. Враћамо се на јаву.

МРАТА (*затрчи се, па се ухвати за казан и трчка уз њега*): Опет ви мене остависте да трчкарам за вама кроз беспућа.

СЛАВА (КАО КОСТУР) (*одлази на итакама са сцене и виче за њима, који у казанима такође одлазе*): И нека вам је са срећом, децо. Јавићу вам се, чим стигнем” (Поповић 1992: 411).

---

<sup>104</sup> Објашњење појма је у одељку Слика света.

<sup>105</sup> „...Ничим не би требало дати до знања да ли је представа завршена или није, све док се врата гледалишта ка фоајеу широм не отворе, да се отуд зачује весела музика, смех и радосни повици.” (Поповић 1992: 412)

„... Сам Лотман је, међутим, у својим књигама *Структура уметничког текста* и *Унутар мислећег света* ефектно показао да се сва дешавања одвијају баш и само на граници. Било које дешавање, било који след догађаја, настаје као серија прелазака семиотичких граница: између центра и периферије, живих и мртвих, ’богатих и сиромашних, својих и туђих, правоверних и јеретика, просвећених и непросвећених, људи Природе и људи Друштва’. ’Догађај у тексту не представља друго до премештање јунака преко границе семантичког поља’. Што је оштрије повучена граница, то је изразитија догађајност њеног пресецања, то је напрегнутији текст. Замућивање границе, њено претварање у широки неутрални појас, доводи до бездогађајности, до суспензије дешавања, када живот друштва почиње да личи на телефонски именик а не на авантуристички роман” (Епштејн 2006). Уколико прихватимо ово тумачење, препознаћемо у жанровској нестабилности Поповићеве фарсе управо књигу – телефонски именик – као травестију енциклопедије света који Поповић слика и одсликава.

### 3. Интертекстуалност

Термин интертекстуалност датира из године 1968. када га је увела Јулија Кристева, ослањајући се на Бахтинову концепцију „’речи’ у књижевности, у складу с којом она више није била мртва тачка у простору смисла, већ се показивала као „преклапање текстуалних површина“ и која је обелодањивала своју дијалогску структуру” (Бужињска, Марковски 2009: 363). Истраживање Јулије Кристеве било је усмерено на текст – процес, не на анализу дело – објект, дакле на *праксу којом књижевни текст производи смисао* (Бужињска, Марковски 2009), чиме се прати процес рађања смисла путем додиривања различитих значења и традиција. Интертекстуалност се, као (превасходно) литерарна пракса разматрала још од антике; Од (меланхоличне) свести о проблему иновативности с обзиром на постојеће књижевно наслеђе, која је најизразитије оличена у Ековој идеји вавилонске библиотеке и Бартовој концепцији књижевности исцрпљивања до позитивне фасцинације литерарним дијалогом који је „најбољи акт евокације, засићене реминисценције, а не само стваралаштво (Јуван 2013: 14-15). Ипак је Јулија Кристева „с појмом интертекстуалности увела нову, динамичну, трансформативну, друштвеноисторијску и релациону теорију о упису субјект у језик и језика у субјект” (Јуван 2013: 47).

У *Генетичким видовима (интер)литерарности*, Гвозден Ероп (2002) даје студиозни преглед генезе појма. Уз Јулију Кристеву, која је појам интертекстуалности уобличио, издвајају се два аутора који су се релевантно бавили проблемом односа текстова и „текстова”. То су Мишел Рифатер и Жерар Женет. Сматрамо да Рифатерова разрада појма заслужује пажњу, посебно његова фактичка усредсређеност на аутора: чији је увид у односе текстова, другачији, повољнији него читаочев. „Michael Riffaterre se najviše osećao pobuđenim da jasno povuče liniju razgraničenja između svog shvatanja interteksta i tradicionalnog iznalaženja uticaja i izvora. Za ovo je svakako bilo dosta razloga jer je Riffaterreov koncept, premda deklarisan kao orijentisan na čitaoca, ipak posledično, preko postuliranja prioriteta zadatih u tekstu, umnogome *de facto* orijentisan na autora.” (Erop 2002: 260) Свесни смо да се овако делом

ограђујемо од радикалног деконструктивизма који проблематизује границу, па и границу текста, но верујемо да је управо овакво полазиште у функцији разумевања неких од специфичности текстуалног феномена којим се бавимо у драмама Александра Поповића. Према Ерору, Рифатер оперише појмовима текста, интертекста<sup>106</sup> и интерпретанта, активирајући тако Фрегеов семиотички троугао да би приказао њихове односе. Интертекстуалност, „модалитет перцепције, одгонетање текста што га врши читалац на тај начин што идентификује структуре којима текст дугује своја својства уметничког дела” (Ерор 2002: 248) функционише, по Рифатеру *само ако је тумачење текста у светлу интертекста функција интерпретанта*. По овом гледишту, интертекст претходи тексту, а интерпретанта чине облици „језичких или граматичких позајмица, односно цитата (комбинација ова два типа позајмица) или алузија, који као да су аномалије у односу на објекат, то јест интертекст, а читаоцу који дешифрује текст исказаће се као *agrammaticalités*, које ће се разјаснити тек кад им се знађе изворни контекст” (Ерор 2002: 246). Уводећи у расправу о интертексту појам силепсе, „Riffaterre је овде жеleo usredsrediti na oblik intertekstualnosti koji primorava čitaoca da tumači tekst u funkciji interteksta koji je s njim *nezdruživ* – a reč koja inicijalno pretpostavlja takav intertekst čini poseban slučaj silipse.” (Ерор 2002: 247)

Лубомир Долежал скреће пажњу да су радикалне дефиниције интертекста (Кристева и Барт), усредсређујући се на „увођење постојеће текстуалне грађе у текстове-сукцесоре” (Долежал 2008: 206), пренебрегнуле феномен преобликовања и интеграције у нови текстуални тоталитет. „Апсолутна интертекстуалност поништава не само оригиналност већ и историчност књижевних текстова, претварајући их у пуко таласање некаквог анонимног интертекстуалног тока” (Долежал 2008: 207)<sup>107</sup>. Он се опредељује за Рифатеров модел, који је „аналитичка процедура ’за постизање већег степена сигурности у интерпретацији’” (Долежал 2008: 207). Осим

---

<sup>106</sup> „Intertekst u pravom smislu je korpus tekstova koje čitalac može osnovano povezati sa tekстом pred svojim očima, to jest, to su tekstovi na koje se podsetio preko onoga što čita.” (Ерор 2002: 249)

<sup>107</sup> За овакву критичко схватање апсолутне интертекстуалности залаже се и Џонатан Калер.

експлицитне (превасходно цитата), изазов књижевној интерпретацији је и имплицитна интертекстуалност (семантички трагови скривених интертекстова). Ова друга маркирана је алузијама и значење текста може се сагледати и без идентификације интертекста. Долежал даље наводи да је интертекстуалност разматрана као својство текстуре (њено значење је у речима, фразама, цитатима, општим местима и т.сл.), али сугерише прикључивање и увида у интертекстуалност на нивоу фикционалних светова, који су „објекти активног, еволуирајућег и рециклирајућег културног памћења” (Долежал 2008: 208) и независни од текстуре. Његов појам *књижевне трансдукције* који „представља књижевну комуникацију као својеврсну интеракцију; аутор чином писања производи текст и конструише фикционални свет, а читалац чином читања обрађује текст и реконструише фикционални свет” (Долежал 2008: 2010), и аутора и читаоца уводи у процес комуникације. Прераде класичних текстова у постмодернизму „сучељавају се са канонским протосветом тако што конструишу нови, алтернативни фикционални свет” (Долежал 2008: 2013). Постмодерно рециклирање прошлости мотивисано је политичким факторима (политика пола, расе, класе, етноса, сексуалне оријентације) и манифестује се на три начина:

1. Испитивањем топике канонског света, који је паралелан свету-сукцесору, његовим смештањем у нови политички и културни контекст;
2. Смештањем протосвета у нови ко-текст (мењањем тако његове првобитне структуре), чиме се они доводе у однос комплементарности;
3. Најрадикалније прераде конструишу суштински другачију верзију протосвета, стварајући полемичке антисветове, који подривају или негирају легитимност канонског протосвета (Долежал 2008).

У смислу испитивања појаве интертекстуалности у Поповићевом делу и то оног њеног аспекта који се бави разлозима за такав књижевни поступак, верујемо да је сврсисходно поменути Брехтов концепт епског позоришта. У интерпретацији Валтера Бенјамина: „Епско позориште треба да ’лиши позорницу њене материјалне сензације’. Зато ће му нека стара фабула често више користити од нове. Брехт је себи поставио питање не би ли догађаји које



представља епско позориште морали већ бити познати. Ово позориште односило би се према фабули као балетмајстор према ученици; његова прва дужност је да јој до крајњих могућности разлабави зглобове. [...] Ако позориште треба да трага за познатим догађајима, 'онда би за први мах историјски били најподеснији'. Њихово епско уобличавање, кроз глуму, плакате и натписе, иде за тим да из њих изагна карактер сензације" (Бенјамин 1974: 300). Пишући у друштву које је значајно уоквирено догматичношћу идеолошког мишљења, могуће је претпоставити да Поповић 'разлабављује зглобове' те догматичности, чиме постаје радикално револуционаран. Но тај је статус истовремено вишезначан, ако су цитати и спона с прошлошћу и коментар на појаве које на различите начине одступају од дискурзивног мејнстрима. Другим речима, Поповић је трансдукцијом, увођењем у бесконачни ланац преношења, најизразитије истакао политичку субверзивност сопственог дела, јер је показао да је владајућа идеологија његовог времена изневерила темељне етичке постулате, промовишући стандарде пожељног и непожељног, табуизирајући непожељне теме и појаве, једном речју, да је напустила идеале које је сама промовисала.

### 3.1. Типологија

Примери интертекстуалности у Поповићевом делу, које можемо тумачити на овај начин су бројни. Покушаћемо да успоставимо извесну типологију и тако их прикажемо<sup>108</sup>.

Вероватно је најлакше уочити она места која експлицитном интертекстуалношћу упућују на голооточки интертекст<sup>109</sup>. У првом примеру, писац актуелизује фразу која је била препознатљива шифра:

---

<sup>108</sup> Овом приликом не узимамо у разматрање оне облике имплицитне интертекстуалности о којима се, речено деконструктивистичким речником, сведочи метатекстуалним путем. То су случајеви када се политичко (неки конкретни феномен из актуелне политичке праксе) препознаје у сфери рецепције, иако за то није могуће наћи стабилну потврду у тексту. Такав пример јесте драма *Друга врата лево*, која је, и према пишчевом сведочењу, инспирисана студентском побуном 1968. Слично је и са драмом *Kane доле*, која је, према неким усменим сведочењима, а касније и пишчевим интервјуима, инспирисана брачним паром Броз. Наслов је наине разлаган на слоге (ка-пе), што је сугерисало скраћеницу за комунистичку партију.

„ОМИЉ: А у двадесет и петој је већ био сед као овца, сад сам се и ја опомену тог феномена.

МЕРИМА: Одседео је на Голом отоку.” (Поповић 2003: 95),

док други пример указује на кошмар који сања јунак:

„КОНСТАНТИН: (*Наједном скочи са столице из сна на ноге и дрекне.*): За кога. (*Опет се руши, па стане да пузи ка рибњаку. Одлазећи.*): Удри, банду, удри, банду” (Поповић 2003: 294).

Речи које користи су пароле које су извикиване током тортуре, спровођених у логору на Голом отоку, најчешће у језивом перформансу познатом под називима *шиба* или *топли зец*<sup>110</sup>.

Тематском кругу тортуре, вероватно, припада и назив *Другог свлака* (другог чина): *Глува соба – вечни мрак*, из драме *Ружичњак*, из које су и претходни цитати.

Политика као интертекст присутна је у свакој Поповићевој драми. У *Мртвој тачки* завршна ситуација доведен је до равни инвективе<sup>111</sup>:

---

<sup>109</sup> Пишчева биографија, у којој је и податак да је пет година провео у логору на Голом отоку, чини голооточке алузије „видљивијим” од осталих.

<sup>110</sup> О овоме и другом писао је Драгослав Михајловић у *Краткој историји сатирања*. Мотив шибе или топлог зеца налази се и у *Сеобама* Милоша Црњанског.

<sup>111</sup> Драма *Мртва тачка* своју паизведбу имала је у Приштини 1992. а то су године када је београдско Ушће било поприште два политичка митинга:

„Park Ušće obeležila su i dva politička mitinga. Prvi je bio 19. novembra 1988. godine, kad je Slobodan Milošević bio u jeku svoje moći, pa je 'Mitingom bratstva i jedinstva' u ovom parku hteo to i da potvrdi. Ovaj miting je, na neki način, bio kruna u seriji skupova na kojima se ulicama Srbije te godine klicalo novom vođi i pevalo: 'Sad se narod uveliko pita, ko će nama da zameni Tita. Sad se znade ko je drugi Tito, Slobodan je ime plemenito.'. Milošević je obraćajući se građanima koji su iz svih krajeva Srbije dovezeni fabričkim autobusima rekao : 'Bitku za Kosovo mi ćemo dobiti, bez obzira na prepreke koje nam se postavljaju u zemlji i van nje'. Slobodan Milošević, tada predsednik Predsedništva Centralnog komiteta Saveza komunista Srbije, mitingom je pokazao prvrženost Kosmetu. Prema izveštaju državnih televizija, na mitingu se okupilo oko milion ljudi, dok je prema podacima ostalih medija nekoliko stotina hiljada.

Nakon skoro tri godine, park Ušće bilo je svedok potpuno drugačijeg mitinga. U organizaciji SPS u parku Ušće 11. marta 1991. godine održan je kontra miting 'Za odbranu Republike, za ustavnost, slobodu i demokratiju.' Miting na Ušću održavao se u isto vreme kad i veliki protest studenata na Terazijama, uz kozaračko kolo i povike 'Slobo, slobodo', 'Ubice, fašisti', 'Ne damo Kosovo', 'Ustaše, ustaše', 'Sudite Vuku'. Na mitingu su govorili Dušan Matković, Petar Škundrić, akademik Mihajlo Marković, Živorad Igić i Radoman Božović. Matković je rekao da su studenti na Terazijama huligani i pozvao prisutne da krenu sa Ušća i obračunaju se sa njima. Prema izveštaju *TV Beograd* i *Politike* na Ušću je bilo 150. 000 ljudi, nezavisni mediji su govorili o tridesetak

„ФРАНЦКА: ...А у главу буба патриотска. Разумем. Нек остану ту неколико деценија док се не укрте. Никнуће тамо где није сејано. На Ушћу...” (Поповић 2003: 796)

ФРАНЦИКА: (*У одласку.*) Можда кроз неколико деценија на Ушћу. (*Одлази. Остаје само скрушена и збуњена Меланија.*) Укључите гласноговорнике. (*Грми Титов говор и одобравање. Мрак. То и у мраку потраје.*) (Поповић 2003: 798)

Следећем типу припадају примери, где је интертекст књижевно дело или фразема изведена из њега. У већ поменутом *Ружичњаку*, Војвода Миленко има реплику која гласи: „Све комплетно што следује за чардак ни на небу, ни на земљи” (Поповић 2003: 257). У драми *Пут за Лешће* налазимо два случаја интертекстуалности која конотирају књижевност. У једном дугачком монологу Ас изговара: „... Јер, случајно сам се затекао на гробљу кад су га прекопавали. Све су кости мрке. Те рекох тад: ’Живот своју тајну чини недокучивом’” (Поповић 2003: 271), што призива сцену с Јориковом лобањом из Шекспирове драме *Хамлет*. У другом примеру помиње се филозофска књига индијске традиције: „ПСИХОДЕЛИК: Не дајте се збунити фазонима пресликаним из *Кама сутра*” (Поповић 2003: 677), што је истовремено и пример хипертекстуалности, јер пародијом ову књигу дерогира, укидајући хијерархизацију бинома уметност – шунд-литература. Посебно је занимљив случај *Мрешћења шарана*:

„МИЦА: Гурни прст! То помаже!

БОРКО: Аух, аух! Бљутаво ми је! Гади ми се!

МИЦА: Док се исповраћаш, одмах ће ти лакнути.

БОРКО: (ослобађа се Мицине помоћи, сав блажен): Добро је. Лакше ми је. Хоћу да седнем. Сад се тако лепо осећам. Усрао сам се!” (Поповић 2001: 860)

Поређењем с одломком из Сенекине сатире *Претворба божанског Клаудија у тикву*, видећемо да је реч о стабилној интертекстуалној релацији:

---

hiljada.” Два митинга на Ушћу:<http://www.blic.rs/Vesti/Beograd/107325/Od-politickog-simbolado-pozornice-za-zvezde/print>.

„Издахнуо је [Клаудије] док је слушао комедијаше, па ти може бити јасно да их се не бојим без разлога. Посљедње његове ријечи које су смртници чули, пошто је испустио мало снажнији звук на онај дио којим је лакше говорио, биле су ове: 'Јао мени, мислим да сам се усрао!'” (Сенека 1986: 35)

Да повезивање Поповићевих драма с Менипском сатиром није случајност видело се већ у раним драмама. Верујемо зато да је могуће поредити, и у контексту интертекстуалности, драмску форму коју ствара Александар Поповић са обликом Менипске сатире<sup>112</sup>.

### 3.2. Хипертекстуалност

У драмама у које смо имали увид, дијапазон интертекстуалних стратегија толики је да практично не постоји ни једна дискурзивна равна културе с којом Поповићев рукопис не кореспондира. То производи, као што је раније већ речено, преобиље, како семантичко тако и семиолошко. За потребе нашег разматрања, из мреже појмова којима се опсервирају међутекстуалне стратегије, издвојићемо и Женетов појам хипертекстуалности. „Женету дакле, односи хипертекста или горњег текста са хипотекстом или доњим текстом, нису односи коментара са коментарисаним текстом, него су односи хипертекста са хипотекстом видови хипертекстуалности: пародија, травестија, аутопастиш (Γ autopastiche), пастиш (Γ pastiche). Хипертекстуалност није нужно повлашћена форма транстекстуалности, али то би могла бити у смислу деонтологизације књижевне праксе означавања.” (Ботић 2002: 62-63) Овако описану, хипертекстуалност налазимо у драми *Свети ђаво Распућин*, уколико је упоредимо с чувеном представом Ервина Пискатора<sup>113</sup> „Распућин, Романови,

---

<sup>112</sup> Расправљајући о термину Менипска сатира, Џоел Рилиан пише: ”*Menippean satire* is not an ancient generic term. The only formal definition of satire preserved from antiquity, that of the fourth-century A.D. grammarian Diomedes, speaks only of morally corrective poems (citing Lucilius and Horace) and an earlier satire consisting of poems in different meters (citing Pacuvius and Ennius). [...] *Menippean satire* is not used as a generic term until 1581, when Justus Lipsius writes his *Satyra Menippea*. [...] The volubility of the name is thus not merely a modern phenomenon (Frye’s *anatomy*, Bakhtin’s *menippea*); and Gellius reports that even Varro’s works were occasionally known under the name of *Cynic satires*.” (Relihan 1993: 12)

<sup>113</sup> Редитељ Ервин Пискатор је, уз Брехта, један од великана *политичког позоришта*.

рат и људи који су устали против њих” (*Rasputin, the Romanoffs, the War, and the People Who Rose Up Against Them*) из 1925. године. Код Пискатора, који је за потребе своје представе адаптирао драму Алексеја Толстоја, акценат је био на студији политичких маневара у освајању личне моћи, кроз портрете индивидуа и њихових судбина, правећи од представе оно што би чинила социолошка студија (тематизацијом капитализма и класне борбе, пре свега)<sup>114</sup>. И у Поповићевом тексту могуће је препознати поступак преиспитивања политичких маневара дискурса моћи, но следећи сопствену поетику, он ликове не портретише, него се ослања на фарсичну типизацију. На тај начин проблематизује догматичност идеолошког дискурса (мали човек Распућин доведен је у контакт с великим светом руског двора, међутим улоге, функције актера манипулације, биће побркане), али, такође, пародира интертекст, Пискаторову представу. Код Поповића више нема стабилних идеолошких парадигми, те разлику између *великих* и *малих* људи није могуће дефинисати као коначни суд. Оно што остаје јесте својеврсна морализаторска порука, текстуално постављена на крају драме. Наиме, царици Александри, која је и у историји остала упамћена као Распућинов приврженик, писац додељује речи којима она, свакако у једном мелодраматском тону, Распућина поистовећује са Христом:

„АЛЕКСАНДРА: (*Тихо.*) Малочас ме је посетио. Боже, шта су учинили од њега! Брада и коса су му опрљене. Григорије је тешко стајао на нагорелим петама. Он није изгорео. Скривајући се иза густог дима, свети мученик се извукао из сандука. И знаш ли шта ми је рекао?

НИКОЛАЈ: Шта, мила моја?

АЛЕКСАНДРА: Рекао ми је да што пре треба да бежимо. Рекао је да оставимо све, чак и децу. Енглеска нас, рекао је он, неће примити, а Керенски ће нас обманути. Треба бежати у Немачку.”(Поповић 2003: 647)

Не само што имамо пример својеврсног интертекста оних места из јеванђеља, где се говори о Христовом устајању из гроба и повратку на небо, као и о

---

<sup>114</sup> <http://www.jstor.org>: The Drama Review: TDR, Vol.22 No. 4 Dec.1978. Piscator's Rasputin, by Christopher Innes.

женама мирносицама, него се целокупан наратив о светој породици активира. Овде је реч о руској царској породици, која је оличење највеће православне (дакле хришћанске) земље, и та је породица прогањана и коначно убијена. Прожимањем ових семема са семемама Јосифа, Марије и Исуса, Поповић дискутује културно наслеђе (Русија, хрићанство, али и питање власти), посебно ако имамо на уму завршне речи драме:

„АЊА: (*Долази до војника који прекопавају, увијена у шал.*) Њено величанство царица моли за један грумен свете земље. Она на то има право, јер је божја невеста.” (Поповић 2003: 647)

Текстуална канонизација Григорија Распућина јесте тематизовање јуродивости као форме богопознања. Иако је у драми реч о Русији, феномен божијих људи или божјака познаје и српско књижевноисторијско наслеђе, превасходно реализовано у збирци приповедака *Божји људи* Борисава Станковића. Дакле, у случају драме *Свети ђаво Распућин*, уочавамо вишеструку, мултимедијалну хипертекстуалност, активирањем, с једне стране Пискаторове позоришне представе, а с друге Станковићевог књижевног текста. Додајмо да је Поповић драму врло вероватно писао и као пародију историјског романа *Свети ђаво Распућин и жене* Рене Филеп-Милера, аустријског историчара културе. На располагању му је могло бити издање из међуратног периода, пошто је књига после Другог светског рата објављена 1991. и 2005. а Поповићева драма 1983. године (према пишчевим наводима написана је 1977.). Ова књижевна трансдукција, коју бисмо могли сврстати према Долежаловој подели у другу групу – смештање протосвета у нови контекст, актуелизује међуратни културни контекст не само на тематском и плану текста књиге/драме него и на плану културног контекста свог времена у који уноси књигу/прототекст из културног контекста с којим је владајући дискурс прекинуо споне.

Пример хипертекста налазимо и у драми *Пут за Лешће*:

„АС: Чему служе сви ти ножеви, менгели и пиштољи?

ГРАТИС: Да ме посетиоци галерије решетају, чупају и кољу..

АС: А је л може под реп ватреним оружјем?

ГРАТИС: (*Обнажи се и сама себе реже камом.*) То није у мом концепту.

АС: Искварићете и то ће вас убити.

ГРАТИС: Убила је мене периодична ликовна критика. Набедили су ме да се иза мог концепта крије носталгија за ратним уништавањима и зверством....” (Поповић 2003: 659-660)

У овом случају интертекст су перформанси Марине Абрамовић *Lips of Thomas*<sup>115</sup> и други<sup>116</sup>, а Поповићев текст их кроз коментар културне праксе - преозначава.

Драма *Успомене Бисе херихтерке* занимљива је у овом смислу, јер се може читати као хипертекст на Јонескову *Ђелаву певачицу*, у којој „особе немају ’карактера’ [што] се одражава и у дијалогу. Оне не измишљају оно што кажу. Нешто друго говори на њихова уста, говор тече сам од себе и дјелује као строј и, као сваки строј, квари се и запиње. Празнина у мислима изазива распад лингвистичких значајки, дијели израз од садржаја, нагомилава говорне клишеје, брка опћа мјеста, чак рашчлањује ријечи које се претварају у неартикулиране звукове, мијаукање или рику” (Кушан 1981: 319). У *Ђелавој певачици* „догодило се нешто налик на *трагедију говора*” (Кушан 1981: 312). По овом моделу, али у сасвим другачијем текстуалном/значењском контексту, Иса и Биса разговарају чекајући своје госте, Тису и Лису, а касније тај језички ексцес настављају четворо. Оно што их разликује од Јонескових јунака је константа Поповићевог стила, а то је денотација или алузија на контекст културе, чиме *трагедија говора* постаје вишеструко означена. Као и у бројним другим примерима Поповићевих драма, хипертекстуалношћу се производи значењско преобиље које загушује линеарност семантичког тока. Показаћемо то на следећем примеру:

---

<sup>115</sup> Перформанс *Lips of Thomas* изведен је 1975. у Galerie Krinzinger, Innsbruck. Наведено према: Миленковић 2006: 86.

<sup>116</sup> „Ритам 5” - звезда од ватре у: <http://www.skc.org.rs/abeceda-skc-a/2235-ovde-na-ovom-mestu-marina-abramovic-je.html>,

*Rhytham 0* (1974): <http://www.openideo.com/open/usaid-humanity-united/inspiration/rhythm-0-by-marina-abramovi-107->

The Other: Rest Energy (1980) на: <http://www.youtube.com/watch?v=3Tz-K4EC8hw>

и пре свега *Rhytham 10* (1973) <http://www.medienkunstnetz.de/works/rhythm-10-2/images/2/>.

„ИСА: Бисо!  
БИСА: Молим, Исо?  
ИСА: Бисо, ти си сита Исе?  
БИСА: А и Иса је сит Бисе.  
ИСА: Ти опет чистиш кућу, Бисо?  
БИСА: Ја волим да нам кућа буде чиста, Исо.  
ИСА: А ја не волим, Бисо, да нам у кући буде све једно те исто.  
БИСА: Прљаво и чисто, није једно исто.  
ИСА: Ја волим госте, Бисо, па макар и не било чисто.  
БИСА: Кад гости дођу, досаде нама<sup>117</sup>.  
Кад гости дођу, онда се не дрема.  
Кад гости дођу, лепо се облачи.  
Кад гости дођу, једу се колачи.  
Све док се не смрачи. Све док се не смрачи.” (Поповић 2003: 408-409)

Овај одломак почиње стихомитијом<sup>118</sup>, која чува мелодијску линију успостављену раније. Њоме се призива сентиментални тон, који се, у време настанка драме може схватити као политички субверзиван, јер конотира грађанску културу, у послератној Југославији непожељан модел. Завршни стихови су прелаз ка новом реторском модусу, који доноси и нову хипертекстуалну ситуацију. Говорници са интроспективног преиспитивања прелазе на опсервацију гостију које очекују. Хипертекст се овде конституише у односу на букварску литературу. Принцип уланчавања реченичног низа остварен је истицањем појединог слова/гласа. У овом случају су то *с* и *ш*:

„ИСА: Нису нам, Бисо, нису, Тиса и Лиса заборавили на Ису и Бису  
... нису.  
БИСА: А ако нису, Исо, где су?  
ИСА: Тиса је ушао у пошту.  
БИСА: А шта Тиса ради у пошти?  
ИСА: Тиса у пошти пише писмо своме брату Манасију.

---

<sup>117</sup> Овде је вероватно реч о штампарској грешци, јер би, због риме, али и смисла исказа, логичније било да уместо *нама* стоји *нема*.

<sup>118</sup> Занимљиво је напоменути да у дијалогу Исе и Бисе постоји рудимент драмског сукоба, античког типа, јер „стихомитија је у ствари једна врста вербалног дуела који се одликује супротним изјавама (антитеза) или понављањем речи и говорних фигура које је употребио противник (анаклаза); јавља се обично у најдраматичнијим призорима када се говори живо и брзо, и када се актери, у великом узбуђењу и емоционалној напетости, сукобљавају и међусобно разрачунавају. Мисао изражена у стихомитији често је духовита и иронична.” (Ружић 2008: 197)



БИСА: А шта ради Тисин брат Манасије?

ИСА: Манасије носи сено, Бисо. Он живи на селу.

БИСА: На селу има ћурака и гусака, оваца и коза, крава и волова.

ИСА: Краве дају млеко.

БИСА: Од млека се прави сирење, кајмак и путер” (Поповић 2003: 410).

Потом, асоцијативним путем бира се фокус исказа, у овом случају село и волови и прелази се на нови реторски модус, који тематизује *похвални* политички жаргон из времена обнове и изградње Југославије, са позиције владајуће групе:

„ИСА: Некада су воллове употребљавали за орање, а сад ору тракторима.<sup>119</sup>

БИСА: И много су срећнији од видног напретка.

ИСА: Зато што живе животом достојним човека.

БИСА: И зато што више нема експлоатације човека над човеком.

ИСА: Зато сам ја, Бисо, рекао Тиси да у писму поздрави и са наше стране свог вредног брата Манасију, као и све остале пољопривредне произвођаче и кооперанте...

БИСА: Поздрави нам деловодне, што нам дело напред воде<sup>120</sup>.

Поздрави нам инокосне, што нам масте торбе посне.

Поздрави нам активисте, што пред туђом кућом чисте.

Поздрави нам општинаре, што речима дело жаре.

Поздрави нам диригенте, што нам штапом стално прете.” (Поповић 2003: 410-411)

И коначно, прелази се на лични однос према политичком као владајућем, са којим дијалога нема. Облик прототекста који Поповић бира је грађанска лирика или шлагер, који управо по линији културних модуса, представља

---

<sup>119</sup> Ово је место семантичког обрта.

<sup>120</sup> Стихови који следе, иако на први поглед из регистра јефтиног стихоклепства, у контексту сложеног песничког поступка целе драме, показују респектабилан поетички потенцијал. Од игре речима (деловодни - дело води; инокосни који храни; активисти који чисте пред туђом кућом су метафорична двосмислица која може да алудира на оне који су пред својом почистили, па чисте и пред туђом, или на оне који се не баве својом него туђом кућом, дакле који су уходе; општинари речима дају подршку делању, и коначно диригенти. Овде настаје семантички обрт, јер схватити диригенте као оне који штапом прете може само она култура (а овде је реч о МИ инстанци) која штап/палицу повезује једино са батином. Овакво читање културних кодова, поред осталог, у контексту целине драме, указују на метафору као структурну фигуру, а то јесте својство поезије. (Блек 1986)

супротност владајућем и пожељном. То је средство којим Александар Поповић и у другим драмама (*Љубинко и Десанка*, *Чарана од сто петљи*) обликује критички тон.

„ИСА: Сама си их бирала, Бисо, куда ћеш сад? Је л` на збор бирача?<sup>121</sup>

БИСА: А не, језик сам вратила у корице мача... Сада идем на обалу, Исо...

ИСА: А шта те на обали чека, Бисо?

БИСА: Угинула шкољка чека ме на обали годинама... Ако је икада нађем, писаћу о њој у новинама... И таласи ће у мојим ушима шумети слично лепету смртно рањеног лабуда...

ИСА: Јер море је рањено, Бисо... И вода се трза, као што се трза кокош без главе... Али никада море неће умрети... Дотрајала земља може да се поруши, исто као човек!

БИСА: И кужни облаци могу да никну као коров!

ИСА: И са свих страна могу покуљати сећања бурно!

БИСА: То је танго ноктурно... тихо лебди кроз ноћ...

ИСА И БИСА (*Тихо запевају у дуету.*):

Честитао сам ти и ти рече: 'Хвала'...

А да ли знадеш да се у том часу

гранитна зграда мојих идеала,

сруши и смрви и у пепео расу..." (Поповић 2003: 411-412)

Стихови песме *На дан њеног венчања* Велимира Рајића нису само носталгично призивање политички (па тако и естетички) одбачене прошлости него, поступком хипертекстуалности, постају дискурзивна раван којом се у текст драме уграђује архетип пада, који је, по нашем дубоком уверењу, средиште Поповићеве поетике.

Конечно, као хипертекстови могу се читати и Поповићеви драмски текстови за децу, *Пепељуга*, *Црвенкапа*, *Снежана и седам патуљака* и *Шкрти берберин*.

Овај сажети преглед примера инетертекстуалних пракси у драмама Александра Поповића могуће је тумачити као симптом постмодернизма, који

---

<sup>121</sup> Ови стихови су, у различитом контексту, већ наведени. Понављамо их да би представили целовит интертекстуални поступак.

Пфистер описује као „’нови александризам цитата, пародије и травестије’, миленаристички ’карневалски постлудиј’ историје” (Јуван 2013: 100).

## 4. Деконструкција историјског наратива у драмама

Александра Поповића<sup>122</sup>

### 4. 1. Поповићево наслеђе

Историјско наслеђе као ресурс књижевних тема у српској књижевности, уз извесну меру уопштавања, може се свести на тематско-мотивски круг косовског мита и устаничке теме и личности. Поетизација средњовековне прошлости, култ косовских јунака, трагика жртве и иначе имају важно место у колективном памћењу српског народа, у његовој усменој, али и писаној књижевности – од Орфелина, Стерије и Његоша до савремених књижевника.

Историја српске драмске књижевности показује да је мало писаца који у свом раду нису посегнули за националном историјом, као грађом. Већ у првој, *Траедокомедији* (изведена 1734) Емануила Козачинског, чак пет ликова је из српске историје. (Марјановић 2005: 156) „Данас се сматра да је од оних комада које су у Бечкерек у играли ученици Марка Јелисејића, између 1799. и 1802. године, једночинка *Окајани или новозбрани краљ*’ могла бити домаће дело из националне српске повести, Јелисејићево или неког другог, литератора (Б. Ерчић). Међу оваква дела која се баве српском историјом спадале би и посрбе или преводи Јоакима Вујића: *Србски вожд Георгије Петровић* (1815, 1943) и *Сибињска шума*, односно *Српска принцеза Анђелија* (прва верзија вероватно из 1820).” (Павић 1983: 512-513). Предромантизам је, по Милораду Павићу, у смислу историјске драме, донео „много сентименталности много оријенталног колорита, нешто русоовштине, много националне историје и народне песме, немачке романтике и загледања у Шекспира” (Павић 1983: 514). Током XIX века, историјска драма развија се у контексту схватања позоришта као *школе нације* и њоме се жели „да постигне

---

<sup>122</sup> Уколико се позовемо на типологију коју успоставља Марта Фрајнд у књизи *Историја у драмама – драма у историји*, Поповић се може свретати у један прилично стабилан континуум српске драме у којем се расправља историјска истина у поједином датом политичком контексту.

сасвим одређени циљ – да уметнички обликује одређене националне, политичке или друштвене идеје” (Фрајнд 1996: 30). Историјску драму писали су и Његош и Лаза Костић и Ђура Јакшић.

Прилике се у двадесетом веку мењају и писци историјских драма мењају однос према историји, поретку и власти, дакле, историјска драма престаје да буде апологетска. Авангардистички космополитизам у XX веку одбацује наслеђени концепт патријархалне националне културе, а „косовски мит као средишњи национални симбол и један од кључних књижевних митова уочи Првог светског рата био је потиснут” (Матовић 2007: 128) у корист маргинализованих облика фолклорне традиције. Доба између два светска рата, доба је ревизије „постојећих књижевних вредности и националне баштине” (Матовић 2007: 129). Кроз појам *политичког позоришта*<sup>123</sup> које „све више губи потребу и жељу да буде подршка поретку у било ком виду” (Фрајнд 1996: 35) и које ће бити модус појављивања жанра историјске драме, одражаваће се током XX века тенденција опште политизације маса. Двадесети век, такође, све слабије кореспондира с јуначком парадигмом, а прилике у српској књижевности додатно компликује чињеница да је траума страдања и победа у Првом светском рату имала мало услова да буде књижевно анализирана, посебно зато што се облик државе променио. „Публика је напросто желела да на сцени поново види и са јунацима драме проживи нешто што је још било врло присутно у личном и колективном сећању, нешто што ће као историјски прелом постати јасније тек у следећем рату... [...] Појединачна питања и недоумице које искрсавају у неким исказима или сценама бивају брзо потиснути или устаљеним фразима или личним проблемима...” (Фрајнд 1996: 218). Авангардистичка дела, какав је Винаверов либрето за оперу *Почетак буне на дахије* из *Нове пантологије пеленгирике*, такође су модус третмана националних историјских тема у

---

<sup>123</sup> Поређењем биографије оца политичког позоришта Ервина Пискатора са Поповићевом, можемо уочити неке сличности: обојица су политички ангажман везала за позоришну делатност и обојица у једном тренутку покушавају с ванинституционалним позориштем (Поповић је већ у Америци 1971. имао идеју да оснује своје позориште, што средином 70их у београдској Барутани и чини). На:

<http://alas.matf.bg.ac.rs/~apopovic/materijal/Audio/biografija.mp3>.

драмској форми. Када је Станислав Винавер написао да је „поезија костурница речи, данас песници, као библијски Бог покушавају да удахну душу у паралитично шлогирано тело речи, али им недостаје снага Бога библијског” (Тешић 2005: 104), критикујући рационализам са антискерлићевских позиција, као да је далековидо наслутио проблем који ће бити актуелан по завршетку Другог светског рата. Не само што су „теме везане за Први светски рат постале у српској драмској књижевности морално политички неподобне” (Фрајнд 1996: 219), јер су биле везане за националну тему или тему Карађорђевића, него је нова политичка реалност уградила принцип регресије и у књижевни израз, у односу на међуратно наслеђе.

Када Александар Поповић, већ у својим раним драмама (*Сабља димискија*) посегне за националним историјским темама и мотивима, мораће да се носи не само са оваквом књижевноисторијском дијахронијом, него и са проблемима третмана историјског које је поставило његово време. Тако је могуће успоставити аналогију између третмана историјских тема у Поповићевом делу и постмодернистичког уверења „да не може бити појединачног, есенцијализованог, трансценденталног појма ’истинске историчности’ (као што би желео Фредерик Џејмсон: 1984а), без обзира на то што постоји носталгија (марксистичка или традиционалистичка) за таквим ентитетом” (Хачион 1996: 157). Постављајући тежиште свог књижевног света на маргину, пројектујући разлику (*differance*) афирмацијом нових означеника, Поповић ће створити оквир за ревизију и историјског наратива актуелног у његово време, чиме ће, то је било неизбежно колико и парадоксално, бити схваћен као политички ангажован писац.

Да бисмо показали како се у драмском рукопису Александра Поповића огледа начело по којем „у постмодернистичком историјском роману појмови историје и књижевне историје понекад се преклапају, и предмет приказивања не постаје историјска стварност као таква, већ историјска стварност приказана у делу-претходнику, обележена књижевним цртама и, очито, фиктивна ’историја’”, (Татаренко 2013: 130), размотићемо однос Александра Поповића

према Јовану Стерији Поповићу, у светлу историјских мотива које налазимо код оба драматичара.

## 4.2. Стерија као претеча

Стерија се као драматичар појављује трагедијом *Милош Обилић* (Павић 1983: 387), али су за наше разматрање много важнији *Родољупци* „комедија која за живота Јована Стерије Поповића неће бити штампана нити извођена на сцени... После смрти (1856) рукопис ће припасти његовим наследницима и остаће у Вршцу све до 1878. када га ови, заједно са остаом рукописном заоставштино, предају Матици српској где се аутограф *Родољубаца* и данас налази.” (Рикало 2006: 18). Прво извођење биће у Београду 1905. г. Истраживачи нису утврдили када је Стерија ову драму написао, али будући да се он бави револуционарним догађајима из 1848/49. те године су и граничне, после којих се ово дело датира. И то је прва коинциденција с Александром Поповићем<sup>124</sup>, јер се истраживачи дела Александра Поповића слажу око чињенице да је готово немогуће поуздано утврдити поједине датуме настанка драма, нити оригиналне верзије текста<sup>125</sup>. У погледу драматуршке вештине, критика је коментарисала да се радња ове Стеријине комедије више развија у наративном смислу него у смислу драмске акције (што се традиционално не сматра врлином). Милорад Рикало, међутим луцидно примећује: „Већ тема *Родољубаца* донекле условљава замену акције *вербалним средствима*. Под тим подразумевамо да лажни родољупци своје народносно осећање углавном доказују речима” (Рикало 2006: 32). Подстакнути приликама на бојном пољу, где нису, оно што могу јесте да коментаришу. И другу примедбу, да се одређени догађаји одигравају ван сцене, што се такође сматра слабошћу драмског текста, Рикало коментарише у корист Стерије: „Прва [паљење протокола] је ’пропагандна’ и по протагонисте, у датом тренутку, није ризична. Друга [пљачкање ’маџарона’, те хапшење па за новац пуштање

---

<sup>124</sup> Осим ако првом коинциденцијом не сматрамо исто презиме оба писца.

<sup>125</sup> О проблемима у вези са Поповићевим рукописима детаљно пише Радомир Путник у тексту *О објављивању драма Александра Поповића* (Театрон 2005)

Немаца и Јевреја] им доноси материјалну добит, али истовремено раскринкава њихово 'родољубље'" (Рикало 2006: 32). Очигледно је, дакле, да је Стерија свесно кршио поетичка правила, онда када је то било у функцији поетичке вредности дела. Критике које су упућене Александру Поповићу, да је језик, који је на Аристотеловој скали на четвртом месту по важности у драми, поставио на прво место (Марјановић 1997: 210), само су понављање критика изречених на Стеријин рачун. Ово показује не само континуитет једне драматуршке тенденције, него и континуитет формалистичког критичког мишљења у српској драмској књижевности. Трећа занимљива чињеница која повезује Стерију и Поповића је управо у вези са темом историје, коју разматрамо. На фону драматичних збивања током револуције 1848/49. Стерија не приказује ни Ђорђа Стартимировића, ни Јосифа Рајачића ни Стефана Шупљикца. „Лица која видимо на сцени била би сама по себи бедна и незанимљива, сива и безизразна, не бисмо их могли гледати на сцени читава два часа, јер она сама не би имала шта да нам кажу; те ситне душе чини занимљивима само наша радозналост како ће они реаговати на вести, које стижу са бојишта" (Рикало 2006: 33). Сасвим је очигледно да је Александар Поповић имао претечу у Стерији, када је за актере својих драма бирао мале људе. Оно што се променило је друштвени контекст, који је тим малим људима створио у Поповићево време симулакрум да су они ти који су мера ствари. Ти мали људи, ни у Стеријино, ни у Поповићево време, међутим, не престају да живе своје мале животе. И то би и био наш коментар на суд Милорада Рикала. Наиме, чини се да Стеријини јунаци не чекају на вести с бојишта да би реаговали, него су им те вести фон, подтекст на којем остварују своје животе. И коначно, однос текста драме према историјском извору занимљив је и у случају *Родољубаца* и у случају А. Поповића. Педесетих година XX века критика [Данко Поповић] се вајка да историографија није довољно описала околности из 1848/49. што би допринело бољем разумевању Стеријине комедије. Одговор једног компетентног историчара [Славко Гавриловић] је симптоматичан. Он каже да текст Данка Поповића „можда унапређује књижевно-историјску анализу Стеријиног дела, али историјској



науци не доноси нових резултата” (Рикало 2006: 33). Реч је о средин 60их година XX века. Двадесет година касније, постмодернизам ће одбацити дилеме и Данка Поповића и Славка Гавриловића. За постмодерну историографију „хисторија је само још једна нарација чије су парадигматске структуре тек фикционалне. Она је заточеница тек властитих (често несвесних) несхваћених митова, метафора и стереотипа. Њени извори, ма како објективни изгледали или остављали утисак да су утемељени на доказима, били су у коначници само још једна повезана серија текстова који су се могли тумачити на више начина (Butler 2007: 34).

У интерпретацији која следи покушаћемо да укажемо на транстекстуалне везе, прецизније речено на хипертекстуалну стратегију коју примењује Александар Поповић (*Сабља димискија* из 1965) у односу на Јована Стерију Поповића (*Сан Краљевића Марка* из 1848) и Јована Ђорђевића (*Маркова сабља* из 1872). Различити историјско политички контексти у којима су настајале ове драме исте фабуле, битно су утицали и на начин репрезентовања у тексту.

*Сан Краљевића Марка* (Стерија Поповић 1987), алегорија у три одељења Јована Стерије Поповића објављена је у Београду 1848, годину дана након праизведбе. Припада трећој, пригодничарској фази (Ковачевић 1966) Поповићевог рада на жалосним позорјима. Веза жанровске одреднице<sup>126</sup> и године објављивања обавезује нас на контекстуално размишљање о делу<sup>127</sup>. То значи да имамо на уму да је Стерија, пишући о Марку Краљевићу, Вили, сабљи и српском грбу, очекивао од својих читалаца/гледалаца да у револуционарна времена (реч је, уз остало, и о времену након Мајског преврата) о овим мотивима мисле алегоријски<sup>128</sup>. У овом драмском тексту,

---

<sup>126</sup> „... у алегорији појавни свијет упућује на идејни и везан је с њиме 'конвенцијом и догматском фиксацијом'.” (РКТ 1992: 13)

<sup>127</sup> На то нас упућује и чињеница да је тих година Стерија објавио и своју *Реторику*, коју је „могао написати после 1841. године, када је Попечитељство просвешченија тражило да се припремају и штампају уџбеници за београдску гимназију. *Реторика* је била састављена и написана пре 1844, јер је на X ванредном заседању Друштва српске словесности од 1. XII 1844. прочитао први део свога рукописа из *Реторике ...*”, пише Иванка Веселинов. (Јелић 1988: 11)

<sup>128</sup> Познато је да је *Сан Краљевића Марка* наменски писан поводом славе кнеза Александра Карађорђевића.

Марков лик обликован је по обрасцу типичног јунака/витеза, онаквог каквог налазимо у усменој књижевности. Тиме Стерија активира конвенцију унутар *идејног света* косовске легенде и вероватно испуњава хоризонт очекивања својих савременика, али не и наредне генерације. „Најзад, последњи његов [Стеријин] позоришни покушај у области ван комедије јесте такође пригодна драма, или боље речено, апотеоза, *Сан Краљевића Марка*. Стерија је назива ’алегоријом у три одељења’; у њој има лепих мисли, добрих стихова, у њој се налази и она песма која ће за тренутак, у буни године 1848, постати нека врста српске марсельезе: ’Устај, устај, Србине – Устај на оружје! – Дан те чека, мрак нек бега – Устај, не оклевај’, са рефреном хора: ’На ноге, Србљи, браћо, слобода зове!’ Али је ова апотеоза имала несрећу да буде намењена свечаној представи о крсној слави кнеза Александра године 1847. Зато се у њој евоцира Карађорђево први устанак, сва немањићка прошлост и косовска легенда, само нема другог устанка, Милоша и Обреновића! Отуда је доцније Јован Ђорђевић по угледу на овај комад написао нову алегорију, уметнувши између осталог и други устанак и прослављајући Обреновиће, те се тако приказивала под именом *Маркова сабља*, опет приликом једне прославе.” (Ковачевић 1973: 102).

*Маркова сабља*, алегорија у два дела (објављена 1872. године), сачињена је такође као пригодни текст, којим се прославља пунолетство кнеза Милана Обреновића. „Када је у Народном позоришту у Београду била припремана свечана приредба поводом пунолетства кнеза Милана 1872. године, [Јован] Драгашевић је направио скицу драмског представљања коју је назвао *Маркова сабља*. ’За израду њену’, каже Драгашевић, ’саставио сам, *таблове* од којих сваки представља по устанак. Ну да би гледаоци знали, шта који *табло* значи, ја доводим Вилу која својом руком сабљу из стене повуче, а на свом штиту, за устанак Милошев има монограм М.О. I, за предају градова монограм М.О. III. За први пак устанак, представљен је битком Мишарском, Вила је на штиту свом имала *грб* народни, место монограма, јер – политичке прилике нису монограм могле дозволити. Скица се допала и управитељу позоришта Симићу и Јовану Ђорђевићу, али су намесници (нарочито Ристић)

захтевали да се изостави prizor Мишарске битке.’ Драгашевић није пристао на то и повукао је рукопис. Како је позориште већ било најавило представу *Маркове сабље*, Јован Ђорђевић је, да спасе част куће, обрадио исту тему нешто другачије и изведен је његов текст.” (Фрајнд 1996: 124) Према Јовану Деретићу (1983: 324) *Маркова сабља* је имала успеха у своје време<sup>129</sup>, али у трајном памћењу потомства Ђорђевићев текст је остао захваљујући пригодној песми коју садржи, и која ће постати текст химне кнежевине Србије<sup>130</sup>.

Безмало сто година касније, 1957. године, Александар Поповић пише *Сабљу димскију*, горчу фарсу у једном парчету<sup>131</sup>.

Свако од одељења Стеријине алегорије посебно је именовано: *Мртвило*, *Зора*, *Слава*.

То је важно нагласити зато што испод сваког назива стоји посебан списак лица. Једина имена која се понављају су Марко Краљевић и Вила, док распоред осталих лица изгледа овако:

*Мртвило* - лица се разликују по полу и узрасту (младић, дете, девојка, људи).

*Зора* - у претходну поделу уводе се историјска лица Првог српског устанка и социјална (сељак, пустињак), односно национална класификација (Турчин).

*Слава* - подела лица извршена је по социјалном критеријуму (сељак, грађани) и додато је колективно лице (хор људи). Додуше, хорски говор појављује се и у прва два дела, али их писац не бележи као драмска лица<sup>132</sup>.

---

<sup>129</sup> Часопис *Српско наслеђе* бележи представу под насловом *Сабља димскија*.

<sup>130</sup> „Боже правде, ти што спасе

Од пропасти до сад нас!

Чуј и од сад наше гласе,

И од сад нам буди спас!

Моћном руком води, брани

Будућности српске брод;

Боже спаси, боже храни

Српског кнеза, српски род!

Једна воља да задане

Сложна срца, боже дај!

Па да Српству зора сване,

Дугој беди дође крај!

Да нам сину лепши дани,

Да слободе сазре плод;

Боже спаси, боже храни

Српског кнеза, српски род!” (Ђорђевић 1872: 41)

<sup>131</sup> Детаљна анализа ове драме у: Тодорић 2012.

Садржај алегирије *Сан Краљевића Марка* обухвата око четристо година српске историје. У првом делу, *Мртвилу* постављен је Марко као типични јунак. Он брани слабе и немоћне, вођен начелом правде и части (као у народној песми), али унутар лика постоји расцеп између онога што осећа и онога како га други доживљавају. Тај романтичарски акценат интензивира и разрешава сцена у којој Марко схвата да је нестало јунаштва (појава барута), па забија мач у стену, буздован баца, и пада у обамрлост. Вила прориче да ће се пробудити када дође слобода. Простор радње је подножје Урвине планине. Духовни контекст је дат у хришћанском кључу, по којем је грађен и косовски мит: несрећа је стигла потомке зато што су преци грешили, са акцентом на топосе неслоге и издајства.

Други део, *Зора* лоциран је у шуму, што је оквир Првог српског устанка. Устаничке вође се поименце помињу, видимо избор Карађорђа за вођу и прерастање хајдучије у организовану војску<sup>133</sup>. Тај просветитељски, грађански импулс поновиће Стерија још на неколико места, чиме ће покушати да оствари спој националног мита са тежњама епохе. Марко се пред крај другог одељења делимично буди и сабља допола изрони из стене, но до потпуног ослобађања и сабље и Марка доћи ће тек у трећем делу, *Слави*, када Срби *грађани*, подизањем храма Свеславија, покажу да су тај спој традиције и савременог живота (чиновници су трибуни Српства) остварили у кнежевини Србији. Дан Маркове славе је и слава народна:

„ПРВИ СЕЉАК: Аја! Него је данас Првозвани Андреја.

МАРКО: То је моје крсно име.

ПРВИ СЕЉАК: И слава народа српскога. Видиш, како се то лепо десило, кад народ слави, онда славиш и ти.

МАРКО: А зашто слави народ данас? Пређе је био народни празник Свети Сава, и за част Немањићима Архангел Михаил.

ПРВИ СЕЉАК: Свети Сава је и сад празник народни, и као српскога просветитеља њега славе школе. А дан светог Првозваног Андреје

---

<sup>132</sup> Није сасвим јасно да ли је реч о пропусту или разликовању колективног лика који говори, од оног који пева.

<sup>133</sup> „Ђорђе: Име је Главашево познато. Што си досад као `ајдук чинио, одсад као војник отечества.” (Стерија Поповић 1987: 309)

зато се светкује што је на овај дан основана нова слобода Србије.”  
(Стерија Поповић 1987:321)

Вила која је током целе алегорије прорицала судбину, сада ће као суђаја да дарива тробојком и грбом и тиме да заврши процес ослобођења. Стерија у завршници текста открива како би требало разумети ликове Краљевића Марка и Виле:

„ВИЛА:  
Нисам вила она из планине  
Којано се по раскршћу бије,  
Већ сам вила богиња Србије,  
Која децу матерински љубим.  
(Отвори горњу` аљину и покаже се грб српски)  
А Краљевић, што видите Марко  
Дух је Српства у виду слободе.  
Са висине гледаћемо доле,  
Како Србин завет испуњује.” (Стерија Поповић 1987:331)

Јован Стерија Поповић гради лик Марка Краљевића као типичног епског јунака, који има дужност да се повинује моралној норми. Сабља је култни предмет, који је јунаку дат за извршавање јуначких дела и који му се ускраћује када јунак није на висини задатка. Стеријин Марко не може сабљу да извуче из стене када хоће, него тек када, у складу са Вилиним пророчанством, за то дође време. Сабљом располаже Вила. Она прориче судбину и дарива успешна прегнућа. Та прегнућа су уоквирена императивима националне слободе и части. Померања унутар овог модела Стерија чини у Марковом лику, делећи јунаково интимно, лирско, од херојског. Овим слаби топос епског јунака, али отвара простор за продор рационалистичких идеја колективитета односно национа, тј. покушава да Марков лик створен у епици повеже са актуелним политичким тренутком. Ту матрицу искористиће и Јован Ђорђевић и Александар Поповић.

*Маркова сабља* Јована Ђорђевића је национално-романтичарска алегорија, која говори о историји српског народа од Косовског боја до времена (у тексту обележеног као садашње време) ослобођења које се, према Ђорђевићу, поклапа са владавином Обреновића.

Текстом доминирају Вила, Марко Краљевић и Певац. Марко, након косовског пораза осећа грижу савести и јадикује над Српством и његовом будућношћу. Чезне да види слободу.

„О, тај светли данак оће л` синут скоро?  
Да ми је да продре у мутне ми очи,  
Један, само један од слободе зрак,  
Па нека их одма вечни склопи мрак! (Ђорђевић 1872:8)

Вила (загоркиња) одлучује да Марку испуни жељу тако што га успава, Маркову сабљу заклони стеном, а грб прекрије црним платном. Марко ће спавати докле год за Српство не дођу бољи дани. Народ предвођен песником, тражећи Марка који је симбол спасења, појављује се у тренутку када је Вила извршила своју намеру. Песник и народ су очајни, но Вила их теши:

„Не тужите децо! Није мртав Марко!  
Тешки санак трудне притиште му очи.  
Спава Марко, спава, и спаваће дуго;  
Нити ће се прије пробудити Марко,  
Док слободе сунце не сине вам јарко!” (Ђорђевић 1872:8)

Она бира песника да му повери визију српске будућности, но у замену за ово сазнање тражи од њега да песмом бодри народ (у ту сврху песник добија гусле), и одузима му вид. Слепачка визија обухватиће све кључне моменте српске историје, да би коначно, након четири стотине година, Другим српским устанком, дошла слобода:

„Видим у гори црквицу малу,  
Пред црквом силан слег`о се народ.  
Међ њима човек средњи година,  
Оштрога ока, мудрога лица,  
Сабљу потег`о десницом руком,  
А левом држи заставу српску.  
Сав народ небу подиг`о руке,  
К`о да се куне, – на нешто спрема;  
На сваком лицу радост и нада.” (Ђорђевић 1872:32)

Вила ће песнику објаснити да је то визија устанка, *Таковских Цвети*. Пред крај алегорије ослобођени народ пева *Боже правде*, Вила слепом песнику

враћа вида, открива грб и Маркову сабљу, а Марко се коначно буди да Српство поведе путем победе која је оличена у слози и братској љубави:

„ПЕВАЦ.

*(с усхићењем гледа око себе)*

О, дивне слике! – брат уз брата стоји,

Тако их гледах сред санова моји!

Сложна су браћа, једној теку цели,

Ништа их више, ништа већ не дели!

О, само тако, тако браћо драга!

Та братска љубав највећа је снага! –

Овога дана сећајте се мило,

Србу је мало таквих дана било!

О, напред само, и помози боже,

Цел је далека, ал`се достић може!

ВИЛА.

*(скида црnilо с грба и баца доле. – Жива музика)*

Доле црна ноћи! – Сини опет грбе!

Води сложне ка победи Србе!

Устај, Марко! Куцнуо је час!

Трзај сабљу, род те чека вас!

*(Стена се раствори. – Марко скочи и истргне сабљу из стене. – Бурна музика)*

МАРКО.

Напред, децо! – Кад вас љубав спаја жарка,

Пред вама је 'Сабља Краљевића Марка' ” (Ђорђевић 1872:43 и 44).

*Маркову сабљу*, одликује снажно ослањање на народно предање и тиме се ова алегорична придружује једној од доминантних тенденција драмског стваралаштва XIX века. „Драме о каснијим периодима наше историје, о Душану, а нарочито о Урошу, Вукашину и Косовској битки, ослањале су се првенствено на врло разрађену причу алтернативне историје српског средњовековља коју је народна епика сачувала и тако снажно утиснула у свест публике да је из ње скоро сасвим уклонила утицај историографије” (Фрајнд 1996: 80). Ова чињеница објашњава присуство Виле, коју усмена

књижевност памти као Маркову посестриму, објашњава и фантастички мотив Марковог сна, присутан и у писаној књижевност, интернационални мотив мача у камену, као и неке споредне, али стално присутне мотиве, какав је мотив издаје Бранковића. Мотив слоге и љубави издваја се у *Марковој сабљи* као кохезиони елемент. Није Марко тај који ће као појединац донети Србима слободу. Његово буђење, као уосталом и освајање слободе, условљено је слогом и љубављу међу Србима. Овакав склоп околности води ка атрибутима државности (грб, химна), који су неодвојиви од јунаштва (сабља). Имамо ли у виду време и повод настанка *Маркове сабље*, наведеним мотивима лако можемо да бранимо тезу Марте Фрајнд да је задатак овог жанра у XIX веку био да просвети, поучи о историји, укаже на слабости и афирмише прокламоване идеале државности и националног идентитета. Јован Ђорђевић *Марковом сабљом* поставиће Српству задатак да сачува слогу којом се дошло до актуелног политичког тренутка (владавина Обреновића). Нестанак на почетку и повратак грба, сабље и Марка на крају алегорије, јасно показује идеал и пут очувања националног јединства.

*Сабља димискија, горча фарса у једном парчету* Александра Поповића (Поповић 2001) лоцирана је у затворен простор кафане<sup>134</sup>. У њој Тика Рођа, пријатељ Рада и Инкиостро играју партију карата.<sup>135</sup>

„РОЂА: Развладиш то једно дељење још од подне, и никако да кренеш.” (Поповић 2001:138)

Фарсичном инверзијом, карневализацијом у Бахтиновом значењу, кафана је претворена у култни простор<sup>136</sup> и повезана са стереотипом кафане као места

---

<sup>134</sup> „Као град, као храм, кућа је у средишту свијета, она је слика универзума.” (РС 1983: 328)

<sup>135</sup> „Игра је у основи симбол **борбе**, борбе против смрти (погребне игре), против природних сила (ратарске игре), против непријатељских сила (ратничке игре), против самога себе (против страха, слабости, сумњи итд.). И кад су чиста забава, игре зраче побједничким сјајем, барем она страна која добива. Као натјецање, коцкање, привид или тренутни занос, игра је свијет за себе у којем, било да се добива било да се губи, ваља наћи своје мјесто... (...) Различите комбинације у игри *примјери* су живота, особног и друштвеног. Она тежи да уведе ред у збрку односа и чини пријелаз из природног стања у културно, из спонтаног у намјерно. Али игра допушта да испод поштивања правила избије најдубља спонтаност, најособнији одговор на вањске присиле.” (РС 1983: 199)

<sup>136</sup> „Све форме и сви симболи карневалског језика прожети су патосом промена и обнове, као и сазнањем о веселој релативности владајућих истина и моћи. За њега је веома



на којем се, у српској култури, традиционално одигравају најважнији догађаји. Све што се буде догодило, биће на фону догађаја за кафанским столом. Током фарсе, наиме, Рођа (приватник, газда) покушава да уда кћерке, Инкистро кафеџија (страначки елеменат) жели да пролонгира менице, а Рада (ђак добровољац), да се рехабилитује у власти. Све ове тежње биће реализоване и све ће их пратити песма<sup>137</sup> и игра Четири девојке, јединог колективног лика фарсе.

#### Статус мотива сабље

*Сан Краљевића Марка* Јована Стерије Поповића мотив мача/сабље доноси први пут у негативном контексту. Марко Краљевић осећа његову тежину у тренутку када се суочава са сопственим губитком вере у спас:

„МАРКО: Тако је, `одите дакле, ви бедни и невољни; `одите, да вас одбраним од напасти и насиља. Од једне ћу вас одбраним, али ћете пасти у другу невољу, јер је таква судба Србије несрећне. (*Узме мач*) Зашто ми је у рукама тежак? Или је туга Марка савладала? Ко под њом не клоне, нема српског срца у прсима.” (Стерија Поповић 1987: 296)

Сабља је јуначки атрибут (уз Шарца и буздована), којој вредност, осим јунака који је носи, даје позлата:

„МАРКО: Удри, дијете, и ако паднем, на част ти Шарац мој и буздован, на част ти ова сабља на којој само позлата вреди стотину дуката...” (Стерија Поповић 1987: 297)

Но, сабља јунаку више ничему не служи, јер је престала да буде средство којим изузетни појединац осваја славу, чинећи добра дела:

---

карактеристична својеврсна логика 'изокренутости' (à l'envers), 'насупротив', 'наопако', логика непрестаних премештања онога што је горе и онога што је доле ('точак'), лица и наличја, за њега су карактеристични и различити видови пародије и травестије, деградација, профанисања, лакрдијашког устоличавања и свргавања. Други живот, други свет народне културе ствара се у извесној мери као пародија обичног, то јест ванкарневалског живота, као 'свет наопако.' (Бахтин 1978: 18)

<sup>137</sup>„У драми, посебно елизабетанској, *сонг* као певана лирска песма, присутна је да истакне романтична или меланхолична расположења (сонгови у Шекспировим комедијама *Како вам драго*, *Богојављенска ноћ*, *Мера за меру*, *Бура*) или да подвуче драматичне елементе у радњи (песма Офелије у *Хамлету* или Десдемонe у *Отелу*). – 4. У савременој музичкој комедији *с.* је политичка песма са актуелном и тенденциозном садржином (сонгови у Брехтовој *Опери за три гроша* и у другим његовим комадима).” (РКТ 1992: 803)

„МАРКО: Авај одсад свакоме јунаку, кад га и најуђа шуша оборити може! Шта остаје Марку, него у шуми и по гудурама тражити себи станка. Незнат и нечувен преживећу остале дане, кад славе за мене нема више. (*Баци буздован у пропаст једну*). Кад се овај буздован натраг врати, онда постао овакви детић. (*Узме мач и сабије у стену.*) Кад мој мач из стене изиђе, онда ће се указати Марко! (*Пође*)” (Стерија Поповић 1987: 298)

Губитак вере у јунаштво повезан је са губитком физичке снаге, па Марко, једном у стену сабијен мач, више не може да извуче. Никада је више и неће сам извући; то ће учинити вила. Пре но што се Марко пробуди из четристогодишњег сна, она ће му вратити сабљу и буздован. То оружје сада је само метафорична ознака да је дошло до ослобођења.

„ВИЛА:

Мили брате, Краљевићу Марко!

Дуго ли си у тами лежао,

А са стањем целе земље српске;

Време дође да се пробудите.

Ено теби твоја бритка сабља,

Којуно си у стену сабио;

Судба српска тврда би к`о камен;

Ено перна буздована твога,

Којино си хитио у бездну;

У бездни је била срећа Срба.

Правда вели да се ослободи,

Што је досад у стези пиштало.”(Стерија Поповић 1987: 316)

У *Марковој сабљи* Јована Ђорђевића мотив сабље срећемо прво у наслову. Реч је о сабљи која је асимиловала значење из народне песме *Марко познаје очињу сабљу*. У овој народној песми, сабљу из корица може да извуче само легитимни наследник краља Вукашина, изабраник, а то је Марко. Песма је обременена мотивом кршења задате речи и одбране витешке части. Та и тако семантички обогаћена сабља појавиће се на почетку Ђорђевићеве алегорије. Марко је судбински одабран да осети горчину оних који нису јуначки погинули:

„Камо тебе, Марко, на Косову Пољу?  
„Што остави браћу у страшноме часу? –  
„Тражио си круну? – Ено, сад је узми!  
„Узми круну, Марко; остала ти пуста!” –

Чух те громке речи, и осетих клетву,  
Што к`о муња продре у дно срца мога.  
Кржаве ми сузе грунуше уз лице,  
Рука ми се маши пламеног мача:  
„Авај браћо мила,, не куните Марка!  
„Неће круне Марко, нека је проклета!  
„Ви падосте славно: Марко ће да живи,  
„Мртве да освети, живе да одбрани!”” (Ђорђевић 1872: 2)

Писац ће употребити исти модел који можемо да сретнемо у предању о мачу у камену<sup>138</sup>. Наиме, Вила ће сабљу спустити у стену у тренутку када успава Марка и заклони грб. То је знак нестанка слободе и државности. Само повратак у првобитно стање, стање слободе и слоге, омогућиће ослобађање сабље.

Спавај, Марко, и о Српству сањај!  
А док тебе санак грли,  
Ту крај тебе ја ћу бити,  
И твој народ слободити!  
(*Марко се спушта на клупу дремован*).  
Сабљу дај ми, - повери је мени –  
(*Марко с натегом извлачи сабљу из корица и предаје Вили*).  
А ја ћу је овој тврдој стени! –  
Мртва стено ти јој чувар буди,  
Док се Марко из сна не пробуди!  
(*Вила забодје до балчака сабљу у стену*).  
Царство паде на Косову,  
Марка стеже мртви санак;  
За Србе ће да осване,  
Црни – црни данак!

---

<sup>138</sup> Било би занимљиво анализирати мотив мача у камену као интернационални мотив. Њега, осим у енглеској књижевној традицији у предању о *Камелоту* где чаробњак Мерлин полаже мач у камен, срећемо и код Немаца у *Прстену Нибелунга*, а код Срба у песми *Марко познаје очињу сабљу*.

Драги грбе, царства слико,  
Мој поносе, дико моја!  
Коме јоште да се блисташ?  
Кад је прошла слава твоја,  
Кад падоше дична деца моја,  
Кад остадох без јединог друга!  
Зар да ти се злобни душман руга?  
Кад све српско у црно се крије,  
Ни на теби нек светила није;  
И ти носи црно руво,  
Док не прође доба глуво!  
(*Застире грб црном копреном. – Музика престаје.*) ”(Ђорђевић 1872:  
9-10)

Заиста, у Ђорђевићевом тексту појавом династије Обреновића који су носиоци слободе, сабља ће изронити из стене, Марко ће се пробудити, а са грба ће бити уклоњена црна копрена. Дакле, сабља је атрибут слободе и враћеног достојанства. Завршни поклич који Марко изговара управо то потврђује.

У *Сабљи димискији* Александра Поповића сабљу срећемо првобитно као зидну декорацију. Кафеџија Инкиостро је чува и користи за мешање септичке јаме:

„ИНКИОСТРО: Гвожђе...Служило ми да чарам сенгруп кад се загуши... (Поповић 2001: 174)

Дакле, Вила је сабљу чувала за дане слободе, док Инкиостро њену функцију мења и деградира. Пријатељ Рада ће ту сабљу у тренутку свог повратка на власт опасати. Иницијални импулс посезања за сабљом, међутим, доћи ће као последица свађе са Инкиостром. Чак је и атрибуција мотке којом прети Инкиостро таква да се асоцијативно везује за порекло смрада сабље димискије. У три наврата ће њоме замахнути и сваки пут ће га исукана сабља својим смрадом принудити да је врати у корице. (Поповић 2001: 173)

Поређењем три текста уочавамо да је чувар сабље у *Сну Краљевића Марка* и *Марковој сабљи* Вила, односно стена. У *Сабљи димискији* сабљу чува кафеџија Инкиостро, као украс и помоћни алат. Повежемо ли у поређењу три

драмска текста, закључујемо: није више довољно култни предмет физички сакрити. Потребно га је ресемантизовати и десакрализовати, и тако скренути пажњу са њега. То је поступак деидеологизације контекста: Србија је после Првог односно Другог српског устанка заслужила да јој се поново повери сабља димискија (*Сан Краљевића Марка, Маркова сабља*), а Србија *после једног од многих ратова*<sup>139</sup> располаже смрдљивом сабљом коју победник (на изборима) не сме да исуче ни симболично (пошто је време јунаштва, из драме се то види – анахронизам) јер смрад изазива народно незадовољство. Дакле, код Стерије и у Ђорђевићевом тексту исукана сабља је знак тријумфа за који се борило више од три стотине година, док је у *Сабљи димискији* исукана сабља извор народног незадовољства. У сва три текста сабља се као култни предмет активира у тријумфу, с тим што је у *Сабљи димискији* тријумф релативизиран. Из претходећег текста ми смо видели да је Рада већ био у политичкој немилости. Стерија и Јован Ђорђевић не сумњају у коначни тријумф, а Александар Поповић релативност тријумфа подразумева:

„МАРКО:

Добро дошла, бритка сабљо моја!  
Добро дош`о, перни буздоване!  
Сад сам, сејо, ја уверен тврдо  
Да ће ми се санак испунити,  
Да ће српско царство настанути,  
Јер је лепо прорицање судбе.” (Стерија Поповић 1987: 317)

„МАРКО.

Напред, децо! – Кад вас љубав спаја жарка,  
Пред вама је ’Сабља краљевића Марка’”(Ђорђевић 1872: 44)

„РАДА(*брзо димискију врати у корице и скочи бесно на сто*):

Шта је, бре, Срби!...већ ропћете!...нисам још честито ни засео, а ви бисте ме већ свргавали?!.” (Поповић 2001: 192)

---

<sup>139</sup> Поповићево време радње.

## Статус мотива С/српства

Мотив српства средишњи је у сва три текста. Јован Стерија Поповић и Јован Ђорђевић недвосмислено развијају идеју слободарства, слоге и љубави, при чему Стерија инсистира на власти разума који ће потчинити самовољу и страст. За слободом се чезне, за њу се и живот даје. Слога и љубав су предуслови сваког напретка српског народа. Ђорђевићев Марко се јада да сам не може да ослободи браћу, верујући да га је и сунце проклело. Стеријина Вила је супериорна алегоријска сила „богиња Србије која децу матерински љуби”. Судбина кажњава грешне Србе, а Вила је њен глас. Вила код Јована Ђорђевића, слично Стерији Поповићу, означава неслогу и издајство као узроке националне несреће, а Марка издваја као узор поштења и пожртвовања. Александар Поповић кроз целу фарсу Српство помиње песмом *Четири девојке*:

„Ој, Српкињо, буд` орна као што си узорна,  
Кажи да се разгласи шта те тако краси...  
Бело грло и лице, дуге косе, витице  
или румен с усана или коса врана!...(Поповић 2001: 141),

Странче знај, круну да ми дадеш,  
царски сјај – мене не имадеш...  
јер ја сам Српкиња  
-љубим само Србина...  
И бићу Српкиња  
до` год сам жива!...” (Поповић 2001: 142),

али те чуварке Српства истовремено су *коњуше*, играчице у кафанском танцшулу и т.сл. У случају овог колективног лика може се говорити о инверзији лика виле из *Маркове сабље*. У Вуковом *Рјечнику* пише: „Виле живе по великим планинама и по камењацима око вода. Вила је свака млада, лијепа, у бијелу танку аљину обучена, дугачке, низ леђа и прси распуштене косе. Виле ником не ће зла учинити, докле и ко не увриједи (нагазивши на њиово коло, или на вечеру, или друкчије како), а кад и ко увриједи, онда га различно наказе: устријеле га у ногу или у руку, у обје ноге или у обје руке, или у срце, па одма умре” (Српски рјечник 1818). Четири девојке у фарси

плешу (и у танцшулу и ван њега) и певају, појављују се као такве искључиво у групи, а њихов је наступ патриотски интониран.

Јован Стерија Поповић и Јован Ђорђевић мотив Српства граде на стереотипу косовског мита по којем српска држава (па и народ) страда због неслоге племства, али се национални идентитет јунака (Марка, пре свих) никада не доводи у питање. Воспостављање националне државе, односно стицање атрибута државности, што грб и тробојка свакако јесу, поставља се као циљ који је на крају и Стеријиног и Ђорђевићевог текста досегнут. Мотив национа може се уочити већ на почетку *Сабље димскије*, у Радиној реминисценцији на осуђеника због кога је „пао“:

„РАДА: Диваљ и жилав ко Србија!... па говори мени: ’Знаш ли ти судијо, како се Србин рађа?’ ... Ја ћутим, а он продужи да беседи овако: ’Још код мајке у утроби убуду га зашиљеном граном јоргована – у срце!... И ољуте му оно мало тело плавим каменом... Па ако све то преживи – Србин живи и може погинути једино од сабље димскије...’ ”(Поповић 2001: 141)

Ускоро, међутим, сазнајемо да се та сабља усмрдела. Пријатељ Рада, у периоду када је у немилости, без престанка говори о својим ратним заслугама које народ и отаџбина не поштују, али писац не пропушта да сваки патетични исказ о национу, доведе у питање:

„РАДА: А ја сам био ђак- добовољац! Ја сам крварио!! Ја сам се злопатио и за рођену грудну дао оно најдрагоценије – здравље своје!!  
ИНКИОСТРО: Људи причају да си забушавао?... курвао си се по острвима!...”(Поповић 2001: 146)

Срби су у *Сну Краљевића Марка* и *Марковој сабљи* проживели страдање и губитак државе и части, кривицом властеле, али су и изборили право да им се изгубљено врати. У *Сабљи димскији* ни власт/елита ни народ није поштен ни слојан, реликвије су обесмишљене, па ни коначне катарзе нема. Све је предмет фарсичног искошења. Српство је сведено на аргумент страначких и изборних препирки. Слобода као идеал је мртва, свештеник је постао распоп и музицира у кафанском танцшулу са „узорним Српкињама”.

Песмом девојке јасно саопштавају да траже само Србина за мужа, па можемо закључити да је удаје једне од њих за Раду и остварење тог идеала. Рада ће као такав, Србин, машући смрдљивом сабљом, повести Србе, своје гласаче и свате, улево. Прави Србин је дакле, у фарси *Сабља димскија*, левичар.

Закључимо. Међутекстовне релације *Сна Краљевића Марка* Јована Стерије Поповића, *Маркове сабље* Јована Ђорђевића и *Сабље димскије* Александра Поповића успостављају се преко мотива сабље и Српства. Мотив Српства у првом и другом тексту је идеал слоге и правде, а у другом сплетки и странчарења. Чувар сабље у првом и другом тексту је Вила односно стена, а у трећем Инкиостро *страначки елемент*. Сабља је у првом тексту атрибут јунака, у другом култни предмет, светиња, а у трећем деградирано средство демагогије. Она се на крају сва три текста активира, при чему у прва два недвосмислено у позитивно вреднованом смислу, а у трећем је тај смисао релативизиован, поред свега другог и чињеницом да на изборима могу да буду и другачији резултати. Коначно, и Марко и Рада на крају поведу Србе; Марко у слободу, а Рада у лево:

„ [...] Ја ћу вас!... ко ће коме, ко свој своме!... Напред!... лева!... лева!... лева!!!... (Одлазе уз *Распопову песму уз хармонијум*.) Одосмо сад све улево!...” (Поповић 2001: 193)

Ова упоредна анализа требало је да укаже на спремност Александра Поповића не само на реинтерпретацију историје, него и књижевног наслеђа, што упућује на феномен приређивача текста. Наиме, копула која повезује историјске/митске и књижевне текстове у све три текста (уз четврти, некњижевни прототекст) опредмећена је, текстуално актуелизована кроз мотиве сабље и Српства. Ти мотиви, на рецепцијском нивоу отварају поље унутар којег се врши означавање и преозначавање семема. Ако су *Сан Краљевића Марка* и *Маркова сабља* примери у којима се огледа тенденција увођења „празничне представе у сферу сакрализоване патриотске религије, која династичку и националну митологију трансформише у ритуал” (Тимотијевић 2006: 172), онда о *Сабљи димскији* можемо размишљати као о пародији али и идеје о обнови златног доба старе славе (Тимотијевић).



Другим речима, *Сабља димскија* је пример Поповићеве хипертекстуализације (Епштејн 1998) културе која је производила овакве прототекстове.

### 4.3. Историја у драмама Александра Поповића

Вероватно да би неупоредиво тачнији наслов овог одељка био: Поповићева историја, или Поповићева историјска прича. И прва и друга варијанта наслова своје полазно утемељење налазе у општепознатој Андрићевој слутњи, да је књижевни дискурс могућа раван историјске истине<sup>140</sup>. У том смислу, могли бисмо рећи да је Андрић претеча онога што ће се од 80их година XX века звати *нови историзам*<sup>141</sup>. „Попут Гринблата, и Монтроуз тврди да је један од циљева новог историзма да на нове основе постави однос између књижевних и других текстова и културног система чији су производ. Он сматра да је први корак у таквом подухвату проблематизовање или одбацивање формалистичког гледишта да је књижевност аутономан естетски поредак, као и теорије одраза која сматра да књижевност просто одсликава стабилну и кохерентну идеологију прихваћену од свих чланова неке друштвене заједнице. Пошто не прихвата ове парадигме, нови историчар, тврди он, мора да објасни како текстови не само да представљају облике знања и ауторитета које је обликовала култура, већ у читаоцима понављају праксе и кодове које утеловљавају.” (Фелбабов 2002: 10)<sup>142</sup> И Линда Хачион дискутује статус историје у постмодернизму. „Једна од лекција двострукости постмодернизма је да не можете искорачити из онога што оспоравате, да сте увек укључени у вредност онога што сте одабрали да

---

<sup>140</sup> „Можда је у тим причањима, усменим и писменим, и садржана права историја човечанства, и можда би се из њих могао бар наслутити, ако не сазнати, смисао те историје.” (Андрић 1977: 67).

<sup>141</sup> Реч је о феномену који се примарно везује за радове Стивена Гринблата. „Нови историзам представља, закључује Гринблат, само низ могућности читања, која истражују низ различитих питања и проблема који се јављају када критичари сагледавају начине на које књижевна дела заступају и настављају обрасце свог друштва и како настављају, обликују и мењају доминантне кодове своје културе.” (Фелбабов 2002: 9)

<sup>142</sup> Нови историзам помињемо са свешћу да је реч о теорији која је изазвала различите реакције. Наша намера, у овом случају, била је да се да увид, на равни теоријског мишљења, у могуће стратегије читања књижевних текстова, посебно у светлу испитивања статуса историје у српској књижевности.

оспоравате. Иако је тврдња да је постмодернизам 'деисторизован' послужила за многе наслове поменутих и марксистичким критичарима, то је тврдња која има мало везе са актуелним делима постмодерне уметности, посебно са оним које називамо историографским метафикцијама, пошто је саморефлексивност ових романа повезана са наизглед супротним (историјска референца) да би се откриле и границе и моћи историјског знања. Изазвати историју или њено писмо не значи порећи их." (Хачион 1996: 367) У том смислу и други савремени српски драмски писци критички преиспитују историју (Синиша Ковачевић, Душан Ковачевић, Борислав Пекић, Данило Киш), јер „историја, а тако и идеологија, у српској прози, не само непосредно након Другог светског рата него и, много касније у српском постмодернизму, претварју се у текстове подложне идеолошком претекстуалном читању" (Бошковић 2010: 142).

Други појам из наслова који желимо да дискутујемо јесте *наратив*, који генерише проблем унутар категорије истинитости. Већ је Аристотел у *Поетици* написао да је „пјесничко умијеће филозофскије од повјести" (Аристотел 1983: 24). Здеслав Дукат коментарише да Аристотел историју сматра хрпом догађаја који немају заједнички *télos* (сврху), уверен да „комплексност збивања уз недостатак довољних података онемогућује да се раскрију унутарње повезаности и односи" (Аристотел 1983: 167) и напомиње да Аристотел мисли на политичку историју, али не и на историјску грађу као материјал књижевности. Видимо да се већ тада зачиње проблем *наративности*. Постмодернизам промишља исти проблем. Зачетник оријентализма, Едвард Саид, дели Фукоово уверење да дискурс „савршено и уверљиво симулира збиљу стварајући 'домене објеката и ритуале истине (Walia 2002: 31). И Хајден Вајт и Кристофер Батлер говоре о историјском наративу као тропичном, те стога тешко сводивом на неки логос, на јединствено значење „Postmodernisti dovode u pitanje djelotvornost istine jer vjeruju da je aktualnost samo historijska i kulturna tvorevina. Ne smatraju da je historija tek stvaralačka fikcija, kao što se obično predmnijeva, ili da je svako gledanje na prošlost jednako valjano. Povjesničari se očito potiču da budu maštovitiji i refleksivniji glede svoje discipline te da prepoznaju svoju stvaralačku

ulogu u konstruiranju historijskih naracija. Hiperrelativizam je, dakle, loše zasnovana optužba protiv postmodernističkih djela” (Walia 2002: 59). Савремене, не само постмодерне дилеме у погледу историје свде се на „epistemološka pitanja, odnosno, *kako* mi znamo o prošlosti; pitanja o tome *tko* je stvorio povijest; te pitanja o samoj *prirodi jezika i pisanja*” ( Eaglestone 2001: 26). И Кристофер Норис слично наводи: „Исписивање историје у ничеовском смислу подразумева одрицање од повлашћеног права на знање које је некада придржавала неприкосновена свест” (Норис 1990: 114). Питање парадигми памћења промишља и Ренате Лахман наводећи дијегетску парадигму која „подразумева различите начине архивирања прошлости. Ово архивирање или присећање је сложен и противречан процес реконструкције који срећемо у писаној и усменој књижевности: миту, епу, историографији и, наравно, историјском роману – фикционалној историји ” (Лахман 2008: 39).

Ако бисмо поставили питање зашто уопште отворати проблем категорије истине у Поповићевом тексту, одговор се налази у примеру третмана најзначајније теме С/српства, а то је Косовска битка из 1389. г. Темеље модерне историографије постулирао је још у XIX веку Иларион Руварац (Сувајцић 2007), али то није омело Србе да свет процењују у духу етичког и епистемиолошког обрасца уписаног у *Косовску легенду* (Ређеј 2007). То није јединствен случај, јер „неки типови историографије покушавају да институционализују културно памћење, а одређени модели имали су утицај на писање историје. Начела која обликују памћење, такође обликују артикулацију историје, а начела која усмеравају писање историје, учествују у образовању памћења. Антагонизам између памћења и писања историје појављује се у тренутку када је памћење сачувано, иако је у савесној историографској реконструкцији прошлости потврђено као погрешно” (Лахман 2008: 40). У том смислу, сасвим је легално узети у разматрање историјско виђење које у својим драмама нуди Александар Поповић. И то, не само као литерарни екскурс и провизоријум, него као могући, а по свему судећи и врло тачан, истинит, приступ историјској науци. Није, уосталом, Косовска легенда јединствен пример прожимања историје и фикције. Нити је

то, треба додати, искључиво одлика Срба. Дакле, Александар Поповић, практично кроз целокупан свој опус, промишља историју српског народа. Покушаћемо у овом одељку да прикажемо основне карактеристике његовог „историјског метода”.

У епистемиолошком смислу не поставља се, уопште питање можемо ли знати истину о народу. Поповић ту нема дилему. Он је сигуран да та истина постоји, али да она заправо нема много везе с оним што је историјском истином називано. Његова промена тачке гледишта сагледавања проблема своје објашњење налази у дискурсу моћи. Онако како га Мишел Фуко види. Еманципација другог приступа, из перспективе малог човека, јесте такође борба за моћ. Оно што се не сме, међутим, пренебрегнути, јесте чињеница да његови мали људи, а скоро сви ликови у опусу А.П. су мали људи (што значи, видели смо, да се проблематизује бином: велики/мали) дакле они нису увек сигурни да је свет у њиховим рукама, да уопште на тај свет могу да утичу. Та темељна сумња је, синхронијски гледано, у односу на време настанка опуса била политички субверзивна, јер се обрачунава с концептом марксистичке доктрине каква је постојала у послератној Југославији, и асоцира на метафизику у којој мали човек заиста јесте мали у односу на божанску omnipotentност. На овај начин Поповић неће само приступити ревизији историје, него ће отворити и нека практично метафизичка питања. Другим речима, ревизија историје водиће га ка питању деридијанског трансценденталног означитеља.

#### 4.4. Поповићевска хронологија

Када бисмо, хипотетички, хтели да испричамо историјску причу, служећи се драмама Александра Поповића, вероватно је да бисмо пошли од драме *Свети ђаво Распућин* (Поповић 2003). Пре свега зато што бисмо тако задовољили хронолошки принцип, јер она сеже најдаље у прошлост коју захвата овај писац. Други, не мање важан разлог је чињеница да у драми пратимо управо разобличење митског обрасца наслеђеног из XIX века. Драма у фарсичном тону разголићује митски обол око Григорија Распућина и његове

улоге на двору руског цара Николаја II. Распућин је представљен као особа, скоро протува, коју је царска полиција покушала да инструментализује, а који се претворио у митему *per se*. У обликовању Распућиновог лик, Поповић је документаристички тачан. Оно што би могло да изгледа као фарсична стилизација (пренаглашена сексуалност, приземни језик јунака), па и јуродивост, заправо су историјске чињенице. У том смислу, занимљиве су и нескривене алузије на наратив завере против Русије, персонификоване до митских размера, коју организују странци, чиме Поповић своју драму доводи на врло клизав терен антисемитског дискурса<sup>143</sup>. Успостављајући интертекстуалне везе с опскурним *Протоколима сионских мудраца*<sup>144</sup>, које је, такође, прозвела једна грана руске полиције (ОХРАНА)<sup>145</sup>, Поповић помера фокус на перспективу мистичног православца, што уз годину настанка драме (1983) дефинише нашу тачку гледишта у односу на антисемитске обрасце који се препознају у тексту. Дакле, не може се пренебрегнути чињеница да су банкар Митја Рубинштајн и сива еминенција Манус (иако не знамо да ли је и он Јеврејин) приказани по антисемитском обрасцу који се налази и у *Протоколима*. Они немају своју страну у спору око Распућина, али финансирају деструкцију бића Русије и једини су који на овом разарању зарађују. Но, схваћени као метафора, конструкт<sup>146</sup> Манус и Митја Рубинштајн, споредни ликови, заправо су оличење моћи, онако како је разуме Мишел Фуко: „Моћ не треба тражити у једном једином надређеном центру,

---

<sup>143</sup> Није нам намера да на било који начин Поповића означимо као антисемиту. Штавише, псеудоним Жак, којим се потписивао у приватним новинама *Записи* (1952) које је покренуо, изабрао је у знак сећања на оца девојчице с којом се играо у детињству, а чија породица је, као јеврејска, страдала у Холокаусту. (<http://alas.matf.bg.ac.rs/~aropovic/materijal/Audio/biografija.mp3>)

<sup>144</sup> Реконструкцију настанка овог фалсификата студиозно је уобличио Норман Кон у књизи *Позив на геноцид: мит о светској завери Јевреја и Протоколи сионских мудраца*. О Протоколима је писао у новије време и Michael Hagemester: <http://www.fschuppisser.ch/storepdf/hageprot.pdf>.

<sup>145</sup> Желећи да их употребе у сврху преусмеравања народног незадовољства у времену предреволюционарне кризе царске Русије, створили су један од темеља Холокауста.

<sup>146</sup> Ово није јединствен случај у српској књижевности, да мотив Јеврејина постане стилема. Говорећи о *Гробници за Бориса Давидовича*, Данило Киш каже: „Јеврејство у *Гробници за Б.Д.* има двоструко (књижевно) значење: с једне стране, захваљујући мојим ранијим књигама, ствара нужну везу и проширује митологеме којима се бавим [...], а с друге стране, *јеврејство је и ту, као и у мојим ранијим књигама, само ефекат онеобичавања*. Ко то не разуме, не разуме ништа од механизма књижевне транспозиције.” (Киш 1978: 51-52).

већ у климавом постољу односа снага који својом неједнакошћу непрестано доводе до стања моћи, али увек ограничених и непостојаних. [...] Свеприсутност моћи: не зато што би она имала повластицу да све изнова окупи под својим непобитним јединством, већ стога што се ствара у сваком тренутку [...] Моћ долази одоздо [...] на извору односа моћи, а као општа матрица, не постоји бинарна и свеобухватна опозиција владара и потчињених [...] Пре би ваљало претпоставити да вишеструки односи снага који се стварају и дејствују у производним апаратима, породицама, ограниченим групама, и институцијама, служе као подлога опсежним дејствима цепања која просецају цело друштвено тело.’ ” (Еко 2011: 40-41)

Приказујући цео руски двор онаквим како га види народна историографија, Поповић постиже ефекат хипертекста, пре свега у односу на време у којем пише. Он не спори да је Распућина **створила** полиција у сарадњи са црквом (дакле дискурси моћи) , али такође не спори ни чињеницу да постоје људи који су у његовој појави препознали, хтели да препознају истину. Тако он не расправља о наводној завери против човечанства, бар не о јеврејској. Ако нешто завереничко у свему може да се констатује, онда је то разореност јединствене осе (етичке и сваке друге). Свет је постао дисеминиран, различите истине важе за различите људе и њихове потребе, што свакако није традиционални творачки принцип. Страдају и творци псеудомита и верници/митомани<sup>147</sup>. Тако је целокупна слика приказаног света пољуљана из оквира истинитости. Узимајући за главног јунака управо Распућина – који је и сам хипертекст (према историјским документима као и другим, мистификаторским и демистификаторским производима), који себе представља као старчика, понекад и као јуродивог<sup>148</sup>, и ког су за живота прогласили свецем, Поповић дискутује не само статусе великих нарација

---

<sup>147</sup> „А шта би литература и могла бити друго до то: крик и питање, увек ново и увек без одговора, човека загледаног у пaskаловске уžasавajuће просторе а, с друге стране, sagledavanje своје сопствене епохе и свог времена из неке могуће историјске перспективе, хоћу да кажем из неког могућног социјалног и социолошког аспекта, како би се кроз писање и самим актом писања човек покушао разабрати у кланици историје, која није никаква "учитељница живота", него крик и бес и мрмљанје једног идиота.” Данило Киш: <http://www.kis.org.rs/web/Bzivot/A/A/K/index.htm>.

<sup>148</sup> Распућин се може повезати с апофатизмом као једном од тенденција руске православне теологије. (Епштејн 1998).

културе, него можемо да из Распућиновог односа према Манусу препознамо и коментар на побуну у односу на надзирући дискурс`

„МАНУС: Ти си луд, али срећом да је у ово мутно време лудило сасвим прихватљиво у свакодневном животу, па је чак најчешће и симпатично.

РАСПУЋИН: Чудно ти причаш, братац, признаћу ти.

МАНУС: А што се тиче владања, свече, и то ти морам рећи: само је привид да светом владају будале и улични мангупи, какви сте рецимо ви, ти и твој цар Николај, као и многи други. Ви сте само егзекутори , нека врста целата. Бира вас коцка времена и не тражи вас, дакако, међу научницима и филозофима, већ међу протувама, шарлатанима, идиотима, разбојницима, кретенима и комедијантима.

РАСПУЋИН: Баш ме је заголицала та твоја прича, опако блебећеш, те дај, реци ми како то да мудраци и часници служе мангупима?

МАНУС: И то је привид којем наседају једино блесани. Размисли и сам, да ли конструктори трамваја служе трамвајџијама? Они, у ствари, служе путницима, мада ти исти путници своје животе поверавају трамвајџији, јер он може и да их суноврати.

РАСПУЋИН: Па ко онда, по теби, причало, уистину, влада светом? Је л` бог?

МАНУС: Интерес. Он ствара вољу времена којој се сви повинују.

РАСПУЋИН: А шта му, претпоставимо, братац, ти онда дођеш у тој гунгули: куплер или шустер?

МАНУС: Тишлер, на пример. Ја дељем.”(Поповић 2003: 596-597)

Овај ничеански дијалог одиграва се око средине драме. У њему је Манус постављен у позицију моћи, утемељене на знању. Целовита анализа ове драме показала би да је могуће дискутовати дисеминиране центре моћи из постколонијалне перспективе. Распућина центри моћи обликују, али он сам их у једном тренутку надилази. Расплет драме је у том смислу веома занимљив.

Навешћемо још један одломак у којем је Манус актер, да бисмо указали на поступак којим Поповић деконструише тај дискурс моћи, ауторефлексивним исказима.

„МАНУС: *(С друге стране долази с Митјом у друштву. Заједно прилазе зиду умрљаном крвљу и загледају га.)* Да ли си, Митја, икада зашао у столарску радионицу? *(Помера се од зида.)*

МИТЈА: (*Још мало гледа у зид, па наједном крене за Манусом.*) Не сећам се, можда и јесам. Али зашто ме питаш?

МАНУС: Видиш, Митја, док столар струже и деље, доле по тлу падају шушке и триње. Знаш, хтео бих да кажем, при сваком стваралачком чину има тих отпадака.

МИТЈА: Ништа те не разумем.

МАНУС: Чини се, Митја, да смо ми предано радећи допустили да нам отпаци нарасту до браде.

МИТЈА: Сад схватам. Јасно ми је.

МАНУС: То је наше ђубре, Митја, и ред је да свако своје ђубре почисти за собом.

МИТЈА: А ја бих чак мењао и радионицу.

МАНУС: Да, у праву си, Митја. Темелј је разлокан подземним водама. Натрули зидови се криве и клате. Кров је полегао. Сви прозори су полупани, а улазна врата су спала са шарки.”(Поповић 2003: 628)

Алегоријски говор који тематизује, Поповићу веома блиску, метафору куће, указује на први слој значења исказа. Следећи значењски ниво дијалога тематски је сродан проблемима власти које расправљају и Булгаков у *Мајстору и Маргарити* и Достојевски у *Браћи Карамазовима*, али по пародијском тону који се даје Манусу, може се поредити и са *Златним телетом* Иљфа и Петрова и њиховим великим комбинатором Остапом Бендером<sup>149</sup>. У *Светом ђаволу* Поповић је искористио дискурс историјске метафикције, у фокус поставио манипулацију моћима демонстрирајући „постмодерно интересовње за вишеструкост и расипање истине(а), истине(а) која се односи на особеност места и културе” (Хачион 1996 183). Дакле, ако ишта треба научити из историје на овом примеру, онда је то сигурно чињеница да је манипулација масама компликован и често неконтролисан процес.

Историјски период који је доминантан Поповићев контекст је доба Другог светског рата и послератно доба. Ове историјске периоде у нашем разматрању можемо објединити, јер их повезује велика тема српске историје:

---

<sup>149</sup> Не можемо тврдити да је Поповић текст свесно довео у интертекстуалну релацију са наведеним делима, али су компаративна читања могућа.



идеолошка подела на победнике – левичаре и поражене. Поповић у фокус ставља победнике, међутим у потпуности деконструише победничку матрицу.

Наводимо пример из *Кусог петлића*:

„КОМНЕН: Ма не, него запели смо, несуђени попице, око твоје тезе да је сад прави тренутак да се Србија прореди.

ПИЛЕ: Као да нам Србија није из рата изашла крајње реуљава. А нема у њој кућерка без црног барјачета.

АВАКУМ: Не слаже се, Пиле, та твоја рачуница с нашом, јер Загреб је већ проглашен градом-херојем, а Београд тек треба да се избори за ту почаст.

ПИЛЕ: Знаш, Загреб је три дана одолевао дуже и од Берлина. Тешко ћемо ми то, у рату пропуштено, у миру надокнадити.

КОМНЕН: Ја разумем, Пиле, да ти, ту и тамо, волиш да се нашалиш, али овога пута баш си га загулио.

АВАКУМ: И све то, као у неке дубље и шире филозофије.

ПИЛЕ: Вас двојица говорите као да сам ја био кројач историје, а у ствари сам вам само навео један податак.” (Поповић 2001: 915)

У наведеном дијалогу појављује се глас Другога у односу на канон. Пиле јесте други по статусу *копилета* у односу на канон брачне деце, што је наслеђе патријархалног друштва. Проблем који настаје у његовој тежњи да се легализује састоји се у чињеници да би процес легализације морао да буде спроведен кроз процедуре наслеђивања покојног оца. Међутим, то што треба да наследи (хемијска чистионица) предмет је национализације, које он неће бити поштеђен, јер је Други и у односу на нови режим, пошто не само што није комуниста, него је и снажно национално освешћен. Систем који је требало да аутсајдерима омогући померање с маргине у центар, заправо је задржао хијерархију матрице претходног система, који је номинално срушио. Са поетичке тачке гледишта, оваква наративизација прошлости, као што мисли и Хајден Вајт, има идеолошке импликације, јер ако је тачно да „ми познајемо прошлост (која је заиста постојала) само путем њених текстуализованих остатака” (Хачион 1996: 200), онда Пилетова реплика у којој се позива на историјски извор представља фокус метаисторијског микродискурса, али и чин његове идеологизације јер „референт је увек већ уписан у дискурс наше културе [...] он је главна веза текста са ’светом’, веза

која признаје свој идентитет као конструкцију, пре него као симулакрум неке 'стварне' спољашњости" (Хачион 1996: 201). Овакво схватање историјских процеса може се укључити у корпус разматрања пароле побуне из '68. оличене у ултралевичарској пароли: *Доле црвена буржоазија!* Дакле, дошло је до сукоба прокламованих слобода и праксе. Овим желимо да укажемо да се у Поповићевој поезици може уочити и утицај оних историјских догађаја који су обележили период у Југославији од 1968. до 1971/72. године, а који је у култури оличен у разарању тековина естетике Црног таласа у уметности<sup>150</sup>.

Већ сама хронологија Поповићевог рада показује поклапања са историјским збивањима. До 1967. написане су и одигране драме: *Љубинко и Десанка* (1953/1964)<sup>151</sup>, *Чарапа од сто петљи* (1956/1965), *Сабља димискија* (1957/1965), *Крмећи кас* (1959/1965) и *Смртоносна мотористика* (1960/1967). Прва следећа драма је *Утва птица златокрила* (1961/ 1969) и у њој се први пут уочава тенденција, тек наговештена у *Смртоносној мотористици*. Мали човек више није фарсични тип, него постаје модус, на чијим темељима израстају ликови који изговарају, некада тешко разумљивим језиком, горке и тешке реченице о свету у којем живе:

„ПРИЛИВОДА: Испод овог ђубрета посадите цвеће.

СТОЈНА: Неће тако брзо да се прими, цвеће тражи дугорочнију негу.

ПРИЛИВОДА: Хоће на хартији, хартија све трпи.

ДОКТОР: Јооооој!

ЛЕСА: Фарисеји, посадите цвеће. (*Испред ђубрета да се спусти прва анзис карта: цвеће.*)

ПРИЛИВОДА: Испред ове ислужене клозетске шоље реконструишите једно лице онога! што је лепо.

---

<sup>150</sup> „Као својеврстан одговор аматеризацији и популизацији југословенске уметности почетком 1960-их, у жеку климе привидне либерализације јавног живота СФРЈ, најпре у књижевности а потом и на филму јављају се тенденције које југословенску стварност почињу да приказују у реалистичнијем облику. [...] По основним интенцијама новолевичарска, без улепшавања приказана стварност филма Црног таласа (с психолошки расцепљеним ликовима, егзистенцијалном бедом, сценама пуним секса, пијанства, насиља, гуча убистава, гротескним хумором са мноштвом псовки и политичких алузија) за дежурне чуваре јавног морала деловала је утолико шокантније.” (Миленковић 2006: 28)

Црни талас: <http://www.vidovdan.org/arhiva/print2471.html>.

<sup>151</sup> Прва година је година настанка и потиче из упитника за Лексикон позоришних уметника Југославије, а друга је старији датум, који смо изабрали поредећи податке о праизведбама које је дао Александар Поповић у наведеном упитнику, са подацима које налазимо у двотомном издању Поповићевих драма које је приредио Радомир Путник.

ДОКТОР: Јоооооој

ЛЕСА: Демагози, пројектујте лепоту. (*Испред клозетске шоље спустити другу анзис карту: лепотица.*)

ПРИЛИВОДА: А испред ових рушевина испланирајте један рајски дан малог срећног пара.

ДОКТОР: Јоооооој!

ЛЕСА: Језуити, реферишите рај. (*Испред рушевина спустити трећу анзис карту: срећну породицу пред кућом.*)” (Поповић 2001: 471)

Лепота, идеали и срећна породица постали су конструкције на папиру, на подлози отпада. Два пута поновљена наредба да се посади цвеће у сећање дозива адеспотну песму (*Другарице посадимо цвијеће*, негде позната под насловом *Песма другу Титу*) за коју је 1974. сарајевски композитор Никола Борота<sup>152</sup> компоновао музику. Не можемо тврдити да је Поповић знао ту песму у време када пише *Утву птицу златокрилу*, али је потоњој публици аналогична морала бити блиска, с обзиром на популарност песме. Читан у светлу оваквих транстекстуалних веза, наведени дијалог би указивао на додатни Поповићев ангажман у процени или превредновању историјског наслеђа у светлу актуелног политичког дискурса.

Поповићеви мали људи, а других у његовим драмама нема, слика су дезоријентисане маргине. Њихова разиграност постаје мисија, јер више не живе ни један од тзв. великих наратива. Такође, то је један од разлога зашто се јавни план претвара у приватни, тј. зашто Поповић укида разграничење јавног и приватног<sup>153</sup>. Пример који следи је из драме *Бела кафа*:

„ЈОВА: Твој Срђа је у Москви нешто забрљао.

РУЖИЦА: Ја ти рекох.

ЈОВА: Ја ти рекох? Од јуче ујутро је у Секретаријату почело нешто да се кува око његовог имена.

РУЖИЦА: Што ми то још јуче ниси одмах јавио?

ЈОВА: Мислио сам да ће се стишати, па нисам хтео да паничим.

РУЖИЦА: А шта би то могло да буде?

---

<sup>152</sup> Никола Борота: <http://www.oslobodjenje.ba/showtime/muzika/nikola-borota-radovan-posljednji-jugoslovenski-kompozitor-ekrem-jevic-kao-bob-dylan>.

<sup>153</sup> Претходна истраживања указала су на поступак укидања ове врсте разграничења као на константу Поповићевог списатељског поступка. То је, истовремено, и потчињавање законима фарсичног жанра. (Тодорић 2012)

ЈОВА: Не знам. Негде је кикснуо.

РУЖИЦА: Јак си му ти шурак!

ЈОВА: Мани сејо, рођачке односе кад су у питању политички ставови!

РУЖИЦА: Мани сад, кад је други у питању. А кад се у оно време Зорин генерал заузео око заташкавања твог дезертирања из Славонског Брода, као и твог учешћау љотићевским војним формацијама за време рата, било је у реду?

ЈОВА: Друго је, онда, било време. Онда је генерал могао све.

РУЖИЦА: А ти данас не можеш да проњушкаш по кабинетима кад ти је у питању каријера сестриног мужа?

ЈОВА: Ја не смем да се испољавам, положај ми је константно климав, довољно је да направим један погрешан потез па да ме шутну без милости. Мало ли је њих који прижељкују моје место.

РУЖИЦА: Зар се то горе међу вама до те мере заострила беспошtedна отимачина око положаја?

ЈОВА: Пуцају кости, без пардона.

РУЖИЦА: Не иде ми у главу, он да зглајза по руском питању, а одрекао се зарад тога рођене мајке?!” (Поповић 1992: 78-79)

Оваквим третманом историјских догађаја Поповић, деконструише и наротив јунака, који је у историјском смислу идеолошка категорија, али у етичком смислу артикулише аксис традиционалног друштва. Победници у Поповићевим драмама нити су морални, нити су храбри. Можда не најуочљивији, али врло илустративан јесте пример третмана комплекса Милан Недић – српска мајка. Пре свега у драми *Чарана од сто петљи*, кроз сонгове – строфе химне која је важила у време окупације у Србији, којом је управљао Милан Недић, беспошtedно се десакрализује митема *Недића-српске мајке* (Тодорић 2012: 33,102). Будући да је текст песме срочен у духу деветнаестовековног романтизма, Србија је изједначена с мајком, дакле култом материнства. Та се мајка у драми *Чарана од сто петљи* профанише злоупотребом у најприземније сврхе. Поповићево виђење овог феномена јесте симптом деконструкције једног великог наратива, у најбољем постмодернистичком духу, а оно што иза тога остаје је слика инфантног колектива који очекује да је персонификација мајке оно што служи личној сврси. Или, да је персонификација мајке оно што ће увек бити покриће за

личне потезе, сумњиве моралне вредности. Једном речју, Поповићеви јунаци више не верују у оне идеале у које су веровали њихови преци, него их схватају као могућност да се на култу нешто ушићари<sup>154</sup>. Тако писац заправо упућује морализаторску прuku. Он, такође, у драмама ове групе, успоставља континуитет с историјом српске књижевности XIX века. Интервенишући у доминантни историјски наратив свог времена Поповић разбија табуе; прекида с ћутањем о непријатној или идеолошки одбаченој прошлости<sup>155</sup>. На први поглед парадоксално, али у суштини дубоко творачки, не дозвољава да се идеолошки концепт оличен у пароли *Земља почиње од Кремља*, а који садржи не само став о Совјетском Савезу као обрасцу, него и перспективу која укида претходећу националну историју, постулира као канон. То се можда најдрастичније види у реплици из драме *Кус петлић*:

„АВАКУМ: Нова Југославија стварана је на Сутјесци и Неретви.

ПИЛЕ: А стара, на Дрини и Кајмакчалану.

КОМНЕН: Умрло је старо.

ПИЛЕ: Мислиш у Јасеновцу?” (Поповић 2001: 916).

Ова књижевна диверзија осим идеолошког има и естетички план. Авангардност на коју се левичари позивају, а која по својој природи раскида везе с прошлошћу овим се, на естетичком плану, такође доводи у питање. Шта више, последња реплика (*Мислиш у Јасеновцу*) говори о збrcи националног и идеолошког плана, о манипулацији и конотативном значењу које се мења у зависности од идеолошке матрице одн. надзирућег дискурса. Ово је и место које конотира својеврсни табу јасеновачке трауме. У теоријском смислу пример је дисеминације значења.

Тема Информбироа такође је фреквентна у Поповићевом опусу. Ретки су текстови у којима се бар кроз реплику, а најчешће као средство

---

<sup>154</sup> О Милану Недићу говори се, такође негативно, и у драми *Мртва тачка*.

<sup>155</sup> „По Умберту Еку, 'постмодерни одговор модерни састоји се од схватања да прошлост, пошто заиста не може бити уништена због тога што њена деструкција води ка тишини /откриће постмодернизма/, мора бити поново посећена: али са иронијом, не невино.'” (Хачион 1996: 159)

обликовања лика<sup>156</sup> не користи пишево логорашко искуство с Голог отока<sup>157</sup>. То је, ваља нагласити, најчешће перспектива логораша, страдалника у идеолошком сукобу. Говорећи о њима, тј. уводећи их у текст драме, Поповић не само што уписује аутобиографске елементе, него, и то је много важније за наше разматрање, укида табу, забрану говорења о тој теми, који јесте историјска чињеница.

#### 4.4.1. Трагедије последњих дана

У драмама које тематизују ратове 90их у Југославији, мање је оног језичког артизма по којем је Поповић препознатљив. Драма *Тамна је ноћ*, названа по истоименој руској шансони<sup>158</sup>, сонгу из филма Два војника (Два бойца, 1943),<sup>159</sup> приказује деведесете, у којима се воде ратови с економском пропашћу, с појавом оног света који се могао назрети као фарсична стилизација у неким старијим Поповићевим драмама и са проблемом

---

<sup>156</sup> Најочигледнији примери су у драмама *Бела кафа* и *Мрешићење шарана*.

<sup>157</sup> „Уздизати ‘приватно искуство до јавне свест’ у постмодерној историографској метафичкој заисти не значи проширити субјективно; то значи изразити неразмрсивост јавног и историјског и приватног и биографског.” (Хачион 1996: 165)

<sup>158</sup>  
„Тёмная ночь только пули свистят по степи  
Только ветер гудит в проводах, тускло звёзды мерцают  
В тёмную ночь ты, любимая, знаю не спишь  
И у детской кроватки тайком ты слезу тираешь

Как я люблю глубину твоих ласковых глаз  
Как я хочу к ним прижаться сейчас губами  
Тёмная ночь разделяет, любимая, нас  
И тревожная чёрная степь пролегла между нами

Верю в тебя, дорогую подругу мою  
Эта вера от пули меня тёмной ночью хранила  
Радостно мне, я спокоен в смертельном бою  
Знаю - встретишь с любовью меня, что б со мной ни случилось

Смерть не страшна, с ней не раз мы встречались в степи  
Вот и теперь надо мною она кружится  
Ты меня ждёшь, и у детской кроватки не спишь  
И поэтому знаю со мной ничего не случится.”

Песма Тёмная ночь: <http://www.youtube.com/watch?v=9dkAЕHgmtWM>

<sup>159</sup> „One of the best movies shot during the war, was Dva Boitsa (Two Soldiers, 1943, dir. by Leonid Lukov), a patriotic film about the power of friendship, with Mark Bernes and Boris Andreev.” Филм *Два војника*:

<http://www.youtube.com/watch?v=ihCqh-QnJZE>.

мобилизације за рат који Србија, формално није водила. Поштени људи су сада нескривено преварени<sup>160</sup>, а они који до заклетве држе, с фронта се враћају као инвалиди. Помаља се још један мотив – масовна емиграција младих.

У књижевном смислу, реч је о интертексту на време Другог светског рата и комплекс култа херојства совјетских војника. Филм – прототекст, јесте један од најбољих совјетских ратних филмова, о снази пријатељства. Свет Поповићеве драме се, међутим, прилично разликује. Пре свега лишен је митског оквира. Средствима пародије, Поповић разголићује очај и збуњеност јунака који су се затекли у времену које је дословно искочило из зглоба. Другим речима, сигнализира се суочење ликова са одсуством било какве велике приче, осим пријатељства (уколико радикално читамо међусубјекатске релације), које је копула са прототекстом. Два пријатеља су и код Поповића носиоци заплета. Потенцијално, и они су војници (подложни војној обавези по основу мобилизације), с тим што ће један покушати да мобилизацију избегне, а други ће отићи на ратиште. Дезертер је метонимија оних људи који, историјски, у грађанском рату 90их нису налазили ни један од мотива који би их повезао с ратничком традицијом културе којој припадају. Други ће се с фронта вратити као инвалид. Његов телесни инвалидитет само је опредмећење духовног инвалидитета који писац кроз целу драму уобличава, првенствено гротескно приказујући мајку. Поповићева грађа био је политички конструкт, симулакрум. Следећи образац традиционалне мимезе Поповић је могао стићи до логички потпуно херметизованог текста. Он, међутим, поступком реалистичке деконструкције, тај симулакрум разара. Актуелизација догађаја који још није постао историјски, за Поповића је, и у овој драми, катализатор за промишљање статуса Ја-Други, али, посредно, постаје елемент наративизације неке будуће историје. Поступком преласка

---

<sup>160</sup> „Цоцке: Тражила сам ти новац, а не хартју. Шта је ово?

Коса: Чековна уплатница. Кријући од свих, уплатила сам целу суму за помоћ пострадалима. Тражили су на телевизији.

Цоцке: Глупачо! То је завршило у џеповима разних газда и газдица који се баве црном берзом за рачун политичког курварлука.” (Драме 2001: 1300)

неколико временских равни (време прототекста, време текстова појединих јунака) сведочи да ти текстови комуницирају, како Линда Хачион каже – *дидактички*. Такође, „постмодерна интертекстуалност је формални израз жеље да се попуни празнина између прошлости и садашњости читаоца и жеље да се прошлост поново напише у новом контексту. [...] Она (постмодерна интертекстуалност) употребљава и злоупотребљава интертекстуалне одјеке, тако што уписује њихове моћне алузије и потом ту моћ руши путем ироније” (Хачион 1996: 200). Завршна сцена у којој Мане, обогалеог тела, уместо да плеше, посрће, важнија је него што мелодраматски тон на први поглед сугерише. Она еманципује један нови дискурс, обогалеог тела. Традиционално разумевање тела, саображено је херојским телима из епова или идеализованим телима у поезији. „Ова тела су потом виђена кроз наочаре нормалности као способна или неспособна. Протагонисти су скоро увек дефинисани нормалним телима, што је уобичајена, задата поставка физикалности.” (Дејвис 2012: 13) Морална процена *леп и моралан* насупрот *обогалеен и предмет сажалења/негативац кога покрећу огорченост и завист*, мења се у Поповићевој драми управо по категорији моралности.

Овај преглед статуса наратива историје завршићемо хронолошки последњом драмом Александра Поповића, *Баиш-Бунаром*<sup>161</sup>, којом се тематизују догађаје из рата у Хрватској, раних 90их. Одлуком да књижевно обради практично актуелне догађаје Поповић се заправо упушта у веома ризичан подухват. У тренутку настанка, *Баиш-Бунар* стога није (као ни *Тамна је ноћ*) историјска драма. То вероватно и опредељује писца да се усредсреди на породични однос два брата и њихових жена. Тема поделе, коју смо до сада могли да пратимо у већини драма, појављује се и овде. Тиме што у сукоб доводи браћу, Поповић активира старозаветни архетип о Каину и Авељу. Просторно напушта Чубуру као *locus*<sup>162</sup>, чиме успоставља критичку дистанцу управо према оном хронотопу који је до ове драме представљао свет његових

---

<sup>161</sup> О овој драми биће више речи у засебном одељку.

<sup>162</sup> О овоме више у одељку о хронотопу.



ликова. Наиме, браћа Врцељ и њихове жене, у свом избегличком лутању неће стићи до територије Србије, тога су свесни. Када Бисерка и Анастас констатују да могу да крену на било коју страну света, али не и у Србију, Поповић се упушта у политички коментар односа између матице и свога народа, у време тих ратних догађаја. Међутим, он такође, интертекстом културног наслеђа, актуелизује историјски проблематичне комуникације унутар српског корпуса<sup>163</sup>. Коначно, и то је са поетичке тачке гледишта најважније, избегличке околности јунаке лишавају било каквог упоришта у традиционалним наративима, превасходно у јуначком наративу и они остају суочени са темељним питањима свога људског бића, питањем истине и питањем пораза. Питање истине, обликује се кроз поделу на зарађене стране. Манасије пред крај драме изјављује како му више није важно да ли су му синови живи. Једино што је важно је на чијој су страни ратовали. Та драма оца у којој аксиолошка питања надилазе сва друга, одговор добија двема песмама. Обе певају жене. Иако прва поставља оквир за прихватање пораза у рату, обе песме проблематизују дискурс који тек треба да постане историја у којој ће субјекат бити дефинисан својим присуством.

„БИСЕРКА: Урвине, урвине,  
Историјске урвине,  
Кржаве ли судбине.” (Поповић 2003: 385)

Друга, на самом крају драме, одговор је и на питање односа човека према другом човеку, дакле, у крајњем смислу, одговор је на питања етике<sup>164</sup>:

„БИСЕРКА: Смемо ли ми остати по страни?  
ДРАГОСЛАВА: Или то они намеравају да нас отуђе од људског  
рода?!

БИСЕРКА: Вечера!  
АНАСТАС: Је л' тајна?  
БИСЕРКА: Јавна тајна.

---

<sup>163</sup> Сетимо се неспоразума између пречана и Србијанаца, за шта је један од примера и Јоаким Вујић или текста *Хвала ти Србијо лепа*, Љубомира Мицића.

<sup>164</sup> „Други је, дакле, једино биће које 'могу хтјети убити', али исто тако једино које може рећи 'не смијеш починити убиство' и тиме слободу Ја ставља у питање на апсолутан начин. У овој вези између израза и одговорности Левинас види етичку бит говора.” (Ћузулан 1976: 310)

ДРАГОСЛАВА: Али ми не можемо остати по страни од својега рода.  
 Ој-хај (*Заподене рондо.*):  
 Приједор и Сански Мост  
 Без Сане к`о гола кост.  
 Озрен, Купрес и Загора  
 Недалеко од умора.  
 Зар без Дрине Устипрача  
 На оштрици љутог мача.  
 Двор без Уне судбу куне.  
 Лика, Кордун и Крбава,  
 У сто рана, сва крвава.  
 Без Горажда река Пива  
 К`о да више није жива.  
 Без Ћуприје лепа Жепа  
 Код очију оста слепа.  
 Петриња без своје Купе  
 Оста на дну црне рупе.  
 Книн на Крки к`о гроб мрки. (На трен сви и све застане.)  
 ДРАГОСЛАВА: Ако тражиш ма ког свога, у Босни је гроб до гроба.  
 Ој-хај.” (Поповић 2003:396)

Овако песимистични тон слика је не само суочавања са историјским поразом, него, много више, слика метафизичке спознаје ужаса самоће. Она је пораз човекове борбе против отуђења од било каквог дискурса (другости), чиме се укида могућност самоодређења субјекта.

Ако временске одреднице, као део сценски неактивног материјала, посматрамо у контексту разматрања функције историје у Поповићевим драмама, уочавамо да је само у случају *Баш-Бунара* реч о догађају који се завршио:

*Мишија грозница (Тамнавски парлог):* бесконачна тракалица;  
*Нега мртваца:* Светлост дања и она друга, кад се сања;  
*Ружичњак:* Бива кад муња љуљне сред коприва;  
*Баш-бунар:* Споменуло се, не повратило се;  
*Успомене Бисе херихтерке:* Догађа се врло ретко, па све гушће;  
*Увек зелено:* Догађа се ретко, или кад загусти;  
*Свети ђаво Распућин:* Дешава се кад пламени јарац звезде пасе;  
*Пут за Леиће:* Догађа се као и попино прасе, превише;  
*Мртва тачка:* Бива кад се сатире сила жива;  
*Трка с временом:* Бива поред телевизора уз флашу - две пива;

*Утва птица златокрила:* Догађа се у невреме;  
*Друга врата лево:* Догађа се итекако;  
*Бела кафа:* Кад се сања блудног стања;  
*Мрешићење шарана:* Догађа се у историјском вагону III класе;  
*Кус петлић:* Кад се тражи срцу мира на увиру тавног вира;  
*Пазарни дан:* Снева се у роду, и напосе;  
*Ружичаста ноћ:* Догађа се у Платоновој Пећини;  
*Крмећи кас:* Догађа се туда-свуда;  
*Капе доле:* Више се погађа него што се догађа, ал' све из контре, на брзу руку;  
*Тамна је ноћ:* Кад стихија заошија;  
*Комунистички рај:* Догађа се у глави, у сну и на јави;  
*Љубинко и Десанка:* Догађа се по киши у парку на клупи;  
*Чарана од сто петљи:* Догађа се овде, некад дању – некад ноћу;  
*Сабља димискија:* Догађа се у Србији, после једног од многих ратова;  
*Смртоносна мотористика:* Догађа се на релацији од живота до опредељења и натраг, за исте паре;  
*Развојни пут Боре инајдера:* Догађа се чак и то у бурном току мирне изградње;  
*Ноћна фрајла:* Кад се снови, тад се збива;  
*Мрављи метеж:* Ø;  
*Афера Љиљак:* Ø.

Оваквим одређењем Поповић доследно сугерише трајно стање или поновљивост догађаја: Тропичка природа ових временских одредница, њихова вишезначност и двомисленост, указују на итерабилност, на начин како тај појам објашњава Жак Дерида: „Знак носи тај траг првобитног присуства (али не цело присуство), задржава га као траг интенције, али се комбинује с друкчијим присуством као *траг*, а не као чист или идеалан идентитет знака – отуда је могућност да се он друкчије, различито разуме, суштинска за знак, а не тек нека погрешка интенције или сама њена нејасност. Суштинска могућност знака да кроз траг једног уђе у везу с другим, да се не-разуме сходно намери неког порекла, у основи је језика, тврди Дерида, тј. у основи таквих језичких феномена какви су вишезначност, полисемија, амбигвитет или двосмисленост, односно у основи овог расејања знака и значења кроз различитост, што ће Дерида назвати *дисеминација*, супротно од пребројиве (и стога сводљиве на неки ограничен, затворен низ смисла) полисемије.

Итерабилност значи да знак задржава, кроз своје понављање, могућност разлике, различитост, и да је тај траг разлике начелан за знак.” (Милић 1997: 37-38). Мислећи у контексту историјског дискурса, можемо узети у обзир још један итертекстуални потенцијал. Наиме, у контексту времена настанка, стратегија итерабилности знака може се тумачити и као интертекст на реченицу којом почиње Марксов *Осамнаети бример Луја Бонапарте*. Понављајући Хегелову мисао да се сви историјски догађаји и личности у историји појављују два пута, Маркс додаје да је први појавни облик трагедија, а други фарса. Из оваквог читања произилази закључак који би оправдао она мишљења која Поповићеве драме схватају као политички театар. Наиме, говорећи о Мелмановој књизи *Револуција и понављање*, Кристофер Норис каже: „’Револуција’ као дијалектички термин уступа пред гротескним ’повнављањем’ које поништава значење историје” (Норис 1990: 115). Посебан статус драме *Афера Љиљак*, једне од две које немају временску одредницу, покушаћемо да објаснимо нешто касније.

Оваква текстуална пракса, где је јунак маргинализован (носиоци радње су мали људи, а не хероји у традиционалном значењу те речи), доводи историју у позицију хипотекста, уколико историју схватимо као свеукупност наслеђа структурисаног у дискурс који обликују идеологија и култура, дакле, реторски посматрано, као хронотоп текста времена. Са тачке тренутка стварања посматрано, Поповић деконструира не само надређени статус историје у односу на појединца (дакле проблематизује објективност научног сазнања које води ка истини), него и темељну идеју линеарности времена, те каузалитет тога времена.

У постојећој литератури је већ уочен проблем статуса времена у Поповићевим драмама (Миочиновић 1987; Марјановић 1997). Пишчеве временске одреднице такве су да је, најчешће, немогуће одговорити на питање времена радње или времена трајања његових драма. Наша претпоставка је да је историјски наратив, као топос српске културе, заправо својеврсни хипотекст ових драма, који, када га по критеријумима које смо навели (објективност и линеарност историје) неутралише, сведочи

метафизику одсуства. Овом 'негативном теологијом', Поповић се, у складу с идејама Михаила Епштејна, сврстава у ред писаца који су на трагу апофатизма<sup>165</sup>. Тим пре што је у литератури већ расправљано питање морала Поповићевих јунака<sup>166</sup>.

Резимирајући, можемо закључити да Поповић у драмама историју реинтерпретира. Мотиви који су осне тачке његовог метаисториографског метода су национални колектив, деобе, топос Русије, идеологија. Доводећи своје мале људе у контекст<sup>167</sup> традиционалног историјског канона, Поповић показује мало разумевања за идеју линеарности времена. Мали човек, а такав је и Поповићев Распућин, као и ликови из осталих поменутих драма, уподобљава историју себи. Тиме се ствара несразмера дискурзивних равни, објашњава се и доследно оперисање фарсом на нивоу жанра, али се такође и зазива преиспитивање бенјаминовског начела да: не треба посматрати човека пред судом историје, већ историју пред судом човека (Халперт Замир 2000: 189). Кружна композиција која се уочава у драмама херметичне тенденције, као и специфична текстуализација времена, које постаје инструмент хипертекстуалног експеримента, а не ознака оријентационог вектора, симптом су укидања принципа линеарности, што није више карневал, јер не постоји нужан услов, стабилан референтни систем у односу на који би се карневал означио као одступање. Тако је могуће закључити да време постаје варијетет текстуалних околности поједине драме и да се актуелизује у складу са конкретним текстуалним околностима. То слободно кретање кроз време постаје, ограничењем трајања драмске представе (или читања текста) функција надтекстуалне фигуре, могли бисмо рећи фигуре опуса. Та фигура

---

<sup>165</sup> „Апофатизам јесте управо та гранична појава кроз коју вера прелази у безверје, а само безверје открива несвесност вере. Радикално потискивана из свести, религиозност се спушта у дубине подсвести [...] Атеистичко друштво је буквално у бунилу од религиозних наговештаја, симбола алузија, замена преображаја. Ту наметљиву неурозу потиснуте религиозности донекле уклањају грубе политичке акције, стварање идола, поштовање вођа и њихових слика, свакакви пагански сурогати и регресије на првобитне обредне форме.” (Епштејн 1998: 20)

<sup>166</sup> „На нивоу принципа, дакле, Поповић успоставља дијагнозу; само лечење од идеолошких и других заблуда тећи ће споро и тегобно, али ће ипак тећи. Витализам, да закључимо, најбољег савезника има у аморалности. (Путник 1992: 427)

<sup>167</sup> „Meaning is contextbound, but context is boundless” (Милић 1985: 85).

дата је већ у *Смртоносној мотористици*, топосом зида смрти по којем се кружно вози. Ову фигуру конституишу два елемента: техника и периодично фокусирање појаве/објекта. Из перспективе гледаоца возач на зиду смрти у њему најближу тачку долази једном у сваком кружном периоду (што је аналогно филмској техници зумирања) крећући се кружно или спирално. За сваког појединог гледаоца (или сваку поједину тачку гледишта), само се једном објекат налази у најужем фокусу. Овакво кретање спада под категорију ентропије, која, примењена на дискурс историје у фикционом тексту даје веома сложене резултате, несводиве на било какав традиционалан логоцентрични дискурс.

Овај троп круга/спирале појачава појам *техника*, који налазимо текстуално реализован, у функцији инструмента за досезање среће, и реструктурисање постојећих поредака, у поменутој *Смртоносној мотористици*, у трећој сцени првог *крака* (чина), која се и зове *Како се за једну стотку постаје срећан и задовољан*:

„ДУЛЕ: [...] Сви они који су, ма на који начин, одрођени, тужни, поражени, ротирани, компромитовани и сексуално угрожени!!...

СИЛВАНА: Сви они који су, ма на који начин, деградирани, потиштени, редуцирани, антипатични, сентиментални, заобиђени, мрачни и погрешно оквалификовани!!...

КУФТА: Сво они који су, ма на који начин, уцвељени, конзервативни, анулирани, корумпирани, у себе увучени, претучени и ниже разврстани!!...

ДУЛЕ: Сви они који су, ма на који начин, догматични, импотентни, дезоријентисани, контрареволуционарни, стамбено неопскрбљени, декласирани, судски осуђивани и у развоју укочени!!...

СИЛВАНА: Као и сви остали, без обзира на ранг, пол, степен образовања, године старости и националну опредељеност!!...

КУФТА: Могу сви код нас, уз популарну цену од само сто динара, у року од четврт сата постати срећни и задовољни!!!

ДУЛЕ: Перспективност, наде за бољи живот, романтика, љубавне дражи, елан, буђење оптимизма и већих животних апетита, пружиће вам наша дупла мото-спортска панорамика под паролом: техника народу!!!” (Поповић 2001:228-229)

Каталог у овом тексту метатекстуални је симптом постмодерног стања, а техника постаје, у нешто модификованом марксистичком духу инструмент постулирања очигледног означеника канонизоване нестабилности, о чему расправља у наше време и Бернард Штиглер<sup>168</sup>.

---

<sup>168</sup> Штиглер о односу човека и технике: <https://www.youtube.com/watch?v=ZnvdK5cq9f4>

## 5. Хронотоп границе као симптом постмодерног поступка у драмама Александра Поповића

Испитивање статуса хронотопа у драмама Александра Поповића условљено је текстуалном чињеницом његових специфичних временско-просторних одредница које упућују на фигуру хетеротопије<sup>169</sup>. Такође, питање хронотопа није само питање позиционирања радње у простору и времену, него и верификовање природе њене перформативности, у смислу који феномену перформатива даје Џудит Батлер. На овај начин могуће је разумети наизглед парадоксалну ситуацију: с једне стране учавамо политичку актуелизацију Поповићевих драма, а са друге, потенцијал текстова да буду читани као есхатолошка потрага за коначним одговорима на питања човека у свету. Дакле, маргина постаје место расправе с логоцентризмом, расправе модерних и постмодерних увида. Она је упоредива с филозофском расправом коју води Хабермас са Деридом. Наиме „у складу са полазном поставком о метафизици присуства, Дерида тврди да се постојећи политички кодови не могу мерити са радикализмом деконструкције. Без обзира да ли се ради о политичкој левици или десници, у питању је увек метафизичка одређеност, која у крајњој линији производи практичну неодговорност” (Савић 1996: 122). С друге стране, „у значајној мери подстакнут Хајдегеровом мишљу Дерида развија деконструкцију логоцентризма, која са ослонцем на ’месижанизам јеврејске мистике’ жели да се ослободи рационалности која потиче из *логоса*. У продубљивању Хајдегерове деконструкције метафизике, Хабермас види рађање морално-политичке неосетљивости и естетског неукуса ’новог паганства’ ” (Савић 1996: 152), што је дилема примарно моралне природе, какву препознајемо и у Поповићевој поетици.

Полазећи од најопштијих начела, по којима хронотопом<sup>170</sup> одређујемо природу веза између приказаних временских и просторних категорија, те да „текстови и класе текстова обликују стварност и креирају слике света с

---

<sup>169</sup> „Хетеротопије су, дакле, *онтолошки нестабилни простори* приповедања, места унутар којих не важе логичке и емпиријске законитости...” (Јованов 1999: 63).

<sup>170</sup> О хронотопу на: Бахтин: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotop10.html>.



обзиром на различите хронотопе” (Принс 2011: 70), у нашем разматрању покушаћемо да укажемо на улогу коју хронотопи, превасходно хронотоп границе, имају у обликовању поетичке мапе драмског рукописа Александра Поповића.

### 5.1. Периферија као топос

У постојећој литератури, већ је поменуто, стално место описа књижевног поступка Александра Поповића јесте исказ да је он писац малих људи, људи са периферије. Овај исказ садржи два појма којима ћемо посветити пажњу.

Први је *периферија*. Оваква локализација радње у драмама Александра Поповића може се разумети као чињеница којом се његово дело сврстава у дијахронију, како европског књижевног наслеђа (Миочиновић 1987: 8), тако и српске књижевности, кроз форму регионализма<sup>171</sup>, уколико прихватимо став према којем је „оријентација таквог писања у правилу, идејно-естетско оспоравање нечега; она [регионална књижевност, прим. Г.Т.] је ангажована и критична било да се конфронтира с непосредном стварности, било да своју визију остварује у идиличној форми” (РКТ 1992: 688). Ангажовани однос према стварности, остварен поступцима локализације, превасходно фокусирањем на периферију града, значајан је и са синхронијске тачке гледишта. С обзиром да се Поповић на књижевној сцени појављује средином шездесетих година XX века, најбољи (не и једини) упоредни пример синхроније јесте роман *Кад су цветале тикве* (1968) Драгослава Михаиловића. Описујући Душановац и догађаје у том крају Београда, он својим романом досеже универзалност какву регионална проза, по дефиницији није ни могла ни хтела да има. Роман *Кад су цветале тикве* и драматизација која је уследила постају, у рецепцијском смислу, политички инцидент и мера грађанске самосвести<sup>172</sup>. За наше разматрање хронотопа у

---

<sup>171</sup> Поменимо само Сремца, Матавуља, Бору Станковића.

<sup>172</sup> Како наводи Феликс Пашић, лист *Борба*, 25. октобра 1969. објављује критику кориговане представе која је настала драматизацијом романа *Кад су цветале тикве*: „Већ је речено да она (предства) нуди неприхватљиву филозофију пораза и деморализације, да на сасвим

Поповићевим драмама, овакве дијахронијско-синхронијске околности отварају могућност за промишљање периферије као топоса у Поповићевим драмама. Периферија је према речнику (Речник 1971/4: 390) спољњи, крајњи део нечега, дакле појас разграничења (у односу на другог, којем ни та периферија ни центар који дефинише периферију не припадају). Овакав приступ омогућава разумевање границе као реторичке фигуре, која, видеће се у Поповићевим драмама, обликује дискурс носталгије за стабилним обрасцем. Периферија у Поповићевим драмама је периферија града, који је просветитељски пројекат. Померајући се на његов руб, Поповић децентрира и тачку гледишта, што јесте реторички поступак у текст. Ипак треба рећи да је питање разграничења центар/периферија, промишљање границе саме, према Бојанићу, и промишљање почетка, почетка мишљења. „Граница институционализује тајну почетка а тиме и могућност институције.” (Бојанић 2009: 9) И, истовремено, „појам границе не постоји изван институције писма, изван филозофског текста или правно-политичког регистра” (Бојанић 2009: 12), јер је *увек непрецизна*.

## 5.2. Топос малих људи

Да бисмо били у могућности да сагледамо просторно-временски феномен у драмама Александра Поповића неопходно је да размотримо и други кључни појам, фигуру *малих људи*<sup>173</sup> односно, својеврсну идентитетску парадигму, смештену на периферију града. Постојећа литратура о Поповићу установила је топос *малог човека* у вези са проблемом ликова ране Поповићеве драматургије. Наша је претпоставка да у потоњим драмама

---

неочекиван, увредљив начин преоцењује историјски (и актуелно политички) смисао догађаја око кога је сплетена, да нуди кривотворену слику преломног тренутка наше најновије историје.” (Пашић 1992: 98-99).

<sup>173</sup> Говорећи о свету београдске периферије, што је свет ликова Поповићевих драма, Миочиновић каже: „У њој [периферији] не живе људи тек приспели из села, него онај мали свет што генерацијама живи у предграђима и једва залази у центар, а потребан центру, јер га опслужује, у првом реду занатима и својим сумњивим пословима: шнајдери, водоинсталатери, воскари, молери, лимари; затим свет периферијске забаве (кафеџије, музиканти, пеливани), сиротиња без занимања, и покоји периферијски интелегент. Тај свет опстојава на класичним и оштрим опозицијама: *град/село, мушко/женско, старо/младо, газда/слуга, мајстор/калфа*” (Миочиновић 1996:3).

долази до извесних померања. И даље препознајемо успостављени поступак обликовања драмског лика (препознат у критици као образац периферијског човека), али се маргина појављује поред социјалне и на политичкој равни. Тиме претпоставку да је свет дела апсолут и парадигма апсолутне истине писац трансформише у феномен граничног, бордерлајн. Корен оваквом поступку налазимо у политичком подтексту на који реферише Поповићев драматуршки поступак. Јер, ликови у његовим драмама заиста су претежно мимеза маргине (града), али су, такође, они ти које политичка стварност номинално промовише као центар кроз формулу пролетера у послератној Југославији, што јесте просторно-временски оквир већине Поповићевих драма. Када писац те људе постави у фокус, догодиће се парадокс којим носиоци драмске радње постају, на рецепцијској равни, носиоци субверзије политичке стварности. Дакле, промовисани фокус (пролетери), условно речено, одбија да се покори надзирућем дискурсу (инстанцама које обликују идеолошки наратив у политичкој стварности Поповићевог доба).

Један од конститутивних елемената топоса Поповићевог *малог човека* јесте и да је он национално обележен<sup>174</sup>, што у време настанка Поповићевог опуса постаје дистинктивна ознака<sup>175</sup>. Мали екскурс у националну историју показује да је у прво време после пада државности у средњем веку, форматив колектива више била патријархална традиција и култура, а мање, једина преостала институција – црква<sup>176</sup>.

---

<sup>174</sup> Занимљиво је размишљање Егона Савина: „Предмет његове [Поповићеве] пажње је његов народ. Расељен у ратним и немирним временима, измештен са својих сеоских огњишта, тај народ никад није стигао у град. Тј. до града у смислу мегаполиса. Сместили су се на предграђе, у паланку урбане цивилизације. Ту је формиран овај специфични периферијски менталитет који Аца Поповић познаје подједнако добро као и Бранислав Нушић.” (Театрон 2006: 11)

<sup>175</sup> Расправљајући тезу да буржоазија и капиталисти национално користе као инструмент политичке борбе против пролетера, разједињујући тако међународни раднички покрет В. И. Лењин каже: „Радници се не дају разједнити никаквим слатким ријечима о националној култури или 'национално-културној аутономији'. [...] Радници стварају на цијелом свијету своју, интернационалну културу, коју су давно припремали проповједници слободе и непријатељи угњетавања. Старом свијету, свијету националног угњетавања, националног гложења или националног одвајања, радници супротстављају нов свијет јединства трудбеника свих нација у коме нема мјеста ни за један привилегиј, ни за најмање угњетавање човјека од стране човјека” (Лењин 1975: 55).

<sup>176</sup> „Мада је код Срба преовлађивало од XV до XIX века ускоправославно културно одређивање, ипак православље није било основа српске културе. У уводним поглављима

Модерни наратив о српству обликује се током 19. века. Иако је тачно да је питање идентитета у устаничкој и постустаничкој Србији, питање „борбе за национално ослобођење и стварање националних држава које не представљају само потпун и радикалан раскид са прошлошћу, него и негацију прошлости.” (Тодорова 1999: 282), ипак треба напоменути да се под појмом прошлости код Тодорове мисли на турско наслеђе, јер српска историографија пружа сасвим другачији увид. Тако принцип континуитета указује на вероватну етимологију Поповићевог мимезиса. Коначно, међуратни период у XX веку, с тачке гледишта националног проблема, доба је југословенског тренда, који је унео пометњу у идентитете народа у Краљевини. Идеја југословенства удвајала је идентитеске кодове. Питање идентификације оног Ја постало је питање на које се одговарало интеракцијом са Другим, превасходно на српско –хрватској линији<sup>177</sup>. Додатни проблем постао је судар традиционалног и модерног виђења историје, који међу Србима генерише прву идентитетску кризу<sup>178</sup>.

---

смо говорили о овом питању и подвукли чињеницу да православна црква у Србији ни за Немањића није била тако јака да удари свој печат духовном животу српског човека. Зато се духовни живот на селу у средњовековној Србији развијао више у оквиру његове патријархалне културе. Када је дошло до слома српских средњовековних држава, духовни утицај православне хијерархије дејствује јако на површини, али за време Турака још мање иде у дубину него за време Немањића. Препуштен сам себи, српски народ тим јаче је развијао своју патријархалну културу, изражену у народном језику, песми и причи, пословици, у народној уметности, етици и моралу” (Чубриловић 1982: 123-124). О томе сведоче и дела каква је Сремечева *Зона замфиорова*, Станковићева *Коштана* као и други књижевни примери у којима се реализује идеја одвајања од турског наслеђа, вредносним раслојавањем јунака.

<sup>177</sup> „Главнину чине они Срби који желе заједничку државу с Хрватима, и они Хрвати који желе заједничку државу са Србима. Нити су први заборавили да су Срби, нити су други заборавили да су Хрвати, због чега неки пут једни друге сумњиче да су искрени Југословени.” (Јовановић 1991: 557)

<sup>178</sup> Модерна је, сама по себи, проблематизовала вредносне парадигме наслеђа. Можда је најбољи пример овога о чему говоримо низ песама Милана Ракића, инспирисаних косовским наслеђем. Поменућемо само неке стихове:

„Добра земљо моја, лажу! Ко те воли  
Данас, тај те воли, јер зна да си мати,  
Јер пре нас ни поља ни кршеви голи  
Не могоше ником свесну љубав дати!” (Ракић 1970: 123)

„А судбина ће зато да ме смрви,  
И осветничко време да ме згази,  
Јер сам ван њега, узавреле крви,  
И не корачам по утртој стази.” (Ракић 1970: 113)

Овом проблематику бавила се у својој докторској дисертацији *Југославија као модерна држава у виђењима српских интелектуалаца 1918–1929* и др Бранка Прпа. Одломак под насловом *Трагање за културним идентитетом* доступан је на веб-адреси:

Наводимо пример из Повићеве драме *Мртва тачка* који управо илуструје пишево бављење проблемом националног у контексту актуелних историјских и политичких околности:

„ПЕЛАГИЈА: Да их све одреда покоамо историја ће нам рећи – хвала.

КИРА: А што бисмо се ми њима смиловали, кад они за нас нису имали ни трунчицу милоште.

ФРАНЦИКА: Сумњам да ће нам због тога бити захвални њихови најближи. Пре да ће све попатити и да ће потом деценијама вребати прилику да нам се освете, да они нас покоају.

ВОЈИСЛАВ: Нека само покушају, остаће неко и од наших да им се и за ту освету освети. Сустићи ће их грозна казна.

КИРО: Хоћемо ли се ми на тај начин у наредних хиљаду година, коначно, међусобно истребити, до задњег изданка?

ПЕЛАГИЈА: Нећемо, док се не пробуди успавана национална свест предуго угњетаваних народа и народности у мрачној и трулој, већ сад бившој Краљевини Југославији.” (Поповић 2003: 755-756)

Идеолошке поделе које су се догодиле унутар српског корпуса током Другог светског рата, остале су забележене у Поповићевој драматургији. Наводимо пример из *Кусог петлића*:

„ПИЛЕ: Није, значи, патријарх још реаговао, шта ли он чека, докле ли ће да жмури пред чињеницом да је више православних попова пребегло партизанима него што их је приступило Дражи Михајловићу?

АВАКУМ: ’Четири дугачке композиције фургона’ – каже он, дрхти му глас, само што не зајеца – ’крпате краљевом војском у отаџбини, има наређење Врховне команде да се пред комунистичком најездом повлаче с Немцима.’

ПИЛЕ: Е, изем ти ја ту српску дипломатију која је четрдесет и прве срушила пакт са Хитлером, у тренутку када су се пред њим клањали и Стаљин, и Рузвелт, да би му се сад, кад му је чак и бугарски краљ Борис окренуо леђа, придружили у поразу!” (Поповић 2001: 887)

Коначно, у Југославији ће после Другог светског рата бити усвојена марксистичка идеологија која национално сматра другоразредним у односу на

класну припадност. Тако наступа следећи кризни моменат за питања националног идентитета, додатно обликован комплексном формулом братства и јединства. Првих послератних година појавиће се у Србији низ проблема. На политичкој сцени, јавиће се отпор идеолошкој унификацији<sup>179</sup>, питања разграничења република и касније и покрајина додатно ће закомпликовати статусе нација, а стална претња над српским комунистима била је фраза о великосрпском хегемонизму, наслеђена из међуратног периода. Поповићеви јунаци Пиле и Комнен у, за ову проблематику репрезентативној драми *Кус петлић*, сукобљавају се на онтолошкој равни. Расправљајући о природи феномена затворске ћелије, показују суштинску разделницу између логоцентричног и идеолошки генерисаног, хиперреалног концепта стварности:

„ПИЛЕ: Море, да се носиш ти онамо одакле си и дошао недонешен, мене је и предратна жандармерија ухапсила на студентском мајалосу. Могу се ја похвалити да сам већ био у бувари.

КОМНЕН: Како можеш да упоређујеш предратне тамнице с овим данашњим?

ПИЛЕ: Шта имам да их упоређујем, ћелија је ћелија.

КОМНЕН: Није, Пиле, ово је данас народна ћелија.

ПИЛЕ: Никад она није била господска.

КОМНЕН: Била је ненародна.

ПИЛЕ: Свеједно је, и онда, народ у њој трунуо.

КОМНЕН: *У имену је* [подвукла Г.Т.], бре, коњу коњаста, разлика дијаметрална!

ПИЛЕ: Јесу ли, по тој дијаметралности, Комнене, данас и решетке на затвору народне решетке?

КОМНЕН: Него шта су!

ПИЛЕ: А целати, јесу ли и они народни?

КОМНЕН: Јесу, али за ненародни народ.” (Поповић 2001: 887)

Међутим, констатнтан јесте етички диспут, што показује да писац још увек рачуна на јединствену парадигму. Мотиви (интертекстови) историје, управо у

---

<sup>179</sup> „Отпор политичкој и идеолошкој унификацији био је најизраженији у Србији где су постојале живе страначке традиције. Грађанска опозиција је критиковала недемократске поступке власти, указивала на последице постојања нестручног и идеолошког судства, протествовала против успостављања вештачких административних граница, исказивала неслагање са територијалним дробљењем Српства.” (Димић 2001: 322)

*Кусом петлићу* и њихово поетичко (пародијско) преобликовање указује на „деликатну и вишеструку игру веродостојности над празним местом историје” (Бошковић 2010: 24). Верујемо да теза о тематизовању типичног малог човека своје упориште има у оваквом сагледавању историјског наслеђа. Писац свесно актуелизује такву рецепцијску чињеницу да би на том темељу извео *двоструки обрт* и неком врстом очуђавања, успоставио аксиолошку расправу о српству. Лакановим речима, „двоструки обрт, речено је, то је рад дела у његовој критичкој функцији, која се држи видљивог и указује на прекорачења, одступања, померања, критикујући ћутке, простим излагањем, поредак који прекорачује” (Лакан 1988: 215).

### 5.3. Топос Чубуре

Полазећи од наведених премиса, можемо да претпоставимо зашто је један периферни (и периферијски) облик структурисања групе која даје идентитет<sup>180</sup>, постао пишев топос. С једне стране он свакако даје колорит који је морао постојати у стварности и као такав био извор стилске дефиниције ликова и њиховог говора, а с друге, то је последње упориште категорије традиционалног (не и идеолошки генерисаног) колектива, пре но што се, у високој постмодерни, појединац нађе потпуно сам у свету и изгуби један значајан сегмент идентитетске мапе. Као што један Поповићев јунак драме *Пут за Лешће* каже: „Сви смо већ одавно мртви, а нема ко да нас сахрани. Чучимо на побочним гранама у крошњи живота, као да смо живи и сви мисле: живи смо. Ал` док прхне било какав ветрић ма откуда, сви ћемо попадати к`о увело лишће” (Поповић 2003: 698). Простор београдске периферије (чак и када у драмама то није фактички тако) у периоду који је ограничен временом које непосредно претходи Другом светском рату с једне и почетком осамдесетих година XX века, с друге, биће, дакле могуће означити као Поповићев хронотоп ганице<sup>181</sup>. И још прецизније, у смислу

---

<sup>180</sup> Чубура се, као део Београда, појављује у критичкој литератури, као Поповићев *locus*. Она реферише на доба у којем је тај квартал био периферија града.

<sup>181</sup> „Док је идеологија оцртавала свој велики историјски свет, Поповић негује неисцрпни комшијски светић, обрће и премеће његове мудрости, лукавости, фазоне и резоне, мала и већа

поделе на велики – хронтоп *мајор* и мали – хронотоп *минор*<sup>182</sup>, топос београдске периферије/Чубуру, можемо схватити као конституент великог хронтопа, док свака појединачна драма генерише и свој посебни хронотоп, саобразан категорији малог хронотопа. Садржај оваквог одређења, међутим, веома је сложен и захтева додатна разјашњења.

### 5.3.1. Хиперпростор

Сам locus *Чубура*, може се закључити на основу различитих извора, препознатљивим чини превасходно говор; дијалог који одликује брза мисао која производи брзу размену реплика, мангупски сведених на анагдотални тон. Тако дискурзивна раван периферије града производи специфичан перформатив Поповићевих прототипова. По свему судећи, свестан начела да „дискурс производи то ја, јер ’дискурзивни услови друштвеног препознавања претходе настајању субјекта и условљавају га’ (Батлер 2001: 276)”, Александар Поповић користи препознатљив елеменат градског миљеа/Чубуре, стварајући наизглед оквир за афирмацију онога што Валденфелс назива *побуном региона*<sup>183</sup>, али је, такође, свестан да „регионализам који не би престао са игром центрирања, већ би је наставио на нижем нивоу, био би само сенка универзализма, универзализам у малом” (Валденфелс 2005: 185). Другим речима, хронотопизацијом границе/Чубуре писац започење расправу с логоцентризмом. Наиме, изван локалног, београдског миљеа ова појава, сама по себи не би била препознатљива нити би била могућа њена идентификација, и то само указује на суштинску поетему Александра Поповића. Његови *мали људи* и *чубурски genius loci* јесу својеврсни интертекст животног прототекста. Без обзира на контроверзе које

---

лудила и лудовања. У менталитету који лако и олако идеализира, Поповићева драматургија обликује неидеализовани ’остатак’ националног бића и постојања, пародирајући, иронишући грађанску и социјалистичку романсу, бајку, идилу, кажу и лажу, оно што је у јуначком, епском народу, нејуначко, комично.” (Первић 1995: 9)

<sup>182</sup> О подели хронотопа на минор и мајор: Vemong, N.- Borghart, P. 2010:6.

<sup>183</sup> „Оно што се данас означава као поновно оживљавање национализма или као културна провинцијализација, без обзира на неједнако време у којем се тај процес у Европи јавља, могло би се донекле титулирати као побуна региона, као реакција ограничених подручја живота и културе које настоје да избегну обезвлашћење путем центрирања.” (Валденфелс 2005: 184-185)



може изазвати поступак позивања на изворе који се традиционално сврставају у урбану митологију, или управо зато, Александар Поповић, оваквим поступком актуелизује маргину, што је већ традиционални форматив постмодерног поступка. Међутим, како у Поповићевим драмама центар не постоји, бином центар – Чубура остао је као накнадна рецепцијска чињеница<sup>184</sup>. Чубура, у текстури Поповићевих драма, прераста у хиперпростор<sup>185</sup> у који Поповић уписује садржаје који ће, реакцијом на симулакрум из идеолошке стварности<sup>186</sup>, бити разумевани превасходно као политички субверзивни.

#### 5.4. Тематизовање националног

Неизоставан елемент хронотопа границе/Чубуре код Поповића јесте тема Србије и српства. У историјским наводима који тематизују проблем идентитета у XX веку, видели смо да је то доба редефинисања традиционалног патријархалног културног модела у нови, сложени. Политички наратив послератне Југославије такође инаугурише промену, афирмацијом категорије класног на уштрб националног. Пошто је владајућа класа постала она која је у друштвеној стратификацији претходних времена представљала маргину, можемо да закључимо да је писац изабрао да се бави онима који, захваљујући владајућем идеолошком наративу, више нису скрајнути. То умногоме објашњава и Поповићево жанровско опредељење<sup>187</sup>.

---

<sup>184</sup> Додуше, у неким драмама може се уочити траг бинома: власт – народ.

<sup>185</sup> „Хиперпростор – постмодерни концепт који указује на чињеницу да су модернистичке идеје (јединственог, континуираног) простора изгубиле значај. Простор се више не конституише у складу с њима: он је избрисан, а просторне границе које смо заснивали на старој конвенционалној логици су нестале.” (Јованов 1999: 63) Тим поступком стварања виртуалне стварности која пост фестум обликује стварност користиће се и Душан Ковачевић у својим драмама, но подсећамо да је извесних недоумица у вези са веризмом говора драмских јунака било већ у случају циклуса о Глембајевима, Мирослава Крлеже.

<sup>186</sup> „Комунистичка идеологија се не може оптужити за лаж, јер она ствара онај исти свет који и описује. Тако карактеристичне совјетске идеологеме као што су ’колхоз’ или ’партијност књижевности’ не могу бити сматране за идеологеме које извитоперавају стварност, јер оне и не одражавају никакву стварност него је саме стварају – и, у том смислу, у потпуности одговарају стварности.” (Епштејн 1998: 34)

<sup>187</sup> У делу *Форме времени и хронотопа в романе*, Бахтин каже: „ В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится

Фарса би, дакле, као жанр који је био резервисан за мале људе и њихове мале теме, могао једном, додуше наопаком логиком да постане жанр новог, паратрагичног ритма. Неке од Поповићевих фарси показаће се, носе заматак трагичког у себи управо кроз тематизовање националног<sup>188</sup>. Напоменућемо само да овакво третирање маргине у Поповићевој драматургији не конотира ни балканистички ни оријенталистички наратив<sup>189</sup>, јер би то значило да у посмараним драмама постоји нека врста биномног односа ја – други. Постулирање хронотопа границе/Чубуре, то јест, затварање драмских ликова у оквиру једног кварта (чак и када је то само књижевна стилизација) и значајно дефинисање националним идентитетом, није знак окциденталистичких тенденција. У драми *Кус петлић*, расправљајући стање С/српства под комунистима, Поповић пише:

„ПИЛЕ: Растргосте нас к`о курјак јагње, па се сад парчад трве, а сви смо ми иста говна. Једна селендра, шеснаест кућа, осам кнежевина, тринаест језика, а ниједна кашика.

КОМНЕН: Није све ни у кашикама, треба стегнути каиш.

ПИЛЕ: И још нас подбадате да се мрзимо. Где ће вам душа?

КОМНЕН: У комунистички рај.” (Поповић 2001: 918)

Поповићеви јунаци потпуно су усредсређени на себе и своје односе, у том свом затвореном свету. Није функција обликовања хронотопа границе/Чубуре, који је просторно, али и културолошки лиминалан, афирмација јаства у односу на другог, јер се други не појављује. Бинарност која је својствена оријентализму/окцидентализму, у Поповићевим драмама

---

художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп. Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время. Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен.”

<http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html>

<sup>188</sup> О могућности трагедије у савременом контексту писали су Тери Иглтон, Криштоф Јацек Козак и др.

<sup>189</sup> „Што се тиче дискурса који описује однос Балкана према наводном Западу, све је приметнија тенденција да се Балкан третира као органска варијанта оријентализма.” (Тодорова 1999: 28)

дисеминирана је, а Чубура постаје оквир без којег би се ти ликови и те судбине потпуно расули, онако како се то повремено догађа са њиховим језиком. Уосталом, ако је тачна тврдња да се „национализам на Балкану током XIX века осмишљавао превасходно на окосници језичког и верског идентитета” (Годорова 1999: 303) те да је језик схватан као *најмоћније средство уједињавања*, тада постаје јасно чему служи хронотоп границе/Чубуре, у свету који је лишен парадигме, а то је случај с Поповићевим јунацима. Чубура постаје тежиште отпора радикалној деконструкцији субјекта. Пошто се име *Чубура* у Поповићевом опусу не појављује, него је именовање последица рецепције, интерпретативно посматрано, Поповићева Чубура није реалан простор, посебно у случајевима радикалнијег књижевног захвата у сферу немиметичности, што налазимо у извесном броју Поповићевих драма (нпр. *Ноћна фрајла*, *Мрављи метеж*, *Увек зелено*). Тако хронотоп границе/Чубуре морамо разумети као пишчев конструкт и форму хетеротопије.

### 5.5. Хронотоп минора

У равни малих хронотопа, видимо да се у *Љубинку и Десанки*, као првој играној драми, може говорити о хронотопу сусрета, али и хронотопу провинцијског града. Радња је смештена у парк, а и писац даје одредницу: *Догађа се по киши у парку* (Поповић 2001: 17). Време радње је циклично, с тенденцијом трајања. Међутим, већ следећа драма, *Чарана од сто петљи*, показује да ће писац напустити поступак прецизне просторно-временске локализације. Дакле, у *Чарани од сто петљи* хронотоп је одређен речима: *Догађа се овде, некад дању – некад ноћу* (Поповић 2001: 77). На основу текста се види да је претежно место радње канцеларија Флоре Дворниковић. Из овога можемо закључити да је дискурс администрације/бирографије произвео хронотоп канцеларије као света. У *Сабљи димискији* радња је смештена у кафану<sup>190</sup>, а пишчево одређење хронотопа гласи: *Догађа се у Србији, после*

---

<sup>190</sup> Занимљиво је напоменути да је у Београду, између два светска рата, заиста постојала кафана која се звала *Сабља димискија*. Чувени фудбалери Моша и Тирке „друговали су, данима и ноћима седели код "Сабље димискије", тада познате београдске кафане код

*једног од многих ратова* (Поповић 2001: 137). Кафана као топос у српској култури има важно место, но Поповић не пропушта да ресемантизује њено значење. То подразумева не само политички него и родни и национални идентитет који се проблематизује и дестабилизује. *Смртоносна мотористика* одиграва се делом на одељењу гинекологије где се врше абортуси, а делом у кафанском простору, који у једном тренутку постаје парк (за публику видљиво, расклапају се кулисе које су чиниле кафану). Пишчева одредница гласи: *Догађа се на релацији од живота до опредељења и натраг, за исте паре* (Поповић 2001: 195). Даљим набрајањем видели бисмо да не постоји велико одступање. Мали хронотопи су веома често или кафана, или парк, дакле јавни простор града. Варијанта парка је врт или башта, што је место радње и *Ружичњака* и *Афере Љиљак*.

Постоји још једна занимљива тенденција у овом смислу. Неке Поповићеве драмске текстове можемо повезати хронотопом пута. Потрага или чекање утве златокриле у *Утви птици златокрилој* јер: „По својој природи, утва птица златокрила јесте и стварна и нестварна, кратковечна и вечита, и ухватљива и неухватљива... шест дана једе: да, да, да!... шест дана једе: не, не, не... Али кад стане летети изнад света, на њеним златним крилима огледа се сав свет и, огледајући, мења се... креће се... ” (Поповић 2001: 470), симптом је чежње за линеарношћу, која код Поповића конотира чежњу за етичким системом, успостављеним по јудео-хришћанској парадигми. Слично је и у случају *Развојног пута Боре Шнајдера*. Без обзира што наслов пародира узорне биографије социјалистичких кадрова, то – куда и како се креће главни јунак јесте негација канонског прототипа кретања путем добра. У *Крмећем касу* браћа Тодор и Одор јахаће један другог путем политичког успеха. Трагајући за метафизичким означитељем главни јунак драме *Афера Љиљак* отићи ће у Еденски врт, да би нашао круну истине. *Баш-Бунар* је занимљив по много чему. Овде напомињемо да радња почиње на рушевинама куће (дакле на разрушеном оквиру личног простора, који може да буде читан и као

култни простор), наставља се на путу (избеглиштва), у избегличким прихватним центрима. Ова драма обједињује и хронотоп јавног простора и хронотоп пута.

Преглед малих хронотопа указује да Александар Поповић систематски своје ликове задржава изван стабилно дефинисаних просторно-временских координата, уколико под тим подразумевамо јасно одређено време и простор. Велики хронотоп – границе/Чубуре тако постаје сасвим логичан. Дестабилизовани субјекат који трага за ослободом, што јесте заједнички особина свих Поповићевих ликова, нужно упориште налази у сфери стварности која је, будући маргинализована, сачувала идентитетски потенцијал.

Из перспективе постмодерне књижевне праксе, природа нестабилних просторно-временских одредница, која је константа Поповићевог рукописа, указује на тенденцију коју пратимо од првих драма, да се укаже на нелинеарно време и нестабилну спацијалност. Такве одреднице налазимо и у оним драмама које тендирају миметичком проседеу, а не само херметичнијим текстовима, што показује да константу фрагментисања времена у оно што литература назива трајном садашњошћу или садашњом прошлошћу (Eckhard 2010: 133)<sup>191</sup> интенционално надилази привид традиционалне миметичности у корист хетерогености и фрагментарности просторно-временског феномена, који је означен не-природношћу. То умногоме објашњава фантастичке мотиве у неким Поповићевим драмама<sup>192</sup>, као уосталом и код других постмодерниста. Поповићеве временско-просторне одреднице, као драмски неактиван материјал, јесу показатељ да писац, на плану текста драме, да употребимо израз Ан Иберсфелд, отвара простор ширег означитељског потенцијала, у односу на текст представе.

---

<sup>191</sup> На:

[http://books.google.rs/books?id=o22iX3IpIZYC&pg=PA132&lpg=PA132&dq=paul+smethurst.+the+postmodern+chronotope&source=bl&ots=ZbYAAjLkq&sig=ee5XsI5esEAHNcMwrPOKLq-VMfo&hl=en&sa=X&ei=Lf9YU-OxDYnbPML0gcAP&redir\\_esc=y#v=onepage&q=paul%20smethurst.%20the%20postmodern%20chronotope&f=false](http://books.google.rs/books?id=o22iX3IpIZYC&pg=PA132&lpg=PA132&dq=paul+smethurst.+the+postmodern+chronotope&source=bl&ots=ZbYAAjLkq&sig=ee5XsI5esEAHNcMwrPOKLq-VMfo&hl=en&sa=X&ei=Lf9YU-OxDYnbPML0gcAP&redir_esc=y#v=onepage&q=paul%20smethurst.%20the%20postmodern%20chronotope&f=false)

<sup>192</sup> О фантастици ће бити речи на другом месту.

Можемо да закључимо да је питање статуса хронотопа у драмама Александра Поповића једно од кључних у поступку тумачења пишчевих означитељских пракси, којим он преиспитује и неретко деконструише сваковрсне наративе културе. Ипак, Поповић не раскиде са дијахронијом којој припада. Пре би се могло рећи да помоћу овакве хронопомичности конструише преозначени дискурс континуитета.

## 6. Језик и проблем значења

Ако се на Александру Поповићу мерила слобода с једне стране, и правоверност, с друге, у оба случаја пажња је била усмерена на рецепцијски хоризонт, који су структурисале дискурзивне равни подељене критеријумом поседовања моћи. Променом у ванкњижевној сфери<sup>193</sup>, дакле променом политичког контекста који је значајно обликовао хоризонт очекивања, на светлост дана изашла је чињеница да се може догодити да Поповићеве драме изгубе на значају. Наиме, да је у питању било само политичко позориште у конвенционалном значењу те речи, променом политичких прилика драме би изгубиле на актуелности. Срећом то се није догодило. Не само што је извештан број драмских текстова из обимног опуса Александра Поповића наставио да живи на позорницама, а и у школским програмима, него је преостали део опуса, мање популаран и мање читан и читак, указивао да је реч о текстовима који су бременити садржајима који још увек нису дочитани, али и да је носилац те семантичке равни један специфични, поетски богат – стил.

Претходна истраживања прве четири драме показала су да се о Поповићу може мислити, следећи Бартову студију о Саду, Фуријеу и Лојоли, као о логотету, „који ствара језик прекомерности ван кога нема ничега<sup>194</sup>. Преобиле цитатности, алузивног повезивања са разноврсним аспектима културе, на свим нивоима текста, јесте поступак стварања света, креација простора унутар кога се све сме. Простор текста постао је простор слободе” (Тодорић 2012).

Синхронијски посматрано, предуслови за Поповићев језикотворни феномен налазе се већ у радикалним захватима на плану језикотворства Ђорђа Марковића Кодера<sup>195</sup>, потом у рефлексима социјалне лирике прве

---

<sup>193</sup> Пад комунистичког режима и настанак вишепартијске политичке сцене.

<sup>194</sup> Потпуно је у праву Слободан Селенић када тврди да је „први инструмент Поповићевог изражавања (...) језик, који наметљиво, дрско преузима готово све драмске прерогативе под своју контролу” (Селенић 1977: LIX).

<sup>195</sup> Дискутујући феномен језикотворства код Ђорђа Марковића Кодера, Дамјанов каже: „Већ само језикотворство, које представља срж читавог његовог уметничко-језичког концепта,

послератна генерација песника<sup>196</sup>, али и у побуни *авангарде*<sup>197</sup> треће генерације песника, који су се на књижевној сцени појавили почетком педесетих година, изражавајући „револт против тврдох и догматичних норми вулгарних теорија о функцији поезије” (Палавестра 1972: 149). До појаве Александра Поповића историја српске књижевности, у *нетој етапи* бележи покушај песничке обнове, изазване незадовољством „високим артизмом и интелектуалном херметиком ерудитивног песништва (Палавестра 1972: 170).

Опредељујући се да језик, од творачког средства инаугурише у централни предмет метахерменеутичких стратегија, Поповић је кренуо путем постмодерног осећања света. Иако му је приписиван авангардизам, управо чињеница да не разграђује него обликује јесте, ма колико то звучало парадоксално, симптом постмодерности. Оно што је, из перспективе традиционалног драматуршког израза било оцењивано као слабост, већ је Слободан Селенић препознао као поетско својство. „Та потпуна заиграност језиком, лишеним готово сваке интенционалности, одиста доводи до нарочите врсте *linx*-а, до тренутка у којем се ’пољуља стабилност перцепције и јасном разуму наметне нека врста сладострасне пометње’.” (Селенић 1977: LXI) Исказом да Поповићев језички знак „није у потпуном појмовном складу са оним што означава” (Селенић 1977: LX) показао је да се о овом проблему заиста мора мислити на начин деконструкције.

Проблему језика у Поповићевим драмама приступићемо полазећи од општепознатих чињеница у вези са драмским текстом, а то је да се он састоји од две врсте текстуалних елемената које можемо посматрати театролошки те

---

подразумева не само тајанствене спојеве, непознате етимологије и вишезначно сегментирање неологизма, него и звучно-мелодијску вредност сваке новостворене речи, као и контекстуално ново озвуковљавање оних постојећих, препознатљивих. Речи-бића имају превасходно онтолошки смисао, али су и стваране по магијском принципу: оно именовано (изговорено) самим тим чином је и призвано у постојање...” (Дамјанов 2008: 167).

<sup>196</sup> „Код једног дела послератних песника, као својевремено и код песника који су припадали социјалној књижевности, песнички идиом нагло је изгубио ослоњ у традицији и прихватио језик агитатора и језик распеване, лирски настројене публицистике.” (Палавестра 1972: 137)

<sup>197</sup> „Насупрот стандардном, углавном у познате форме закованом стиху њихових вршњака који су своја субјективна узнемирења саопштавали директно, звучном исповедном фразом јасног значења, они су храбро нарушавали устаљене песничке облике и гипкој мелодичности лирске кантилене супротстављали поезију сачињену од бизарних, ко у сну виђених слика, смелих метафора, чудних асоцијативних низова и праскавих језичких бравура.” (Палавестра 1972: 150)



их поделити на драмски активан и драмски неактиван материјал. С друге стране, могуће је драмском тексту приступити и као, условно речено, целовитом дискурсу, јер историја драмске књижевности показује да је XX век свестан нестабилности поделе коју смо навели. Чињеница да је код Адамова и Женеа простор у тексту који заузимају дидаскалије, изузетан не само у квантитативном него и у естетском смислу, а да се у „Бекетовом *Чину без речи* све заправо своди на једну огромну дидаскалију” (Иберсфелд 1982: 17), сигнал је проблема разграничења текстуалних хијерархија. И у српској књижевности, питање транстекстуалности актуелно је много пре Поповића. Већ у XIX веку један књижевник у семантичко поље свог текста интегрише транстекстуалност. Реч је о Кодеру и његовој *Роморанци*. „Иако је основни стих *Роморанке* десетерац, она надилази романтичарски епско-поетски клише већ на нивоу глобалне композиције, јер се састоји од основног текста (у стиху) и загонетне ’Разјаснице’, која у виду лексикографских одредница представља својеврсни аутохерменеутички (тј. метатекстуални) проседе, а у којој не доминира стих већ другачије књижевне и некњижевне форме” (Дамјанов 2008: 164). Уколико дидаскалије и други драмски неактиван материјал, а то је случај и у бројним Поповићевим драмама, престају да буду техничко упутство и надрастају нулти ниво значења, морали бисмо да констатујемо да је суштински реч о прерастању индекса у знак. У постмодерној књижевности та појава се може упоредити с ергодичким стратегијама. „У ергодичка дела сврставају се остварења која захтевају посебне читалачке напоре. [...] Дистиктивна карактеристика ове књижевности јесте начин на који функционише текст: у њега треба да буду уграђена иманентна правила његовог читања.” (Татаренко 2013: 144-145) На дискурзивној равни, реч је о дестабилизацији границе текстова.

Ми се у овом разматрању опредељујемо за други приступ, превасходно зато што нам је циљ да размотримо феномен текста и језика<sup>198</sup>, а тада би било

---

<sup>198</sup> „Пишући о *Смртоносној мотористици*, Влада Стаменковић мудро уочава да у Поповићевој екстраваганцији сваки лик и ситуација имају двоструко значење. То се исто може рећи и за причу у целини. На пример, кад је замислио главно лице комада у улози мотоциклисте који наступа на ’зиду смрти’, у неком провинцијском циркусу Поповић је

природно сав језички материјал посматрати као целину, чак и да нема проблема на који смо указали. У том смислу, традиционално гледано, ипак постоји специфична хијерархија. Наслов, поднаслов и описи ликова у драмском тексту, без обзира на аутора и епоху, увек су путоказ за рашчитавање значења које тексту приписује писац. У случају Александра Поповића дакле, „осим прескриптивног карактера ових упутстава – која се односе на место, простор, али и на одећу, тен једне особе или боју њене косе - треба запазити и феномен повезан с оним што Бахтин назива 'романизацијом' драмске форме.” (Саразак 2009: 25-26). Шта више, у не малом броју случајева, управо је њихово тумачење предуслов за приступ сфери значења. Скицираћемо како то изгледа на примеру драме *Развојни пут Боре Шнајдера*<sup>199</sup> (Поповић 1995). Израз *развојни пут* сугерише реалистички проседе, али конотира и политички дискурс послератне Југославије, када је изучавање *живота и дела* класика марксизма, народних хероја и сл. било део свакодневне праксе. Поднаслов гласи: *Сценска карактеристика у четири ставке*. Први појам поднаслова, *сценска*, указује на сцену као простор театарске условности. Појам *карактеристика* преузет је из политичког жаргона (партијска карактеристика је политичко-биографски текст који је пратио сваког комунисту). Завршна фраза, *у четири ставке*, сугерише административни стил. Посматран у целини, поднаслов меша дискурсе политике, уметничког уобличења, јавног и приватног живота. Овакво позиционирање тачке гледишта јесте упутство за читање целе драме.

Писац време радње одређује на следећи начин: *Догађа се чак и то у бурном току мирне изградње. Оксиморон бурни ток мирне изградње* открива,

---

аутоматски том симболу придао карактеристичну двозначност: навео нас је да у њему препознамо једног од наших суграђана, зараженог пороцима средине којој и ми припадамо, али нам је оставио и могућност да га доживимо и као типичног представника модерног соја људи, који су опседнути светом машина, уплетени у једну трку са смртоносним завршетком. Исти је случај и са приказаним ситуацијама. Иза суровог натурализма почетних сцена, које се дешавају у гинеколошкој болници где неколико пацијенткиња, док чекају на лекарску интервенцију, води невезане разговоре, постепено се помаља целокупна трагика жене, њена детерминисаност биолошким факторима, њеном полношћу.” (Мирковић 2007)

<sup>199</sup> Постоји несагласност у писању речи *шнајдер*. Александар Поповић у Упитнику за Лексикон позоришних уметника Југославије, реч *шнајдер* пише малим почетним словом. Ми ћемо поштовати два штампана издања у којима се користи велико почетно слово (мада ни тамо не сасвим доследно), иако сматрамо да за то не постоји оправдање у тексту.

осим фразеолошког наслеђа, и спремност писца на критичко промишљање времена приказаног у делу, времена поратног задругарства, тачније периода подруштвљења приватне својине. На тај начин важан аспект тумачења драме постаје питање како се сваки од ликова односи према дихотомији Ја-Ми, моје-наше, а мерено прокламованим идеолошким ставовима о колективизму<sup>200</sup>. И ставке (чинови) садрже својеврсну допуну:

*ПРВА СТАВКА: До прве прилике: врбов клин* је хибрид два гномска израза: *До прве прилике* и *Поуздан к'о врбов клин*. Њихова семантичка сличност уједињена фигуром кумулације појачава садржај који следи, и истовремено изриче вредносни суд; Бора долази на чело воскарске задруге, по политичкој, а не стручној линији. Витомир мења социјално-политички статус и преузима задатак надзорника над „остацима прошлости”.

*ДРУГА СТАВКА: Од Прилике до Ивањице: бестрагија*

Језичким каламбуром појам *прилика* из прве ставке постао је топоним (Прилике) којем је додат други (Ивањица). Овај бином и атрибут *бестрагија* својеврсна су локализација у простору. На нивоу драмске ситуације, Бора се упознаје са појединим радницима (Пикља се поправио) и истовремено се здраворазумским расуђивањем потврђује „професионална” компетенције. У задругу се уводи административни баласт којим мисле да победе приватника Шпиру. Меша се лексика воскарског и лимарског заната, да би се релативизовао мотив струке, а нагласио мотив нестручности и неодговорности запослених.

*ТРЕЋА СТАВКА: Трице и кучине: коњски нокат и магареће уво*

Парадоксална веза пословичког израза и бајалачке апаратуре даје врло прецизан вредносни суд о садржају треће ставке чији је ово наслов. Наиме, сведоци смо првог директног вербалног сукоба са приватником Шпиром. Појављују се наговештаји злоупотребе (виле, непотизам) и опасност од пада са власти.

*ЧЕТВРТА СТАВКА: Кад сивац прође Крушевац: чешагија*

---

<sup>200</sup> Политички контекст 60их година двадесетог века у Југославији чине радне задруге и зачеци самоуправљања, у једнопартијској држави.

Појам *сивац* асоцијативно је у вези са појмом магарац из претходне ставке. Овога пута, пословички израз није повезан са изразом из одговарајуће дискурзивне равни, него је, поступком карневализације, патос који због статуса у неким аспектима културе пословице имају, унижен средством за одржавање хигијене животиња (чешагија).

Ситуационо, запослени показују много мање поштовања према Бори и тиме наговештавају његов скори одлазак (од једногласне подршке до полифоног зановетања) у затвор. Драму завршавају екстатичним колом.

Из овако скицираног прегледа наслова ставки видимо не само пишчев дијалог са фолклорним па дакле и културним наслеђем, него и, на семантичком плану, стратегију постављања теме за сваки поједини чин. Ипак, оваква језичка решења, овакве праксе означавања, будући да су везана за врло одређене контексте културе и политике, творе потенцијално семантички хијатус.

Дакле, већ у раним драмама писац је потпуно свестан традиције жанра фарсе и препознаје у њему, као стереотипу, потенцијал за обрт, ресемантизацију. Сваки поједини елеменат текста развијаће тако да створи од њега вишезначну или преозначену семему. Логично се поставља питање због чега конвенционална језичка средства нису била dostatна. Верујемо да је исправан одговор на питање Поповићевог дискутовања логоцентризма његова свест да се у сфери језика и језичких компетенција, превасходно се мисли на говор елите (интелектуалне и политичке, пре свега) дакле, да је у тој сфери дошло до промене, па је у њој нужно и тражити одговоре на питања дискурзивних поремећаја, етичке и других сфера живота<sup>201</sup>. Ова теза наговештава стање пољуљане хијерархије датог, југословенског друштва. Такође, уколико доследно применимо „методологију” постмодерних стратегија читања текста, питање ресемантизације постаје депласирано, јер је

---

<sup>201</sup> Дискутујући Маркса, Авитал Ронел пише: ”A superpower (Großmacht) in terms of the forces determining historiel becoming, stupidity is absence of concept, a stowaway on the great carrier of historical meaning.(...) Dangerous an habit forming, stupidity is linked as well to linguistic habit: ”Stupidity is an *opinion's established right*. (’Dummheit ist dann *das Gewohnheistrecht einerMeinung*. In der Sprache haustdie Dummheit in der Phrase’ [2:857]. As empty repetition and habituation of opinion, stupidity is lodged in the essential possibilities of language itself.” (Ronell 2002: 57)

могуће ресемантизовати само већ постојећу, стабилизовану семему. Уколико она не постоји, или је стабилност значења радикално доведена у питање, а у случају српског корпуса питање значења националних, историјских и других знакова културе јесте доведено у питање услед збрке која је настала честом сменом културних кодова<sup>202</sup>, дакле из перспективе постмодерне ми више не можемо да говоримо о питању ресемантизовања, него елементарног означавања. У том смислу, писац, крајње парадоксално, постаје первертовани трансцендентални означитељ, што води крајњој субјективизацији и расипању значења. Од потпуног декомпоновања текста из перспективе писца, а и на рецепцијском нивоу, заштиту пружа носталгија, која, ипак, иманира субјективност.

Добар пример проблематизовања хијерархијских кодова је поднаслов драме *Тамна је ноћ*, који гласи: „Кад стихија заошија” (Поповић 2001: 1245). Наслов и поднаслов су пример постмодерне хронотопске нестабилности и у темпоралном смислу – трајне нестабилности. Драма говори о хиперинфлацији и грађанском рату који се деведесетих година одиграо на просторима бивше Југославије. Поднасловом: *кад стихија заошија*, Поповић сугерише метафизичку перспективу догађаја на који човек, појединац, типични Поповићев *мали човек*, не може да утиче. Две су могућности: или ћемо дословно разумети овај поднаслов и људске судбине приказане у драми схватити као копрцање човека пред налетом нечега на шта не може да утиче, или ћемо, пак, поднаслов схватити иронијски. И у једном и у другом случају, међутим, очигледно је да Поповића, осим осталог, занимају метафизичка питања. Такође, то је један од експлицитних примера где писац показује намеру да реструктурише хијерархијске поретке. Тако Коса, јункиња (по функцији мајка), покушавајући да очува веру у вредносни контекст у којем је живела, уплаћује породичну уштеђевину у фонда за помоћ пострадалима, одазивајући се на позив који је објављен преко телевизије. Ова, иначе завршна сцена, показује сву драму појединца. Два елемента су овде релевантна. Први, одлука да се чином солидарности и својеврсне жртве

---

<sup>202</sup> О томе више у одељку о хронотопу.

помогне колектив. Друга, вера у истинитост порука које шаље медиј телевизије, дакле схватање тог медија као референце истинитости, што је проблематизовање симулакрума хиперреалности, који ће се поновити и у *Баи-Бунару*. Трагизам сцене састоји се управо у поступку којим писац Косу, у поменутој сцени, окружује осталим ликовима и показује да сви они знају бесмисленост Косиног чина. Колектив у који она верује не постоји као хомогена заједница и медиј телевизије није мера истине. Њена одлука да ипак верује у постојање онога за шта слуги да не постоји, јесте својеврсна онтолошка драма појединца чији се свет руши, а питање правде и истине, њихово одређење, јесу питања о којима Поповић овде расправља.

Други пример подналова који ћемо навести у вези с проблемом хијерархије вредносних образаца је поднаслов драме *Свети ђаво Распућин*. Он гласи: „Сценско житије ђаволског лика у шест слика” (Поповић 2003:531). И пре но што приступимо тексту драме, можемо уочити двоструки значењски обрт. Фокус исказа је на речи *житије*. У културном контексту у којем настаје Поповићева драма, реч је о појму који упућује на живот православног свеца. Будући да је реч о књижевном делу из XX века, јасно је да имамо пред собом цитат који успоставља интертекстуалне везе са средњовековном књижевношћу, али и са дискурском религије – једним од великих наратива. Потом, одредница *сценско* упућује на условност позоришног чина који није стварност у конвенционалном значењу речи, али јесте у значењу уметничког (позоришног) чина који је „постструктуралистички схваћена означитељска пракса која *се-већ дешава у стварности* и која врши редистрибуцију окружујућих текстова културе” (Вујановић 2004: 139). Коначно, атрибут *ђаволско* варира оксиморон из наслова, али је и симптом еродирања граница дискурса свето/ђаволско.

Како у постојећој литератури о Александру Поповићу постоји сагласје да је језик књижевног дела оно што доминира, нужно је да се запитамо о

поступцима којима се језик драмског текста доводи у привилеговани статус<sup>203</sup>.

Први случај, **повезивање реплика асоцијативним путем** релативно је чест. Још од првих драма које је написао, Поповић примењује овај поступак. Тиме се значење текста усложњава тако што пратимо не само оно што је дијалог између ликова, него и унутрашњу мисао на коју ће се надовезати поједина реплика. Та појава, по правилу, указује да лик који овако говори заправо има још нешто на уму. Фокализација се помера од реплике до реплике и дестабилизује семантику дискурса. Дobar пример овог поступка налази се у драми *Увек зелено*. Разговор између Алфе, Бете и Слушчета (које је жена) води се о томе где је Добричина нашао своју патку, за којом је трагао од почетка драме. Слушче му је у томе помогла, он ју је подмладио, али сада неће да је жени:

„БЕТА: Пусти сад свадбу у бестрага, за то никад није касно! Окови ти никад не гину. Да чујемо прво где он нађе то своје чудовиште! Је л у бару, уз цигару, за шанком!?”

Последња реченица је фраза, но управо на њу се надовезује реплика која следи:

„АЛФА: То сам, видиш, у брзини пропустио да му напишем у писму, да уз цик зоре, кад се по кафанчинама дувански дим згруша ножем да га сечеш, и свуда гашењем светла огласе фајронт, железничка ресторација ради пуном паром. Онде се од мамурлука обневиделе птице скупљају.” (Поповић 1992: 185)

У овој реченици реч птица употребљена је као жаргонизам. Кома је Алфа писао писмо, остаје нејасно. Следећа реплика гласи:

„СЛУШЧЕ: Може бити, ал опет је било мучно њу лилаву разазнати на дречавом повесму<sup>204</sup>.” (Поповић 1992: 186)

---

<sup>203</sup> Оно што би у случају неког другог књижевног рода било бесмислено наглашавати, у случају драмског текста је потребно. Наиме, језички апарат је само део онога што конституише његову двојну природу (књижевну и театарску).

<sup>204</sup> „**Повесмо**, ијек. повјесмо, ц 1. *свежањ вуне кудеље или лана што се веже око преслице*. 2. *вуна, кудеља, лан уопште*. 3. *оно што је својим обликом налик на повесмо*.” (Речник 1971/4: 504).

Овде је реч о методама и условима препознавања, али је веза с претходном репликом успостављена једино преко теме *кафана* која је споредна у односу на опис амбијента кафане у свитање (обневиделост). Логички проблем је и у чињеници да се у првој реплици говори у трећем лицу о обневиделим птицама, а у потоњој се мења тачка гледишта па испада да је посматрач имао проблем препознавања. Дакле мешају се тачке гледишта. Даља микростилистичка анализа ових и потоњих реплика које наводимо, указала би на силепсу као фигуру, онако како је разуме Мишел Рифатер, тумачећи интертекстуалност<sup>205</sup>. Бета, заиста, реагује на аспект колорита и њена реплика односи се на дречаво повесмо.

„БЕТА: Није тачно! Кафански је декор посивео од беспућа.

СЛУШЧЕ: Скроз би био драп, што кажеш, још да цвилич није розе, а пулије жуте, па све игра пред очима.

АЛФА: Ко на свакој куплерајској шари.” (Поповић 1992: 186)

Сада Слушче одустаје од своје тезе о дречавом повесму, а фокус се помера ка естетичким питањима, јер су куплерајске шаре оличење некуса.

„БЕТА: С белом булом без шалвара на дивану што удара на пиктије.”

(Поповић 1992: 186)

Бета фокус исказа помера на куплерај, дакле на секс, који персонификује бела була без шалвара, што је интертекст станковићевске оријенталне чулности, али и стихова *С беломбулом, са зумбулом*, из Јакшићеве песме На Липару<sup>206</sup>.

„СЛУШЧЕ: Ту се она шћућурила, у процепу, филц јој пријао.

АЛФА: Би она сама, на свети никад, да је ми нисмо окупили, да га онде чека, да је узме поузећем!

БЕТА: А он паре не отпосла, него само патку диже!” (Поповић 1992: 185-186)

---

<sup>205</sup> Дискутујући Рифатеров концепт специјалног случаја силепсе, Гвозден Ероп каже: „Riffattere se ovde želeo usredsrediti na oblik intertekstualnost koji primorava čitaoca da tumači tekst u funkciji interteksta koji je s njim *nezdruživ* – a reč koja inicijalno pretpostavlja takav tekst čini poseban slučaj silepse. Za taj poseban slučaj se definicija silepse modifikuje utoliko što se kaže da se ona sastoji u uzimanju iste reči istovremeno u dva različita značenja, i to *kontekstualnog* i *intertekstualnog* značenja.” (Ероп 2002: 247)

<sup>206</sup> О интертекстуалним везама поменуте Јакшићеве песме и драме *Крмећи кас*, у: (Тодорић 2012).



Коначно је тема враћена на патку и њеног налазача. Иако је на почетку овог одломка јасно да Алфа и Бета не знају како је Добричина нашао патку, на крају говоре о својим заслугама и материјалним потраживањима у вези с тим. Ако се питамо о смислу оваквог говора, могући одговор је да Поповић сугерише нешто о карактеру својих ликова. Они су аморални, не виде везу између речи и њихове истинитости. Остаје само говор који је замена за дело. Дакле, опстаје ознака која је лишена субјекта именовања.

Други начин језичке актуелизације назвали смо **кумуляцијом**, поступцима набрајања. Пример који наводимо је из драме *Чарана од сто петљи*:

„ФЛОРА: (брзо долази): Ма ко кога жали?!...  
ДРАГОЉУБ: Ма ко кога пита?!...  
ВЕЉА и АГНЕСА: Ма ко кога хвали?!  
ФЛОРА: Ма ко кога рита?!  
ДРАГОЉУБ: Ма ко коме масти?!  
ВЕЉА и АГНЕСА: Ма ко коме намешта?!  
ФЛОРА: Ко ће кога красти?!  
ДРАГОЉУБ: Ко коме смешта?!  
ВЕЉА и АГНЕСА: Ма ко коме пузи?!  
ФЛОРА (све брже и брже, ватреније и ватреније): Ма ко кога гура?!  
ДРАГОЉУБ: Ма ко кога гузи?!  
ВЕЉА и АГНЕСА: Ма ко кога тура?!  
ФЛОРА: Ма ко коме клања?!  
ДРАГОЉУБ: Ма ко кога јаше?!  
ВЕЉА и АГНЕСА: Ма ко кога склања?!  
ФЛОРА: Ма ко кога тапше?!  
ДРАГОЉУБ: Ма ко кога вуче?!  
ВЕЉА и АГНЕСА: Ма ко кога глади?!  
ФЛОРА: Ма ко кога туче?!  
ДРАГОЉУБ: Ма ко коме `лади?!  
ВЕЉА и АГНЕСА: Ма ко коме кади?!  
ВЕЉА и АГНЕСА, ФЛОРА и ДРАГОЉУБ (углас): Ко зна – шта ко ради?!?” (Поповић 2001: 126-127)

Овде је реч о кумулацији, оствареној поступком анафорских понављања. Оквирна тема развија се асоцијативним путем, уводе се друге теме, а потом се разговор враћа на почетну тему. Дијалог смо навели у целини, јер

преобилношћу показује прекорачење сваке језичке конвенције. Самозаборав у језику јесте игра, али је то игра која језик лишава значења. Истовремено, свеукупношћу исказа, и ту је пишчева интервенција веома видљива, конструише се субверзија, коју ће уобличити завршно, питање *Ко зна – шта ко ради*. Такво питање, изговорено са позорнице, више није реченица која твори само комички ритам. Она је дијалог с временом и светом, дакле, епистема Поповићеве расправе са логоцентризмом путем привидног каталогизирања. То је реченица из ране драме, која ће водити ка мисији јунака из *Афере Љиљак*, ка потрази за истином.

Трећи језички поступак Александра Поповића је **набрајање**. Примера у драмама има много. Можда је најекстремнији онај из драме *Развојни пут Боре Шнајдера*, где истоимени лик у завршној реплици, у једном екстатичном монологу, наброји око педесет именица и глагола који се односе на кројачку лексику. Овде наводимо мање драстичан пример, из драме *Ноћна фрајла*:

„ДРАГИЊА: Е, мој сине, црни робе, с каквим си се ти олошом ухватио у назад-коло, не зна се који је од кога озлоглашенији! У вашем је брлогу све сам божији нерадник, дунстер, блента, вечити студент до дрвеног адвоката и коцкар до цуплингера. Све сам страначки елеменат, дангуба до антихриста, ноторни алкохоличар до дупедавца и божјак до паликуће. У вас је све сам убити буцац, тупавац, мушка дроља, одбегли робијаш до ситног лопова и подводач до оцеубице. Међу вама је сваки други врљав, грбав, метиљав и штрумпиран. Нема међу вама ни једног да није ружан ко лопов, гадан ко крастача и покварен до зла бога. Јесу ли вам главе клесали шегри код каменоресца? Све вам је нешто криво, спљоштено, гураво, укривљено и заврнуто. Мора да вас је творац сачинио од одбачених отпадака с ђубрета.” (Поповић 1992: 372)

У *Ноћној фрајли* има једанаест до дванаест ликова (број варира зато што је колективни лик назван До пет до шест сиротица). Два лика сигурно нису мета овог Драгињиног монолога: она сама и њен муж Славољуб. Дакле десетак особа може бити предмет ове атрибуције. Однос између броја особа и броја атрибута толико је несразмеран да већ на том, квантитативном плану образује гротеску. И то је прва последица преобиља. Наредни проблем је значење

квалификатива. Ширина спектра који писац обухвата надилази све препознатљиве дискурсе појединачно (социјални, политички, професионални) и обједињује их у осу моралног посрнућа, посматрано из перспективе традиционалног морала. Преобилност међутим, надилази и релативизује циљ. Овај монолог није морална поука, него просто низање речи из репертоара моралисања. У психолошком смислу у контексту текстуалног окружења, он Драгињи служи да савлада навалу осећања која је обузимају када угледа сина који је, како каже, *огрезао у слободној љубави*. У вези с питањем афективности постмодерних књижевних ликова, занимљиво је овде навести фусноту бр. 31 из књиге *Постмодернизам од Куша до данас*: „*Ruski novu prozu opisali su P. Vail` i A. Genis u tekstu 'Novaia proza:ta ze ili drugaia?' (Novy mir, no. 10. 1989, str.253), kao 'nulti stepen proze', zbog nedostatka afekti[v]nosti, izraženog, po mišljenju autora, u brisanju razlika između dobrog i lošeg, tuge i sreće, mržnje i ljubavi. Odsustvo afektivnosti je kao konstitutivnu crtu postmoderne umetnosti takođe identifikovao Frederic Jameson, u članku 'Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism' (New LeftReview, 146, Jul-Aug. 1984, str. 53-93.) Termin 'nulti stepen proze' upućuje na strukturalnu analizu narative Roland-a Barthes-a iz 1953. u knjizi Le Degré zero de l'écriture, suivi de nouveaux essais critiques (prvo izdanje 1953), Seuil, Paris*”. (Владив-Гловер 2003: 195).

Поремећај арбитражујућих нарација које би успостављале значењски поредак у примеру који ћемо навести, доведен је до крајности. Поигравајући се перформативима, Поповић је у драми *Нега мртваца* обликовао овакав дијалог:

„КАРАНФИЛ: Ако они одавде, мислим, здесна...

МЕРИМА: То ти је лева рука, ал` свеједно.

РУЖА: (*Подржава га.*) Говори у себи: сено-слама, сено-слама, због координације.

КАРАНФИЛ: (*Бубне.*) Ми ћемо онда одозго.

ОМИЉ: Одозго је с плафона, а ти се хваташ руком испод малог стомака.

РУЖА. Молим присутне, без упадица.

КАРАНФИЛ: Да им га сурдукнемо.

МЕРИМА: Илуструј и гестом, не знају сви шта значи реч: сурдук.

РУЖА: Упозоравам присутне, да ћемо на крају повести и дискусију о изложеном, те да се у току самог излагања уздрже од коментара.

ОМИЉ: Али ако они нама звизну постранце, Каранфиле, шта ћемо ми у том случају предузети са твоје стране?

КАРАНФИЛ: Онда ћемо ми њима гурнути пљоштимице.

МЕРИМА: Унатрашке значи.

РУЖА: Немој га намерно збуњивати.

КАРАНФИЛ: Више спреда, ал` отпозади. (*Сви се засмеју.*) Што се смејете? Јесам ли нешто прескочио?" (Поповић 2003: 104-105)

Постоји читав низ аспеката из којих можемо коментарисати овај дијалог. Статус сексуалних алузија и жаргон само су неки од њих. Међутим, оно што супсумира све друге аспекте свакако је феномен **језичке игре** у значењу које подразумева Лиотар. Он описује три својства: правила језичких игара легитимишу се уговором међу играчима, без правила нема игре и сваки исказ је *потез* у игри (Лиотар 1988: 20). Прво питање које се у том смислу поставља при интерпретацији цитата из *Неге мртваца* је питање која правила арбитражу овим дијалогом. Правила платоновског мимезиса свакако не, јер је Каранфил отелотворио расцеп знака и значења. Основне координате, као што су горе-доле, лево-десно, деконструисане су, усупроћене, да би се до краја тај поступак довео до пароксизма. То, међутим саговорницима не смета. Шта више, у наставку дијалога од Каранфила се тражи да доврши опсервацију стратегије одбране. Дакле, оно што повезује дискурс је говор сам. Правило ове игре је, да је буде. Као да су саговорници доведени у стање онтолошке угрожености (општа тема дијалога је, коначно, стратегија одбране), па је за идентификацију бића нужна ознака. Неки се још сећају поретка (што сведочи смех), али бесмисленост игре није довољан разлог за њен прекид. Шта више, питање смисла/значења, уопште се не поставља<sup>207</sup>. То сећање на логос, односно ознаку логоцентричног света је начин како Поповић дијагностикује руптуру у биному ознака — означено. А ако се с причама „преноси група прагматичких правила која означавају друштвену везу” (Лиотар 1988: 39), тада је слика друштвене везе – слика другости у односу на свет који

---

<sup>207</sup> „Јадиковати због ’губљења смисла’ у постмодерности значи жалити што знање о њој није углавном наративније.” (Лиотар 1988: 46)

конвенционано зовемо стварношћу, посебно пожељном и пројектованом стварношћу времена у којем настају Поповићеве драме. И даље, онда је реч о својеврсној потрази за одсутним логосом<sup>208</sup>. Колектив у чије име говори Каранфил, то Ми, у овом делу драме расправља о смислу ситуације у којој се налазе, а где су, по Старчевој наредби, донети у затвореним контејнерима. Простор је јасно подељен на место где су актери и *горе*, галерију, где је Старац до којег још нису успели да дођу. Постоји једна реплика која се може разумети као полазни мотив за разјашњење значењске збрке. На питање одакле је пошло буре у којем је Славенко (Југослав) и које је лутало по свету, одговор гласи: „Из Приштине с Правног факултета<sup>209</sup>” (Поповић 2003: 139). Дакле, могуће је овај део читати као алузију на политичке околности, чак и Старца тумачити као стилизацију тадашњег председника Југославије Јосипа Броза, али верујмо да је то само површински значењски слој. Као и у већини других Поповићевих драма, и у *Нези мртваца* Ми-група је једина која је предмет књижевних поступака. Та Ми-група је исто оно што се на другим местима може препознати као Поповићево бављење С/српством. Верујемо да је и у овом случају писац тако поступио. Наиме, не само што не постоји ни рудиментарни драмски сукоб, који би означио бином исте дискурзивне равни, него је целокупна радња стављена у функцију преиспитивања Старчевог поступања. Како се самопреиспитује он (у монолозима у којима се обраћа Богу), тако чине и други ликови. Оно за шта не знају је Старчева интроспекција. Чак и ако Старца схватимо као метонимију моћи, свакако гротескну метонимију, није могуће сматрати га означитељем, јер он објављује своју смрт и након те објаве појављује се само у равни фантазме. Тако преостаје обезглављени колектив<sup>210</sup>, који је у процесу сазревања.

---

<sup>208</sup> „У теологији, посебно апофатичкој (‘негативној’), друго је упућивало на трансценденс, на Створитеља који се не може свести ни на шта што је створено (на људско или нешто познато као људско).” (Милић 1997: 87)

<sup>209</sup> Ово је, највероватније, алузија на демонстрације које су се одиграле у Приштини 27. новембра 1968. године, уз захтеве *Косово-република*. 28. новембар је дан када се обележава Дан независности Албаније.

<sup>210</sup> „Али ‘Име-Народа’ није исто као ‘Име-Оца’. Док је ‘Име-Оца’ појединачност, која се намеће аморфној тоталности не-значења или ништавила, да би постала услов могућности свих дискурса и свих пресудних свесних чинова (који увек подразумевају *избор* или *селекцију* и због тога никад нису вредносно слободни) аморфна маса ‘народа’ (па било да је у питању

Психоаналитичким речником речено, колектив из *Неге мртваца*, сахрањујући Старца-оца, денотира едипални фазу. Каква је природа овог процеса сведочи и наслов *Нега мртваца*. Сам крај драме открива да је Примаријус – особа која им је објашњавала ситуацију у којој су се нашли (посредник на релацији ознака означено, код) – робот, који се покварио. Последње што колектив изриче је песма:

„Ћутите ви прави,  
нек` говоре криви.  
Устајте ви мртви,  
нек` полежу живи.  
Нека буде, боже,  
што бит не може,  
да се браћа сложе.  
Ја сам крвав испод коже.  
Ја сам крвав испод коже.”(Поповић 2003: 205)

Ове речи призивају потпуни обрт, апокалиптичку слику, с идејом успостављања јединственог логоса. Тај логос је слога, лајт-мотив српског националног наратива.

Још један књижевни поступак неодвојиво је у вези с Поповићевом поетиком. Реч је о цитату<sup>211</sup>. Поповић у своје драме, од оних првих, систематски уписује различите текстове, чиме успоставља сложену интертекстуалну мрежу. Та сложеност не састоји се само у квантитивним размерама, него и у проблему статуса *хипограма*. Хипограматичка деривација, по Рифатеру је она „где се текст трансформише у целовиту

---

'руски народ' или 'немачки' или 'кинески' или 'српски') јесте тоталност, која никад не може бити трансформирана у значајну (то јест означајућу) појединачност, без обзира у којем процесу легитимизације (процесу Партије, Високог совјета, апаратске пропаганде, образовној индоктринацији) она може бити субјективизована.” (Владив-Гловер 2003:171)

<sup>211</sup> „Једнако по својој репетитивности као и својој референцијалној снази, цитат је у супротности с апсолутним и првобитним карактером драме. [...] Цитата ствара утисак хетерогености која лишава драмски свет његове органске јединствености и претвара га у простор подешавања и монтаже. Мање или више масивно коришћење технике цитирања у модерној и савременој драми може се дакле довести у везу с тежњом ка епизацији, уочљивом од краја XIX века. (...) Лице које цитира поседује ауторитативно знање које самим тим може да постане оруђе у односу снага са осталима. Али систематско прибегавање цитатима може истовремено бити знак растакања лика који цитира у том односу здруживања са оним кога цитира.” (Саразак 2009: 23-24)

јединицу (песничког) знака, у оквиру које упућује на један претходно постојећи текст...” (Ерор 2002: 244). Уколико је хипограм (који Рифатер у каснијим радовима назива интертекст) већ актуелизован „’упућивање на хипограм је интертекстуално, и читалац га уобичајено опажа као цитат или књижевну алузију’, при чему се често актуелизују *клишеи* и *стереотипи* – не само у негативном смислу...” (Ерор 2002: 244). Управо се овде налази чвориште могућег рецепцијског проблема у Поповићевим драмама. Као што сматра и Рифатер, проток времена, чини бројне хипограме анахроним, деактуелизованим. Почевши од лексике, за коју је у више наврата у литератури показано да је превасходно реч о занатској и политичкој, па до националног књижевног наслеђа (усмена и писана књижевности из које писац селекује фрагменте и уграђује их у своје драме) и популарне културе (у *Мишијој грозници* помињу се филмови *Хирошима љубави моја* и песма *Деца Пиреја* из филма *Никад недељом*<sup>212</sup>), све то Поповић схвата као грађу у традиционалном значењу те речи. Проблем значења, међутим, настаје када се преобиљем конотација загуши комуникацијски канал између дела и читаоца/гледаоца. Драма *Мишија грозница* је добар пример за то. Иако су поменути филмови настали након Другог светског рата, време радње вероватно није поратно<sup>213</sup>. Овај пример ахроније могуће је читати као пишчев сигнал да ипак алудира на послератно доба, али је, такође, могуће поредити „текстове” филмова и текст драме. То продукује неупоредиво сложенију значењску мрежу. У контексту реплика, добија се следеће:

„ЈАРМИЛА: Не кажем ја да не би било лепо да се и ми, после толико година празних обећања, на крају ипак поткожимо.

БОГАВАЦ: Ја да будем шофер, а ти домаћица при конзуларном одељењу, па макар и у централној Африци.

ЈАРМИЛА: Прво што бих купила била би гланц нова кола. Па кад у њима за годишњи одмор о Васкрсу прохујимо кроз наше Велико Црљане, свирајући сиреном на тему из филма ’Деца Пиреја’ похитаће и младо и старо да нас види како нам је подскочила нумерција.” (Поповић 2003: 30)

---

<sup>212</sup> *Never on Sunday* г. Jules Dassin.

<sup>213</sup> Наиме, ликови се једни другима обраћају са *господине*, што је ознака предратног периода.

Пре свега, видимо да је песма *Деца Пиреја* постала наслов филма, што је својеврсна колоквијализација културе. Филм *Никад недељом* као прототекст има мотив пигмалиона. Главна улога је улога слободоумне проститутке. Јармила је у списку лица описана као: Јармила – Јара убава, што може да конотира на плотско. Она је у драми присутна израженом телесношћу, што у једном тренутку бива наглашено и крварењем<sup>214</sup>. Речи које изговара, о аутомобилу и родном крају, подразумевају да читалац има на уму и чињеницу да годишњег одмора није било пре Другог светског рата<sup>215</sup>, а Васкршњи распуст није постојао у послератно, атеистичко време. То што жели да јој сирена свира *Децу Пиреја*, може се повести са жељом да се буде у (послератном) тренду, дакле у вези је са скоројевићким менталитетом (што појачава топоним Велико Црљане), али је можда реч и о пищевој интервенцији, којом он Јармилу означава као особу сличну главној јунакињи цитираног филма.

Велико је питање може ли се позоришним средствима пренети сва сложеност овако успостављене значењске мреже, обликоване као нестабилни хронотоп, или је заиста реч о својеврсним драмским есејима. Но и тако посматране, Поповићеве драме су показатељ како писац види своју стварност<sup>216</sup>. Он дакле осликава нехијерархизоване текстове света. У дијахронијском смислу, Поповић у свој језички поступак интегрише наслеђе међуратне авангарде, „раскид са старим формама, канонима, клишеима” (Тешић 2005: 20), али то више није уметнички експеримент него својеврсни деконструктивистички *одраз*.

Уколико се постави питање могућих узрока за приступ језику какав Поповић примењује у контексту свога времена, морају се имати у виду и ванкњижевне прилике. До поремећаја парадигме значења, у ширем културном

---

<sup>214</sup> Реч је о карневализованој ситуацији. Јармила, по наредби претпостављеног брије публичну регију, па се посече.

<sup>215</sup> Први годишњи одмор увео је Леон Блум, председник владе Француске 1936.

<sup>216</sup> Подсећамо да практично у свакој драми постоји место које указује да је полазна тачка био неки историјски догађај.



контексту, дошло је на таласу нацистичких пропагандних пројеката<sup>217</sup>. Тек тада је преиспитивање језичког материјала, тако својствено модерни<sup>218</sup>, а посебно неким авангардним оријентацијама, добило своју ширу реализацију. Када су нацисти успели да у друштвено ткиво Немачке интегришу свој програм, било је јасно да је могуће у јавно мњење уписати било шта. Та „постигнућа” нацистичке пропаганде послератни свет није заборавио.

Наше (ексјугословенске) прилике дају основа да се о јавном/политичком<sup>219</sup> говору мисли као о својеврсној супротности онога што Остин назива перформативним језиком. Из неког разлога, говорни искази одвојили су се од стварног живота<sup>220</sup>. Управо тај тренутак, та тенденција одрицања логоса у односу на говор, предмет је нашег интересовања<sup>221</sup>. Зато је вероватно да би, у потрази за одговором на питање значења, требало позвати у помоћ идеју критичког мимезиса Џудит Батлер. Тим пре што је питање понављања у случају А. Поповића и питање реторике текста. Истовремено то је питање мимезиса, зато, што су његове драме читали као политичке, у смислу субверзивности према владајућој идеологији или надзирућем дискурсу (Фуко). Наиме, ако говоримо о српском националном идентитету у XX веку, може се рећи да је он у неколико наврата редефинисан. Идентитетска дилема која је настала по завршетку Првог светског рата,

---

<sup>217</sup> „У *Мојој борби* Хитлер изричито пориче могућност објективне истине. За њега је објективизам типична 'сањарија хуманости'. И у стварима сазнања постоји само више или мање моћно иживљена субјективног, која се са своје стране темељи у контингенцији расне припадности.” (Зафрански 2005: 196)

<sup>218</sup> „Макс Вебер је као обележје модерне означио околност да у мери у којој расте рационалност средстава, постаје јасно да сами циљеви више нису укореењени ни у каквај обавезној рационалности. Они припадају приватним кућним боговима и демонима. И може бити добро – ту опасност је Макс Вебер увидео – да демони провале из својих приватних пећина и да узму да режирају свет рационалних средстава.” (Зафрански 2005: 196)

<sup>219</sup> Разлика између јавног и политичког веома је слаба у системима који имају јаку идеолошку доктрину.

<sup>220</sup> По Остину „ *posledica pogrešne upotrebe norme jeste tek neuspeli performativ. Butler izvodi zaokret i svu težinu svog promišljanja performativa prebacuje na zakon i nasilje koje norma sama po sebi predstavlja. [...] Ono što Austin odbacuje kao neuspešan 'performativ' Butler preuzima kao temelj teorije identiteta*” (Јаковљевић 2001: 405).

<sup>221</sup> Објашњавајући корене руског постмодернизма, Михаил Епштејн говори о апофатичкој традицији руске православне теологије: „Одлична теологија је тесно везана за источну грану хришћанства. По мишљењу В. Н. Лоског, истакнутог руског православног теолога из XX века, апофатизам 'чини фундаменталну карактеристику читаве богословске традиције Источне Цркве' ” (Епштејн 1998: 13).

сажето се може описати као дилема окретања Истоку или Западу, где је Исток синоним за духовни преображај у хришћанском духу, а Запад за наслеђе и традицију хуманизма, која, уместо Бога у средиште поставља човека. Већина српских књижевника у то је време трагала за редефинисањем националних циљева. Реинтеграцијом Косова и Метохије и победом над турском империјом испуњен је Косовски завет, па се поставило питање куда даље<sup>222</sup>. Тих година Јустин Поповић, угледни теолог, пише текст *На вододелници култура* (Јустин Поповић 1995: 418)<sup>223</sup>, залажући се за светосавско православље које је неодвојиво од руског. То што је отелотворење православног Истока, Русија, у то доба већ десет година под влашћу Совјета морало је стварати извесне недоумице. Наиме, очигледно је да је теолошки дискурс сасвим другачије поимао свет и време, него што је то чинио секуларни. Последице су те, да је Русија једном делу српског становништва остала ослонац и узор, и после Октобарске револуције, а и после Другог светског рата. Као да је пренебрегнута чињеница да је она, у том историјском тренутку, све осим чуварке православног духа. Могуће да је то разлог због којег се урбана Србија у међуратном приоду, углавном окретала Западу (некомунизму). Тако је настао расцеп између грађанске и руралне Србије. Будући да је рурална била у покрету отпора (и Равногорском и партизанском), и устанак јесте дигнут једним делом и на русофилству<sup>224</sup>, резултат је био тај да је та Србија, чувајући култ Русије, у комунизму тражила или у комунизам уграђивала оне идеале који су некада били иманентни хришћанству. Та збрка стварала је симулакруме, веома сличне онима које описује Михаил Епштејн, пишући о руским приликама<sup>225</sup>. Чини се да човек, када осети да нешто са

---

<sup>222</sup> О том више: Ргра 1999.

<sup>223</sup> Овај текст објављен је у књизи *Критичка мисао филозофа и научника*. У додатку са библиографским подацима не налази се рад са таквим насловом, али постоје два наслова, који би могли да одговарају тексту из корпуса књиге. То су: *Између двеју култура: европске-човечанске и светосавске-богочовечанске* (1928) и *На културној раскрсници* (1929). Снимак овог текста, под насловом *На вододелници култура*, налази се и на каналу You Tube: <http://www.youtube.com/watch?v=yBhFRln3t6Y>.

<sup>224</sup> Устанак избија после напада Немачке на СССР на, између осталог, русофилским темељима.

<sup>225</sup> „Зар, на пример, ’симулакруме’, то јест, крајње веродостојне слике, које немају оргинал, наша култура није почела стварати много раније и у већим количинама него култура на

значањем није у реду, архетипски, инстинктивно понавља речи као да магијски трага за праузроком. Овоме треба додати да је Александар Поповић писао у време које је не само уздигло него и срушило комунистички наратив, а на националном плану, доживео је поновну дезинтеграцију Косова и Метохије из корпуса српске државе. Пошто је идентитет флуидна категорија и пошто се код Срба он, посебно у XX веку, мењао, једина заједничка тачка остао је Косовски завет. Комунистичка парола (утемељена на Марксовима *Тезама о Фојербаху*) о нужности преласка са речи на дела сигнал је да владајући дискурс жели да језику врати перформативност. У стварности, расцеп је само повећан. Тај трагалачки импулс може се идентификовати већ у првој драми Александра Поповића, у *Љубинку и Десанки*:

„ЉУБИНКО: (...) А сад прочитајте... то што ту пише... да видим како ви то разумете?

ШПИЈАЛТЕР (*чита*): Све је ...то... један...циркул...

ЉУБИНКО: Брзо ви то нешто прочитасте?! А?... Јесте ли, бар, шта разумели? ...само полако!...ствар је јака... размислите прво? ...

ШПИЈАЛТЕР: Ја то разумем као да је, у ствари, циркул само један – ко ниједан!...

ЉУБИНКО: А, не!... Ту сте се грдно преварили! Налетели сте... завео вас је стил... По мени... то значи: да је свеједно који је циркул и кад је био, јер циркул је у животу мио, па ма који био!!

ШПИЈАЛТЕР: Где ви забасасте?! Нема то везе с вероисповешћу!... Много сте га ви, без потребе, затуљили!...

ДЕСАНКА: Ја држим да нико од вас није у праву. !... јер ако се одбаци фамилијарност, кад су у питању... а мора се одбацити!... једино остаје да се то може разумети да је у циркулу све то и оно... са оним!... па једно друго подразумева... и вуче... а тако вам је и у животу: све повезано, као свињска црева!..." (Поповић 2001: 59-60).

---

Западу? Шта је, на пример, са фигуром Брежњева, која оличава 'радни конструктиван приступ' и 'поступан' развитак зрелог социјализма? За разлику од Стаљинове фигуре, која је злокобно модерничка, кафкијанска, Брежњев је типични симулакрум: постмодернички, површински објект иза којег не стоји никаква реалност. (...) Али већ у седамдесетим, а још више у осамдесетим годинама, ми смо се готово одвикли да на објекте типа Брежњева или Черњенка реагујемо као на лаж — пре ће бити да су нам они украшавали таворење, у њима је била садржана пародија — не на неки други објект него пародија на саме себе." (Епштејн 1998: 152-153)

Између осталог, тематизацијом појма *циркуз*, Поповић је обезбедио место у расправи о означитељу коју Џудит Батлер води са Славојем Жижеком: „Жижек тврди да се чист означитељ, испражњен од сваког значења<sup>226</sup>, ипак понаша као место радикалног семантичког обиља. То постављање семантичког вишка на место семантичке празнине је идеолошки моменат, дискурзивни догађај који ’тотализује идеологију заустављајући метонимијско клизање њених означитеља.’ Жижек тврди да ти термини не упућују ни на шта, већ реторички производе појаву коју исказују. [...] То антидескриптивистичко схватање именовања повлачи како делотворност *тако* и радикалну контингентност именовања као чина који је кадар да конституише идентитет. Због тога име мобилише идентитет и истовремено потврђује његову суштинску промењљивост. Име повезује мноштво слободнолебдећих означитеља у идентитет и установљује их као ’идентитет’.” (Батлер 2001: 256-257) Практично све драме које ће Поповић написати након *Љубинка и Десанке*, носиће ово обележје. Језик неће бити само средство обликовања него и тема метајезичких расправа Поповићевих јунака. Они ће расправљати о дијалектици мишљења<sup>227</sup>, а у последњој својој драми, *Баш-Бунару*, Поповић ће изрећи свој суд о писму:

„МАНАСИЈЕ: (*Виче.*) Не пописујте се. Не пописујте се оданде вам се јавља. Депортоваће нас у запечаћеним марвеним вагонима. Склањајте се. Облаци на дохват руке стали су да се увијају у фишек. Чуло се како трава расте. Гледају немо и престрављено.

ДРАГОСЛАВА: То се на бојјем гувну српске виле у врзино коло хватају.

МАНАСИЈЕ: Недајте се пописати, депортоваће вас у запечаћеним вагонима. Скуваће од нас сапун, којим ће опрати руке.” (Поповић 2003: 395)

---

<sup>226</sup> У драми *Ружичњак*, на питање о природи неке појаве, јунак одговара: „Табула раза. Статус кво. Корпус деликти.”(Поповић 2003: 282)

<sup>227</sup> „ИЛИОДОР: (*Подигне руку у којој држи крст*) Свака натрула карика у ланцу закључака доводи до распада читавог кола лоше повезаних мисли. [...] Свако царство заблуда се у једном трену претвара у безличну кашу, у хаос праћен паником. То не сме бити срамни крај погрешно усмерене Русије. Утуви!” (Поповић 2003: 560-560)

Слика коју Манасије види је јасни цитат апокалиптичке слике. Тренутак у којем његова породица/народ треба да постане део списка који сачињава Другост (вероватно UNPROFOR или IFOR) поистовећен је са губитком идентитета, што је Платонов концепт, супротност је памћењу, а тада конотира заборав. Заборав је нестанак. Дакле, Поповић свом јунаку исписује речи које указују на радикалну кризу идентитета. У претходним драмама он је испитивао тај идентитет, поступцима деконструкције ресемантизовао стереотипе, али у овој реплици, своје измештене јунаке (кроз целу драму прати их мотив избеглиштва) доводи у позицију егзистенцијалне угрожености. На крају, када коначно зарађују и могу да се смире, довео је ликове у биномни статус да-не (пописати се или не пописати се) који индукује избор. Тај избор је веома сличан ономе који треба да у аристотелијанској драми учини трагички јунак у делу који се зов перипетија, када се још чини да постоји могућност избора. Ми знамо да трагички јунак „бира” пут пропасти, јер другачије не може ни да буде. Код Поповића се перипетија појављује на крају драме. Трагичког расплета нема, а трагички јунак је одсутан. Дакле, *перипетија* је симптом бордерлајн статуса<sup>228</sup>. То тврдимо зато што би у супротном случају (уобичајеног трагичког тока) морао да постоји услов – логос или бог. Тај бог, требало би, у културном кругу којем Поповић припада, да буде спасење. Тиме што се улазак у списак система дискурса Другости која пописује представља сегментима нартива о Холокаусту<sup>229</sup>, Поповић поручује да је Другост радикално зло – пропаст. Та идеја појачана је речима *Скуваће од нас сапун, којим ће опрати руке*. У њима је цитат и на сцену суђења Исусу, у којој Понтије Пилат, перући руке након

---

<sup>228</sup> „Суочен са поремећајем репрезентацијске функције језика, празним означитељем и значењем без афекта, аналитичар се према Кристевеј мора усредсредити на испитивање самог статуса језика, и преко њега статуса субјектности, као и ефекта таквог дискурса на аналитички дискурс. (...) Аналитичар се, пише Кристева, често осећа прозваним/позваним да у расутим деловима бордерлајнског дискурзивног хаоса пронађе неке односе, или да их (те делове) *само понавља*, успостављајући на тај начин неки ред. То уодношавање Кристева назива позивом на *конструисање односа*, односно увођење логике и асоцијација. [...] ... конструктивна интерпретација поново успоставља позитивне и негативне знакове, па тако и логичке секвенце и способност језика да изрази *спољашње референцијалне реалности*, односно успоставља границу између споља и унутра.” (Петровић 2011: 56-57)

<sup>229</sup> Јевреји су заиста транспортовану у сточним вагонима у логоре смрти и у Аушвицу су заиста нађени сапуни који су по свему судећи начињени од њихових тела.

суђења, симболично спира одговорност за дело које је починио (осудио је Исуса). Дакле, Другост је опасност, јер се у њој нестаје и Другост не сноси одговорност за ту пропаст. Ако је исправно наше уверење да је Поповићев опус могуће објединити својеврсном боготрагачком темом, одбијање пописивања значило би одбијање погрешног избора, који води у егзистенцијалну трагедију – поништење. Истина се налази на другом месту.

У свету Поповићевих драма, такође, не постоји могућност за структурисање јунака који би, по херојском обрасцу, смрћу отворио пут на небо. Не постоји ни жртва као топос. Зато и верујемо да је негативни позив који упућије Манасије, позив на избор којим би се докинуо трагички наратив. С друге стране, Манасијеве речи, без обзира на контекст у којем су изречене, или управо због тога, знак су страха од Другости која је оличена у свету писма. Речником деконструкције, ово би се могло објаснити као проблем памћења. Наиме, ако пођемо од Деридиног коментара Платона у вези са писмом и памћењем<sup>230</sup> тада су Манасијеве речи чин одбијања да се артикулише логоцентрични наратив њихових живота. Као избор, то је чин слободе, али је истовремено и чин памћења (историјске прошлости) и обликовање сопствене прошлости која тек треба да настане. Такође, то је одређење према свету који не препознаје као *свој*<sup>231</sup>. Тај свет није свет Поповићевих јунака. Они другачије памте и другачије опште. Страх од означавања је страх од краја, дефинисања, што је супротно динамици трагања. Уосталом цела драма *Баи-Бунар* је прожета кретањем,

---

<sup>230</sup> "What Plato is attacking in sophistic, therefore, is not simply resource to memory but, within such resource, the substitution of the mnemonic device for live memory, of the prosthesis for the organ (...)The boundary (between inside and outside, living and nonliving) separates not only speech from writing but also memory as an unveiling (re-)producing a presence from remembrance as the mere repetition of a monument; truth as distinct from its sign, being as distinct from types. The 'outside' does not begin at the point where what we now call the psychic and the physical meet, but at the point where the *mnēmē*, instead of being present to itself in its life as a movement of truth, is supplanted by the archive, evicted by a sign of re-membrance or of com-membrance. The space of writing, space as writing, is opened up in the violent movement of this surrogation, in the difference between *mnēmē* and *hypomnēsis*. The outside is already *within* the work of memory." (Дерида [1968] 438-439)

<sup>231</sup> Пишући о развоју Запада, Дерида каже: „Овај развој, повезан с оним етнологије и знаности о писму, поучава нас тому да је фонетско писмо, средиште велике метафизичке, знанствене, техничке, економске пустоловине Запада, ограничено у простору и времену, и да се оно само ограничава у часу кад управо свој закон жели наметнути културним аријама које му још измичу.” (Дерида 1976: 18)

горизонталним коз простор, али и оним по вертикали, када Анастас силази у Баш-Бунар (бунар вечности). То што је Манасију дато да буде онај који *објављује* истину, да буде пророк, јесте такође интертекст на библијски наратив. Шта више, дато му је да истину „објави” модусом јуродивог. „Где смо, дакле, погрешили? Две приче дају одговор на ово питање: прича о паду (Пост 3 1-24) и прича о Вавилонској кули (Пост 11 1-9). Обе објављују да је разлог људској несрећи то што је нарушена осетљива равнотежа између људи, природе и Бога. Уместо да задовољно прихвате Божије вредности, мушкарци и жене су покушали да сами постану кормилари своје судбине. Нису ради да прихвате чак ни благонаклоно вођство силе веће од њих самих. Уместо тога главна брига им је била да се прославе (Пост 11 4) или, како се каже у причи о паду, да постану као богови (Пост 3 5).” (Дрејн 2003: 344-345)

У периоду када Александар Поповић ствара свој опус, а то је доба од 50их до средине 90их година XX века, актуелизација превасходно језичког материјала из прошлости може се посматрати и као вид носталгије<sup>232</sup>. Наиме, „упоредо са нашом фасцинацијом сајбер простором и виртуелним глобалним селом, шири се и подједнако глобална епидемија носталгије – афективне жудње за заједницом која има колективно сећање, чежња за континуитетом у фрагментарном свету” (Бојм 2005: 17). Истовремена актуелност носталгичног сензибилитета и његова проказаност<sup>233</sup> као да већ нису довољно компликован статус у питањима семантике (носталгичног) дискурса, него се у случају драма Александра Поповића мора у разматрање укључити и радикалност идеолошког наратива који упливише носталгију. Тако тема носталгије, схваћена на начин који сугерише Светлана Бојм, дакле као *чежња за континуитетом у фрагментарном свету*, указује на поредак којег више

---

<sup>232</sup> „Носталгија (од грчких речи *ностос* – повратак у завичај, и *алгиа* – бол) чежња је за домом који више не постоји, или никада није ни постојао. Носталгија је осећање губитка и расељености, али и романа са сопственом уобразиљом.” (Бојм 2005: 16)

<sup>233</sup> „Носталгија је нешто као непристојна реч, у најбољем случају псовка изговорена од милоште. ’У односу на сећање, носталгија је исто што и кич у односу на уметност’, пише Чарлс Мајер. И сама реч ’носталгија’ често се користи са омаловажавањем. ’Носталгија је [...] у суштини, историја без кривице. Баштина је нешто што нас испуњава поносом, уместо стидом’, пише Мајкл Камен. у том смислу, носталгија је порицање личне одговорности, повратак у завичај без осећања кривице, морални и естетски промашај.” (Бојм 2005: 17)

нема, што је идеолошка раван<sup>234</sup>. Са поетичке тачке гледишта, актуелизација и ресемантизација језичког наслеђа постоји као континуирана текстуална пракса у српској књижевности (Дамјанов 2002)<sup>235</sup>. Постављање језика у контекст *чежње за континуитетом у фрагментарном свет* актуелно је у Поповићевом случају зато што конотира и утопијско-антиутопијске наративе поводом којих је речено да ће „у књижевним делима двадесетог века поново бити откривена улога језика у остваривању другачијег друштвеног уређења од постојећег” (Ђерговић 2009: 24). Ниска миметичност језика/говора у многим Поповићевим драмама тако постаје симптом бордерлајнског статуса. Стари (језички) поредак више није достатан, а нови још није обликован, и то се одражава на субјекат који говори. У раним драмама било је могуће говорити о логотези као поступку који ствара свет, али су неке потоње Поповићеве драме показале да је чак и тај дискурс доведен у питање; прекомерност значења почела је да суштински доводи у питање било какву праксу означавања. У драмама које можемо сврстати у ниско-миметичне, честе су и метајезичке стратегије.

Наводимо неколико одломака у којима је приказана ситуација која манифестује гранични статуса субјекта – бордерлајн. У драми *Друга врата* лево која у дословном значењском слоју тематизује неуспешан покушај Тантуза Лилипута да одрасте и одвоји се од ауторитета родитеља, на неколико места налазе се индикативне реплике:

„ЈАБЛАН: Све ме нешто напола, и тамо и овамо, вуче...” (Поповић 2001: 586).

„ЈАБЛАН: Ма пустите недоношче, оно је још пупком везано за маму!... (*Тантузу.*) Иди к њима!

ТАНТУЗ: Не могу згадили су ми се... А и од вас ме нешто одбија... нисам, ни тамо, ни овамо...” (Поповић 2001: 587).

„ТАНТУЗ: Како ћеш да залуташ, кад не знаш где си?

---

<sup>234</sup> Под идеологијом подразумевамо „систем идеја изражен у свим облицима друштвене свести (у моралу, праву, политици, науци, религији, уметности), карактеристичан за одређено време или одређену друштвену групу” (Клајн/Шипка 2006: 484)

<sup>235</sup> Више о томе у тексту *Кодерово језикотворство у дијахронијској перспективи* Саве Дамјанова.



ЈАБЛАН: Ти нас, Тантуз Лилипут, стално гризеш својом малодушношћу.

ТАНТУЗ: Али, ишли или стајали у месту, свеједно нам је, ако немамо наспрам чега да се оријентишемо, увек смо нигде” (Поповић 2001: 590).

Бордерлајнски статус се јавља и у другим Поповићевим драмама, без обзира на сужејну основу. Наводимо пример из *Мишије грознице*, која тематизује припрему за прославу, јер како каже један јунак: „... данас и овде, у дну ћувика Бабиног зуба покрај реке Пљуцкавице, треба да се окупе и уједине све наше разједињене и завађене стране.” (Поповић 2003: 22).

„БОГАВАЦ: (*У мраку.*) Шта је сад ово, остварено у тоталном мраку и муку. Ко да је изолација.

КОМАНДАНТ: (*У мраку.*) Пре ће бити да је катаклизма.

МУРЗИЛКА: (*У мраку.*) Ма јесмо ли ми мртви?

КОТАРАЦ: (*У мраку.*) Постоје само две могућности: или смо мртви остали несахрањени да чучимо испред телевизијских екрана или смо живи пре времена бачени у заједничке раке.” (Поповић 2003: 77).

У драми *Ружичњак*, која већ местом радње дефинише границу (ружичњак и башта су на улазу у дворану која је симбол света власти и моћи, и у коју као гледаоци никада нећемо dospети) и која по многим карактеристикама може да се чита као сотија, наилазимо на овакав дијалог између Војводе Миленка (принципа власти/моћи) и Лепе Кате, оличења другости<sup>236</sup>:

„ВОЈВОДА МИЛЕНКО: А шта ја добијам од свега тога?

ЛЕПА КАТА: Небески кров над главом.

---

<sup>236</sup> Овако се Лепа Ката представља, пошто јој Војвода Миленко објасни да је свет *пробушено небо и рупа у рупи*:

„ЛЕПА КАТА: Значи, коначно, то је оно због чега човек живи.

КОНСТАНТИН: Које оно, боже ме саклони?

ЛЕПА КАТА: Оно недокучиво. Врхунско.

КОНСТАНТИН: Како се то оно зове?

ЛЕПА КАТА: Име му је опсена.

КОНСТАНТИН: Ма из које сте ви земље тако уврнути?

ЛЕПА КАТА: Ја. Ја сам из подземља.

КОНСТАНТИН: У утроби земље ријете мрак.

ЛЕПА КАТА: Слично томе, цепарим у њујоршком сабвеју, берлинском убану и париском метроу.

КОНСТАНТИН: Ви сте дакле та изгубљена балканска принцеза по којој и једна баштенска цвећка носи ваше име по забитим паланкама.

ЛЕПА КАТА: Аха” (Поповић 2003: 212-213).

ВОЈВОДА МИЛЕНКО: Па даље?

ЛЕПА КАТА: Цоклу од живог блата у висини паса. [...]

ВОЈВОДА МИЛЕНКО: Па даље, па даље.

ЛЕПА КАТА: Дрвено корито с поклопцем и горушицом у кривом солундару.

ВОЈВОДА МИЛЕНКО: Хоћу још и прикључак на божју вересију и ђерам у свињцу.

ЛЕНКА: Сеца га курвица извољевајући којешта.

ВОЈВОДА МИЛЕНКО: Све комплетно што следује за чардак ни на небу, ни на земљи” (Поповић 2003: 256-257).

Та хронотопска нестабилност на крају *Ружичњака* појављује се у облику негације смисла спознатљивог постојања у свету ликова драме, али замућена њиховим одбијањем да појединачно преузму одговорност поласка на пут спознаје, и стидом због тога. Реч је о појави коју налазимо и у другим Поповићевим драмама и која се може поетолошки повезати са наслеђем авангарде, али која је по нашем мишљењу ипак примарно симпром постмодерног сензибилитета:

„ВОЈВОДА МИЛЕНКО: *(Превиијајући се на тлу у ланцима с Ленком):* Има ли за нас људе каквог опоравка. *(Сви лагано смалаксавају у наглим трзајима. Музика се и даље сасвим тихо чује.)*

КОНСТАНТИН: *(Лагано се диже и отреса са свог одела прашину.):* Ако је и од нас, мили моји и драги, доста је било. *(Прилази и све редом нежно гурка: Лујку, Катку, Ленку и Миленку.)* Шта још чекате, дижите се ви мртви. Наређење је да уступимо своја места живима, да они легну. *(Сви стидљиво промрдају.)*

ЛЕПА КАТА: *(Прва се диже.):* Где су они до сада били?

КОНСТАНТИН: *(Слеже раменима.):* Нигде.

ВОЈВОДА МИЛЕНКО: *(Диже се.):* Шта смо сви ми овде заједно тражили на овоме свету?

КОНСТАНТИН: *(Слеже раменима.):* Ништа.

СВИ *(Одлазе покушавајући да се у одласку колико-толико сакрију једни иза других. У одласку наизменично говорећи.):* Ни ја ништа. Ја такође. На исти начин. Нећу ни ја мимо свих осталих. *(Музика све гласније и гласније.)*

КОНСТАНТИН (Виче за њима.): Чекајте. Не можете тек тако отићи с позорнице без поравнаних рачуна. *(У одласку на ону страну куда су*

*отишли и они.) Враћајте се. Чујете ли. Наћи ће вас ма где се сакрили због срама и стида” (Поповић 2003: 320-321).*

Одрицање од телеологије налазимо и у *Нези мртваца*:

„КАРАНФИЛ: Е, сад ми те је, Славенко, и мени до гуше. Има, ваљда, ова цивилизација неке тековине на којима почива.

СЛАВЕНКО: Разоткриће се врло брзо да је саздана од неприродних бесмислица.

МЕРИМА: Не дајте му даље да говори, он је надрогиран.

СЛАВЕНКО: Нико ме више неће убедити да је постојање робијашница ваше исконструисане стварности.

ОМИЉ: Ти вређаш цео људски род.

СЛАВЕНКО: Који још увек не примећује да је у ту своју многохваљену празнину, звану цивилизацијом, испао из небеских кола безазлене радости. И то на главу. Туп....” (Поповић 2003:146-147)

Важност овог одломка је вишеструка. У њему је, вероватно најексплицитније, исказана једна од важних Поповићевих тема, а то је суштинско непристајање на логос видљиве стварности. То што су *цивилизацијске тековине*, другим речима историјски и културни низ, назване *неприродним бесмислицама*, као и неспремност да се сопствено постојање покори *исконструисаној стварности*, те да је, коначно, цивилизација заправо *празнина*, указује не само на један радикални рез у канон који обликује свет, него је и сигнал апофатизма Поповићевог човека. Он зна да је модернистичка идеја о поретку обмана, али није напустио идеју потраге за аксисом. Славенко верује да је праузрок, па тако и смисао који даје пуноћу егзистенцији у *небеским колима безазлене радости*, што свакако јесте помаљање *homo religiosus*<sup>237</sup>. Због свега наведеног, разумљиво је зашто се, у *Ружичастој ноћи* Поповићев јунак упутио у Платонову Пећину, а када тамо није нашао одговор, пут је наставио ка Еденском врту у *Афери Љиљак*.

---

<sup>237</sup> „Крајњи циљ ’индивидуационог процеса’ јесте достизање личног идентитета, аутономија личности, у религиозном смислу остваривање Целине личности или Сопства (које је надређено нашем ја)” (Јеротић 2007: 80)

Можемо да закључимо да Александар Поповић у својим драмама категорију значења систематски деконструише. Чињеница да његов опус обилује интертекстуалношћу, већ на први поглед, сведочи о богатству значења. Међутим, преобиље у овом случају симптом је систематског релативизовања поретка језика и смисла у драмском тексту, што се може закључити и на основу радова Љиљане Пешикан Љуштановић, која указује на естетику порицања савремених српских драмских писаца<sup>238</sup> у контексту интертекстуалних стратегија која повезују усмену с писаном књижевношћу. Тако и Поповићеве ликови не само што престају да постоје у традиционалном смислу те речи, него се претварају у својеврсне носиоце перформатива. Реч постаје свет. Преобиље, потом, од тих речи, за које појединачно можемо дешифровати извор и тако структурисати интертекстуалну мрежу, ствара нечитљиви дискурс, или феномен бордерлајна. Ова чињеница води до препознавања Поповићевих драмских текстова као постдрамских, што постаје симптом културног и политичког контекста у којима су писане. Тако се појављује парадокс да у свету који више нема поверења у реч, цео свет драмског текста постаје реч сама, лишена логоса. Контекст у којем настају, међутим, не дозвољава ни да се потпуно ослонимо на феномен лудуса или карневала (Бахтин). Остаје само дезоријентисани појединац. На неоавангардном таласу појављује се својеврсна дискурзивна диверзија поретка који је трагање за поретком самим.

---

<sup>238</sup> „Пошто је систем вредности усменопоетског стваралаштва *изоморфан* с културом у којој ово стваралаштво настаје, дела усмене књижевности, у суштини, понављају и потврђују основне културне вредности властите заједнице и, као таква, припадају *естетици истоветности*. Тим провокативнији и продуктивнији постаје њихов рефлекс у делима која припадају модерној *естетици порицања*.” (Пешикан Љуштановић 2009: 5-6).

## 7. Политика идентитета Александра Поповића

### 7.1. Књижевни поступци

Анализа драмских текстова Александра Поповића у кључу постмодерних поетичких теорија подразумева и разматрање базичног аналитичког проблема – књижевног лика. Тим пре што је реч о драмским текстовима. На једноставно питање: ко су људи/ликови Александра Поповића, одговор је нешто мање једноставан. Пре свега, размотрићемо дихотомију људи/ликови.

Постојећа литература сагласна је да су Поповићеви ликови мали људи, претежно с периферије Београда. Помиње се и Чубура (београдски квартал) као *locus*. Овакво тумачење много дугује чињеници да је реч о Поповићевим савременицима, који су, вероватно, у појединим ликовима и њиховим исказима, препознавали прототипе из стварног живота. Уколико бисмо у целости прихватили овакво тумачење, осудили бисмо Поповића на спекулисање стереотипом и урбаном митологијом. Такође, термином *људи* сугеришемо високомиметички проседе, што, уверени смо, не одговара поетичком стању ствари у Поповићевим драмама. Опредељујемо се за термин *лик*<sup>239</sup> уз допуну да је код Поповића реч о конструктима, чиме је он на трагу савремене драматургије. Наиме, већ од Пирандела, запажа се проблем идентитета драмских ликова, тенденција десубјективизације, па сходно томе немогућности и да се одреди онај *други*, у односу на *ја* и коначно, свођење лика на функцију говора. „Ту се лик рedefинише и можда изнова гради, у размаку између гласа који говори и дискурса који изговара, у све сложенијој дијалектици између изгубљеног идентитета и говора различитог порекла, у окриљу позоришта које није више наративно, али се користи коментаром, аутобиографијом, испитивањем, бујицом гласова који се укрштају у поставци говора.” (Саразак 2009: 98) Поповићеви конструкти у неким драмама

---

<sup>239</sup> „Покретац радње, ослонац фабуле, преносилац идентификације и гарант *мимезиса*, лик је оптерећен многобројним функцијама у традиционалним драматургијама.” (Саразак 2009: 97)

приближавају се стварним људима<sup>240</sup>, но у већини случајева, немогуће је реконструисати потпуни идентитет, што је и била пишчева намера, с обзиром на референце којима их описује на списковима лица.

У посматраном корпусу уочавамо да се у две драме мушки лик зове Манасије (*Баи-Бунар* и *Комунистички рај*), и два женска лика се зову Лепа Ката (*Мрављи метеж* и *Ружичњак*), те да су двојица распопи (*Сабља димискија* и *Кус петлић*). По узору на биљке и животиње именовано је доста ликова: Ноћна фрајла (цвет) у *Ноћној фрајли*, Лепа Ката (цвет) у *Мрављем метежу*, Лепа Ката у *Ружичњаку*, Јелка у *Пазарном дану*, Момчио Јабучило (по крилатом коњу војводе Момчила), Црква Ружица и Зора Шишарка у *Белој кафи*, Даргољуб и Флора Дворниковић у *Чарапи од сто петљи*, Розика у *Развојном путу Боре Шнајдера*, Бела Рада, Паун и Утва у *Утви птици златокрилој*, Јаблан и Голубица у *Другим вратима лево*, Лаза Паунов у *Мрешћењу шарана*, Миља Бушатлија (бушат је име за коња, по Вуковом *Рјечнику*) и Пиле Копиле Пиле, *Тићево* (у једном издању Пилетићево) у *Кусом петлићу*, Рибица у *Комунистичком рају*, Каранфил и Ружа у *Нези мртваца*, Кравица у *Путу за Лешће*. У *Сабљи димискији* (Инкистро) и *Кусом петлићу* (Јохан Шустер) налазимо ликове који се одређују као странци/други, али се за њих може рећи да су искључиво у функцији самоосветљења оног Ја које доминира текстом<sup>241</sup>. И имена осталих ликова, а посебно неизоставне одреднице, показују да писца можемо посматрати као део оне драматуршке тенденције која се бави проблемом смрти лика. Тако је, у вероватно најхерметичнијој Поповићевој драми, *Увек зелено*, један лик, коначно, добио име Нико<sup>242</sup>.

---

<sup>240</sup> Мерено скалом миметичности, *Бела кафа*, *Мрешћење шарана*, *Тамна је ноћ*, *Кус петлић*, да поменемо само најпознатије, могу се описати као више миметичне, у односу на општу тенденцију Поповићевог опуса.

<sup>241</sup> „Важи ли нам сваки други као други нас самих и свако стране као 'друго властито' (Гадамер 1965, С.283), онда ја у другом долазим к себи, а тако и ми у страном долазимо нама самим.” (Валденфелс 2005: 92)

<sup>242</sup> „Код Семјуела Бекета он [лик] је још назван, мада на атипичан начин, евокативним једносложним именима (Хам, Крап) или надимцима (Диди, Гого). Али му се догађа да сасвим изгуби име, као код Натали Сарот код које су исказивачи најчешће означени скраћеницама, попут Х1 или Ф2.” (Срзак 2009: 98)

Да бисмо покушали да разумемо Поповићеву политику идентитета полазимо од обимног захвата у књижевно наслеђе, које писац активира у процесу обликовања ликова својих драма. Најдубљи захват јесте Менипска сатира<sup>243</sup>. Она се, према Нортропу Фрају „мање бави људима као таквима, а више њиховим духовним назорима. [...] Менипска је сатира умјешношћу баратања апстрактним идејама и теоријама налик исповиједи, а од романа се разликује карактеризацијом, која је прије стилизирана неголи натуралистичка и која приказује људе као говорнике у име идеја што их заступају” (Frye 1979: 349). Један такав говор у име идеја, у суштини метатеатрални дијалог, налазимо на почетка драме *Пут за Лешће*:

„ПАНИЧАР: Па што онда скрећеш позорност јавности на ову нашу закулисну страну.

СИМПАТИЈА: Зато што је општинству још једина душевна храна бављење туђом бедом.

ПАНИЧАР: Ал` под светлошћу рефлектора, на сцени, сунце ти жарко. Што га бар у целофан не упакова?

СИМПАТИЈА: Ма шта ми рече, наше је да огромну већину нишчих подводимо духовној беди из потаје, сад ми је допрло до мозга. Утулићу, па нека крене подвала” (Поповић 2003: 650-651).

Кроз лик Симпатије писац илуструје идеју пародије месијанизма, али истовремено, као и увек у Поповићевим драмама, изговара критички суд о појавама у свету. Чини се да је, у примерима као што је претходни, Поповић директни следбеника традиције Менипске сатире. Проблем овде може представљати одсуство традиције која би, на плану националне књижевности, била реактуелизована. Тако је и пародијски поступак као стилско средство проблематизован. О фарси као некој врсти жанровског избора и наслеђу фарсе у Поповићевом делу већ је било речи, као и о односу према наслеђу комада из народног живота. Ове формалне одлике, у контексту времена у којем пише, представљају специфичан поступак монтаже културног наслеђа и њеног ресемантизовања, што је делом наслеђе и авангарде. Тај поступак ресемантизовања, својеврсни је постмодерни цитат тога и тако прочитаног

---

<sup>243</sup> Она се у Поповићевом случају појављује као готово архетип сатиричног говора о стварности.

наслеђа. Поповић не следи авангардистички концепт прекида континуитета, него управо васпоставља покидане везе. Међутим, и у овој , а посебно у Поповићевим херметичним драмама, уочавају се елементи онога што литература описује као постдрамско. Не додуше у радикалном виду, јер је очувана форма драмског дијалога као размене линеарних реплика између ликова (и Поповић од овога даље неће ићи ни у једној својој драми), али се може уочити отпор према позоришним конвенцијама и проблематизација начина представљања (стварности), па нам се чини да се поводом Поповићеве драматуршке праксе могу поновити речи изречене о драмама Елфриде Јелинек која „ствара рани говор који замењује драмску радњу и дијалог, здружује иновативност облика и радикално-политичку ангажованост садржаја, устрајно деконструира концепт драмског приказивања и изграђује аутономију језика ослобођеног драмске форме и представљања” (Топоришич 2007: 77). Језичко наслеђе, које је најпрепознатљивије у драмама које посматрамо, више је него богато. Налазимо архаизме који формативно припадају фолклористици, струковну лексику, политички и градски жаргон. Међутим, њихово место у драмама је такво да сведоче о свету „у коме је ’у опасност доведена способност речи да означавају’, у свету у коме је ’порушен однос између речи и ствари’ и у коме можемо да ’констатујемо (а то је у данашње време велика истина) да је централна тачка свакодневних затирања, управо уништавање језика, занемаривање сваког инвентивног и стриктног означавања, владавина једноставног и искорумпираног језика какав је новинарски’ ” (нав. према Топоришич 2007: 81). Мера радикалности захвата у конвенције драме код Поповића није онолика колика је код Саре Кејн, на коју се изворно односе наведене речи, иако се елементи насиља које није увек могуће лако „оправдати” хорор фантастиком – срећу. Дobar пример је драма *Ружичаста ноћ*, где су сцене насиља (мучења) доведене у функцију демистификовања представљања (тог насиља), иако је оно стварно. То да тело и његова патња, ма колико пародијски били обликовани, јесу само једна од дискурзивних равни које теку паралелно (дакле не укрштају се) с вербалним текстом, указује на елементе радикалног захвата у правцу постдрамског



поступка који, сагледан „у контексту идентитетских политика”, бива одређен „процедурама релације улога-лик-тијело, односно праксом деконструирања фиксираних репрезентација” (Мирчев 2012: 294).

Ипак, у вези са проблемом идентитетских политика које ћемо у наставку текста разматрати, можемо да констатујемо да се Поповићеве драме, по посматраним категоријама (извор цитата, формална питања), могу сврстати у континуум српске књижевности. За питање политике идентитета ово може бити од користи, јер нам показује херменеутичку трасу.

## 7.2. Национални идентитет

Први идентитет којем желимо да посветимо пажњу јесте национални. Он је веома упечатљив и у бројним драма јесте предмет текстуализације. Већ у *Сабљи димскији* и *Чарани од сто петљи* на српству се профитира, њиме се манипулише и коначно оно скреће *улево*. Важно је нагласити тај тренутак, јер ће он бити сигнал да Поповић у своју драматургију уводи дискурс српства. Иако је то тада могло да буде схваћено као провокација, или баш због тога, топос српства требало би схватити и као конструкт (као што Киш схвата јеврејство). У контексту фарсичног жанра то национално биће је декомпоновано и анализирано и из перспективе националних култова и из перспективе напуштања националног кода, кроз прихватање левичарске идеологије, која категорију националног првобитно маргинализује, а касније претвара у идеолошки симулакрум. Ово би могло да нас одведе у погрешном правцу, да закључимо како Поповић успоставља апсолутну деструкцију топоса националног, што би, у крајњој инстанци био политички став. Међутим, наша је теза да је деконструкција националног само још једна функција потраге за онтолошким средиштем, које у синхронијско-дијахронијским равнима не препознаје. Полазећи са у суштини лиотаровске позиције, Поповић Србе не представља као хомогени колектив. Шта више, у појединим драмама он полази од претпоставке да је корпус постојао као целовит и да је потом дошло до расцепа. Како наводи Линда Хачион, „центар не мора да постоји, али је он још увек атрактивна фикција поретка и

јединства, коју постмодерна уметност и теорија настављају да искориштавају и нарушавају” (Хачион 1996: 110). Расипање или ексцентризовање целине, друго је име за маргинализацију као Поповићев књижевни поступак. Дакле не само појединац, него и група – мали људи, као и жанровске одлике, обликују се у Поповићевом раду да би се створиле текстуалне околности којима ће се показати да канон(и) више не важе. И даље, та констатација води, из перспективе својеврсне метафизичке носталгије, у крајњу потрагу, за логосом/Богом, јер „екс-центрично, ван-центрично: неизбежно је идентификовано са центром за којим се жуди, али га и пориче” (Хачион 1996: 111). Додајмо да је могуће у разматрање узети и контекст у којем Поповић живи и пише. Управо средином 60их, када се као писац појављује на књижевној сцени, у Југославији почиње криза унутар Савеза књижевника Југославије, која ће водити прилично драматичном обликовању Добрице Ћосића, од увереног левичара до „оца нације”<sup>244</sup>. Неспоразуми између републичких књижевних (и политичких) удружења, од естетичких расправа, расправа о културном идентитету, прерасле су у сукобе међу/националних размера. Када бисмо Поповићеве драме посматрали као *одраз* стварности, и тада би оне биле отелотворење деконструкције у њеном најизворнијем облику. Шта више, неке од ових драма могле би бити читане и као транстекст према мотиву Гвоздена, сликара Миће Поповића.

Поновимо, С/српство је тема које се у Поповићевом делу запажа на први поглед. У многим драмама налазимо на ликове који србују или расправљају проблеме српства. Тако се у *Нези мртваца* налазе две симптоматичне песме. Прва је парафраза епске песме *Свети Саво* и пева се у некаквом телевизијском програму уживо, што представља конструкцију виртуалне стварности. Омиљ претходно помиње снимак који остаје на магнетоскопској траци, ради накнадне *анализе спорних места* снимка :

„КАРАНФИЛ, РУЖА, ОМИЉ, МЕРИМА и СЛАВЕНКО: (*Засвирају чекићима по трацу на одру као на ксилофону и у хору врло лепо запевају.*)

Ни-је ба-бо пот-ро-шио бла-го

---

<sup>244</sup> О овоме детаљно пише Nick Miller (1999).

на хан-ца-ре, ни на буз-до-ва-не,  
ни доб-ри-јем коњ`-ма на вра-то-ве,  
већ је ба-бо ут-ро-ши-о бла-го  
на три слав-на срп-ска ма-на-сти-ра.” (Поповић 2003: 190)

Скандирање епске народне песме које прати ударање чекићем по одру на којем лежи старац, наизглед мртав (ни то није стабилна категорија), оличење фројдијанског убијеног оца, дословна је слика пародије *Имена-Оца*, о чему је било речи у поглављу о језику и значењу. Друга песма из ове драме чује се (мада не знамо одакле допире *пој*) након што се Мерима обраћа Богу, жалећи се на свој бордерлајн статус:

„Ако си ми већ невидљиви део мога бића, сведржитељу,  
удахнуо по обличју свога духа, што ми онда за видљиви  
изглед узме мустру од животиње. Што ме бар онда не  
остави на четири ноге. Што ме ни тамо, ни онамо  
одреди напола, да се злопатим?” (Поповић 2003: 197)

„Србијо, не иди за мном.

У вилајету сам тамном.

На проклетству сам давном.

У бунару сам затрованом.

Србијо, не иди за мном.” (Поповић 2003: 197-198)

У *Белој кафи* Момчило се пита: „Зар се баш ниједан Србин не одважи, међу вама, да погине славно, ко што смо ми у првом рату гинули листом?” (Поповић 2001: 653). Немогуће је не приметити пародијски тон у изразу *ми који смо гинули*, међутим, немогуће је, такође, не приметити тематизовање јуначког, као неодвојивог од српског идентитета.

Бројни примери овог типа, у време настанка Поповићевих драма, чинили су да оне, у неким случајевима, буду схваћене као промовисање националне тематике, у добу чији је идеолошки дискурс управо национално покушавао да или негира или маргинализује и преобликује. Управо шездесетих и седамдесетих година XX века, након послератне доминације класног над националним, појавили су се, видели смо, знаци да је идеја Розе Луксембург, (а касније и Едварда Кардеља) о националном као депласираном у односу на класно, дакле, да је та идеја потрошена. Национални покрет у

Хрватској (Хрватско прољеће) показао је да је стратегија потискивања пут у неуроу и конфликт, а сигурно није начин да се напредује по марксистичкој парадигми. Дакле, политичка сцена је заострена и богата. Можемо пратити целокупни асесоар политичких покрета; од ултралевих шездестосмашких до ултрадесних проуштакских активности; послератна Југославија је имала све то, мада незванично. Званична политика је међутим промовисала концепт идеолошке уравниловке и егалитаризма (најбољи пример је изједначавање усташког и четничког покрета, што и дан-данас даје своје штетне плодове). Тај концепт се колоквијално зове гурање проблема под тепих, те њихова ресемантизација. Тако су настајали симулакруми у јавном животу, а реаговање на њих је стимулисано.

Однос обе (предратне и послератне) Југославије према националном питању, онако како га представља Поповић, може се боље разумети помоћу следећих Велшових речи: „Док су за структуралистичко становиште јасно одвојене опозиције биле одлучујуће, Бодријар је изложио да се разлике данас све више укидају, те да тако долази до гигантске имплозије сваког смисла, до преласка у универзалну индиференцију. То је теза која критикује разлику, па је потребно схватити њену логику и испитати је. Стварање разлике је, по Бодријару, у најмању руку дијалектичко и од одређене тачке контрапродуктивно. Оно то постаје тачно онда када – као данас – добије слободу. Онда, наиме, незауостављиви раст мноштва изазива истовремено нивелисање могућности које су њиме произведене. Различите могућности се међусобно неутралишу и консонирају у белом шуму индиференције” (Велш 2000: 158-159). И то је прва важна чињеница за наше разматрање. Тако Поповићеве драме, с једне стране можемо схватати као слику стварне, а не симулиране стварности, и тада би оне, ма колико то било парадоксално, заиста припадале реалистичком проседеу. С друге стране, њихове поетичке одлике, превасходно специфичан однос према језику, ма колико то било слика збрканих прилика у свету, или баш зато, те поетичке одлике саобразне су свету без логоса. Ликови којима је дато да говоре фигурама кумулације<sup>245</sup>,

---

<sup>245</sup> Сетимо се само набрајања датих Бори Шнајдеру.

који нису у стању да направе разлику међу функционалним стиловима (па се меша струковна, занатска и народна лексика са актуелним политичким жаргоном) јесу постмодерни ликови. Такав језички амалгам, иако у равни реалистичког проседеа изгледа немогућ, јесте лингвистичка чињеница Поповићевог стила.

Проблем се јавља када поставимо питање статуса таквог хипертекста. Михаил Епштејн каже да се у ситуацији хипетекста: „реалност текста јавља као илузорна пројекција семиотичке власти критичара или, у принципу, било којег читаоца који врши ‚опрашивање‘, ‚осемењавање‘ текстуалних значења.” (Епштејн 1998а: 12). У нашем случају поставља се питање да ли Поповић пише овако јер жели да створи хипертекст или је његов текст реакција на хипертекст стварности. Уколико је „хиперреалност илиузија, која је творљива средствима комуникације, а иступа као веродостојнија, тачнија, ‚реалнија‘ реалност од оне коју опажамо у животу око нас” (Епштејн 1998а: 8), тада закључујемо да је Поповић напросто језичким средствима обликовао хипертекст. Међутим, уколико се присетимо да је доба у којем настају његове драме доба које се још свеже сећа начела која је Радован Зоговић постулирао у соцреалистички пројекат, тада је могуће да је реалност коју је Поповић опажао заправо била суштиниски хиперреална, а да је његово дело поигравање с теоријом одраза на те хипероколности.

У сваком случају, поетичке прилике Поповићевог текста могу се назвати абјектним, јер „абјектно се у сваком симболичком поретку показује као нешто што измиче симболизацији и зато прети поретку; оно је блиско појму означитеља као онога што по постструктуралистичком трансгресизму испада из знака; оно показује како се меко писмо трансформише у драматичан глас који се не може исказати (Петровић 2011: 9)<sup>246</sup>. Пример

---

<sup>246</sup> ”The abject for Kristeva is, therefore, closely tied both to religion and to art, which she sees as two ways of purifying the abject: ‘The various means of purifying the abject—the various catharses—make up the history of religions, and end up with that catharsis par excellence called art, both on the far and near side of religion’ (Powers 17). According to Kristeva, the best modern literature (Dostoevsky, Proust, Artaud, Céline, Kafka, etc.) explores the place of the abject, a place where boundaries begin to breakdown, where we are confronted with an archaic space before such linguistic binaries as self/other or subject/object. The transcendent or sublime, for Kristeva, is really our effort to cover over the breakdowns (and subsequent reassertion of boundaries) associated with

односа ликова из драме *Баш-Бунар* потврђује ову тезу. Ако абјектно приказује маргинализоване групе, онда је логично што Поповић, разматрајући питање српства приказује само мале људе. Као што је логично да су актери његових драма, мали људи, супротност ономе што су носиоци великих нарација у њиховом свету, а то су, свакако, били представници владајуће елите. Држава се према народу, што би могло да буде друго име за *мале људе*, налази у патерналистичком односу који не дозвољава идентитетску индивидуацију. Тако Српство у Поповићевим драмама не може бити схваћено као означитељ, нити може генерисати конвенционално означавање. То потврђује потпуно неочекивана рецепција неких Поповићевих, али много више драма Душана Ковачевића, где се пародијски модус чита као крути означитељ.

Говор (дикција) Поповићевих ликова предоминира над осталим (аристотелијанским) елементима драмског текста, фабулом, карактерима, мислима, музичком композицијом и позоришним апаратом<sup>247</sup>. О говору (дикцији), Аристотел каже: „Четврти је елемент дикција у говорима: мислим тиме оно исто што је било и прије споменуто, наиме да је дикција саопћавање посредством ријечи а функција јој је иста у стиховима и у прози” (Аристотел 1983: 21). У објашњењима, Дукат наводи да Аристотелово *саопћавање* „Елсе преводи: ’изражавање значења (тј. карактера и мисли) посредством говора’ ” (Аристотел 1983: 146). Према Саразаку, више од две хиљаде година касније, „лик очигледно не стоји иза речи које изговара, како би рекао Сонди, већ је буквално накљукан свим врстама дрвених језика које покушава како зна и уме да преузме на себе. Тако говоре ликови Вернера Шваба (Schwab),

---

the abject; and literature is the privileged space for both the sublime and abject: 'On close inspection, all literature is probably a version of the apocalypse that seems to me rooted, no matter what its sociohistorical conditions might be, on the fragile border (borderline cases) where identities (subject/object, etc.) do not exist or only barely so—double, fuzzy, heterogeneous, animal, metamorphosed, altered, abject' (Powers 207 ). According to Kristeva, literature explores the way that language is structured over a lack, a want. She privileges poetry, in particular, because of poetry's willingness to play with grammar, metaphor and meaning, thus laying bear the fact that language is at once arbitrary and limned with the abject fear of loss: 'Not a language of the desiring exchange of messages or objects that are transmitted in a social contract of communication and desire beyond want, but a language of want, of the fear that edges up to it and runs along its edges' (Powers 38 ).”The abject:  
<http://www.cla.purdue.edu/english/theory/psychoanalysis/kristevaabject.html>.

<sup>247</sup> О томе више у : Селенић 1977.

разапети између израза у дијалекту, грађанског нобл језика, телевизијског тос говора, лексике католицизма и разних опсцености. У овом случају и у многим другим, лик је попут каквог раскршћа говора, док се све више продубљује јаз између његовог наговештеног идентитета и језика који га разједају” (Саразак 2009: 100-101). Због овога Саразак поставља питање ко говори у драми, јер тај глас „није ни у потпуности глас писца, нити нужно глас наратора – будући да је епско ја носилац једног уверљивог пројекта – нити сасвим глас глумца” (Саразак 2009: 102). Чак и да не узмемо у обзир постдрамске елементе Поповићевог рукописа, ми не можемо јасно да одредимо ко то говори о себи/Србину, али јесте јасно да Александар Поповић, и у стиховима и у прози подједнако *изражава значења* (Аристотел) која можемо разумети као абјектни статус националног бића.

Овом проблему могуће је приступити из из другог угла. Позовемо ли се на разматрање Остиновог схватања перформатива, како га дискутује Бранислав Јаковљевић поводом Џудит Батлер (Јаковљевић 2001), да „једино мерило перформатива јесте његова ефикасност” (Јаковљевић 2001: 304), можемо претпоставити да би Поповићева замена дела речју могла бити схваћена као дискутовање мимезе, јер нефункционисање перформатива у Поповићевим драмама слика је, као што смо раније показали, његовог нефункционисања у стварном животу, што је последица несклада између норме коју поставља владајући дискурс и субјекта. Тај субјект, Поповићев лик, покушава да структурише национални идентитет не више кроз континуитет са традицијом (који је прекинут), него у сукобу са нормом<sup>248</sup> владајућег дискурса, деструкцијом Остинове премисе по којој је језик подложен церемонијализацији. На истим основама, додуше нарушеног

---

<sup>248</sup> „U Austinovom slučaju, upotreba performativa predstavlja benevolentno pristajanje subjekta na ceremoniju, na proceduru, na ono što je, u krajnjem slučaju, norma i zakon. U slučaju uspešnog ili važećeg performativa subjekt se potpuno podudara sa normom i nestaje u njoj. Posledica pogrešne upotrebe norme jeste tek neuspeli performativ. Butler izvodi zaokret i svu težinu svog promišljanja performativa prebacuje na zakon i nasilje koje norma sama po sebi predstavlja. U poglavlju 'Pol gori: pitanja privajanja i subverzije' ona polazi od Althusserovog pojma interpelacije ili poziva koji zakon upućuje subjektu. Ovaj poziv, kako Butler insistira, nije samo formativan već je i performativan. Identitet se formira kroz odazivanje na poziv zakona, kroz prihvatanje norme, kroz prepoznavanje sebe u normi, ali isto tako u neprepoznavanju, u pogrešnom odgovoru na poziv, u neadekvatnom odazivu.” (Jakovljević 2001: 307)

поретка, Поповићеви ликови покушавају да успоставе нову перформативност трагајући за означитељима у оним фондусима из којих писац баштини своју разноврсну лексику, што је манипулисање центром и екс-центром, у смислу у ком Дериду коментарише Линда Хачион. Идентификују се фразама, цитатима из традиционалне културе или политичке синхроније, али долази до искривљења, девијације, односно *радикалне праксе цитирања*<sup>249</sup>, посебно уколико се има на уму укршање актуелне норме са оном која јој је претходила. На тој чињеници утемељујемо тезу о бордерлајн статусу Поповићевих јунака који трагајући за истином (Љиљак) трагају за изгубљеним сопством. То је, према Хансу-Тису Леману ознака постдрамског лика, јер се интересовање за човека не губи „већ се акценат пребацује на нови начин дефинисања субјекта у новим околностима. И субјект почиње да се третира као колаж различитих друштвених утицаја, слика, унутрашњих гласова, и то често без икакве повезаности. И он постаје конструкција као и сам текст, тако да се у сваком елементу драме крије нови калейдоскоп” (Пелевић 2007)

### 7.3. Родни идентитети

„Појам рода као категорија која је одредила феминистичку књижевну теорију и анализу развија се у два правца. С једне стране као гинеокритика, трасирање нове женске традиције у књижевности, а с друге као гинезик (*gynozisic*), постструктуралистичка феминистичка критика, која је изворно везана за француски феминизам и бави се теоријским читањем женског као дискурзивног ефекта у тексту.” (Дражић 2013: 24) Иако Поповићевим драмама не бисмо приписали својство женског писма, а гинезик би захтевао доследнији теоријски приступ у смислу апликације специфичних стратегија

---

<sup>249</sup> „Ако позивање од стране норме захтева идентификацију, оно често за узврат добија погрешну идентификацију. Зато Butler подвлачи фигуру *katahreze*, која попут искривљеног огледала или игре глувих телефона менја изворни смисао исказа. Разматрајући однос оргинал-копија, форма-материја, или мушко-женско зацртан у основима западне метафизике (Platon, Aristotel), Butler закључује: '[...] ако копије говоре, или ако оно што је тек материјално počне да производи значење, scenografiju razuma uzdrmaće kriza na kojoj se ona oduvek uzdizala.' Ovo izvrtanje normi Butler naziva 'radikalnom praksom citiranja' ili 'kritičkim mimezismom', i ono verovatno predstavlja jednu od najorginalnijih i najefektnijih teorija ponavljanja u savremenoj zapadnoj misli.” (Jakovljević 2001: 309)



читања, ипак ћемо покушати да опишемо како Александар Поповић у својим драмама представља жене (и мушкарце), превасходно зато што верујемо да је и род модус којим се испољавају постмодерне тенденције у посматраним драмама.

Жене су у већини Поповићевих драма дате у оквиру патријархалног стереотипа традиционалне женске улоге у друштву, што подразумева сексуалност, домаће послове (пре свега кување) и материнство, а мушкарцима је остављена сфера политике, борбе за власт и повремено залажење у сферу метафизике. По правилу су представљени односи интеракције (партнерства, брака). Користећи одлике фарсичног жанра, писац ликовима ретко дозвољава да се зближе и заволе, али је борба за превласт (дакле, не само унутар групе мушкараца) веома честа. Тако је и завођење инструментализовано у борби *женским средствима*. Међутим, пажљиво читање показује да је завођење као стратегија постулирања дикурса моћи потпуно обесмишљено, јер не доводи до циља. Оно јесте текстуално постављено, али и овде налазимо нефункционалне перформативе. Жене понављају стереотипне улоге, као што то чине и мушкарци, али емоционалне интеракције углавном нема. Сваки поједини лик у тој парасоцијалној мрежи је заправо запетљан, а светови жена и мушкараца суштински не интерферирају и због тога доприносе осећању меланхолије. У дијалогу из *Развојног пута Боре Шнајдера*, који опонаша бинарни пар јако-слабо у којем је мушкарац на позицији моћи, Гоца од управника Боре тражи запослење, пошто је у другом стању:

„ГОЦА: Кад се не да сакрити, друже управниче... ех, ми смо се мало непромишљено упустили... а ја рекох, да га вежем чим било... на цени су водници!... привући ће га к себи нека друга, војна је то струка!... и сад више немам одступнице, с три пуна месеца нико ми не би радио!...

БОРА: Е па, да спремам превез, другарице, кад је тако!... само да се све лепо сврши, чувајте се претераног штрапаца!... и поднесите молбу, ја разумем живот... све сам упамтио, не треба ништа да бележим, узећемо ваш случај одмах у разматрање...

ГОЦА: Кад да дођем по резултат, друже управниче?...

БОРА: За који дан... ми смо баш сад пред отварањем нових управних погона... питање је само добијања пословних просторија и телефонских прикључака... Интересујте се, рецимо, у среду!...

ГОЦА: Па данас је среда, друже управниче?...

БОРА: Ја сам мислио на ону среду, одмах по првом од данас за двадесет осам дана!... (Поповић 2001: 343)

На мотиву релативизације времена уочавају се две важне појаве. Прво, Бора нема намеру да помогне, а друго, он је потпуно индиферентан према њеној трудноћи, иако изговара фразе које би могле да сугеришу да је не само заинтересован за овај случај трудноће, него уопште за принцип рађања, чиме би се актуелизовао култ плодности, као централни култ у традиционалној култури. Он, међутим, говори оно што сматра да је елеменат слике идентитета који жели да изгради (то није само добар народски човек, него и човек – газда, што ће се поновити у *Сабљи димскији*), па смо сведоци радикалне праксе цитирања у поступку писања ове драме, чиме се посредно релативизује позиција јак-слаб, према слабом субјекту. Већина Бориних реплика потврђује тезу о слабом субјекту. Начин на који држи први говор, када случајно дође на власт, како управља и коначно како са власти одлази, показују континуитет разбављења наратива о моћи номиналних носилаца те моћи. Оно што је поуздано могуће утврдити јесте да је управо патријархални модел међуродних односа стављен под деконструктивистичку лупу.

### 7.3.1. Жене у Поповићевим драмама

Већ у својој првој драми *Љубинко и Десанка* Поповић сучељава жену и мушкарца. Љубинко чека неког Вензиловића који треба да му измири дуг, а Десанка чека некога преко кога би успоставила везу са извесним Војчетом Мироњом, који треба да јој пролонгира лицитацију. Читава драма је обликована по моделу завођења. Десанка верује да употребом „женских” средстава завођења (секс и храна) може да постигне циљ, а Љубинко мисли да би Десанка могла да буде добар емоционални партнер. Тематизовање завођења у функцији постизања циља, поновиће се и у *Чарани од сто петљи*. Веља и Агнеса (два имена једног лика) и Драгољуб боре се за Флору Дворниковић,

која као службено лице треба да им обезбеди преко реда број за умирање (што она Драгољубу у једном тренутку и учини). У *Крмећем касу*, два брата Тодор, *српски Арлекин* и Одор, *српски Арлекин* два интриганта и сплеткароша имају љубавницу Милеву, *српску Коломбину*. У *Љубинку и Десанки*, преварен је Љубинко, а у *Крмећем касу* – Милева. *Смртоносна мотористика*, још једна од раних Поповићевих драма, наставља са праксом преиспитивања стереотипа о жени. Драма почиње дугим и трагикомичним дијалогом четири жене које чекају на абортус. Каталози народних средстава за изазивање спонтаног побачаја завршава се рационализацијом, али и рудиментарном стратегијом примитивне политике рода:

„АНИЦА: Ја знам како треба с њима: умиљато, а све лажно.

МАРИЦА: Ми жене треба да се равњамо напрема њих како се покажу, јер данас јесу, а ко зна сутра? Нисмо с богом склопиле уговор!

МАРЕЛА: Ту, све ми, грешимо, што им се много предајемо.

КАТИЦА: Сад сам се ја извештила како треба... тражим прво, да ме обезбеди... нећу ја, сутра, да идем, може бити, гола и боса, а нека друга, ко зна каква белосветска, да тера моду на мој рачун!... а овако, да ми срце и не задрхти... имам преобуке за десет година... ништа да не обнављам, доста ми је!

МАРИЦА: Ми смо јоргане прерадили и нисам се смирила док га нисам натерала да купимо цвилех за душеке... руке нас ништа нису коштале, то сам све ја сама... рашчешљам власну вуну и од старог шешира исечем пулије, па душече ко душа!... И сад, ако хоће да иде, што кажете, зна где су врата... ено му: друм!” (Поповић 2001: 200-201).

У ликовима ових жена који су обликовани на препознатљивим стереотипима женске улоге у породици и друштву, већ се назире трагична црта која ће бити присутна у целом посматраном корпусу<sup>250</sup>. Тип љубавнице варираће се у ликовима Розике у *Развојном путу Боре Шнајдера*, Милеве у *Крмећем касу*, Беле Раде у *Утви птици златокрилој*, Зоре Шишарке у *Белој кафи*, Јармиле у *Мишијој грозници* као и у још неким драмама, али ће им бити заједничко

---

<sup>250</sup> Поводом феномена трагичног код Поповића овом приликом наводимо само Козаково тумачење Левинаса: „Нови субјективитет, како га види Левинас, не припада више подручју онтологије, него се у спектакуларном обрту враћа у наручје деонтологије, то јест, етике као адресирања другог, дакле, и у Аристотелову близину. Ту је потребно тражити и новог тагедијског јунака” (Козак 2010: 152)

остајање у оквиру традиционалног одређења улоге жене-љубавнице. Као што би Милева из *Крмећег каса* рекла: „Ја држим да су на шпорету и у кревету све политике исте” (Поповић 2001:480).

Ове Милевине речи сугеришу схватање сексуалности као апсолута који надилази друго, као „област примарних хтења, ’полне жеђи и глади’ које захтевају хитно утољавање (Епштејн 2009: 98). Оне су, такође, симптом велике Поповићеве теме – преиспитивања моралне парадигме наслеђене из традиционалног друштва. „У њеном [Милевином] лику ресемантизује се женска чедност као један од битних кодова традиционалне културе и усмене књижевности. *Верна љуба* постаје овде ’једна преиспољна’, ’једна ординарна’, ’једна масовна’, ’једна корпоративна’, жена која, с ведром бестидношћу, истовремено одржава односе с двојицом браће. Ово би могло означавати привремену карневалску инверзију поретка, али пре сведочи о трајном расапу традиционалног моралног система, а, истовремено, и о непостојању било каквог новог поретка вредности, који би превазилазио ниво нагонског арилизма” (Пешикан Љуштановић 2005). Верујемо да би било нужно, у смислу разматрања статуса секса у драмама Александра Поповића, оваквом виђењу дати проширење које сугерише Мишел Фуко, о сексуалности као сфери коју значајно упливише дискурс моћи. „Сексуалност не треба описивати као какву слепу силу, по природи необичну и из нужде непокорну пред влашћу која се, са своје стране, до исцрпљења упиње да је потчини и често не успева да потпуно овлада њоме. Она се пре јавља као једна веома збијена тачка кроз коју пролазе везе власти... [...] У везама власти сексуалност није најпригушенији елемент, већ је пре један од оних елемената који се одликују највећом инструменталношћу: она је искористљива у већини маневара и може да послужи као упориште, узглобљење најразличитијих стратегија.” (Фуко 1978: 92) За овакво разумевање појма постоје упоришта у текстовима самих драма. Иако смо указали како се у раним драмама женски идентитет саображава прототипу љубавнице, у контексту посматраног корпуса, уочавамо надилажење обима тог одређења, пре свега у сфери женске

сексуалности. Другим речима, жене се мењају, и у неким драмама чак преузимају позиције моћи. Навешћемо два примера.

Први је симптоматичан, јер је реч о фантазми *Ноћна фрајла*, дакле о јасном напуштању миметичке равни, што може да сугерише да су само у фантазми такве ствари и могуће. Насловни лик – Ноћна фрајла (блудница) је та која на почетку драме ступа у партнерски однос са Алексом желећи да заштити своје девојке (До пет до шест сиротица) на које Пан Крسمан преноси полне болести.

„НОЋНА ФРАЈЛА: Јесмо ли нас двоје онда постигли тајни споразум о заједничким напорима да станемо на пут дивљању Пан Крсмана. [...] Али, ако ме подржиш, нема тог твог прохтева којем ти нећу удовољити” (Поповић 1992: 369).

Ово је драгоцен пример где Поповић с једне стране ступа у сферу феминистичких стратегија по којима „пол представља статусну категорију са политичким импликацијама” (Милет 1981: 169), а са друге, такву способност приписује лику који је рекапитулација мита о женском демону Лилит<sup>251</sup>. То значи да се у једном лику укрштају женски и мушки рецептивни дискурс. Увођење митеме Лилит веома је значајно за разумевање средишње теме Поповићевог писања, а то је мотив пада. „Строги култ мушког бога, Јехове, отпослао је у Пакао слику, једновремено дирљиву и величанствену, исконске богиње [Лилит, прим. Г.Т.]. Ева ће бити Жена новог друштвено-историјског окружења. Лишена сваког божанског обележја, она ће, сасвим супротно, бити узрок пада човековог и њено срамно понашање изискиваће да се жртвује један Спаситељ-бог” (Брил 1993: 164). Уколико се упитамо о телосу овакве текстуалне стратегије Александра Поповића, одговор се налази у завршним репликама *Ноћне фрајле*. Иако је подухват свргавања Пан Крсмана успео, на крају драме сви се налазе у Паклу и улазе у ђаволски казан, одакле Ноћна фрајла изговара шта је, заједно са Алексом, открила о свету:

---

<sup>251</sup> „Лилит је оспоравала тражења свог мужа да буде глава породице указујући на једнаковредност њених права у окриљу брачног пара, једнаковредност која је била исход подједнаких околности стварања.” (Брил 1993: 98)

„НОЋНА ФРАЈЛА: Открила сам да су нескромни охоли. Скромни су горди. Слаби су насртљиви. јаки су помирљиви. Неправедни су свирепи. Праведни су колебљиви. Глупи су округни. Мудри су невољни. Сви врве од мана. [...]

АЛЕКСА: Вољни немају одбира, за њих је и кретање жаба музика. Безвољни уништавају све чега се дотакну. Непослушни умеју да се радују и несрећни. Послушни иду у супротном правцу од своје аутономије. Веселима је и брашно смешно. Невесели плачу и кад се Сунце рађа. Сви врве од недостатака. Ал на теразијама, сви заједно, тешки су ко истина.” (Поповић 1992: 408-409)

Дакле, не само што је све своје јунаке послао у пакао, чиме је укинуо границу која у логоцентричној култури постоји, и та граница је смрт, него им је доделио и парасхатолошке реплике. Тако уочавамо семиотичку збрку. Јер, ако је Ева та која је, како Брил наводи, узрок Човековог пада, онда се никако није могло догодити да се Ноћна фрајла нађе у паклу. Пошто то јесте текстуална чињеница, посматрано из перспективе родне политике, Ноћна фрајла је еманципована у статус равноправног партнера. Други елеменат који ствара замућење је сама спознаја истине. Ако је Ноћној фрајли дато да спозна истину, то више није мелодрама о покајању, него извођење тог лика из сфере коју дефинише њено занимање. Оно, као ни сама сексуалност више није друго, него епистемилогија посредована телом. Слично тематизовање спознања коначних истина налази се и у *Афери Љиљак*. Важно је поновити да се у обе драме спознаја даје жени, која је блудница. Конфликт се у *Ноћној фрајли* назире између Ноћне фрајле и Пана Крсмана (дискурс секса) и између Ноћне фрајле и Алексине мајке Драгиње (дискурс жене). Овај други случај је пример екс-центрирања проблематизације фалократичности културе, који постоји и у другим књижевним делима која тематизују мотив Лилит. Жак Брил наводи пример опере *Лулу* Албана Берга, са либретом писаним по Ведекиндовом *Духу земље*. „Лулу, кобна жена – то јест жена-судбина – независна је од мушкарца и утолико опаснија по њега; она се не може трпети ни колико Ева, те јој допада да буде одговорна за пропаст мушкараца који су је упознали. Пошто није била девица-плен, пошто није била покорна мајка,

биће грешна курва.” (Брил 1993: 241). Дакле, Драгиња је *мајка* и као таква процењује предстојећу пропаст сину који се зближио с Ноћном фрајлом. Овај мотивски план није у драми развијен до краја, али постоји. Тако Поповић текстуално разрешава оно што Батлер зове радикалном праксом цитирања.

Релативизовање хијерархија међу половима и схватање рода као социјалног конструкта тековина је феминистичких теорија, на које су значајно утицали радови Мишела Фукоа. У коментару Фукоове критике есенцијализма, налазимо овакву тврдњу: „Ако су род и сексуалне категорије историјски конструисане, и ако се механизми њихових појава и репродукције могу разумети, они су онда отворени за преображавање.” (Викс 2011: 24). На овим темељима Фуко, полазећи од претпоставке да су индивидуа и њен идентитет производ односа моћи који се спроводи над телима, сугерише генеалогски приступ промишљању питања конституисања појединца у савременој мисли и савременој друштвеној пракси (Викс 2011). Тај приступ подразумева „широку акумулацију изворног материјала, ’немилосрдну ерудицију’ и стрпљиву пажњу за дискурсе који су углавном били игнорисани” (Викс 2011: 24-25). Већ пословично помињање распона и обима Поповићевог језика, сав тај фолклорни, политички, струковни и др. идиом, показују да он заиста акумулира изворни материјал различитих синхронијско-дијахронијских извора (што се може, на најопштијем плану схватити и као обрачун са хронотопичношћу) и тако, интервенише у поједине дискурзивне праксе. Тако треба разумети последњу Алексину реплику из наведеног одломка.

#### 7.4. Инструментализација еротике

Еротика је, назначили смо, део идентитетског комплекса Поповићевих ликова. У раним драмама о њој се може рећи оно што је речено о рукописним песмарицама из XVIII и почетка XIX века, које „карактерише ведри, весели еротизам изразито профаног и фриволног типа” (Дамјанов 2002: 184). Галантно доба „донело је Европи својеврсну сексуалну револуцију и прави процват еротске литературе” (Дамјанов 2001: 185) и оно је утицало и на развој

овог жанра у српској књижевности. Раних седамдесетих година XX века „такозвана ’сексуална револуција’ била је у пуном јеку. Више нико није сумњао да је сексуалност један од грмова у којима лежи зец истине о човеку” (Чоловић 1990: 6). Није нам познато да ли је Александар Поповић имао увида у овакву литературу, али је сасвим сигурно да постоји извесна коинциденција духа времена у којем пише и књижевног наслеђа које баштини. Као што су песмарице биле скрајнути али веома жив и популаран облик књижевне комуникације, и фарсе које је Поповић писао свој прототип имају у скрајнутом, али виталном делу култуног наслеђа. У касније писаним драмама, које више у поднаслову немају одредницу *фарса*, налазимо драстичнију опсценост која се некада граничи с вулгарношћу.

Оргијање, као сценски покрет назначен у дидаскалијама, појављује се у неколико драма, по правилу у функцији морализирања, али је најуочљивије у *Другим вратима лево*, где се изразима *сендвич* и *трула кобила* командују формације групног секса. Све то је физичка радња која прати бајалачке песме о свету који је *сан без јаве*<sup>252</sup>. Дакле, повезује се игра, песма, онострано и секс, што јесте рудимент ритуалног трансa. Слично решење, налазимо и у *Ружичњаку*. Лепа Ката (која каже да долази из подземља) је окована под оптужбом да је део завере против Војводе Миленка. Сцена се налази на самом почетку трећег дела (*Трећи свлак – новокомпоновани чаробњак*) и у дидаскалији пише, једини пут у целој драми, да је место радње рајски врт: „*Иста ноћ у рајском врту код великог ружичњака, између шарених врата и магличастог рибњака....*” (Поповић 2003: 289). Она спава и када на сцену уђе Лујка (означена на списку лица као *њена подсвест*) заједно почињу да се њишу у ритму песме коју Лујка пева:

„Љуља, љуља, љушке,  
пала вашка с крушке.  
И стонога с тавана,  
смрдибуба какана,  
и жохар из авана,  
гусеница с балвана,

---

<sup>252</sup> О овоме више у одељку о песмама у Поповићевим драмама.



и црви из казана,  
јеленак из катрана,  
богомолка цакана,  
из црквеног забрана,  
и златица марћана,  
- леже полеђушке,  
вечера за гаврана,  
без ножића и виљушке,  
само кљуцукљушке,  
љуља, љуља, љушке,  
само кљуцукљушке.” (Поповић 2003: 289-290)

Њихање, према дидаскалији, прати зveckање Катиних окова. Ова сцена је за наше разматрање политике родних идентитета важна зато што поново можемо да констатујемо да је Поповић спровео удвајање значењских планова, а жени дао улогу (неуспешне) спаситељке и чуварке есхатолошког средишта. Претходно се могло видети да представници моћи заиста окивају Лепу Катку, али у сцени коју разматрамо, тек пробуђена, она се пита: „Ал` шта све ово око мене нешто зveckа. Јесам ли ја окована.” (Поповић 2003: 291). Овим питањем она сведочи да није у истој равни реалности у којој се налазила у претходној сцени, односно да је сан био средство повезивања тих различитих равни реалности. Та *загубљена принцеза*, сазнаће од своје *подсвести* да је окована „својим заблудама о њиховој лажној и привидној моћи”(Поповић 2003: 291). У финалу драме, које донекле наликује принципу разрешења из *Афере Љилџак*, Лујка/савест потврдиће Кати да јој је она и сестра и старемајка и дете, дакле, оличење парадигме чистоте у српској традиционалној култури. То потврђује и Константинова упадица о чедној и недужној девојци коју су растргнули коњима на репове. Јасно је да Поповић овако гради мотивацију за трагично разрешење драме, што ће се и догодити, након Константинове привидне смрти. Трагизам се састоји у чињеници да је принцип чистоте и чедности о којем је реч поводом Лепе Кате и Лујке, остао разједињен (што текстуално показује чињеница два лика), дакле, речено језиком психоанализе, није досегнута индивидуација. Тако особине које оличава Ката, уместо да буду путања врлине, покажу се као узалудни покушај, јер за људе нема спаса.

Она и Константин (резонер) јесу другост у односу на свет (Поповић 2003: 213). Женски принцип (симболично приказан кроз магијску вредност шатуле са кукцима), овде принцип врлине, није успео да се наметне. Можемо да констатујемо да би се о Лепој Кати и Лујки могло, у реторском смислу, говорити и као о алегорији врлине<sup>253</sup>.

Најдаље је Поповић у смислу деконструкције рационалистичког начела врлине отишао у лику Цви из *Афере Љиљак*. Једној јуродивој жени, блудници, дато је да спозна истину. У светлу разматрања еротског, занимљиво би било напоменути да Цви у једној сцени има хомосексуални однос са Аспидом. Поетичка снага те дијаболичке сцене заслужује много више пажње, но овом приликом задржаћемо се на функцији хомосексуалности. Аспида је демонски принцип у драми, који управља радњом. У страсној сцени са елементима садомазохизма, писац инструментализацијом женског хомосексуалног насиља образлаже дуалистички принцип<sup>254</sup> равнотеже добра и зла. Наводимо завршни монолог:

„АСПИДА: У једном трену одузела сам ти све оно што ти је дуго и штедро давано, остављајући те опет на твоје.

ЦВИ: Због чега, Аспидо?

АСПИДА: Зато што припадам тамним равнатељима, време је да сазнаш. Наши маштари су смислили како да се све дуго и мукотрпно грађено за један трен размрви и потре. По рачуну наших рачуноиспитача дугове кривих враћају који пут и недужни. И зло посејано наши рутава баштовани знају често у добро да одгоје. Наши егзекутори купе с времена на време данак од недужних. Јер, речено

---

<sup>253</sup> Овакво поимање врлине могуће је довести у дијалогски однос са Еразмовом *Похвалом лудости*.

<sup>254</sup> Тај дуалистички принцип Поповић баштини из фолклорне фантастике. „Будући да, према истом схватању, сваки фолклорни мотив почива на сусрету супротних начела и светова (своје/туђе; ја/не-ја) семантика фолклорних митова - која стоји иза готово свих форми и варијанти фолклорне фантастике - проширена је до праначела - до старе дуалистичке слике света. Фантастични простор обухвата дакле и ову видљиву и ону невидљиву (скривену и тамну) страну света, настањену демонским бићима.” (Палавестра 1989: <http://www.rastko.rs/rastko/delo/11841>).

је: Никад два добра. Зло увек мора бити у пару с добрим, због равнотеже” (Поповић 2003: 522)<sup>255</sup>.

Аспида, као отелотворење моћи, насиљем намеће свој логос. Тај *тамни равнатељ* не дозвољава успоставу другачијег симболичког поретка, оличеног у Цви. Међутим, ако је, како се каже на крају драме, круна истина у томе да је вечност садржана у тајни (Поповић 2003: 529), и ако је Љиљкова иманенција (трагање за круном истине) дионизијским канибализмом дисеминирана у сваког, па и носиоце принципа логоса (а то су и Осија и Барбара и Аспида и Грк), тада смо сведоци ритуализације (кроз понављање) исконског принципа трагања за коначном истином, које је историјски почело (као што је то случај и са *Афером Љиљак*) у Еденском врту, оним што се у јудео-хришћанском наративу зове први грех. У таквом случају цела драма јесте деконструкција дискурзивних поредака моћи (оличених у ликовима драме), а драстичност сцене насиља којој присуствујемо, мера је силе која разграничава логос од метафизике<sup>256</sup>. Та трајна нестабилност у тежњи за оностраним слика је рушења просветитељског концепта. То што је однос две жене (ма колико то било проблематично одређење у контексту драме) посредован сексуалним насиљем које у традиционалном поретку подразумева однос мушкарца и

---

<sup>255</sup> Да је сексуалност извориште спознаје разграничења, види се на самом почетку драме, када Љиљак Барбару држи за Венерин брег:

„ЉИЉАК: [...] Мораћу ја, пре свега, овде да одредим тачну границу између своје лудости и мудрости. (Хвата и држи Барбару за Венерин бег.)

БАРБАРА: И шта сад чиниш у име те увертире?

ЉИЉАК: Држим бога за браду.

БАРБАРА: Каква заблуда. У шаци ти је мој мали космати стомак.”(Поповић 2003: 455)

<sup>256</sup> „Ако је неспособност да се контролишу значења која проистичу из фалуса као означитеља сведочанство симболичке кастрације, онда се ’искомадано’ тело пре огледала, тело без контроле, може схватити као симболички кастрирано, а спекуларна и синегдохијска идеализација (фалусног) тела може се тумачити као компензаторни механизам којим је надвладана фантазамска кастрација. Донекле слично Фројдовим настојањима да заустави бујање ерогенних делова тела у сопственом тексту, делова који су, у исти мах, места бола, Лакан зауставља клизање означитеља у бујајуће катахресе тако што унапред претпоставља фалус као привилеговани означитељ. Тражење статуса привилегованог означитеља за фалус заправо производи ту привилегију као своју последицу. Објављивање привилегованог означитеља јесте његово успостављање. То перформативно поврђивање производи и изводи сам процес привилегованог значења, оног чија се привилегија може оспоравати списком алтернатива које он искључује, алтернатива чије негирање конституише фалус и убрзава његово појављивање.” (Батлер 2001: 114)

жене, може се разумети као Аспидина одбрана фалуса<sup>257</sup> од детронизација, као привилегованог означитеља (Батлер 2001: 114), а насиље као обликовање палимпсеста на телу Цви. Она као маргинализовани лик већ раније потврђује да је *огуглала на батине*.

Мушка хомосексуалност, међутим, представљена је на крајње конвенционалан начин. Жаркић из *Пазарног дана* носи атрибут *дупедавац*, који му је постао надимак. Његов идентитет сведен је на његову сексуалност и једино као такав је представљен и схваћен, што указује на хомофобичност света представљеног у драми. Преко сексуалности се прелама јуначки, дакле мушки идентитет:

„ЖАРКИЋ: Е па, сад, газда Богољубе, ако ћеш и ти, ко из рата прослављени комитски четовођа и носилац Карађорђевог звезде с мачевима – гледати букачима и комуњарама кроз прсте, онда не знам ко ће устати у одбрану Његовог величанства краља и отаџбине.

БОГОЉУБ: Мањ ти да подметнеш гузицу, Жаркић. Хајд, напоље! Уминуло је.

ЖАРКИЋ: Идем, идем, газда, ал` ти се припази, да те комуњаре преко женског кревета не привуку на своју страну.

ДАРИНКА: Ко што се теби, од генераловог коња, на Кајмакчалану, у главу рањеном, болничар Енглезовац, под санитетским шатором, приљубио с леђа под ћебетом, да би те придобио с оне стране одакле си шупаљ, па ти после генерал, за твоју љуту рану, одрекао медаљу, због тог преласка у такозвани позадински чмартабор.” (Поповић 2001: 1010)

Иста реч – дупедавац – појављује се у *Мишијој грозници*, али у аутоироничном контексту, афирмишући сваки виталитет наспрам болести:

„ЈАРМИЛА: (*Иза паравана.*) Ма је л` истина то што се прича да сте вас двојица дупедавци.

---

<sup>257</sup> Лакан фалусу даје статус привилегованог означитеља. „Фалус *симболизује* пенис, и утолико што га симболизује, он га садржи као оно што је симболизовано; он *није* пенис. Бити објект симболизације значи управо не бити оно што симболизује. У мери у којој фалус симболизује пенис, он није то што сам симболизује. Што је више симболизације, то је мања онтолошка веза између симбола и симболизованог. Симболизација претпоставља и производи онтолошку разлику између онога што симболизује – или означава – и онога што је симболизовано – или означено. Симболизација одузима ономе што је симболизовано онтолошку повезаност са самим собом.” (Батлер 2001: 115)

МУРЗИЛКА: (Иза парвана.) Камо лепе среће да смо макар и то, него ништа. Ја сам шећераш, а он је хронична тртара...” (Поповић 2003: 60)

Тему мушких гениталија као синегдохе моћи, Поповић у потпуности разголићује у *Трци с временом*, својеврсној антиутопијској лакрдији на тему живота у модерном света. Мрата, у тренутку финансијске кризе изговара дугачак монолог којим, сумирајући свој дотадашњи живот у свету великог бизниса, проналази решење:

„И мени је у том критичном тренутку, између два историјска превоза, синула сјајна, можда и спасоносна идеја, подгрејана чињеницом да су на тржишту људског мяса најтраженији бубрези. Повуци-потегни, ишчупати не можеш. Имао сам две премисе. Прву, да руда нема суда. И другу, да мени и онако ничему више не служе моја муда. Идеја је била комплетна: продаћу муда за бубреге. [...] Нисам ни ја мутав. О.К. Кад могу сви остали, што не би мог`о и ја” (Поповић 2003: 1208)

Ове речи показују да је идеја човека у значењу које му даје хуманизам – потрошена. Мушкарац који констатује да му муда више не требају, у култури у којој Поповић пише, симптом је разореног фалогоцентричног света, што индукује идентитетску кризу или кризу субјекта. Без обзира што бисмо његову одлуку могли протумачити и као спремност на превару, што израз *продати муда за бубреге* колоквијално значи, Мратина спремност на кастрацију, Лакановским језиком речено, између сталог је спремност на декомпоновање сопственог Ја, да би се опстало као проблематично – Ми.

У лепези различитих манифестација родних идентитета, налазимо два случаја који се могу подвести под категорију транссексуалности. Први је недвосмислен. Реч је о лику Љусје Соловјеве, која је већ на списку лица описана као трансвестит. У тексту драме налази се одломак из којег сазнајемо да је Љусја и распоп<sup>258</sup>:

„МАНУС: Учио је за попа, па се закалуђерио. Ал` судбина му била да се заљуби у поштару, који је пио и своју љубав наплаћивао.

ЉУСЈА: Био је заносно рутав.

---

<sup>258</sup> Распоп се као атрибуција појављује и у *Сабљи димискији* и у *Кусом петлићу*.

МАНУС: Кад су га ухватили да из манастира краде кандила и иконе, пребили су га к`о јазавца и најурили из божје службе. После га је и среска полиција узела под своје, те тако миц по миц, докотрљао се и до престонице где има и страних амбасада, па свакојаким егзотичних салона, купатила и чајданица, те је он тако дошао до закључка да му је узбудљивије бити женом и прерушио се.” (Поповић 2003: 599)

Идентитетска нестабилност је лајт-мотив целе драме *Свети ђаво Распућин*. На почетку се пропали полицајци прерушавају у вернике које ће отац Хермоген исцелити захваљујући светом Серафиму (што је пародија чудоворних исцељења), па Илиодор припрема обману којом ће Распућина произвести у чудотворца, да би се испоставило да је цела руска елита једна обмана:

„ЈУСУПОВ: А ниси се бојала да се уплићеш у прљаве работе, да носиш речи и да помажеш овој хуљи да нам на чело Русије доведе Немца Штримера, а на чело Синода Јеврејина Карловића?”(Поповић 2003: 607)

Сам/а Љусја, био/ла је извор Распућиновог сексуалног задовољства. Дакле, транс идентитети, како их квир теорије<sup>259</sup> идентификују, могли би да укажу на још једну перспективу из које Александар Поповић сагледава проблем дезоријетисаног субјекта<sup>260</sup>.

Ако је прихватимо тезу Џудит Батлер да „праксе пародије могу служити да поново оживе или консолидују саму разлику између привилеговане и натурализоване родне конфигурације и оне која изгледа као изведена, фантазматска и миметичка – као неуспјешна копија” (Батлер 2007: 225), могуће је Поповићев поступак обликовања родних идентитета

---

<sup>259</sup> „Termin queer opisuje široki raspon kritičkih postupaka i prioriteta: iščitavanje predstavljanja istopolne želje u književnosti, filmovima, glazbi, slikama; analiza društvenih i političkih odnosa moći i seksualnosti; kritike sustava spol-rod; studije transseksualnih i transrodnih identiteta, sadomazohizam i transgresivne želje” (Spargo 2001: 13). „Queer teorija uključuje brojne ideje – od poststrukturalističke teorije, Jacquesa Lacana i njegovih psihoanalitičkih modela decentraliziranog, nestabilnog identiteta, Jacquesa Derride i negove dekonstrukcije binarnih konceptualnih i jezičnih struktura i, naravno, Foucaultove modele diskursa, znanja i vlasti.” (Spargo 2001: 41)

<sup>260</sup> Постоји у *Баиш-Бунару* сцена када амерички медији Бисерку представљају као Српка Касапића, што је такође место идентитеске травестије. Родно се апстрахује да би се добило негативно национално, што је пожељан идентитет непријатељског Другог. Субјекат (Бисерка) не зна поуздано шта је, па тражи гинеколошки преглед. За драму *Успомене Бисе херихтерке* може се рећи да у целости преиспитује идентитете и односе мушкарца и жене.

појединих драмских ликова разумети као покушај сагледавања двадесетовековног искуства, које баштини вишеструко идентитеско редефинсање од стране владајућих политичких дискурса. Такав поступак може бити схваћен као својеврсна политичка пракса, јер „деконструкција идентитета није деконструкција политике; прије, она успоставља као политичке баш оне термине путем којих је идентитет артикулисан” (Батлер 2007: 228).<sup>261</sup> Као књижевни поступак, уочава се дакле пародија, пастиш, интертекстуалност, дидаскалије указују на ергодичност, што су све симптоми постмодерних књижевних тенденција.

### 7.5. Дијахронија

Коначно, поглед на историју српске књижевности показује да је Александар Поповић баштиник једне богате традиције која на различите начине опсервира род и сексуалност. Сава Дамјанов наводи да се „еротски ток српске књижевности [...] може релативно континуирано пратити још од првих деценија XVIII века.” (Дамјанов 2002а: 183), кроз рукописне песмарице грађанске поезије Срба који живе у јужним, угарским деловима аустријске царевине. Текстови из песмарица писани су претежно у хуморном тону, јер та компонента „обезбеђује извесну друштвено-моралну легитимност књижевном говору о једној табу-теми, пошто се посредством те компоненте премошћује јаз између санкционисаног морала и – из перспективе његовог система – ’неморалне’ литерарне грађе: званичне прокламовне норме остале су (привидно) по страни, што опет сведочи о познатој двострукости таквог моралног система, о расколу између јавних, официјелних начела и индивидуалне пројекције, говора, праксе” (Дамјанов 2002а: 188). Еротске песме из песмарица, значајно тематизују тело, често женско тело, које *увек хоће*. „Посматрано из једне шире перспективе, може се рећи да је у овим текстовима човек (без обзира на пол) представљен превасходно као тело и

---

<sup>261</sup> За разумевање функције трансвеститских идентитета код Александра Поповића, од велике помоћи могу бити и поглавља *Меланхолија и границе извођења* и *Родна и полан перформативност*, из књиге *Тела која нешто значе* Џудит Батлер (2001).

кроз тело, кроз говор свог физичког бића, кроз знаковље сексуалности; та визија прожета је једним радосним осећањем еротског, једним необузданим, обесним, умногоме *карневалским* доживљајем сексуалности као разиграности, помаме тела и свега што је телесно: еротизам се овде схвата једнодимензионално и поједностављено, тежиште није на његовим мистичним или спиритуалним аспектима, не траже се корени, аналогije и суштине, већ је битан директни, непосредни однос према манифестацијама сексуалности, аутентична драж и голицавост уласка у табу-зону” (Дамјанов 2002а: 190). Нешто касније, Вук ће прикупити и усменокњижевно еротско стваралашто, много касније објављено у збирци *Црвен бан* (1979). Међутим, ако је хумор „доминантно обележје српског књижевно-еротског стваралаштва” (Дамјанов 2002а: 185), већ тада (*У Ерлангенском рукопису*), појављују се радови у којима је еротизам „средство посредовања неких општијих идеја” (Дамјанов 2002г: 198). Тако у драмској књижевности пратимо континуитет формата *женског ероса* као начела другости „Засењен и заглашен ’усамљеном гомилом’ историјских, патријархално-менталитетских, идеологијских (’друштвено-ангажованих’) и конзументски интонираних *глобалних сценских метафора*, преживљава и, у крајњем исходу, доказује своју суштинску надмоћност и виталност овде разматрани аспект српске драматургије, заснован на *опсервацији и проблематизацији ’женског Начела’*. Унутар његових координата се – од Стерије до Јована Христића, од Лазе Костића до Михиза – остварују и кључни *жанровски помаци и пробоји*, али се, исто тако, одвијају и сложене, иновативне, не-реалистички усмерене *реторичке размене и трансформације*: афирмација *алегоријског* приступа, продубљивање *пародијских* образаца, *иронични* и двосмислени карактер *театарског илузионизма*... А као покретачка снага поменутих обликотворних процеса, поступака и енергија искрсава *женски Ерос*, као начело *другости* које доводи у питање жанровске конвенције, стилске догме, идеолошке кодове што оптерећују делотворност драме и театра.” (Јованов 1999а: 155) У том смислу, драме Александра Поповића симболично понављају развојни лук еротског у српској књижевности. У раним драмама налазимо трагове еротског



дискурса који се може поредити с оним из песмарица XVIII века. Жене су свесне своје сексуалности и од мушкараца очекују да им у тој сфери буду адекватни партнери. У *Љубинку и Десанки* оперише се, између осталог пословицом: „Жењен човек – мртав човек” (Поповић 2002: 69) у вези са начелом да мушкарац мора увек да буде расположен за секс. За Десанку „онај ко може да пролонгира, тај може и да рефлектира, код сваке” (Поповић 2001: 52). Такав однос према сексуалности, међутим, полако ће се повлачити пред новим изазовима који ће сексуалност потискивати из нормалне свакодневице:

„ЛИНА: (*долазећи брзо, пре него што је Витомир отишао са сцене*): Вито!... Вито, докле ћу ја чекати?... удари ми крв у главу, сва се тресем!...

ВИТОМИР: Време рада, Лино, па се нема више за то када.” (Поповић 2001: 317).

Поповић ће и у својим каснијим драмама задржати повремено ликове, пре свега жене, које можемо сврстати у традицију која се баштини из времена рукописних песмарица. Таква је Зора шишарка из *Беле кафе*. Међутим, биће јасно да је таквих ликова све мање и да на њихово место долазе они којима сексуалност постаје средство којим преиспитују темељне парадигме сопственог бића, као што је случај у драми *Успомене Бисе херихтерке*, из које наводимо део, свесни да ће се изгубити мелодраматска стилизација коју носи целина текста:

„БИСА: Шта сте тако дуго под јорганом радили, кад се још нисте охладели?

ИСА: Причали смо тугаљиве приче, Бисо, и све тако нешто као лет-лет, птичице... саблажњиве сличице... (*Тиси.*) иди ти да кажеш Лиси, да је време јела она би још хтела.

БИСА: (потрчи да покрије нагу Лиси која је изашла на сцену): Је л` ти с овим мојим грубијаном Исом, Лисо, мука била, видим да си гди-гди лила?

ЛИСА: Не знам, Бисо, јер се чисто ни видели нисмо.[...]

БИСА: А да те Иса није обљубио, Лисо?

ЛИСА: Напротив.

ТИСА: Па што си онда гола?

ЛИСА: Гола сам од бола.” (Поповић 2003: 446-447)

Завршићемо ово разматрање политике идентитета последњом Поповићевом драмом, *Баиш-Бунаром*, за коју је већ раније речено да показује како су мушкарци ти који су темељно идентитетски уздрмани, што се најбоље види у чињеници да су жене те које преузимају традиционално мушке улоге у породичној заједници. Такав статус субјекта, посматран из перспективе идентитетских стратегија, показује сличне симптоме какве смо уочили приступајући Поповићевим драмама са других интерпретативних позиција. Травестијом идентитетских кодова (и) у овој драми, Поповић успоставља крајње екс-центризовану текстуалност, коју више није могуће саобразити јединственом протонаративу – канону.

## 8. Песма и певање у драмском тексту – случај Александра Поповића

Историја драмске књижевности јесте, већим делом, историја стихованог исказа. Прозни говор овладао је драмом тек у XIXв. Српска драмска књижевност, у том смислу, не представља изузетак. Откада се о драми и позоришту говори, говори се и о песми као њиховом нераздвојном делу. У том смислу, могуће је реконструисати и историју певања у драми.

О историји српске драме, може се говорити од средњег века (Марјановић 2005). У типолошком смислу, појављују се, и литургијска и лаичка драма, као и другде у Европи. „Док је у земљама Западне Европе и у Византији, у раздобљу од X до XV века, постојало религијско позориште, на просторима српских земаља од XI доXV века (Зета, Рашка, Травунија, Захумље) о њему нема довољно јасних, сачуваних вести. Главна сметња његовом развоју била је строгост Српске православне цркве. Већина наших црквених људи једнако је зазирала од религијског позоришта – које је подржавала Римокатоличка црква – и од лаичког позоришта, у којем је видела само саблазан и моралну изопаченост.” (Марјановић 2005: 46)

Ипак, под утицајем *европског профаног позоришта* и у нашим крајевима настало је и постојало и лаичког позориште. Довољно је погледати терминологију која се у средњовековним документима користи када се говори о глумцима, да би се схватило колико је широко било поље утицаја. У контексту *лаичке драме*, помиње се *скомрах* (руски термин), *шпилман* (немачки термин), *мимичар* (византијски термин), *буфон* (италијански термин), *хистрион* (дубровачки термин). Мимичар је, по дефиницији глумац, певач и играч.

Црква, поменули смо, у то доба нигде нема превише разумевања за народну забаву, оличену у лаичком позоришту. Оно је посебно строго било осуђивано на Истоку (сфера византијског утицаја), но то није угрозило његов опстанак. Лаичко позориште помиње се у два византијска закона који су

преведени и били у употреби у српским земљама. То су *Номоканон* или *Законоправило* (*Крмчија*) и *Синтагмат*. Наводимо два од седамнаест правила апостола Павла, које је Свети Сава увео у *Законоправило*: „Правило 6. Ко се такмичи у трци, било као појединац у кочији, или као пешак на тркалишту; или ко је старешина позорнице, или такмичар, или плесач, или [крчмар] – са тим или да престану, а ако не – да се одбаце.” (Свети Сава 2005: 160). „Правило 13. Ако се ко одао глуми на позорници, или упражњава лов, или коњске трке на тркалиштима, не одустане ли од тога – да буде извржен.” (Свети Сава 2005: 161). У *Законоправило* је и правило донесено на Светом и помесном сабор у Кратагини: „Правило 61. Позоришта се не окупљају у недељу и на празнике (Свети Сава 2005: 363); „Правило 63. Ко је са шпилманске вештине прешао на частан живот – да се првome не приволи опет” (Свети Сава 2005: 364). Према правилима Шестог васељенског сабора у Константинограду „Свештено лице или монах који одлази на хиподроме, или на свадбу где намеравају да уђу музиканти, не изађе ли пре тога – да се извргне.” (Свети Сава 2005: 433); „Правило 50. Мирјани не треба да се коцкају. Правило 51. Нити треба бити глумац, ни позориште гледати, ни ловом се бавити, јер се због тога одлучује, а свештена лица која то творе – извргавају се.” (Свети Сава 2005: 449). „У *Синтагмату* глумачке вештине изједначавају се са развратом, а глумац (скомрах, лицеподходник, подражатељ) сматра се блудником и ниским лицем, па се, када је представљао монашки или свети лик, за то предвиђала и телесна казна. *Синтагмат* дозвољава родитељима да разбаштине сина ако се против њихове воље бави глумом” (Марјановић 2005: 50).

Ово показује да је глас другости, па и онај позоришни глас, или пре свега тај, одувек на мети онога што Мишел Фуко зове надзирући дискурс. Ипак поменимо и да је „византијска царица Теодора (око 502-548), кћи чувара медведа на Хиподрому, била, пре удаје за цара Јустинијана I, и глумица позната по особености да на сцени спаја љупку шалу са примамљивом путеношћу, док је цар Михајло III Пијаница (838-867) наступао на Хиподрому као тркач-возач кочија” (Марјановић 2005:45). Има трагова на основу којих се

може претпоставити да је постојало српско црквено позориште и да су играле антихришћанске, богохулне пародије (Марјановић 2005: 66).

За наше разматрање важно је нагласити да је и литургијску драму, као и лаичку, пратило певање, при чему су певане канонске песме, примерене празнику који је требало обележити.

Панораму театарских облика не чине само литургијска и лаичка драма. Фолклорни театар је још један позоришни облик на нашем тлу који садржи песме и певање. О њему је први писао Лаза Костић у тексту *Народно глумовање* (1893) и навео две песме које се у Цуцама (Црна Гора) певају у склопу прославе *Јовањ-дана*. У дијалошкој песми, обликованој у антитетичком тону лирских паралелизама, младић се удвара девојци, наводећи своје добре (телесне) особине, али га она одбија, шта више, еманципује принцип слободе избора.

Историја барокне драме Дубровника бележи, у контексту разматрања књижевног рада Ивана Гундулића, уводну песму хора пастира која је певана у драми *Дубравка* (Марјановић 2005: 137). И у *Павлимиру* Јунија Палмотића, на крају драме певала се химна слободном Дубровнику (Марјановић 2005: 141). Стотинак година касније, 1734. када у Сремским Карловцима буде изведена *Траедокомедија* Емануила Козачинског, при крају комада биће певана песма у славу патрона школског позоришта, митрополита Викентија Јовановића (Марјановић 2005: 156).

Истовремено, можемо говорити о народној драми – вертепу<sup>262</sup>. „У књизи *Песни различнијанагосподскијепразници* објављене су песме које се певају уз вертеп, међу њим и позната *Шедше трије цари*. Вертеп се спомиње и у песмама српске грађанске лирике XVIII века, кад имамо и његов први, непотпун текст, *Орацију от Ирода* (’Откуду ви пришли јесте трије цари’), са Гашпаром, Мелхиором и Валтазаром као лицима радње и са једном ’орациом’

---

<sup>262</sup> „Реч *врътъль* имамо у XIV веку код Данила, у једном тексту цара Душана и у рукописима каснијих векова, међу којима и у једном препису Теодосијева *Живота св. Саве* од 1736, после чега је код Срба завладао руско-украјински облик *вертеп*, што значи да је код Срба био у употреби њихов средњовековни облик речи све до доласка руско-украјинских учитеља двадесетих и тридесетих година XVIII века, који су им у књижевности и у цркви наметнули свој рускоцрквени језик (у цркви живи још и данас), па с њим и свој облик речи *вертеп*.” (Кићовић 1957: 620)

на крају сцене у локалном народном духу.” (Кићовић 1957: 620). У другој половини XIX века вертеп, према Кићовићу, помињу Ј. Игњатовић, Змај, Ј. Грчић-Миленко, Ј. Костић, М. Шапчанин, И. Вукићевић.

А када наступи доба просвећеног апсолутизма Јосифа II, и просветитељство почне да продире и међу Србе који су живели у Аустријској царевини, појавиће се у позоришном животу драмски облик који ће дуги низ година имати своју верну публику. Реч је о бечком пучком игроказу који ће код нас прерасти у комаде из народног живота с певањем. „Када је реч о музичким ’нумерама’ у народним комадима с певањем, ваља утврдити да је њихово извориште било у Бечу, из којег се, током XIX века, распростиру по целој дунавској геополитичкој сфери (Угарска, Чешка, Словачка, Хрватска, Војводина, Србија).” (Марјановић 1987: 47) У студији *Пучки игрокази XIX стољећа* Никола Батушић наглашава: „У пучком игроказу XIX ст., а у Бечу посебице, гласба добива често и равноправан драматуршки статус с осталим факторима у грађењу игроказа, јер пјесмице (*coupleti*) постају незамјенљиви дијелови сваке представе, приближавајући пучки игроказ оперети, контаминацији гласбене и говорне сценске умјетности” (Батушић 1973: 16).

Овај, веома популаран, жанр цветао је у XIX веку, а трансформацију доживљава баш на прелазу у XX, с *Коштаном* Борисава Станковића, посебно ако се има у виду функција песме у драми. Према Љиљани Пешикан Љуштановић „песмама и у песмама исказују се нека од битних значења *Коштана*, оне тамне, нагонске, често деструктивне тежње с којима се сукобљава колектив, намећући своје норме, али и болни раскол појединца – и са средином и с властитом ’нечистом крвљу” (Пешикан Љуштановић 2009: 9). Песма преноси осећања, део је и драмске приче, предмет метатекстуалних разматрања, а Коштана, као носилац табуизираниог фабуларног тока „биће са социјалне маргине, које не само да побуђује ове жеље већ их, што је можда битније, својом песмом артикулише и исказује, мора се уклонити и ућуткати, да би се деструктивни нагони потиснули и наново потчинили норми колектива” (Пешикан Љуштановић 2009: 12).

Песма се из драме повукла у периоду између два светска рата<sup>263</sup>, да би поново оживеле током Другог светског рата. Управо овај период, потврђује да песма у драми може имати различите текстуалне функције, у зависности од идеолошког контекста у који се смешта, то јест да функционише као трансдукциони цитат. Док су у окупираном Београду бројне позоришне дружине играле хумористичке представе и забавне програме, партизанска позоришта имала су јасно дефинисану идеолошку интонацију, која је захватала и песме које су певане, јер „партизанска позорница била је борбени одред Револуције” (Марјановић 2005: 362).

Можемо да сумирамо да од самих почетака, култура којој припада и Александар Поповић, бележи активан однос књижевног канона према песми; и позитиван (нпр. литургијска песма) и негативан. Тако је у новијој културно-политичкој пракси, током и након Другог светског рата. Припадници владајуће групе, а то су партизани и касније њихови представници у мирнодопској власти, певају своје песме, а осуђују оне које су препознате као песме непријатеља, дакле као симптом другост. Да се са таквом културном праксом наставило, показује супкултурни феномен песама навијачких група. Додуше, међудискурзивна разграничења нису академски јасна, али питање је јесу ли икада и била таква. Подсећамо да је песма из позоришне представе *Маркова сабља*, по тексту Јована Ђорђевића, постала национална химна<sup>264</sup>. Посматрано дијахронијски, пратимо полифонију модификовања перформатива.

Драмски опус Александра Поповића не може се промишљати, ако се превиди чињеница да је у већину драма писац укључио и песме и предвидео њихово певање. Узмемо ли само у обзир текстове објављене у изабраним делима Александра Поповића<sup>265</sup>, од двадесет и пет текстова драма за одрасле, само пет **не** садржи песме. Покушамо ли да успоставимо типологију песама

---

<sup>263</sup> О модерничким тенденцијама и идеологизацији драмске књижевности у овом периоду у: Марјановић 2005.

<sup>264</sup> Песма *Боже правде*, која је део пригодне драме *Маркова сабља* (1872) Јована Ђорђевића, била је химна кнежевине Србије, а и данас је химна Републике Србије. Више у: Тодорић 2005.

<sup>265</sup> Поповић 2001 и Поповић 2003.

које се појављују у Поповићевим драмама, видимо да их је могуће сврстати у неколико категорија. Једној групи припадају оне које подсећају или јесу шлагери, односно популарне кафанске песме из периода између два светска рата, дакле песме које припадају урбаном контексту. Потом срећемо песме на народну, претежно лирске интонације, и коначно три песме које су у различита времена српске историје биле или јесу химне: *Ој Србијо мила мати*, *Боже правде* и *Светосавска химна*<sup>266</sup>. Ми ћемо их у даљем тексту посматрати као самосталне интерпретативне целине, јер указују на тематско мотивске комплексе, као и одређене версификацијске поступке које примењује Александар Поповић, зато, што без таквог тумачења није могуће потврдити нашу тезу да су песме заправо у интертекстуалном односу према остатку текста, у смислу функције означитељских пракси „које детерминишу текст, [и] истовремено и саме бивају трансформисане у његовом проширеном, нестабилном и ерозивном подручју” (Вујановић 2004: 101).

Анализа песама које Поповић уноси у своје драме показује широк дијапазон поетичких средстава којима се служи. Ипак, доминира пародија (која није ограничена само на песме него на целокупан језик драма овог писца). Ево примера поповићевског сонга:

„СВИ (*певају углас*):

Буџо, дангаро<sup>267</sup>, папуло, јазијо,  
џибро, мотико, кубуро, чивијо,  
геџо, ложино, колевко, Србијо,  
дивља – питома, мрачна – пресветла,  
ропска – пркосна, као девојка!  
Ти си силно прегазила време,  
волим да ти чујем глас!...  
Грбачу ти не поломи бреме,  
остаде ти прави стас!...

---

<sup>266</sup> Све три песме певају се у Поповићевој драми *Пазарни дан*. У *Чарани од сто петљи* такође се пева *Ој Србијо мила мати*.

<sup>267</sup> Према *Речнику српскохрватскога књижевног језика*, књига прва, не постоји реч дангара, али постоји дандара (лакомислена особа, протува), па је могуће да је овде реч о штампарској грешци (Речник 1967/1: 616).



Дивља – питома, мрачна – пресветла,  
ропска – пркосна, као девојка!...<sup>268</sup> (Поповић 2001: 300)

Наведени пример је занимљив јер представља пролошку песму за текст драме који следи. Догађаји, а посебно у вези с главним јунаком Бором, одиграваће се у распону различитих крајности у својеврсном фуриозном темпу, све до завршетка који је сажет у, како аутор каже, паклено коло: „Милисављевић: Ајд-ајд!... (Подигне гумену палицу и дрекне.) У име народа, напред сад!... (Хармонике још жешиће. Милисављевић, с палицом као с марамицом, поведе коло напред, за њим Бора, па Милисав и онда сви одреда, заиграју бесомучно да сруше позорницу, као у паклу.) (Поповић 2001: 403) Састоји се из две целине, које разграничава стих: *ропска – пркосна, као девојка*<sup>269</sup>.

Прва целина заправо је сложена фигура, сачињена од једанаест метонимијских атрибуција, које су синоними за Србију која се апострофира. Набрајање има екстатички растући темпо са врхунцем у првом појављивању рефрена: *ропска – пркосна, као девојка*. Следи друга целина, ритмички обележена изометријом, која тематизује самосвојност Србије. У финалу се антонимима проширује атрибуција којом је песма започела и понавља се

---

<sup>268</sup> Занимљиво је поменути и значења осталих појмова у овој песми:

БУЦА – 1. батина с главом, кијача. б) краће дебело дрво које се штаповима тера у чобанској игри „крмача”. 2. (покр) рупа. 3. фиг. ирон. човек на важном положају.

ДАНДАРА – подруг. лакомислена особа; протува „Првој групи прилепили су надимак „дандаре”. Под тим појмом подразумевала су се монархистичка и реакционарна схватања.”, Стеван Јаковљевић, *Српска трилогија*.

ПАПУЛА – јело од куваног и згњеченог граха, пасуља или сочива и кромпира.

ЈАЗИЈА – покр. писмо, оно што је написано на нечем.

ЦИБРА – ком, комина

ЧИВИЈА – 1. дрвени или гвоздени клин који држи точак на осовини, уопште клин, ексер. 2. кључ за затезање жица на музичком инструменту. 3. фиг. тврдица, циција б) лукав, препреден човек, превејанац

ГЕЦА – 1. подруг. сељак, геак (обично за србијанског сељака) 2. покр. патуљак, кржљав човек

б) закржљало прасе.

ЛОЖИНА (у издању на које се позивамо) – појам не постоји у Речнику.

ЛУЗИНА (издање Књигакомерц 1995) – појам не постоји у Речнику.

ЛУЖИНА – аугм. од луг, шумарак. 2. покр. мочварно, подводно земљиште, мочвара.

ЛУЖИНА – хем. једињење, спој који с киселинама твори соли

<sup>269</sup> Овде се појављује релативно чест мотив - чедност.

рефрен : *ропска – пркосна, као девојка*. Песма је у функцији пародисања јединства и масовних политичких митинга послератног доба, па тако посредно одређује време радње. И коначно, представља специфичну језичку архиву, што је типично за драме Александра Поповића.

Из перспективе поетике постмодернизма, реч је о инкорпорирању текстуалног каталога (специфичне речи које својом архаичношћу или идиоматичношћу реферишу неко време и неки простор) који својим акустичким својствима уграђује елементе екстатичког ритуала у семантички план. То би се могло разумети као тековина театарске авангарде, али носилац семантичког плана, реч *Србијо*, упозорава да је Ја које говори друго у односу на *Србију* (волим да ТИ чујем глас), па се идеја отуђења, уводи већ у самом почетку драмског текста. И други акценат у том стиху – волим да ти ЧУЈЕМ ГЛАС потврђује да је Ја које говори друго у односу на појам Србија. Тако видимо да је пролошка песма у функцији означавања драматуршких стратегија. Аутор је задржао формалну функцију пролошке песме, традиционалну фигуру персонификовања Србије, чиме је, из перспективе постмодерне драме наговестио поступак есејизације (Саразак би рекао *епизације*) драмског текста.

У драме које разматрамо песме су интегрисане на различите начине. Налазимо класичне сонгове, што је наслеђе традиције комада из народног живота (било да су преузете из наслеђа сеоске или градске културе, било да су Поповићеве песме), али се у драми *Друга врата лево* види да је Поповић обликовао својеврсни стиховани дијалог, прозиметар, чиме се конотира менипска сатира, коју критика постмодерне књижевности у одређеном (жанровском) смислу сматра претечом (Татаренко 2013: 272):

„БОЖИЈА: Онда се сви ухватите за уши, па играјте! (*Хватају се за уши и стану скакутати.*) Чекај, шта сте ви ово урадили, сад тек сам **спазила**?!

СУЛИТЊА: А досад си нас, Божија, претежно **мазила**?

БОЖИЈА: Окрњили сте наш тако тешко стечени углед у **иностранству**!

СОДА: А досад смо, Божија, били, мање-више, маскота своје **поданству**?

БОЖИЈА: Штетно сте се одразили на наше економске **аранжмане!**  
ГОЛУБИЦА: И досад смо вам, Божија, били као недужно **лане?**  
БОЖИЈА: Покарабасили сте наше одбрамбене **фортификације!**  
ЈАБЛАН: А досад смо, Божија, били чедо **нације?**  
БОЖИЈА: Оскрnavили сте наше највеће **светиње!**  
СВАТ: А досад су уз, тебе и Оцу, сви наши поступци били, тек, игре **детиње?**” (Поповић 2001: 576-577)

Из наведеног одломка закључујемо да је Поповић спреман да смисао потчини поетској функцији исказа, што у овом случају јесте начин да се нагласи сукобни однос, дакле нека врста индивидуализације ликова.

Друга могућност је да, следећи поступак који је применио Станковић у *Коштани*, песмом деконструира текстове кутуре. Нешто касније, у истој драми, *деца* (ликови који су у сукобу с Оцом и Божијом), приспитују се:

„СВАТ: Је л ово, коначно, та наша слобода?  
СОДА: Или је то само кривотворена **реч гола?**  
ТАНГУЗ: Можда је криво рођена?  
СУЛИТЊА: Ај, форцепсом вучена из досаде, **без бола!**” (Поповић 2001: 581),

шо је радикализација поступка на који смо претходно указали. Ако је *слобода* била тотем реч у идеолошком контексту у којем драма настаје, а она је таква у целокупној српској култури, тада њено промишљање (у деридијанском духу) ту реч и тај појам не само што детронизује, јер би то био поступак упаривања бинума, него је своди на безлични лексикографски низ. Другим речима, наведени примери репрезентују оне Поповићеве сонгове који су пример, не само као издвојени модуси, него, и то је важније, као делови драмског текста, критичке интертекстуалности (Вујановић 2004).

У истој драми, у случајевима када ликови губе индивидуалне црте и наступају као колектив, форма песме је препознатљивија. Наводимо пример који тематизује феномен историје на текстуалном и секса на плану физичке радње.

„СВИ (*певају у игри и оргијају*):  
Историја камен туца,  
од маља јој јетра пуца,

нокти јој се плаве!

Овај свет је препун страве!

Овај свет је реп без главе!

Овај свет је сан без јаве!

ЈАБЛАН: Сендвичи! (*У игри направе два сендвича од својих тела. Голубица у сендвичу између Јаблана и Свата, а Тантуз у сендвичу између Соде и Сулитње.*)

СВИ (*певају даље у игри и оргијању*):

Историја водом тече,

од струјања крв је пече,

сузе јој се даве!

Овај свет је препун страве!

Овај свет је реп без главе!

Овај свет је сан без јаве!

ЈАБЛАН: Трула кобила! (*У игри, Голубица, Сода и Сулитња узјашу Свата, Тантуза и Јаблана, од напред, лицем у лице.*)

СВИ (*певају, даље, оргијају*):

Историја време јаши,

од једа јој жуч у чаши,

усне јој крваре!

Овај свет је препун страве!

Овај свет је реп без главе!

Овај свет је сан без јаве!" (Поповић 2001: 588-589)

Фигуром персонификације, *историја*, која је у песми изједначена са светом, губи атрибуте научне методе и мотивима из репертоара хорора и фолклорне фантастике (које можемо читати као гротеску) бива представљена као нестабилни дискурс или бордерлајн феномен. Јаблану, који командује покретима групе, дата је функција носиоца перформативног исказа у остиновском значењу те речи<sup>270</sup>. Група заиста, по команди, формира сендвич од људских тела, односно фигуру из дечије игре *труле кобиле*, која подразумева међусобно јахање играча. Тако се Јаблан у овој сцени конституише као субјект моћи који делује у дискурсу групе која нешто ради и нешто говори. Међутим, „тамо где постоји једно ’ја’ које изриче или говори, и тиме производи учинак у дискурсу, најпре постоји дискурс који претходи

---

<sup>270</sup> „У оквиру теорије говорних чинова, перформатив је она говорна пракса која спроводи или производи оно што именује.” (Батлер 2001: 28)

томе 'ја', омогућује га и ствара у дискурсу обавезујућу путању његове воље” (Батлер 2001: 276). Дискурс производи то Ја, јер „дискурзивни услови друштвеног препознавања *претходе* настајању субјекта и *условљавају* га” (Батлер 2001: 276). Тако је перформатив владајућег Ја – Јаблана, постао само функција у дискурвној размени. Ми-група говори и чини потпуно у сагласју. Промишљање историје је промишљање себе који историју обликује, који тако производи и конвенцију моћи. Поједностављено речено, персонификација историје није само цитат на конвенцију наслеђа (према којој је историја и *учитељица живота*), него је и нужан услов да речи и дела актера прерасту у херменеутички игроказ<sup>271</sup>. Значајно је питање да ли су у наведеном примеру говор и чин несагласни. Наиме, питање је да ли група добро разуме поруке дискурса моћи, када формирајући сендвич конотира, према пищевој дидаскалији, оргију и истовремено промишља историју. Наше је мишљење да је то тачно, да оно што говоре и оно што чине представља целовити суд Ми-групе о проблему историје и света. Прво, Јаблан у драми није инстанца моћи, него су то Оца и Божија. Дакле он је онај који представља **слику** моћи, иако припада Ми-групи. Уколико јашући једни друге (трула кобила) говоре да *историја време јашу*, тада та њихова игра показује да су они сами и историја и време, који, осим свега осталог, конституишу инстанцу моћи<sup>272</sup>, али могу и да је пародирају, чиме, заправо пародирају себе, што је радикални деконструктивистички рез. Телесно и сексуално, а то је случај и на другим местима у овој драми, постају функција деконструкције конвенције на којој је утемељена моћ<sup>273</sup>. Другим речима, Ми-група опонаша механизме којима се

---

<sup>271</sup> То је вероватни разог зашто су многе сличне драмске ситуације у Поповићевим драмама схватане као кодирани политички говор.

<sup>272</sup> Расправљајући питање моћи, на примеру судије, Џудит Батлер каже: „Доиста, судијин говорни чин црпе своју обавезујућу моћ из позивања на конвенцију; та моћ не може се наћи ни у судијином субјекту, нити у његовој вољи, већ у цитатском наслеђу помоћу којег се савремени 'чин' појављује у контексту ланца обавезујућих конвенција.” (Батлер 2001: 276)

<sup>273</sup> „Да ли би перформатив могао да успе”, пита се Дерида, 'кад његова формулација не би понављала кодирани или поновљиве исказе [...] кад се он, на неки начин, не би могао идентификовати као *цитат*?' Ако перформатив привремено успе (а сматрам да је 'успех' увек и само привремен), то се не догађа зато што интенција успешно управља говорном активношћу, већ само зато што у тој активности одјекују претходне и што она *аккумулира снагу ауторитета тако што понавља или цитира један ауторитативан низ пракси који јој претходи*. То даље значи да перформатив 'делује' уколико *користи и прикрива*

конституише дискурс моћи, али га и контекстом у којем се одиграва – разара, откривајући *конститутивне конвенције*. Тако видимо да је функција песме у овом делу драме *Друга врата лево*, веома сложена и на нивоу жанра пресудна за обликовање значења.

Додајмо, у светлу чињенице да се поједини стихови песме која отвара драму, певају и у финалу, да се може закључити да су у драми *Друга врата лево* Александра Поповића сонгови и прозни говор (прозиметар) равноправни елементи текстуалних стратегија. Песма је тако уграђена у ткиво драмског текста да чини немогућим једнозначно тумачење, а у корист деконструктивистичког поступка „којим ће се текст и његов контекст непрестано десемантизовати и ресемантизовати” (Вујановић 2004: 101).

„СВА ДЕЦА: (певају уз паклену музику скакућући на скочигузима).

Скочи, скочи, скочигуз,

ко на ватри кукуруз!

Скочи, скочи, скочигуз,

ко на ватри кукуруз!

Раскока се жуто зрно!

Раствори се море црно!

Размрви се језгро цело!

Расцвета се цвеће бело!

Хоп!

Груну зрно као топ!

Хоп!

Паде чедност као сноп!

Отвори се плави строп!

Хоп! Хоп! Хоп!

Скочи, скочи, скочигуз,

ко на ватри кукуруз!

Скочи, скочи, скочигуз,

ко на ватри кукуруз!” (Поповић 2001: 556)

Напоменимо поводом ове песме још само толико да писац и овде доследно актуелизује традицију пролошке песме/текста. Стихови казују да ће се отворити море црно, размрвити језгро, пасти чедност и отворити небо. Све

---

конститутивне конвенције које су га припремиле. У том смислу, ниједан израз или исказ не може функционисати перформативно, а да при том не акумулира и прикрива историчност силе.” (Батлер 2001: 278)

су то апокалиптички мотиви последњих времена који треба да доведу до спознаје, која је у овој песми сугерисана управо мотивом експлозије (*зрну зрно као топ*) који је луцида интервала у нeredу који структуришу скочигузи. Та спознаја која наступа јесте губитак чедности (*паде чедност као сноп*) и у интертекстуалном смислу јесте цитат и на мотив пада, односно изгона из Еденског врта, што је релевантно за разумевање Поповићеве поетике.

У интерпретативном смислу, могућа су, ипак, два приступа песмама које се појављују у Поповићевим драмама<sup>274</sup>.

**Први** назовимо условно читањем у контексту, када је сама песма експлицитни интертекст на културно наслеђе. Он подразумева познавање времена у којем је дело настало, времена у којем је песма из дела изворно певана (уколико је реч о цитату) или времена и прилика на које се песмом алудира (песме на народну нпр.). Овим начином можемо да претпоставимо шта је драма са том и таквом песмом/песмама значила читаоцу/гледаоцу у време настанка. У том смислу, треба имати на уму да је победничка страна, после Другог светског рата, диктирала и естетичка начела, успостављена још у ратном периоду, а назначена социјалном књижевношћу<sup>275</sup> непосредно пред Други светски рат. Дакле, песме су биле део политичког става.

У доба у којем се у јавности појављују драме Александра Поповића говори се о слабењу идеолошког притиска на писце. Нешто раније, сукобили су се реалисти и модернисти. Осим тога, „тих година се врши практична диференцијација у нашој култури: на једној страни су манифестације озбиљне уметности, на другој – забава и спорт” (Лукић 1968: 85). У контексту раслојавања у култури (али и супкултури), песме у Поповићевим драмама више не могу да буду схваћене као борбени поклич

---

<sup>274</sup> Теорјски посматрано „поље разумевања и споразумевања се поларизује под предзнацима савременог, историјски сломљеног ума који признаје властите границе и не посеже више за целином. На једној страни стоје, ’континентално’ говорећи ’новоаристотеловци’ који полажу акценат на *контекстуалност* разумевања и споразумевања и на *мноштво* животних форми, док на другој страни можемо пронаћи новокантовце који настоје да открију услове разумевања и споразумевања *независне од контекста* и устрајавају на јединству у мноштву конкурентских умних и животних форми” (Валденфелс 2005: 127).

<sup>275</sup> О социјалној литератури у: Деретић: 2004, поглавље: *Социјални и ратни писци* и Палавистра 1972.

револуционара, тим пре што је њихова садржина, по правилу супротна идеалима доминирајуће политике. Тешко да се могу схватити и као облик забаве, какву су функцију превасходно имале у деветнаестом веку, јер не промовишу пожељни естетички и идеолошки модел. На примеру Поповићеве драме *Сабља димискија* покушаћемо да анализирамо песме имајући на уму контекст који оне призивају и транстекстуалне везе које обликују.

### 8.1. Песме у *Сабљи димискији*

Неколико лица се у драми *Сабља димискија*, уз прозни говор, оглашава и песмом. Најзначајнија је функција песме за разумевање колективног лика *Четири девојке*, стога што се оне *једино* песмом оглашавају. Песма коју певају је својеврсни интертекстуални цитат.

„Ој Српкињо, буд` орна као што си узорна,  
кажи да се разгласи шта те тако краси...  
Бело грло и лице, дуге косе, витице  
или румен с усана или коса врана!..

Странче, знај, круну да ми дадеш,  
царски сјај – мене не имадеш...  
јер ја сам Српкиња  
- љубим само Србина...  
И бићу Српкиња  
до` год сам жива!...”(Поповић 2001: 142)

Стихови прве строфе потичу из либрета<sup>276</sup> за истоимену оперу Исидора Бајића, који је настао према једночинки *Кнез Иво од Семберије*, Бранислава Нушића<sup>277</sup>. Друга строфа је варијанта изворне песме. Поповић ју је значајно модификовао. У изворнику се девојке обраћају *бралу* (*брале* је хипокористик *од брат*), а код Поповића *странцу*. Девојка се, у духу традиционалног морала, стиди похвала њеном физичком изгледу, али се дичи својим српством.

<sup>276</sup> Либрето *Кнез Иво од Семберије*:

[http://sr.wikibooks.org/wiki/%D0%9A%D0%BD%D0%B5%D0%B7\\_%D0%98%D0%B2%D0%BE\\_%D0%BE%D0%B4\\_%D0%A1%D0%B5%D0%BC%D0%B1%D0%B5%D1%80%D0%B8%D1%98%D0%B5\\_\(%D0%BB%D0%B8%D0%B1%D1%80%D0%B5%D1%82%D0%BE](http://sr.wikibooks.org/wiki/%D0%9A%D0%BD%D0%B5%D0%B7_%D0%98%D0%B2%D0%BE_%D0%BE%D0%B4_%D0%A1%D0%B5%D0%BC%D0%B1%D0%B5%D1%80%D0%B8%D1%98%D0%B5_(%D0%BB%D0%B8%D0%B1%D1%80%D0%B5%D1%82%D0%BE)

<sup>277</sup> *Кнез Иво од Семберије, историјски фрагмент у једном чину* (Нушић 2006) не садржи ову песму.



Прва строфа је према другој постављена дијалошки, тако што се у првој неко (странац који се помиње у другој строфи) обраћа српској девојци, а она му другом одговара. Обе, пак, хипостазирају стереотипе српства везане за жене.

Колективни лик *Четири девојке* асоцира на хор из античке драме, међутим, вероватније је да га Александар Поповић обликује пародијом вилинског кола. *Четири девојке* у фарси су сестре (Рођине кћерке), а у Инкиостровој кафани су полазнице танцшула (школе плеса). Тако је њихово певање о националним вредностима сведено на мелодију за вежбање плеса, чиме писац песми одузима патос који се обично везује за песме овакве садржине.

Уколико поставимо питање зашто девојке, које су традиционално али и у контексту драме доведене у статус другости и аутсајдера, изричу суд о себи и својим погледима на свет, одговор није једноставан. С једне стране кафански контекст унижава топосе *српске девојке*<sup>278</sup>, но с друге видимо да писац инаугурише, у контексту времена, говор о националној искључивости, што је супротно промовисаним вредностима из времена у којем драма настаје. Те девојке су и глас групе која стрепи због дестабилизованог дискурса националног, што је елемент идентитетског комплекса. Дакле, идентификовање именом нације (поновимо, девојке су колективни лик са именом Четири девојке, па су тако одређене родно и кроз песму национално), представља дискутовање означитеља идентитета<sup>279</sup>. Уколико погледамо текст који Четири девојке певају, видимо да се оне одричу свих оних атрибуција које се односе на тело и материјално (*Бело грло и лице, дуге косе, витице или румен с усана или коса врана; Странче, знај, круну да ми дадеш, царски сјај –*

---

<sup>278</sup> Подсећамо на народну песму, која се у збиркама може наћи под насловом *Спска девојка* или *У Милице дуге трепавице*, и која јесте оличење идеала женствености у патријархалној култури. Песма се налази у првој књизи Вукових песама (Стефановић Караџић 1972: 305)

<sup>279</sup> Дискутујући Жижекков појам *политичког перформатива*, Цудит Батлер каже: „Због тога име мобилише идентитет и истовремено потврђује његову суштинску променљивост. Име повезује мноштво слободнолебдећих означитеља у идентитет и установљује их као 'идентитет'; име, заправо, 'прошива' објекат. Као зборно место или привремени забран за политику засновану на 'субјект-позицијама' (оно што Жижек, следећи Лакана, назива 'чвориште' или *point de capiton*), име означава контингентно и отворено начело организације за формирање политичких група.” (Батлер 2001: 257)

мене не имадеи), и да им усупроћују национални идентитет (*јер ја сам Српкиња – љубим само Србина... И бићу Српкињадо` год сам жива*). Чак их писац и описује као телесно мањкаве<sup>280</sup>.

Питању функције ове песме у драми *Сабља димскија* приступамо полазећи од текстуалне чињенице да се странац обраћа јединки, а одговара му колективни глас. Тај колективни глас своје телесно реализује само у односу према истом, по критеријуму националног идентитета. И друго, у дијалогу са *странцем*, колективни женски лик не види никакву могућност постојања, осим као љубавно тело. Из овога следи да је идентификовање по својству националног идентитета претходеће било којем другом идентитету (осим родног). Тако долазимо до закључка да је за Поповића у овом случају национално (у чијој је функцији родно) *крути именитељ*, који, према Крипкеу, „упућује на ’нужно постојеће’, то јест на један објект у свим ситуацијама у којима је он могао или није могао постојати (Батлер 2001: 260)<sup>281</sup>.

У првом појављивању Четири девојке су у функцији илустрације драмске ситуације: песмом означавају последњи плес на забави, што ће Инкиостро и потврдити (Поповић 2001: 141). Овај колективни лик служи и као средство за дочаравање два плана радње фарсе (Поповић 2001: 176), једног у кафанској сали и другог у сали за танцшул. Таква се функција понавља (Поповић 2001: 184), при чему се види да девојке заиста ни о чему немају свест осим о игри и песми<sup>282</sup>. Својство да се оглашавају само песмом,

---

<sup>280</sup> Више у: Годорић 2012: 131-132.

<sup>281</sup> *Додуше, узмемо ли у обзир став да се „илузија укидања властитости у опитости храни илузијом да је говор за целину израз целине саме и да догађај казивања себе може интегрисати у смислу исказаног ” (Валденфелс 2005: 93), разумемо да Поповић осећа кризу идентитета колектива.*

<sup>282</sup> *У један мах појављивање девојака биће најављено речима: „Био сам и ја за тим... и онако ми на тавану бадава зврји хармонијум, ал` жена каже: „Нећу куплерај у кући!” ” (Драме 2001: 153) Затим девојке певају, а Рада им даје савете како да постану љубавнице као што су то Францускиње. У овом одломку дата је слика стереотипних родних односа који структуришу вредносни систем ликова у драми. Рада је и на другом месту коментарисао сифражеткиње и свој отпор према таквој појави потврдио управо песмом са националним тоном:*

„Ој, девојко гарава,  
А где ти је марама?...  
Остала, пропала  
Где сам синоћ спавала...

те да су аутсајдерско Друго у односу на актере драмске радње, сугерише на статус поезије онако како га тумачи Александар Јерков: „Одисеј сирене слуша не преузимајући никакав ризик, кукавички, безосећајно, прорачунатог задовољства ... [...] Но, његово понашање – узнемиравајућа глувоћа онога који је глув управо зато што чује – била је довољна да Сирене сведе на очај који је обично претпоставка човека. Кроз очајање оне су претворене у обичне, згодне девојке, каже Бланшо. Одједном обичне и вредне сопственог обећања, оне су могле да ишчезну у истини и дубини своје песме” (Јерков 1996: 114-115). Та песма, текстуалном позицијом према другим текстовима у драми, постаје безопасна функција физичке радње.

Снагу перформтивности идентификовања Поповић је, видели смо, вишеструко ослабио превасходно на етичкој равни (крипл девојке, у кафани, певају песме о љубави и те су песме само музичка подлога за вежбање песних корака). Зато је могуће ову песму, у светлу проблема идентитета, схватити као текстуалну реализацију фигуре катахресе, која је „стална опасност коју крути означитељ тежи да превлада, али коју он нехотично увек и производи, упркос својим најбољим намерама” (Батлер 2001: 263). Та двојна ситуација, маргинализовање аспеката идентитета, симптом је онога што ће значајно обележити целокупан Поповићев опус, а то је третман статуса националног. Пример наведене песме, као и пример из драме *Друга врата лево* (о историји и свету), показује да је песма облик којим Поповића проговара о својим кључним темама.

Дакле, песма о српству и у славу Српства, налази се у драми насталој шездесетих година двадесетог века, када је друштвени и политички контекст Југославије напустио и грађански и национални концепт у традиционалном смислу. Њихово активирање могло је да буде схваћено и углавном се то и догађало, једино као пишчева политичка провокација (помињање онога што

---

Грли ме, љуби ме,  
Млади Србине!” (Поповић 2001:168)

На мотиву танцшула, Поповић показује смену културних модела. Наиме, традиционална процена плесне школе и сличних места управо је таква (куплерај) и утемељена је на стереотипу о месту жене (у кући).

није пожељно)<sup>283</sup>. Друга могућност је да се песме схвате као карневалска пародија напуштених вредности (националног). Тада је то обрачун са носталгијом. Међутим, осим симптома говора, тешко да је могуће тврдити да је реч о сталном, затвореном текстуалном систему, због непрекинутог дејства означитаљских пракси дискурса читања/представљања у позоришту, које дејствују и на синхронијској и на дијахронијској равни.

**Други** приступ песмама претпоставља да читалац/гледалац не баштини идеолошки оквир из времена настанка. Оно што нам тада преостаје јесте, у радикално деконструктивистичком смислу, текстуалност самог текста, а у нешто контекстуализованијем облику реч је о актуелизацији дискурса ресемантизоване носталгије, фондуса архаизама уобличеног средствима карневализације. Ова херменеутичка опција носи опасност од банализовања Поповићевих текстова и њиховог свођења на канонску фарсу.

Овакав приступ илустроваћемо песмом *Балада о хохитанлери* Александра Поповића која, додуше, не припада ниједном његовом драмском тексту, али јесте у темељу својеврсне традиције коју ћемо до данашњих дана пратити превасходно у српском филму<sup>284</sup>. Реч је о тематизовању и ресемантизовању Рома и стереотипа о Ромима. Пошто је један од стереотипа и тај да су они ти који се претежно баве кафанском музиком, сонгови по узору на овај музички жанр постаће популарно средство филмског израза крајем XX века у југословенској и српској кинематографији. То јесте поступак афирмације маргине, али у својеврсном нихилистичком духу, јер песме (посебно *Балада о хохитанлери*) језиком и означитељским праксама деконструишу потрагу за апсолутним добром о којем номинално говоре. „Чини се да негативитет, онај који нагони говор да говори, остаје у говору,

---

<sup>283</sup> Мислимо на актуелизовање националог наратива и то *оног* и *онаквог* (српског, сеоско-патријархалног) који је са идеолошке тачке гледишта непожељан. Тако схваћен, Поповићев текст је дискусија на кардељевска решења националног питања у Југославији.

<sup>284</sup> Године 1967. снимљен је филм *Скупљачи перја* Александра Петровића, а ЛП плоча *Циганске баладе*, на којој је и песма *Балада о хохитанлери* објављена је 1968. Исте године снимљен је и Петровићев филм *Биће скоро пропаст света*. Филм *Ко то тамо пева* Слободана Шијана настао је 1980, *Дом за вешање* Емира Кустурице 1988. Уосталом, практично сваки Кустуричин филм прати бар једна песма која се издвојила и наставила свој живот и ван контекста филма.

остаје могућност да говор и даље прећуткује, крије да ишта зна о том негативитету. Упркос томе човек је мислио као да говор говори само оно што он разуме као говор, што изрично каже, као да је однос речи и ствари, мање-више, чист и јасан. Модерно доба (не би било нетачно рећи: постмодерно доба) разазнало је у говору извесно двојство и нужност тог двојства, нужност одустајања од идентичности речи и ствари.” (Кордић 1996: 129)

## 8.2. Балада о хохштаплери

Према усменом сведочењу, песма је изведена у телевизијској емисији, а постоји и снимак на ЛП плочи<sup>285</sup>. Наводимо текст песме:

1. „Земља нам је триес шес месеци
2. Ратовала **под** фашисти Немци,
3. Све без леба с окови на душу,
4. Чим си Србин фашисти те гушу.
5. А ко оће мало да се спаси,
6. Он **од Немци** тражи аусвајси,
7. Дошло време да се сваки мери,
8. Да се види ко су хохштаплери!
9. С једне стане Титини војници,
10. С друге стране гнусни **издајници**,
11. Јер је било да **се белодани** -
12. Кој су **људи** а ко **копилани**,
13. Кој су **Срби**, а ко су **барабе**,
14. Ко **јунаци** а који су **бабе**.
15. Дошло време да се сваки мери,
16. Да се види ко су хохштаплери!
17. Комунисти живела вам рука,
18. **Ви** сте Србе избавили мука
19. Кад је прошло триест шес месеци
20. Из земље сте протерали Немци,
21. **А лопове метли на тапети**,
22. **Да се Србин свом душману свети**,
23. Дошло време да се сваки мери,
24. Да се види ко су хохштаплери.

---

<sup>285</sup> ПП РТБ, *Циганске баладе*, музика Војислав Костић.

Песма почиње временским одређењем трајања рата. Период од тридесет и шест месеци у нескладу је са уобичајеним одређењем од четири године, али је историјски приближан, јер је период немачке окупације Србије трајао од априла 1941. до октобра 1944<sup>286</sup>. Један од вероватних разлога оваквог решења је версификација. Проблем Ја/Ти појављује се већ у следећем стиху, јер се каже да се ратовало *не са* или *против* него *под* Немцима, што оставља отвореним питање *против* кога се ратовало. Трећи стих указује на телесну и духовну немоћ, што је веома занимљиво, у светлу претходног и потоњих стихова, да би четврти донео фаталистичку свест да је национални идентитет разлог спутаности (наглашавамо да писац у два стиха користи изразе окована душа и гушење Србина, при чему се у потоњем активира секундарно, метафоричко значење појма). Петим и шестим стихом фашисти-Немци се у својеврсном первертованом смислу саображавају са метафизичком другошћу против које се не бори него јој се покорава и трпи. Према Бојану Ђорђевићу (Ђорђевић 2006:229), режимска ратна пропаганда (претежно љотићевска) настојала је да превлада опозицију *свој:туђ* када су у питању Немци, означавајући другошћу своје политичке непријатеље – актере масонско-плутократско-јеврејско-бољшевичке завере. Ми група из *Баладе о хохитаплери*, међутим, другост оличену у Немцима не види као непријатеља. Обрачун се одиграва између *нас*, далеко од било које инстанце моћи. У контексту ратне пропаганде, ова песма сигурно јесте и Поповићево разрачунавање с идејама пропагираним у ратној Србији. Он то чини и у другим својим текстовима. међутим, деконструишући идеје *народног генија* и *националне самобитности* (Ђорђевић 2006: 231) децентрира позицију означитеља. То што се од Немаца тражи пропусница, појачава тему другости, која као таква не може да буде ривал/онај други у сукобу, јер „за другог не вежу ме ни посједовање, ни јединство броја, а ни јединство појма. Одсуство заједничке домовине која од Другог чини Странаца – Странаца који узнемирава ’код себе’. Али Странац значи такођер и слободан. Над њим не могу *моћи*.”

---

<sup>286</sup> Овде недвосмислено можемо да говоримо о поступку очуђавања или брехтијанском В-ефекту, јер се говори о Србији а не Југославији. Дакле, временском одредницом дефинише хронотоп Србије.

(Левинас 1976: 22-23). Коначно, седми и осми стих доносе тему. На основу овакве текстуалне ситуације закључујемо да је време рата, време кризе, управо оно време када се човек самерава, дакле, поставља се питање статуса етичке парадигме.

Друга строфа поетско *ја* поставља између партизана и издајника. То превасходно значи да то *ја* не припада ниједној од тих страна<sup>287</sup>, а такође је јасно, на основу вредносне атрибуције која је придружена већ обележеном појму издајника, како се Ми-група опредељује; другост унутар Ми-групе, непријатељ, је именован. Једанаести стих појачава есхатолошко-херојско-метафизичко разумевање рата као тренутка разоткривања истине<sup>288</sup>. Дванаести, тринаести и четрнаести стих су антонимијски паралелизми. Врхунац градијацијског низа је подела по критеријуму јунаштва. Петнаести и шеснаести стих, понављањем рефрена, поентирају идеју опредељења колектива према дистинкцији јунак:хохштаплер. Седамнаестим стихом конотира се благосиљање јунака кроз синегдоху руке и именује се тај јунак<sup>289</sup>. Он је колективни лик помагача и спасиоца; Другост која изузетност досеже припадајући ексклузивној групи<sup>290</sup>. Протеривање Немаца било је предуслов да би Ми-група дошла у прилику да се свети онима који су се у тренуцима *мука* понели супротно колективном етичком коду (*лопови*, па према томе *душмани*). Следећи корак, идентификација Другог, такође је посредован. Ми-група активираће се тек на равни освете над изложеним непријатељем (*а*

---

<sup>287</sup> То одговара историјској истини, јер је очигледно да Поповић прави разлику између Срба као етничке групе и Србијанаца као дела српског корпуса настањеног на територији уже Србије. Ослободиоци долазе са Запада (гро партизанских јединица у Србију улази са територије Босне и чине их босанско-крајишке, личке и војвођанске-сремске јединице). Овим Поповић отвара неугодну тему поделе унутар српског корпуса, која је последица идеолошке поделе. Дакле, писац овако тематизује обрачун четника који неће да иду на Србе-партизана и партизана Срба који немају проблем с тим. О овој теми писали су Милован Ђилас у *Револуционарном рату* и Звонко Вучковић у *Сећању из рата*.

<sup>288</sup> „Модерна дијалектика неопаганског и апокалиптичког белицизма чува у себи нешто од раних покушаја седелачких народа да белицизму номадских хорди супротставе суштински једнако белицистичку веру у 'коначни обрачун' у којем ће нестати сва зла овога света јер ће једном засвагда бити истребљен род злотвора.” (Молнар 2006: 520)

<sup>289</sup> У контексту херојског наратива српског књижевног наслеђа, подсећамо да Вук Мандушић има руку која је залог јунаштва, стари Вујадин не жали вид, јер су руке (и ноге) те које су оличење јуначког. И израз јуначка десница припада истом дискурсу. У том смислу треба схватити и стих: *Комунисти живела вам рука*.

<sup>290</sup> Авангардност, као важна одлика комунистичке идеологије и реторике

*лопове метли на тапети да се Србин свом душману свети*). Дакле за Ми-групу јунаштво оличено у дуели није тема. Ми-група опредељује се за етичке вредности. Ово је, уз остало, Поповићев суд и део сложеног поступка обликовања природе идентитета колектива о којем пише, али је и рedefинисање праксе означавања у културном контексту у којем песма настаје.

С обзиром на категорију времена, треће понављање рефрена, у финалу песме, сугеруше да је и након ослобођења од Немаца, обрачун *између нас* кључан за Ми групу и да је он вечан. Тако Поповић овом песмом покреће есхатолошка питања. То што је у песми јуначко уступило приоритет етичком, посредно је објашњење Поповићевог жанровског опредељења; фарса је једини могући облик којим се могу поставити суштинска питања српства с краја XX века. Пут јунаштва, онакав каквим га види традиционално наслеђе, за Поповића, очигледно, није пут ка коначним истинама.

Ова балада у великој мери синтетизује кључне поетске одлике рукописа Александра Поповића. То значи да се бави примарно С(с)рпством, да то чини сводећи универзалију на локални оквир и обрнуто, уздижући локално на ниво универзалије. Тренутак националне драме, тренутак кризе истовремено је и тренутак раслојавања друштва по етичком критеријуму. Комунисти су нека врста катализатора, помагача. Патетику, неизбежног пратиоца говорења о великим темама, А. Поповић избегава поступцима карневализације. У овом случају ми видимо да песму о националној борби за традиционалне вредности пева ромски оркестар који је у култури и 60их био синоним кафанске забаве. Дакле, улога корифеја и народног трибуна уведена је у дискурс популарне културе, односно забаве. Понављамо да ће се од краја 60их управо у најбољим оставрењима филмске уметности појављивати ромски оркестри у улогама које је у антици имао хор.

Ако поставимо питање шта таква песма може да значи данас, одговор би могао да буде следећи: Патос који прати јуначка постигнућа, а борба за слободу (од фашизма нпр.) то јесте, патос који неизбежно прати и певање о јунаштву, избегнут је довођењем песме у кафански дискурс. До сличног



закључка дошли смо и у претходном примеру, читања у контексту. Међутим, промена друштвеног и политичког дискурса из рецепције је искључила догматично посматрање појаве које је биномски опредељивало *за* или *против*. Ромски оркестар више није аутсајдерска другост него репрезентативни глас колектива. Он се изражава народски, не познаје језичку норму, а ритамски понавља епски десетерац. Тако закључујемо да је реч о парадигматичном пародисању великих наратија (топоса нације, јунаштва, морала), што је одлика постмодерног поступка и код Александра Поповића. Оно што се тим начином постигло јесте да се отворио пут за глас народа који у односу на изузетног јунака јесте другост<sup>291</sup>. Такође, он је другост и у односу на наратив политичке авангарде која је извела револуцију, комунисте. Лишен принуде надзирућег дискурса (амбијент кафане управо то допушта) тај колективни глас бије своје битке, борећи се за своју вредносну парадигму.

Занимљиво је напоменути да је текст ове песме прерађен за потребе филма *Живот је леп* из 1985.

### *Балада о хохштаплери (варијанта)*<sup>292</sup>

Земља нам је много **тих** месеци, - *време је неодређено и зато универзално;*  
**Лумповала** како кад се деси. – *уместо ратовали каже се лумповали, што је радикално другачије;*  
Све **без среће** с окови на душу, - *телесна глад замењена је фаталистичким виђењем феномена, што само појачава мотив окова на души;*  
Чим си **поштен** битанге те гушу. – *национално је замењено етичким;*  
А ко хоће мало да се спаси,  
Он од **странци** тражи аусвајси. – *метафотизација пропуснице алудира на емиграцију;*  
Дошло време да се сваким мери,  
Да се види ко су хохштаплери!

С једне стране радници у **слози**, (поштени радници) – *јуначко је постало класно;*

---

<sup>291</sup> У првој варијанти *Баладе о хохштаплери*, хохштаплер је другост за колектив-Србе, а у другој, Срби постају другост у односу на парадигму јунака или, гледано из перспективе тада актуелног политичког наратива, Срби постају другост у односу на промовисану слику јунака, која је симулакрум.

<sup>292</sup> *Балада о хохштаплери (варијанта)*: <http://www.youtube.com/watch?v=auyYpmqsWSY>

С друге стране гнусни демагози.  
Јер је било да се белодани  
Кој су људи, а кој копилани,  
Кој су **добри**, а кој су барабе, - *контраст је ублажен попридевљавањем*;  
Ко јунаци, а који су бабе.  
Дошло време да се сваким мери,  
Да се види ко су хохштаплери!

**Оптимисти**, живела вам рука, - *свесно изабрана политичка опција замењена је карактерном особином, чиме се добила могућност и ироничног читања*;  
Ви сте народ избавили мука.  
Кад је прошло још толко месеци  
Производњи макнули **лењивци**, - *непријатељ/Немци/метафизичко, замењен је етичким/непријатељима револуције*;  
А лопове метли на тапети,  
Срамота сад лажовима прети.  
Дошло време да се сваки мери,  
Да се види ко су хохштаплери!<sup>293</sup>

Поменули смо да Поповић свој жанровски хибрид делом изводи и из бечког пучког игроказа. Чињеница да ова песма постоји у две варијанте, учвршћује управо генеолошку претпоставку да Поповићеви текстови могу бити повезани „с оним сценским врстама које наглашено рабе екстемпорације одступајући свјесно и намјерно од чврстога приједлошка, актуализирајући полазишни текст на темељу промјена политичких, културних или социјалних прилика одређене средине” (Батушић 1991: 166). Видимо да је у овој варијанти однос другости према дискурсу који се опева нестао. На његово место дошао је политички ангажман. Такође, како се песма изводи у облику који не подразумева читање него усмено извођење, певање, сведоци смо слабљења оних означитељских стратегија које су биле својствене првој варијанти, па се друга варијанта може читати као пародија прве. Поетолошки посматрано, варијанте се пишу у постмодернизму. У нешто радикалнијем виду, код Саве Дамјанова управо је уочен *варијативни принцип* (Татаренко 2013: 171), који смо показали у случају *Баладе о хохштаплери*.

---

<sup>293</sup> <http://www.amfiteatar.org/cgi-bin/yabb/YaBB.pl?num=1140386761>.

Већ смо напоменули да је овде реч о пародији, поступку иначе типичном за Александра Поповића и који треба да буде средство преиспитивања теме. Будући да је у средишту Поповићеве пажње човек и његов идентитет, претежно национални, тада су песме средство проблематизовања и преиспитивања управо овог аспекта. Поступцима цитатности из традиције народних комада, националне и фолклорне историје, те пучке књижевности<sup>294</sup>, и довођењем у исту раван свих ових дискурса, Поповић своје јунаке лишава сваког наслеђа/традиције, да би их изнова упознао или сагледао из новог угла. Тако су транстекстуалне релације у функцији преиспитивања односа према наслеђу. Тај процес деконструкције

---

<sup>294</sup> Тако у *Ноћној фрајли* налазимо неколико песама, недвосмислено еротског набоја, у духу еротских песама из рукописних песмарица, које пева колективн лик До пет до шест сиротица: „Дај ми, Фрајло, марамицу, да махнем на воз!

Добила сам жарку жељу, кад пролази скроз. [...]

Фрајлице, пожуре,  
воз ће да исцури...” (Поповић 1992: 360)

„Што је млађе,  
То је слађе.  
Што је слађе,  
То је глађе.  
Што је глађе,  
То је рађе.” (Поповић 1992: 371)

„Јој, чича, чича, чича,  
умрла ти дршка бича. [...]  
Јој, чича, чича, чича,  
нама жега, теби цича. [...]  
Јој, чича, чича, чича,  
оста само тужна прича. [...]  
Јој, чича, чича, чича,  
твој ме поглед гилигича. [...]  
Јој, чича, чича, чича,  
дај ми прво два новчића. [...]  
Јој, чича, чича, чича,  
платио нам сто новчића.” (Поповић 1992: 381)

У *Успоменама Бисе херихтерке* налазе се две песме – цитати. У првом случају реч је о тзв. Цајки ((Поповић. 2003: 414-415), а у другом о Даворики (Поповић 2003: 415). Према усменом исказу проф. Пешикан Љуштановић, то су адеспотне кафанске песме, сегменти пучке културе, са једном врстом десакрализованог еротизма. Оне вулгаризују темељне аспекте породичног живота и традиционалног морала. Аутор је непознат, а и реч је о варијантним формама, па су по томе блиске народној лирици. Ипак, везане су за кафану и њихови први преносиоци су кафански музичари.

темељних наратива српске културе XX в. истовремено јесте политички чин, којим се дејствује у друштву, дакле на рецепцијској равни текста<sup>295</sup>.

Можемо да закључимо да песме у Поповићевим драмама јесу вид интертекстуалне праксе означавања, те да семантичка анализа, доведена у контекст (било да је реч о драмском тексту или другом) постаје само елеменат стратегије означавања. Песнички облици које користи су цитати културног наслеђа (не само књижевног, у строгом смислу), али такве поступке налазимо и код других постмодерниста. То је александријски синдром преузимање грађе „из књижевности (отуд цитатност), све чешће из различитих њених слојева, из популарне и паралитературе такође” (Татаренко 2013: 113)

---

<sup>295</sup> Говорећи о функцији песама у Брехтовом тексту *Махагони*, Лехман и Розентал наводе:” It is worth pointing out what Brecht does not say in this note to the opera. He does not state that his subject is that pleasure became a commodity. He does not state that its commodity character has rendered pleasure impossible. Rather, his note points out that the `investigation` must not stop short with the realization that pleasure becomes commodity. No – Brecht locates his topic in a specific historic figuration, and here the investigation *begins*. Even if pleasure becomes a commodity, the individual, according to Brecht, remains an `indefatigable fortune hunter` (Freud) / longing for pleasure with an intensity bordering on self/destruction. Even worse, people not only look for but actually *find* pleasure in Mahagonny. The engaged consciousness tends to blend a critique of society with a renunciation of pleasure it offers” (Lehmann-Rosenthal 1999: 17) .

## 9. Слика света

Проблем представљања света у делу Александра Поповића размотрићемо полазећи од основних начела, која кажу да је мимезис „однос уметничког дела према стварности” (РКТ 1992: 468)<sup>296</sup>. Категорија опонашања опстојава од почетка оперисања овим појмом, али се кроз историју мењао опис појма. Код Платона говоримо о царству идеја које се опонашају, за хришћанство, узор је божанска креација, да би се у Новом веку почела рађати идеја о аутономији уметности, која унеколико идеју мимезиса потискује. Марксизам је омогућио и, крајње вулгарна, тумачења која су резултирала теоријом одраза, као основном соцреалистичке уметности, да би постмодерно доба уобличио струју мишљења за коју је мимезис „пре свега реторичко начело: подражава се, преноси, упућује на неки већ постојећи и обликован говор” (Милић 1997: 103).

За наша разматрања, која се темеље на схватању да Александар Поповић свет својих драма обликује искључиво у, реторички схваћеном, језику, који обликује (ствара), следећи навод биће од посебног значаја: „У својој деконструкцији платоновске мимезис као одраза, Делез ће рећи да миметички симулакрум понављања није ни оригинал, ни копија, тј. да сличност није само продукт (ре-продукт односа две ствари), већ да сама продукује (држи ствари у извесном односу, утолико су оне њен репродукт) тако што сама придобија моћ (постаје ствар тј. ствара себе као одређену ствар, као властити ре-продукт). Као симулакрум (уметничко дело, рецимо) мимезис се тиме поново приближава ономе од чега ју је платоновска, а потом модерна метафизика удаљила: бива ποιησις [творба, а не вештина - τεχνη]” (Милић 1997: 105)<sup>297</sup>.

---

<sup>296</sup> Ерих Ауербах појам мимезиса „употребљава у дубљем [у односу на вулгарно схватање теорије одраза], суштинском значењу, не занемарујући ’антрополошку константу’ и људске ’граничне ситуације’ (...) Он разликује две стилске линије, које би се условно могле означити као античка и хришћанска: с једне стране традиција поделе стилова, регламентисана строгим правилима, у основи античка; с друге стране традиција мешања стилова, која не разликује ниско од узвишеног, која је спремна да види узвишено у свакидашњици (у средњем веку се она означавала као ’фигурални стил’), у основи хришћанска.” (Табаковић 1968: 571)

<sup>297</sup> Неспоразуми око разумевања мимезиса продуковали су, на рецепцијском смислу, бројне неспоразуме и у случају књижевних радова других Поповићевих савременика.

## 9.1. Језик као свет

Истраживања су показала да је апсолутна доминанта Поповићеве драматургија – језик. Нема ни једног истраживача који, анализирајући драмска дела Александра Поповића, језик није ставио на прво место<sup>298</sup>. Говорећи о наслеђу на које се писац ослања и обимном фондусу, превасходно струковне/занатске лексике, Мирјана Миочиновић каже: „Поповић је, без сумње, имао на уму чињеницу да су гледаоци већином неупућени у езотеричност тог језика, и њему је то *неразумевање* било потребно. Драмски, комични ефекти потичу, дакле, у првом реду из езотеричности речи, из заумног дејства лексике, из ’слапова некохерентних речи’, о којима је говорио Кручноих, имајући на уму управо позориште. [...] И када би код Поповића требало издвојити најупадљивији проседе, најучесталији начин коришћења језичког материјала – онај којим се премаша, мења, комбинује и разара природна говорна законитост – онда би то свакако било набрајање.” (Миочиновић 1996: 11-12). Овоме бисмо додали да Поповићев језик значајно обележава принцип асоцијативног повезивања, унутар реплика или међу њима (а то важи и за драмски неактиван материјал). У таквим случајевима тешкоће у разумевању смисла настају услед померања фокуса унутар семантичког поља исказа. Наводимо пример из драме *Пут за Лешће*:

„АС: Не знам прави разлог своје изненадне хладноће, али сасвим насигурно знам да још једино са свом страшћу волим тесто. Кох са сиром, попару на млеку, ташке с пекмезом, лиснати бутертајх, славонске жгањце, јоркширски пудинг, цицвару с чварцима, фиорентинске њоке, ваљушке у шлафроку, палачинке с орасима, шприц-крофне, флекуце са слатким купусом, кнедле с кељом, мађарске питуљице, резанце са струганим качкаваљом, тргањце с празилуком, мрсну погачу, кох са шунком и ноклице са семпрезлама. КРАВИЦА: Знам шта је пресудно. Мађарице су боље за кревет.” (Поповић 2003: 685).

---

<sup>298</sup> Мирјана Миочиновић, Петар Марјановић, Јован Ђирилов, Радомир Путник, Слободан Селенић. Исто уверење дели и ауторка овог рада, што су показала и претходна истраживања.

Ово је репрезентативни случај, где се не само налази каталог хране, који можемо интертекстуално повезати с раблезијанским наслеђем, него саговорница селектује из тог каталога *мађарске питуљице* које постају фокус семантичког поља, а потом асоцијативним путем обликује реплику на основу стереотипа (о Мађарицама као пожељним љубавницама)<sup>299</sup>. Поступак набрајања и асоцијативног повезивања, иако на први поглед оставља утисак хаоса и неконтролисане логореје, онако како би карневал промовисао слободу лишену граница, ипак је већ у раним драмама указивао и на својеврсни контролисани процес<sup>300</sup>, па се везе и значења могу пратити на више семантичких нивоа. (Годорић 2012: 177). И док М. Миочиновић тежиште ставља на рецепцију драмског текста и комични ефекат којим набрајање резултира, ми бисмо желели да овде поставимо питање иманентне поетичке вредности језичких стратегија Александра Поповића.

У том смислу, уколико се запитамо о изворима из којих писац црпи специфичну лексику те о функцији фигуре набрајања, први одговор јесте његова биографија. Не само што је систематско школовање прекинуо избијањем Другог светског рата (током окупације завршио је гимназију), него га по завршетку рата није наставио, пре свега због робијања на Голем отоку. Након повратка више од десет година ради различите занатске послове да би преживео, и тада упознаје тај свет периферије који оперише посебном, струковном лексиком. Дакле, полазна тачка јесте преузимање грађе из стварног живота. Хиперреалистичка обрада тог специфичног језичког материјала, који ће током пишевог живота бити проширен и актуелним политичким жаргоном, упућује на тезу да Поповић ствара својеврсни речник свога времена. Надовезујући се на тезу из поглавља о статусу историје, где је речено да Поповић обликује сопствени историјски наратив, сада додајемо да је грађа за тај наратив – језик. У том смислу верујемо да Поповићев језик твори својеврсни тезаурус. „Та целокупност имена и назива, представа и

---

<sup>299</sup> Ова реплика, може да буде читана и у родном кључу, и то двоструко, јер није реч само о родним стереотипима, него и о унутарродној хијерархизацији.

<sup>300</sup> Из претпоставке да Поповић конструише текстуално преобиље следи закључак да се поиграва управо мимезисом.

доживљаја, појмова и идеја, управо образује богатство животног тезауруса. Ако је наратив временски пресек живота у консеквентности његових догађаја, онда је тезаурус континуум догађаја који истовремено претходе поимању, где је садржај живота разврстан у виду свеобухватног 'каталога' људи, места, књига, осећања и мисли.<sup>301</sup> [...] Али ако наратив описује *историју* живота, онда тезаурус описује његову *слику*." (Епштејн 2008: 66) Према томе, можемо да претпоставимо да је оно што читамо у Поповићевим драмама, тај посебни стил писања, заправо Поповићев наратив о свету, утемељен на принципу тезауруса. Дакле, тезаурус је модус постојања прототекста слике света који је представљен у Поповићевим драмама. Фигура набрајања о којој смо говорили, у том смислу, јесте симптом пишчеве свести о нарушавању једног семиотичког поретка, дакле симптом је заборављања<sup>302</sup>. Оно је, такође лишено семантичког центра који би дате речи устојио у неки смислени ни поредак. Семантички центар морао би да буде саображен неком владајућем наративу и по тој основи уписан у хронотоп. Међутим, набрајањем (и не само њиме) Александар Поповић осликава дезоријетисано стање света, дакле сведочи време, али је могуће и да поставља питање о нужности постојања икаквог оријентира (што би била радикална деконструктивистичка позиција). У сваком случају, стање света који приказује, значајно је саображено бордерлајн статусу.

---

<sup>301</sup> „У тезаурусу, за разлику од обичног једнојезичког или енциклопедијског речника, речи су организоване, не по азбучном, формалном редоследу, већ по смисаоној блискости, по асоцијативној или концептуалној вези, која се односи на исту семантичку породицу речи.” (Епштејн 2008:66)

<sup>302</sup> Говорећи о мнемотехничком обликовању света, као последици напора да се оживи прошлост, Ренате Лахман пише: „Песник [Симонид] је имао улогу сведока старог, напуштеног поретка који је постао непрепознатљив услед смене културних епоха. Он је повратио овај поредак 'унутрашњим писањем' и читањем, користећи слике које функционишу на исти начин као слова. То је искуство заборављања које обрће пустошење у наред. Заборављање реда као субјективан фактор, и уништавање реда као објективан, иду руку под руку. Заборављање је катастрофа, дати семиотички поредак је уништен. Он може бити поново успостављен увођењем дисциплине која реутврђује семиотичку 'производњу' и интерпретацију.” (Лахман 2008: 39)



## 9.2. Кретање ликова/говорника

У Поповићевом опусу, следећи мотив кретања драмских ликова, можемо да успоставимо одређено начело. Наиме, у већини текстова, дидаскалије сугеришу хаотичну јурњаву. Они улазе и излазе, често без везе са драмским током. Можда на радикалнији пример у том смислу јесте драма *Трка с временом*, где је хаотично кретање ликова драматуршки концепт.

Сижејну основу чини напор ликова драме да освоје свет финансија и моћи. Синегдоха тог напора је садржана у наслову драме, која је подељена на десет целина, како писац каже – десет спотова<sup>303</sup>. За наше разматрање најзанимљивије су дидаскалије које најављују пети и шести спот:

*„Пети спот. ЗАСТРАШУЈУЋИ ПОТ (Начињен од инсерата из разних филмова, а треба да садржи сцене јурњаве аутомобила, метроима, покретним степеницама, мотоциклима, хеликоптерима и све на ту тему уз Мратин страствени коментар.)”*(Поповић 2003: 1208).

Мратин монолог садржи његову спознају да је наступило време нечасних послова, на основу које је донео одлуку да се и сам придружи свету који vara. Текстурално, одлука је реализована готово песничким поступком, који у пародијском кључу активира усменокњижевно наслеђе и на том темељу гради нову вредносну парадигму.

*„Шести спот: УБИСТВЕНИ РЕПОТ (У бизнисменској канцеларији Деда Меде: Меда, Жаба и Бека седе на уредским столицама које се рулају по поду на све стране укритајући путање кретања. Сви имају маске од црне вуне као капе са отворим за очи и уста. Приликом сусрета до којих долази од укритања, они један другоме предају свежњеве папира. Свако ко прими папире овлаш их погледа и одмах баца из руке да се распрше по сали...”* (Поповић 2003: 1210).

У оба ова примера дидаскалије су метаговор о недостатности говора у свету. Реч је заменио чин (јурњава) и тај чин представља, у етичком смислу, другост према говору. Кретање/чињење доведено је у исту вредносну равн с говором (што је одлика постдрамског театра), а да се при томе није

---

<sup>303</sup> „Спот, -а м, мн. спотови [енгл. spot] тел. 1. краћа плаћена реклама убачена у ТВ програм. 2. режисерски, костимографски и сценски смишљена кратка музичка емисија.” (Клајн/Шипка 2006) У том смислу десет спотова конотирају брзину.

реконструисала аристотелијанска драматуршка матрица по којој би драмска радња одражавала телос приче.

Само у неколико случајева, то кретање биће успостављено по препознатљивом обрасцу кретања горе-доле (*Axis mundi*). У драми *Мрављи метеж* (и овде је наслов сигнификантан) један од јунака спушта се доле, у раку, и то кретање је значењски оправдано и архетипским подтекстом. У *Баш-Бунару* тај је мотив још доследније спроведен, јер ликови расправљају силазак у Баш-Бунар као потрагу за одговорима на егзистенцијална питања, иако је главна линија кретања заправо једна изломљена хоризонтала избеглиштва. И коначно, у *Афери Љиљак*, главни јунак се, условно речено пење на небо, тражећи истину.

Оваква нелинеарност у тексту може се упоредити с једним примером из историје архитектуре. Наиме пројектујући Јеврејски музеј у Берлину, Данијел Либескинд (*Daniel Libeskind*) се надовезује на Шембергову (*Arnold Schoenberg*) оперу *Мојсије и Арон*. И Либескинд и Шемберг баве се проблемом представљања непредстављивог; баве се, у основи другом заповешћу која тематизује забрану представљања лика. Либескинд обликује унутрашњост музеја тако да се посетилац у њему мора осећати дезоријентисано. С друге стране, додекафонија у музици, немајући целе тонове, нема ни оријентир који даје класична музичка скала. Време је тако једини оријентир и у додекафонској музици и у Либескиндовом пројекту музеја. Постоји само свест о путу. У Либескиндовом музеју догађаји (из Холокауста, јеврејске историје) пролазе поред посетилаца без координатног система који би им био оријентир. Насупрот томе, у класичној сакралној архитектури, посебно западној, храм је својеврсна слика пута у времену, *via sacra* што је и *via veritas vita*. Не само дискурс с обзиром на људско тело, него и архитектура као микрокосмос, она читава макрокосмос (који је у времену и простору). Либескиндов објекат негација је тог сценарија (*via sacra*).<sup>304</sup>

---

<sup>304</sup> Према: проф. др Рудолф Клајн, Уводно предавање са радионице *Јеврејска уметност и култура* на Филозофском факултету у Београду. Такође и: Клајн 2012: 18.

Традиционално, владајући наратив је аксис према којем се оријентише кретање и поимање времена. Поповићев специфичан начин решавања проблема времена сигнал је трајне нестабилност између вечности која је невреме и историчности која је кретање. Поповић дијагностикује тај нестабилни тренутак сусрета културе и технике, која има свој систем, другачији него што је традиционални људски, а који је, у српској култури, генерисан доминантном левичарском идеологијом. Манифестација ове тенденције може се читати у паролу: *Техника народу*, актуелној у послератном периоду и агресивној индустријализацији. Насупрот овоме је иманенција људске инерције, својеврсна конзервативност према променама, која се можда најбоље огледа у лајт-мотиву драме *Бела кафа*, где главни јунак, не без иронијског призвука, кроз све драме и мене које њега и његову породицу задесе, упорно жели да попије своју белу кафу, као што је то чинио некада, пре него што су промене постале тако драстично очигледне. Без узимања у обзир ових чињеница, тешко се може разумети зашто је за Поповића важно да прикаже дезоријентисаног човека у свету. Писање на овакав начин показатељ је пишевог тематизовања и расправљања неке, могуће, мере ствари или, лиотаровским речником речено – великог наратива, али и дијагностификовање стања које ту меру нема.

Овако схваћен мимезис омогућава нам да у Поповићевом опусу репознамо својеврсну скалу. Тако је драма *Тамна је ноћ*, о којој је било речи у поглављу о интертекстуалности репрезентативна за **тенденцију ка реалистичком проседеу**. Такве су драме јасно уобличене фабуле и драмске радње, а ликови говоре језиком који мало или нимало одступа од стандарда<sup>305</sup>. **Друга тенденција**, неупоредиво сигнификантнија за Александра Поповића, тенденција ка херметичнијем изразу, где налазимо и драмске текстове који се могу читати као примери фантастичког проседеа. Пример ове врсте је *Ноћна фрајла*.

---

<sup>305</sup> Поменимо још *Белу кафу* и *Мрешћење шарана*, као типичне.

### 9.3. Читање фантастичког дискурса<sup>306</sup>

Драма *Ноћна фрајла* је написана 1987. а први пут играна 1989. године<sup>307</sup>. Иако хронолошки припада позним годинама Поповићевог стваралаштва, према поетичким одликама можемо је сврстати у онај ток стваралаштва овог писца, започет већ у првим његовим комадима, који обележава ниска миметичност. У *Ноћној фрајли*, на сижејном плану, прича се о генерацијској смени, смени власти у једној породици. Син Алекса и Ноћна фрајла, којом се у комаду жени, срушиће са власти оца Славољуба. Заплет почиње када се Слава са женом (Драгињом) врати на запуштено градилиште породичне куће<sup>308</sup>, које је требало да надзире њихов син Алекса. Мајстор Мрата је младог Алексу, уместо да се бави зидањем, подучавао тајнама мушкости. Пан Крсман, отелотворење сатира и колективни лик До пет до шест сиротица носиоци су еротског плана у драми. Топоси политике и сексуалности, а на симболичкој равни ероса и танатоса, обликују оквир унутар којег се радња драме одвија.

С обзиром на драмски жанр којем *Ноћна фрајла* припада, може се говорити о два типа знакова: на нивоу језика и на драматуршком нивоу. Што се драматуршког плана тиче, реч је о чистој фантастици, усложњеној сном као мотивационим поступком. Језичким играма Александар Поповић двосмерно води од дословног (понекад, рекло би се, намерно баналног) дакле реалистичког ка метафоричном или фантастичном и обрнуто, ка дословном значењу. Укратко, Александар Поповић ствара „испод” текста мрежу, којом умножава слојеве значења. Из ове чињенице извиру недоумице које остају након читања. Посебно је питање да ли је овај текст заиста једна заокружена,

---

<sup>306</sup> Ово читање ослоњено је методолошки на типологију фантастичког дискурса изложу у књизи *Корени модерне српске фантастике* Саве Дамјанова.

<sup>307</sup> Оба датума преузета су из упитника за *Лексикон позоришних уметника Стеријиног позорја*.

<sup>308</sup> Разматрајући руску религиозну интуицију празнине, Михаил Епштејн каже: „То није ни празнина већ сасвим чисте голети, пустиње или пустаре, а није ни довршеност неимарског рада на кули и шиљку, него управо – вечита градња, 'дугоградња', 'недоградња', у којој су греде и покривка тако значајни, брижљиво заштићени, исто као и рупе, празнине које светлуцају између њих. Обавезно је започети – али, ни у ком случају не завршавати; то је половичност слободног духа, који је подједнако туђ и источној контемплативној пракси негирања света и западном активном патосу уређивања света.” (Епштејн 2010: 142)

у себе затворена фантазма или је фантастично у функцији нечега другог. На њега је само делимично могуће одговорити.

Већ је уочено да је Александар Поповић своје ране драме жанровски означавао и као фарсе. Фарсично и гротескно су, такође, доминанте релевантне српске драматургије од шездесетих година двадесетог века, од када се формира и нови тип драмског и књижевног писма уопште. „Тај нови тип књижевне фантастике метафорично-критичког значења пореметио је досадашње поделе и класификације и довео до заснивања новог стила фантастичне књижевности, у којој се стварност види и приказује као сатирични антисвет гротеске. Поред елемената фантастичног и нестварног, гротеска има још један важан елемент своје естетичке форме, који у романтичарској гротески није био тако наглашен и развијен као у гротескном реализму. То је иронија, подсмех, сатирична жаока, смејачка десакрализација укратко, њена унутрашња критичка мотивација.” (Палавестра 1984:8)

До читања у фантастичком кључу води нас, тако, типологија Поповићевих поднаслова. Поменули смо да у раним драмама у поднаслову по правилу срећемо и реч *фарса*, жанровску одредницу коју писац доследно проширује крајње неконвенционалним текстом. Драма *Ноћна фрајла* описана је речима: *Покладно сценско знамење у три хвата*<sup>309</sup>.

Први део ове и овакве жанровске одреднице: *покладно сценско знамење*, призива нереалистички код, послат са сцене која је и сама симбол условности одн. илузије. Покладе су познати обред уочи ускршњег поста. и сваки од *три хвата* (други део одреднице) има своје име:

*Мала врата* (камен око врата)

*Брат до брата* (мешана салата)

*Шуп карта* (чопори и јата)<sup>310</sup>.

---

<sup>309</sup> У смислу жанра, најуочљивија особина коју Поповић у овој драми активира из наслеђа *покладне игре* јесте чињеница да је функција покладне игре била да се наруга простом народу и да полемише против неправилности у цркви. „Овим путем су се покладне игре ставиле у службу противреформације” (РКТ 1992: 615). У овом смислу, *Ноћну фрајлу* могуће је читати као коментар на својеврсни преокрет, који је Слободан Милошевић 1986. извео у СКС.

<sup>310</sup> Уосталом, наслов драме је преузет од имена биљке, наоко неугледног цвета снажног мириса, који се може осетити само ноћу. Ноћ и мирис свакако су мотиви мистичног.

Оно што је на први поглед уочљиво јесте да Поповић једну хуморну ноту интегрише у значење, употребљавајући говорне изразе (или алудирајући на њих) који су читаоцу препознатљиви из свакодневне говорне праксе. Тај поступак биће понављан у целом тексту. Верујемо да је овај хуморни тон у функцији маскирања, онаквог какво, у књигама о тајним знањима, имају шифре у којима се та знања износе, што омогућава испитивање везе Поповићевог хумора са мотивом сакралног смеха (Поповић Радовић 1989).

У основи *Ноћне фрајле* налази се, дакле, једноставна прича о сину који преузима улогу главе породице. Отац (Славољуб) и мајка (Драгиња) поверили су, у одсуству, градњу куће<sup>311</sup> сину (Алекса). Он, међутим, зидање запоставља и са мајсторима, међу којима је и његов стриц Пан Крсман<sup>312</sup> докона и блуднички<sup>313</sup>. То је почетна слика која, посматрано драматуршки, доноси и све сукобности у комаду<sup>314</sup>. На страни *младих* (Алекса и његова партнерка Ноћна фрајла), као помагачи јунака, налазе се Пан Крсман и Мрата. Лик који самостално наступа је управо Ноћна фрајла. Она ће, када јунак (Алекса) преузме водећу улогу у породици, постати његов равноправни партнер. Тај однос, у крајњој линији брачни, лако се може анализирати као спој женског и мушког принципа, постављеног у вредносном смислу, као и цео текст, у позицију инверзије; Алекса је брутални узурпатор, саучесник у оцеубиству, а Ноћна фрајла је блудница. Групни лик До пет до шест сиротица решење је наслеђено још из античке драме. Функционално, оне су хор који прати Ноћну фрајлу и појачава акционо дејство које њен лик у драмској радњи има.

---

<sup>311</sup> „Као град, као храм, кућа је у средишту свијета, она је слика универзума” (РС 1983: 328).

<sup>312</sup> „Пан је бог пастирских култова, вањштином пола човјек, пола животиња... Вреба на нимфе и на младиће и безобзирно их напастује; али сексуална глад у њега је неутажива, па се утјече и самозадовољавању. Име Пан, које значи *Све*, надјенули су му богови, не само стога што су му по похлепи донекле сви налик, него и стога што утјеловљује заједничку тежњу цијелог универзума. Он је бог свега, исказује насумњиво расплодну енергију тога свега, било то све од бога или све од живота.” (РС 1983: 474)

<sup>313</sup> „Жеља се, као искушење чула отеловљује у неким од најчешћих ликова натприродног света, посебно у ђаволу. Поједностављено можемо рећи да је ђаво само друго име за *либидо*” (Тодоров 1987: 131).

<sup>314</sup> Даљом анализом, у правцу који поставља Бронислав Малиновски долазимо до архетипске ситуације оцеубиства: „Изгнани одрасли синови једног дана су се удружили, убили и појели оца и тако окончали очеву хорду. То је тренутак настанка друштвене организације, моралних ограничења и религија” (Малиновски 1971: 207).

Време је дато хронолошки, све до трећег чина, када се овај ток као пут разрешења укида и прераста у универзално, митско без-време (*illo tempore*).

Простор драмске радње и језик којим ликови говоре, уосталом, језик којим Александар Поповић исписује сав материјал ове драме (наслов дела, чинова, дидаскопије, одреднице ликова), елементи су структуре који недвосмислено указују на нужност промене приступа у односу на приступ миметичком тексту.

### 9.3.1. Фантастички обрасци

Из натуралистички уређеног ентеријера, који је сам себи сврха и знак по себи, средином другог чина, ониричким кључем, без претходне припреме (мотивације), бивамо уведени у инфернални простор са (опет) натуралистичком иконографијом (котлови). Завршни чин одиграва се у фоајеу, дакле изван простора у којем владају условности позоришне илузије. Писац се овом конвенцијом очигледно поиграва, јер Алекса експлицитно, на крају другог чина, изговара: „Свиће, тата. Враћамо се на јаву” (Поповић 1992: 411). Ово је место вишеструке инверзије у тексту Александра Поповића: прво бивамо уведени у позоришну реалност која је већ илузија, па из ње у очигледну фантазму, да би се на крају поставило питање да ли се оно, што конвенционално називамо стварношћу, можда, ипак, зове пакао. Оставља нас запитанима не само у вези са смислом фабуле, него, што је много важније, у вези са разграничењем реалности саме, коју проблематизује и релативизује.

На овом месту позивамо се на Цветана Тодорова који, као кључну особину фантастике наводи недоумицу око тога је ли или није представљено – стварно. Прелаз из стварног света у имагинарни врши се коришћењем сна, једног од значајних елемената фантастичког репертоара. И раван стварности раслојава се на ону из првог и другог чина (на позорници) и ону из трећег (у фоајеу), литераризирањем конвенционалног завршетка представе<sup>315</sup>.

---

<sup>315</sup> Као што нас не припрема на сцену пакла, писац ефекат изненађења активира и на крају свог текста.

За јунаке драме, све равни су подједнако валидне – стварне и истовремено подложне пародирању, што унутар света драмског текста, што у односу на оне којима се ти јунаци обраћају и којих су, то сазнајемо на крају, потпуно свесни. Ово место није само одлика модерне драматургије која је одавно „разбила” позорницу-кутију, него и квалитет, познат у постмодерној прозној литератури као поступак деконструкције, у овом случају хијерархије стварности<sup>316</sup>. Други угао посматрања (рецепцијски) све три равни текста (јава и сан које посматрамо у оквиру позорнице, те радња из фоајеа) доводи у питање. Или, језиком Цветана Тодорова, читалац је сво време у недоумици како да разуме збивања. С једне стране, у овом се тексту појављују вилевештице<sup>317</sup>, вампир (Славољуб), сатир са ђавољим атрибутима (копита Пана Крсмана)<sup>318</sup>, а са друге, сви ликови својим вербалним актима поништавају, десакрализују своје улоге. Гротеска и изругивање свим вредностима и стабилним чињеницама кохезиона је снага у грађењу ликова.

Погледајмо редом, по чиновима, који се фантастички обрасци појављују на сужејном нивоу:

*Мала врата (камен око врата)*

Радњу у полумраку започиње До пет до шест сиротица покладном песмом. Нагласимо да писац, унаточ замеркама појединих критичара, даје врло прецизна и логична упутства за читање овог текста у духу ергодичког дела које „усмерава читаоца на потрагу за путевима обликовања или преобликовања постојећег текста” (Татаренко 2013: 253). Наиме, списак лица назван је *Покладни знаменик*, а уводна песма Сиротица почиње управо стиховима:

„Ноћ покладна мраком плута.  
У тој тмици много луда,  
До зоре ће да одлута  
стадо, у тор Страшног суда.  
Шкргутаће зуби.

---

<sup>316</sup> Додуше, још се Бертолт Брехт борио против позоришног илузионизма.

<sup>317</sup> Ова дихотомија је последица пишчевог колебања у компоновању лика До пет до шест сиротица.

<sup>318</sup> Наведено припада репертоару фолклорне фантастике.



Биће: пљуј и љуби.  
Псоваће се глава.  
Биће: сан и јава.  
Ломиће се кости.  
Биће: јој, опрости!  
Смејаће се мртви.  
Биће: хајд ил цркни!  
Смрт ће да се кези.  
Биће: стој ил лези.  
Биће: узми или дај,  
пре него што дође крај.” (Поповић 1992: 357-358).

Дакле, писац јасно наглашава да улазимо у свет који је карневализован. Да ће тај карневал бити раблезијанског типа и више од тога видеће се доцније, управо прекорачењем мере ствари. Ово је још једно место које показује да се књижевни феномен Александра Поповића може и мора локализовати у континуум српске књижевности. Наиме, тиме што Сиротице песмом уведе у сферу ноћи и оностраног, а драма ће показати да су разграничења дана и ноћи, сна и јаве, живота и смрти крајње нестабилна, Поповић своју драму везује за наслеђе авангарде, која „онострано не третира као простор фантастике (у књижевном смислу) или натприродног, нестварног (у онтолошком смислу), већ као сасвим стварни паралелни свет, тачније као једну од бројних паралелних стварности које егзистирају заједно и истовремено са нама знаном материјалном стварношћу.” (Дамјанов 2008: 189). Ипак, морамо имати на уму и то да је овде реч о театрализованом укидању разграничења, о пастишу и пародији фантастичког. Наглашено је и да се Сиротице појављују као утваре и певају песму која се, од речи до речи, може читати као пролог<sup>319</sup>.

Следеће њихово појављивање супротног је квалитета, јер у еротизованом контексту, певају једну крајње ласцивну песму. Затим се појављују вештичијим колом у тренутку Славиног људског пада. Потом, пратећи Пана Крсмана певају песму која садржајем дозива еротско, али је

---

<sup>319</sup> Све што убудуће изговоре имаће облик хорске песме, која функционално (на нивоу актанционалног збивања, да се послужимо драматуршком терминологијом) кореспондира са басмом.

структуром блиска бајалици односно брзалици. Дидаскалије које прате ову песму, поновљену три пута, упућују на вилинско коло које има елементе екстатичког, а сцена може бити читана као пародија епизоде из *Одисеје*, у којој се главни јунак бори са заносном песмом сирена. И тако се, до краја овог чина, смењују елементи пара магијско-еротско, у песми До пет до шест сиротица.

Прошлошку песму хора допуњују Слава и Драгиња. Њихов говор, као и оно што чине (ову дистинкцију нужно је учинит, јер ће се доцније појавити места на којима се говор и радња раздвајају у духу критичког мимезиса) дато је у реалистичком кључу. Као и сви брижни родитељи говоре, додуше поповићевским језиком, о претходним догађајима. То је мешавина жаргона београдског предграђа са елементима струковне (занатске) лексике<sup>320</sup>, уз позивање на усмену традицију<sup>321</sup>. Спајањем жаргона (са фреквентним аугментативима) и израза из фондуса усмене традиције, а с обзиром на време радње које је (пост)модерно, овај тезаурус производи хуморни ефекат. Архаичном тону<sup>322</sup>, који продубљује опозицију међу актерима (наведени однос протагонисте-антагонисте) доприноси реченична инверзија<sup>323</sup>, али и уписивање разноликог лексичког материјала (претежно еротске садржине) у препознатљиве синтаксичке моделе усмене традиције.

Драмска игра ове покладне ноћи отвара се *буђењем*. Оно би могло да означи прелазак из сна на јаву. Међутим, видећемо да је граница реалног и иреалног у драми релативизирана. Алекса наступа као побуњеник,

---

<sup>320</sup> „Поповић прилази свеукупном језичком феномену из којег врши слободан избор, при чему није толико важна семантичка страна речи колико њена питорескност. Шта се подразумева под том свеукупношћу језичких феномена? Ту се пре свега мисли на језик различитих временских раздобља, који иде негде од почетка века па до наших дана, од квазипоетског до скоро вулгарног, од говорног језика који не варира битно од средине до средине, од друштвеног слоја до друштвеног слоја, па до врло специфичног језика заната, од језика градског (београдског) до провинцијализама и локализама.” (Миочиновић 1975: 115) Подсећамо, овом приликом, на појам тезауруса.

<sup>321</sup> „СЛАВА: Дувари се клате ко бабини зуби, филаретне се узриказиве ко пијана војска, талпе полегле ко да их је ајгир наскакао, а кров стоји ко на води, кад трупнеш мало јаче – он се заталаса.” (Поповић 1992: 358)

<sup>322</sup> „СЛАВА: Ова радња ни за штенару не би пристала, да уселим у њу своју кују, а камо ли за двореве, да у њој век векујемо и срећу нашу да за потомство опевамо.” (Поповић 1992: 359)

<sup>323</sup> „СЛАВА: И да ми је знати чиме су креч гасили...” (Поповић 1992: 398)

инферналним смехом. На реалистичком сижејном фону (елиминација супарника) уводе се елементи вербалне фантастике и фолклорног репертоара:

- *ћорава Анђелија* / зло (Поповић 1992: 359);
- *Покењали смо се у темељ* / изопачење ритуала освећења темеља (Поповић 1992: 359);
- *крманош на Тамнави* / конотација таме упућује на бродара који умрле превози у свет мртвих (Поповић 1992: 359);
- *обарај очи да те не засени* / заштита од урока (Поповић 1992: 361);
- „АЛЕКСА: *Окусио сам поред њих оно воће које си ми ти бранио.*” (Поповић 1992: 362)/ иницијација;
- „МРАТА: *Ал и ја сам ти натрашке рођен, преваром се храним, гвожђе варим.*” (Поповић 1992: 367) / знаци присуства нечастивог;
- Сиротице износе обезнањеног Славу и певају, као што виле обезнањују онога који се са њима ухвати у коло (Поповић 1992: 367) / вилинско/вештичије коло.

Изношење Славе јесте и финале ове појаве. Сви набројани мотиви добијају својство хипертекста, а преобилношћу нарушавају логос језичког поретка, јер су комбиновани са:

- пословицама и говорним изразима из народне традиције:  
„МРАТА: Да не беше газдарице, газда, још би ти падајући на леђа нос разбио. Она теби много значи. Ко псу пета нога.” (Поповић 1992: 361);
- савременим политичким жаргоном:  
„СЛАВА: Све ћу вас кроз шибу протерати због ове завере.” (Поповић 1992: 362);
- коментаром нарави:  
„СЛАВА: Нико, Мрато, од присутних да дигне руку у мој прилог. Само им се чела мрешкају, ко да кажу: ’Свак је себи најпречи’. ’Ми смо уз онога који победи...’ ” (Поповић 1992: 365);

- алузијом на актуелне политичке прилике<sup>324</sup>.

У овој појави налази се једна реплика (у дијалогу Мрате и Славе током којег Слава тражи помоћ) коју писац поставља тако да се у први мах пренебрегне њена функција. Наиме, континуирана вишесмисленост исказа чини да Славина реченица: „Реци сваком таквом неверном Томи, да ћу се ја лично за потврду у сну јавити, да се пренерази” (Поповић 1992: 366), зазвучи само као осветничка претња палог властодршца. Касније се тек види да је реч била о најави сцене у којој ће се, са оног света, Слава у сну јавити сину. Тако наизглед колоквијална претња губи метафоричност и постаје пародија епифаније.

Славиним одласком отвара се простор за прву појаву Ноћне фрајле. Драматуршки је то потпуно оправдано, јер она је лик велике снаге, постављен према Алекси онако како је то Слава био (по снази, не по тежњама). О њој смо претходно сазнали да је блудница. На најопштијем значењском нивоу, у овој појави Ноћна фрајла и Алекса нису супарници него савезници у напору да се успостави поредак, после хаоса који сваки преврат доноси:

„НОЋНА ФРАЈЛА: Јесмо ли нас двоје онда постигли тајни споразум о заједничким напорима да станемо на пут дивљању Пана Крсмана” (Поповић 1992: 369).

Да је реч о васпостављању поретка видимо и посредно, поређењем сцене у којој Алекса бежи од заводљиве песме Сиротица:

„АЛЕКСА: Не на мене, не смем ја! Зарекао сам се. [...]

АЛЕКСА: Не смем, ја се либим. Обећан сам.

АЛЕКСА: Нећу, па макар и прецркао од страсти! Крштен сам.” (Поповић 1992: 371-372);

---

<sup>324</sup> Уколико бисмо се прихватили читања у кључу алегоријског говора о актуелним политичким приликама, тада би неке реплике могле бити читане и као интертекст на догађаје у вези са 8. седницом ЦК СКС, која је и сама имала паралитерарни аспект у причи *Војко и Савле*

([http://www.slobodnaevropa.org/content/vojko\\_i\\_savle/1835943.html](http://www.slobodnaevropa.org/content/vojko_i_savle/1835943.html))

и њеним последицама.

(<http://www.politika.rs/rubrike/Tema-nedelje/Osma-sednica-dvadeset-godina-kasnije/t41113.lt.html>),

што се све завршило убиством Ивана Стамболића.

За Фројда, оцеубиство је почетак успостављања поретка. „Оно што је очево присуство раније спречавало, они [синови] су сами сад забранили у психичкој ситуацији 'касније послушности', коју тако добро познајемо из психоанализе. Они су поништили своје дело изјављујући да убијање замене оца, тотема, није дозвољено, и одрекли су се плодова свог дела одричући се ослобођених жена.” (Малиновски 1971: 208) За овако засновано тумачење има разлога, јер се Алекса одриче промискуитета, прихватајући нови поредак (крштење)<sup>325</sup>. Споразуму Алексе и Ноћне фрајле претходи препознавање фактора хаоса који је обележен сатирским/ђавољим атрибутима:

„НОЋНА ФРАЈЛА: Један од ваших нам се опако замерио, али нисам сигурна који је. Сестре га моје препознају по једном белегу. Приклони се да ти шанем! Има козије ноге.

АЛЕКСА: То је мој стрика. У њега су козије ноге и ватрена жила куцавица.

НОЋНА ФРАЈЛА: Једе ли тај тусту корен?

АЛЕКСА: И змијским млеком сваки залогај залива!

НОЋНА ФРАЈЛА: Дође ли му то сок од маслачка?

АЛЕКСА: Свет од оморике и попино прасе.

НОЋНА ФРАЈЛА: Како ми га описа, наочит је. Могао би бити он.” (Поповић 1992: 368)

Алекса полази у мисију која има два нивоа: реалистички (политичка борба за власт) и мистички. Овај други назначен је, као што смо видели, целибатом, који треба да омогући иницијацију<sup>326</sup>. Слава се у овом тренутку драме, налази у лимиалном статусу, између живота и смрти<sup>327</sup>. Зна оба света,

---

<sup>325</sup> Нужно је напоменути да Жак Лакан модификује тумачење оцеубиства: „Мртви отац из приче о примордијалној хорди, у Лакановом тумачењу, не постоји. Он је тек ретроактивно конструисан од стране браће као онај који им је претходио. Сам чин убиства као такав не постоји, јер је симболно као Закон који забрањује да се непосредно, као присуство, појави сама Ствар, увек-већ на снази. Браћа су, такорећи, убила оца већ тиме што су проговорила. Језик убија Ствар. Симболно не допушта да се реално појави као такво, али се оно манифестује у пољу говора управо својим одсуством из тог поља, али одсуством не у смислу да реалног просто нема, већ да га има као празнине која има своје учинке у говору, да га има као недостајућег.” (Пришинг 2009: 423)

<sup>326</sup> Налазимо да постоји подударност између тренутка васпостављања поретка, обележеног увођењем табуа промискуитета и Алексине лидерске иницијације.

<sup>327</sup> „Сепарација из уобичајеног профаног животног контекста имплицира и почетак партиципације у једној другој, светој реалности чије су карактеристике најизраженије у средишњој, маргиналној фази обредног прелажења. Према својим основним својствима,

а његов лик губи еротску компоненту (ласцивни вербализам уместо чина, а потом и експлицитно одрицање од телесности). У оваквом *међувремену* (јер Слава ће до краја драме бити у некој врсти вампирског статуса, не припадајући ни живима ни мртвима у потпуности) дошло је до кључног преврата на линији лидерства. Алекса (узурпатор) и Ноћна фрајла успостављање партнерског односа потврђују, лексички необичним, вилинским колом. Наиме, Сиротице и Фрајла скандирају различита презимена. И у овом случају могло би се говорити о иницијацијском обреду<sup>328</sup>, а текстолошки, каталог тотализује свет, јер су имена низана по азбучном реду иако је и овде семантика релативизирана, претходним Алексиним и потоњим Драгињиним коментаром.

Слава се од живота опрашта инвертованом, карневализованом житијном сликом, у којој умирућем, уместо миомириса, (из ушију) излази дим, присутни уместо пригодне усредсређености разголићују сопствени неморал (елементи сакралног смеха), а Слава својим последњим речима напушта дотадашњи дискурс драмског говора, напосто излази из улоге (још један *прелазак*) и суди свом свету:

„СЛАВА: Никада нисам дошао до своје праве животне улоге. Час сам играо блудног сина, начас уваженог оца. Био сам достојанственик без премца, притуљени развратник, свирепи судија, огорчени бранилац правде. И свуда сам помало, доиста, то био баш ја, али ипак највише свој у фантазијама. Ту сам био без остатка свој, али сам се у том нестварном својству неповратно каменио и неприметно нестајао, кап по кап. Кап по кап!” (Поповић 1992: 384)

---

лиминална фаза је друштвено безвремено период јер обухвата интервал између два сегмента, два стања, односно два статуса.” (Јовановић 2005: 55)

<sup>328</sup> „Такођер ваља упозорити на то да је призивање имена, у неким аспектима, блиско симболизму звука и језика. Заправо се, према индијским учењима, име (нама) не разликује од звука (схабда). Име неке ствари јест звук што га производи дјеловање покретачких сила које га творе (Авалон). Стога, у становитом смислу, изговорити име неке ствари заправо значи створити ту ствар. Име и облик (нама и рупа) бит су и супстанција индивидуалне појаве: она је одређена њима. Из тога није тешко закључити да именовати неку ствар или неко биће значи исто што и задобити моћ над њима. [...] Познавање имена осигурава утјецај на његова носиоца: то је магијски аспект тајновите везе симбола. Познавање имена дио је ритуала помирбе, опчињавања, уништења, задобивања моћи над неким, итд.” (РС 1983:203) Овакво тумачење именовања поклапа се са Поповићевим књижевним поступком који смо назвали *логотеза* (Тодорић 2012).

Планови политичке борбе и магијских ритуала настављају се напоредо и после Славине смрти. Најближи рођак, Пан Крсман, проћи ће кроз обред лишавања плодности (што је инверзија иницијацијском обреду плодности), односно кастрацију. Неприметно се прелази у сан, у којем се Слава јавља (мотив вампира) три пута: Пану Крсману, Алекси и сватовима. У финалу чина Слава ће завршити монолог, започет у сцени умирања. Тако се доводи у питање и време као категорија.

Осим морализаторског аспекта, за разумевање драме *Ноћна фрајла* драгоцено је нагласити кишовско/борхесовску идеју: *стварност је фантазија*, која доминира управо последњим Славиним монологом, а важна је за целу драму. Ову идеју требало би разматрати на фону моралног лома који се у Слави догодио. Очигледно је да исказ „одржавао сам је [сопствену личност] у фантазијама” (Поповић 1992: 394) мора бити прочитана у контексту Славине политичке или сродне лидерске улоге коју је некада имао. Његов унутрашњи живот (дакле његова фантазија) чинио је његову стварност, док је оно споља, стварност других ликова, изузето из те субјективне перцепције. Актери се губе између те две равни стварности, па одатле извире она тодоровљевска недоумица о природи спознатог света.

#### *Брат до брата (мешана салата)*

У другом чину узурпатор (Алекса) је успоставио нови поредак и по природи ствари сумња у оданост људи који га окружују и, у крајњој линији, у смисао поретка. Ритуална песма Фрајле и Сиротица и овога пута најављује прелазак у другу стварност – сан. Елементима гротеске и хорора (глава и екстремитети одвојени од тела), наивно-натуралистички, дескрипцијом (Алексина глава говори), појавом вампира Славе, свим овим средствима Александар Поповић припрема своје јунаке (и читаоце/гледаоце) за прелазак у трећу раван стварности (подсетимо: будно стање, сан, инфернални свет). То, шта Алексина глава говори вероватно је најдрастичнији пример метатекстуалности у целом Поповићевом опусу.

„АЛЕКСА (његова глава): У томе и јесте ствар, што сад, без душе – а она је једна за све – не ради нико ништа.

НОЋНА ФРАЈЛА: А она ти испала.

АЛЕКСА (његова глава): Испали смо ми из ње.” (Поповић 1992: 400)

Глава као симболички центар логоса одвојена је од тела, и као таква, из бордерлајн статуса, мисли себе целину и дефинише отуђење од сопственог средишта, које можемо назвати душа/Бог/трансцендентални означитељ. Само у фантазми било је могуће представити то а-историјско време, које јесте, превасходно по консеквенцама, велика Поповићева тема. Другим речима, постмодерним средствима Поповић промишља онтолошке теме, дакле фантазмом твори један постдрамски облик.

Ово Алексино откровење (а он је, видели смо, већ одвојен од душе, дакле мртав<sup>329</sup>), посматрано линијом доследно спроведене инверзије, очекивано је. У паклу је добро, али се ова тајна крије од живих. Све је окренуто наглавце. Одговори на питање: *Зашто човек живи?* толико су наметљиви да пародирају традицију драме с тезом<sup>330</sup>. Могуће је, када би се овај (други) чин посматрао ван контекста целине, а с обзиром на нападну иконографију, говорити о јефтиној алегорији политичког живота Србије. Но управо то снажно контрастирање две равни (стереотипна иконографија пакла с једне и разголићени говор о стварности са друге стране) које, иако се не стапају, чине да свет пакла, као раније сан односно јава, за ликове представља познати свет<sup>331</sup>, који не подразумева промену понашања. Ако је тако, онда се, после свих питања, морамо као читаоци запитати какав је заправо свет који у *Ноћној фрајли* називамо реалним. Јесмо ли већ у паклу или можда нема

---

<sup>329</sup> „Ако се свјетлост поистовјећује са животом и Богом, тада пакао значи лишеност Бога и живота. Унутарња битност пакла сам је смртни гријех у којем су проклетници умрли. То је губитак Божје назочности, а будући да ниједно добро не може више покојниковој души одијељеној од тијела и осјетилних збиљности, пружити привид, то је апсолутна несрећа, коренито одузимање, тајанствена и недокучива патња.” (РС 1983: 520)

<sup>330</sup> „АЛЕКСА: Ја сам тебе питао, тата, шта подразумева наше сање о благостању и извесности судбине.

СЛАВА(као костур): Нисам вам ја за благостање предочавао јапанско економско чудо.

НОЋНА ФРАЈЛА: Ал сами смо овде у паклу затекли модел ка коме се стреми.

ДРАГИЊА: Усагласите се децо, време сна истиче, остаћемо без разрешења.” (Поповић 1992: 410)

<sup>331</sup> Да је ово тачно, показује и драма *Афера Љиљак*.



разлике између два краја егзистенције, између добра и зла? Ово гранично стање које је поткрепљено и специфичним репликама које следе као завршне речи актера драме, јесу пример бордерлајна.

*Шуп-карта (чопори и јата)*

Као што је већ наговештено, покладна ноћ траје и после завршетка сценског дела (дакле, онога на сцени) драме. То што ликови у трећем чину понављају мисли које сажимају линију њиховог дотадашњег деловања, само говори да заиста нема разлике између сна и јаве. Сећање на ту разлику, слутимо, постоји и можда ће се оно у неком другом времену обновити. До тада, ликови остају да на маргинама светова бајалички дозивају миметичност и растерују фантазме:

„НОЋНА ФРАЈЛА: Ал ако нешто и не мери нашим мерама, то још не значи да то нешто нема своју меру. Ал ако нешто не мери нашим мерама...

ПАН КРСМАН: Нисам свикао да се појављујем пред вама без образине. Нисам свикао да се појављујем пред вама без образине...

ДРАГИЊА: Неће то дуго потрајати, децо. Док изађемо на дању светлост, сви ћемо се опет завући у своје љуштуре и прње, цензуре, забране и неслободе. Неће то дуго потрајати...” (Поповић 1992: 413)

Ова текстолошка анализа имала је за циљ да покаже да је *Ноћна фрајла* фантазма (пост)модерног типа. Када то кажемо позивамо се на термин ARS COMBINATORIA (Дамјанов 2004). Наиме, користећи елементе магијског реализма и илузионизам позорнице, Александар Поповић компонује драму на четири равни: пролог, буђење, Алексин сан, епилог. У овако организован текст уграђује скоро конвенционалне обрасце из репертоара, првенствено фолклорне и хорор фантастике, са елементима ониризма. Фантастика прожима све аспекте: грађење ликова, обликовање драмске радње, категорије времена и простора, али, пре свега, језик. Оно што текст поетички дефинише свакако јесте поступак примењен на језички материјал. Реч је о десакрализацији језика, укидању конвенционалног значењског канона и следствено томе, о стварању фиктивног говорног језика. Десакрализација

језика отвара проблем позиционирања Поповићевог текста (не само *Ноћне фрајле*) у књижевноисторијском смислу<sup>332</sup>. Проблем језика ове драме може се повезати с наслеђем авангардне драме XX века, али текстуалне стратегије указују на постмодерни сензибилитет; аутопоетички коментари, фантастика и разлагање принципа књижевне репрезентације и обликовања света поступци су којима се статус стварности доводи у питање (Јерков 1992: 19).

#### 9.4. Постдрамски есеји

Другој тенденцији у смислу представљања стварности, као подврста, припадају најхерметичнији текстови, код којих је веома тешко, не само на први поглед, сагледати ишта осим говора. То су, условно речено, постдрамски есеји *Нега мртваца*, *Мишија грозница*, *Ружичњак*, *Увек зелено* и др. Степен прекорачења границе дискурса приближава их оним поетичким решењима која ће, тек крајем XX и почетком XXI века бити присутна у драмама Маје Пелевић, Милене Марковић.

Пример драме *Ружичњак* је веома занимљив. Радња се одиграва у простору који је описан као башта са ружичњаком и рибњаком, мада текст сугерише да изабрани (Војвода Миленко и Ленка) прави живот воде иза шарених врата. Шарена врата су део декора који писац описује речима: „Десно су шарена врата, да у њих блене свако ко се и кад се осети телетом.” (Поповић 2003: 208). Већ у другој реченици текста, у дидаскалији писац уписује метапоетски коментар, пародирајући означитељске праксе. Ово упутство за читање сугерише и нестабилност граница простора, јер „у уметности простор постоји као *уметнички простор*. То је простор који је обликован, конструисан и означен радом уметника и тако дефинисан као уметничко дело.” (Цветић 2011: 32). У току радње, ружичњак ће свенути и поново процветати, а башту ће напасти цикаде (цврчци).

„ЛЕПА КАТА: Довољно би било да једна једина од сто милиона тих буба преживи пожар или потоп, па да их за минут-два опет буде

---

<sup>332</sup> Сматрамо да је политички дискурс полифункционална шифра. Александар Поповић зна коме се обраћа као што зна и то да домаћи читалац метафоризовани политички говор користи и изван равни политичког.

толико или чак и двоструко више, у неком другом паклу или рају, њима је то свеједно.

КОНСТАНТИН: Зар оне не бирају жртве наспрам нетрпељивости?

ЛЕПА КАТА: Једини њихов прави избор је збрка.

КОНСТАНТИН: Шта ли је смисао те њихове збрке?

ЛЕПА КАТА: Откуд збрци смисао? Ко птици сисе и земљи ноге.”  
(Поповић 2003: 233-234).

Када јунаци драме буду на крају напустили башту<sup>333</sup>, у њој ће остати само нека врста њеног чувара – Константин, који је по функцији слуга (те може да прелази из простора баште у простор иза шарених врата) али је, заправо, један од два носиоца рудимента драмске радње. Ово говоримо условно, јер се оно што називамо драмском радњом, у овој драми-есеју, састоји у идеји о два *света* који се мимоилазе: света природе или свеукупности бића и света људи, што укида мимезис, јер се димензије означитеља (ако претпоставимо *природу* као тог означитеља) и означеног (људи) не могу препознати. Други носилац рудиментарне драмске радње је Лепа Ката. Њен долазак у башту катализатор је радње – промишљања смисла живота, дакле једна Велика прича око које писац конструише рудименте дијалога да би у том конструкту створио простор за есеј. Тиме и сам постаје део,, драмске радње”.

„ЛЕПА КАТА: Што се ти мени начас обраћаш, још то само треба да те упитам, к`о сестра сеји, с брда на брдо, преко седам мора и гора.

КОНСТАНТИН (*Оде до порушене столице, дигне је на ноге и уморно седне*): Чуо сам то још као мали, како су чедну и недужну девојку растргнули коњима на репове. (*Гњезди се и тоне у сан*)

ЛЕПА КАТА: А начас к`о старамјка унуки из хладног гроба.

КОНСТАНТИН (*У сну*): Амин.

---

<sup>333</sup> Занимљиво би било упоредити *Врт благословених жена* М. Црњанског поводом којег, коментаришући мотив масовног самоубиства стараца, Оливера Радуловић каже: „Јасно је да цитирани одломак потпуно демистификује претходну слику и даје јој пародијску интонацију; а најбољи коментар догађаја дале су локалне новине тражећи да се врт затвори, наговештавале долазак новог поколења, живот у идеалној држави. Јасно је да повест смештена у друштвено-историјски контекст добија право значење, проговара о револуцији, жртвама, идеалима, идеологији, непрекидно пародирајући традиционалне вредности мешањем реалистичког и фантастичког плана приче претапањем мита у стварност” (Радуловић 2003: 169).

ЛЕПА КАТА: Чешће као нејако и престашено детешце мајци из мрког мрака.

КОНСТАНТИН (У сну): Амин.

ЛУЈКА: Зато што су сви они садржани у теби, Лепа Като, за вјек и вјекова.” (Поповић 2003: 316-317).

Лепа Ката, овако описана, могла је постати алегорија означитеља, али то се, јасно, не догађа. Уместо канона, постулира се потпуни релативизам, а канон постаје променљива конвенција, игра:

„ЛЕНКА: Е то нам тек предстоји, да тек осмислимо на шта ћемо се од сада позивати и иза чега стати.” (Поповић 2003: 305)

Сећање на целовитост бића није довољна да осмисли живљење и то је кључна тема ове драме-есеја. Свест о животу, који се може идентификовати с проласком кроз башту из драме, само је носталгично сећање на пуноћу живљења или нада да је некада, негде текво нешто постојало. Овде се пуноћа изједначава са свешћу о смислу.

„ВОЈВОДА МИЛЕНКО (*Диге се*): Шта смо сви ми овде заједно тражили на овоме свету?

КОНСТАНТИН (*Слеже раменима*): Ништа.

СВИ (*Одлазе покушавајући да се у одласку колико-толико сакрију једни иза других. У одласку наизменично говорећи*): Ни ја ништа. Ја такође. На исти начин. Нећу ни ја мимо свих осталих.” (Поповић 2003: 320).

Логос је сведен на жудњу (Лакан). То што јунаци (осим Константина) одбијају да се саобразе било каквом великом наративу, показује доминирајућу матрицу празних конвенција, којима се Константин, чувар баште супротставља. И то би значило да је он принцип логоса. Међутим, у списку лица он је означен као *мастиљави претендент* па можемо да закључимо да је свет који Поповић обликује у овој својој драми – такав. Поигравајући се мимезисом у тексту драме/а, Поповић се прихвата херменеутике свога реалног света<sup>334</sup>. Истовремено, он гради симулакруме<sup>335</sup> који испуњавају

---

<sup>334</sup> У Нези мртваца стоји оваква реплика. „СЛАВЕНКО: Нико ме више неће убедити да је постојање робијашница ваше исконструисане стварности.” (Поповић 2003: 147).

празнину света, што верујемо јесте пишчево осећање. Као такво, оно је суштински религиозно, иако се та теологија може назвати негативном. У том смислу смо сагласни с Михаилом Епштејном који каже: „Такав је религиозни смисао опустелих небеса: Божанско се оставља за крај човечанског. Расте ново религиозно осећање света, које је првобитно било сматрано за атеизам, а које су Сартр и Ками прогласили за атеизам крајње човекове слободе и очајања. У ствари, реч је о крајњој форми апофатизма, у којој се Бог јавља као Други, радикално Отуђени, неминовно странац човеку (у истом смислу у којем се сам човек осећ као странац свему – сетимо се истоимене Камијеве приповести)” (Епштејн 1998: 29-30).

---

<sup>335</sup> Када говоримо о свету и симулакруму као његовој појавности, не би требало занемарити ни феномен кича као радикалне форме којом се дискутује тај свет.

## 10. Афера Љиљак као образац Поповићеве фарсе

### 10.1 Статус Бескочног, радикално другог, Апсолута

За постмодернизам, концепт бога, истине и значења, као велика/е наратија/е и јесте и није тема. Тако је и са постмодерном књижевном продукцијом. Теме и мотиве из библијског репертоара актуелизују и Павић и Киш и Пекић и Дамјанов и други писци које можемо повезати с постмодерним сензибилитетом. У теоријском смислу, према Штајнеру и Вилијамсу<sup>336</sup>, ни Дерида ни Фуко, у сопственом скептицизму, не дозвољавају себи да сумњају у могућност постојања истине. Ламброс даље наводи да је и Еко, додуше скептичан према безрезервном прихватању традиционалне вере, а још је сумњичавији према филозофији која не тражи истину и значење, него се задовољава нихилизмом и празнином. Уметност тумачења или дедукција, даље наводи Ламброс, код Ека, пажљивог читаоца води, ако не апсолутном знању, онда бар нади. Додајмо да је то место где се Еко разилази с Камујеvim изразито негативним разумевањем наде<sup>337</sup>. Питање да ли смо спремни да свет сагледамо као бесмислен или само сумњамо у концепте смисла који постоје, постаје разделница која дели, у овом случају Умберт Ека од *догматичних постмодерниста* (Ламброс).

Ипак, можемо да кажемо да за постмодернисте није прихватљива могућност апсолутне истине, него је она производ споразума чланова поједине заједнице. Разматрајући појам *нове текстуалности*, и Александар Јерков истиче нужност уважавања друштвеног контекста јер „нова текстуалност показује како је апстраховање уређености друштва од његове конкретне датости интертекстуална манипулација: друштвена правила нису задата мимо конкретног овог 'сада и овде' коју друштвена уређеност као

---

<sup>336</sup> Уп. Lambros:

[http://www.themodernword.com/eco/eco\\_papers\\_lambros.html](http://www.themodernword.com/eco/eco_papers_lambros.html)

<sup>337</sup> ”De la boîte de Pandore où grouillaient les maux de l'humanité, les Grecs firent sortir l'espoir après tous les autres, comme le plus terrible de tous”, Camus (1956):

[http://classiques.uqac.ca/classiques/camus\\_albert/noces/noces.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/camus_albert/noces/noces.html).

апстрактни ред покушава да избегне. За разлику од текста који се не опире овој идеолошкој фиксацији, за разлику од текста неузнемиреног друштвеним односима, нова текстуалност је облик делатног присуства текста у друштву.” (Јерков 1992а: 172)

Будући да драма којом ћемо се у наредним редовима бавити за тему има потрагу за истином, било је нужно учинити овај увод, да би се обликовао (текстуални) *контекст* унутар којег ћемо размотрити тезу да је *Афера Љиљак* средиште Поповићевог опуса.

У драмама Александра Поповића могуће је наћи релативно много алузија на религијско. Некада је реч само о насловима којима се пародира тема којом се бави, као што је то случај с насловом драме *Комунистички рај*, или поднасловима, где такође налазимо сличан пародијски поступак<sup>338</sup>:

- *Смртоносна мотористика* – Двократно **чинодејство** у шест каквоћа (чинодејствује свештеник када врши верски обред);

- *Утва птица златокрила* – дводелна позоришна **служба** (служба је реч која се у говорном језику среће у значењу: секуларно запослење или обред у цркви);

- *Друга врата лево* – позоришне **благовести** у два дела (Благовести су хришћански празник којим се прославља објава Архангела Гаврила који је Богородици јавио да ће зачети од Духа Светога и да ће родити Сина Божијег као Сина Човечијег);

- *Капе доле* – позоришно **вечерње** (*вечерња* је краћи облик за вечерњу службу у цркви);

- *Мрављи метеж* – сценска чудеса на сто небеса (осим старословенске двојине која се у говорном језику јавља још само као аугментатив, актуелизује се и тема више неба која се појављује у хришћанској теологији – апостол Павле је био узнесен у треће небо (2. Коринћанима 12:1-9));

- *Свети ђаво Распућин* – сценско житије ђаволског лика у шест слика (оксиморонски спој живота свеца и ђавољег обличја);

---

<sup>338</sup> О овоме је већ било речи поводом проблематике жанра Поповићевих драма.

- У *Кусом петлићу* поднаслов *првог обртаја* гласи: „Да ли и богови имају свога бога?” (Поповић 2001: 864).

Коначно, у саме текстове на различите начине уводе се религијски мотиви. Тако у поменутој драми *Кус петлић, у другом обртају*, Пиле и Миља расправљају о Србима који су се за шест месеци, од доласка комуниста на власт, одрекли православља (Поповић 2001: 896). У истој драми је и сцена у којој Комнен одлучује да зарад партијске дисциплине подметне, до тада сакривене златнике, обешеном Авакуму, што је пародија мотива Јудиних сребрњака (Поповић 2001: 994-995). У *Ружичњаку* се Константин пита да ли су створитељу важнији људи или бубе и црви, наговештавајући несазнатљивост Божије промисли, али истовремено и пораз логоцентризма са позиција детронизованог човека, али и бога, који је човека створио по својој облици (Поповић 2003: 219), а нешто касније показује да верује како само Бог може бити услов нечијег постојања (Поповић 2003: 262). У истој драми, у финалу, Лујка и Лепа Ката Војводу Миленка *враћају религији*, заправо ревитализују садржајно испразњени религијски ритуал, што је пародија успостављања парадигме (Поповић 2003: 308). У *Баи-Бунару*, Анастас и Бисерка, стојећи на темељима своје спаљене куће, расправљају како је Бог створио човека (Поповић 2003: 334). У *Нези мртваца* Старац се у два монолога обраћа Богу. Први пут током верске кризе (Поповић 2003: 84), а други, покоравачући се Божијем суду (Поповић 2003: 191). *Пут за Лешће* такође садржи религијске мотиве. Симпатија у монологу разматра питање божанских разлога за стварање света (Поповић 2003: 654), а Ас се бави божанском манипулацијом светом (Поповић 2003: 659). Коначно, у драми *Свети ђаво Распућин*, Протопопов више не верује у другу заповест (Поповић 2003: 563), Распућин проповеда грех у име одричног богословља (Поповић 2003: 570), а Ирина верује да је Распућин светац који зна истину (Поповић 2003: 605). Коначно, цела драма о Распућину, у једном значењском слоју, расправља питање истине и вере.

Дакле, посредовањем религијске апаратуре, Поповић у своје драме уводи средишњу цивилизацијску тему – тему истине. Ми можемо рећи да је



Поповићев прототекст менипска сатира <sup>339</sup>, али његове драме, посебно оне из 80их и 90их траже додатно промишљање. Контекст који уоквирују ове године (уосталом, контекст настанка целог Поповићевог опуса) јесте атеистичко друштво послератне Југославије. За наше разматрање ова чињеница је вишеструко занимљива.

Наиме, теорије постмодернизма, идејом рушења великих нарација одбациле су рационалистичку парадигму истине, наслеђену из просветитељства и значајно урушену током модерне. У том смислу бисмо морали, бавећи се овако фреквентним мотивима у Поповићевом делу, да поставимо питање не само шта се са истином догодило (уколико је могуће мислити истину), него и која методологија може бити употребљена да би се уопште покушало доћи до одговора на то питање. Веома је симптоматично да је категорија истине у постмодерној књижевности, ипак, или управо, велика тема. Њено промишљање у књижевности неодвојиво је од статуса мимезиса, који постмодернистички писци проблематизују редефинишући статус фантастичког јер је „интеракција фантастичких (немиметичких) и 'стварносних' (миметичких) модела замењена интеракцијом многобројних али различитих (дакле не само фантастичких) немиметичких дискурса” (Дамјанов 2004: 24). У српској књижевности овог доба тешко да је могуће наћи и једног значајног књижевника који, кроз оно што се традиционално зове фантастика, не разматра проблем истине<sup>340</sup>. У случају *Афере Љиљак*, додатни фактор који имамо на уму је и тај да Поповић драмском природом овог текста *представља* истраживање истине. Те текстуалне праксе представљања испитаћемо у текстолошкој анализи.

---

<sup>339</sup> Могуће је, и у случају *Афере Љиљак*, размишљати о везама ове Поповићеве драме с Менипском сатиром, којој је, између осталог, својствена негација ауторитета. "We shall see that we have to deal with an intellectual joke, which in its origins is not concerned with finding new ways to truth but only with making fun of those who would claim to have found it, or who would try to preach it." (Relihan 1993: 17)

<sup>340</sup> Питање истине, као средишње питање романа *Хазарски речник* Милорада Павића, разматра у својој студији Кристијан Олах (2012).

## 10.2. Текстолошка анализа *Афере Љиљак*

Према Упитнику Стеријиног позорја, *Афера Љиљак* написана је 1975. а први пут играна 1980<sup>341</sup>. Наслов *Афера Љиљак*, је обликован публицистичким стилем, конотирајући сензационализам открића нечега што није било познато јавности. Поднаслов гласи: *сценско чување појаве*. Тако сцена постаје место јавности, чијим се посредовањем (итерабилном природом театарског 'перформарива' у деридијском смислу) чува појавност разоткривања<sup>342</sup>, што је симптом постдрамског сензибилитета. Реч *појава*, у облику *појав*, може се тумачити као „оно у чему се појављује, показује, манифестује стварност, непосредни одраз стварности у осећајном или чулном опажању човека;” , али и као „слика маште, привиђење” (Речник 1971/4: 612). Имајући у виду да термин *сценско* подразумева условност *као да је стварно*, целовито значење поднаслова било би: чување појавног облика стварности условношћу (сцене) или чување привиђења условношћу, што упућује на постдрамске тенденције, иако можемо мислити и о фигури таутологије (сценом се чува сценски феномен-појава, јавношћу се чува јавни чин). Једини колико-толико стабилан појам у изразу је *чување*, меморијализација. Будући да је инструмент меморијализације сценски простор, јасно је да писац уноси иронијски тон у идеју чувања. У контексту целине текста, међутим, иронија се може приписати не садржају него пишчевом односу према сопственој одлуци да сачува оно што је његова тема, а то је потрага за истином, па можемо да говоримо о иронији као аутопоетичком дискурсу.

Ликови у *Афери Љиљак*:

Љиљак, *ако је икако могуће*

Цви, *од сулуде дроље до богиње разума и натраг*

Грк, *чувар појаве*

---

<sup>341</sup> Према Радомиру Путнику, приређивачу обимне двотомне антологије Поповићевих драма, праизведба је била 1981. (Popović 2003: 813)

<sup>342</sup> „Dakle, performativnost se, *beyond Derrida*, razmatra u svakoj izvedbi usmeravanjem pažnje na rad njene materijalnosti u datom značenju, tj. intervenciju performansa u njegov semiotički kontekst i konteksta u izvedbu. Izvođenje u savremenim izvođačkim umetnostima se najčešće konceptualizuje preko performativnosti videne kao potencijalitet označiteljske prakse, u smislu u kojem i Butlerova u tumačenju Austinovog naslova prelazi s tranzitivnosti reč→stvar na proizvodnost reč-stvar performativa.” (Vujanović 2005: 103)

Барбара, *с две премисе у блузи и једном функцијом између ногу*

Осија, *недоречени кључар*

Аспида, *чавађарска*

Сви остали, *укорак с временом.*

*Љиљак, ако је икако могуће*, сугерише нужност постојања једне такве личности. Реч Љиљак може да буде схваћена као презиме, али и другачије, као слепи миш с врло занимљивом симболиком: „Šišmiš simbolizira i biće zauvijek zaustavljeno u jednoj fazi svog uzlaznog razvoja: on više nije niži stupanj, a još nije viši stupanj; on je promašena ptica i, kao što kaže Bifon (Buffon), *nakazno biće*. [...] U krilatoj kozmologiji Viktora Igoa (Victora Hugoа), šišmiš je prokleta biće koje personificira ateizam. S obzirom na to, šišmiš simbolizira biće čija je duhovna evolucija sputana, promašaj duha.” (РС 1983: 678-679). Уз овај симптом идентитске нестабилности, по ономе што ради трагајући за истином, а то је превасходно спремност да се жртвује, Љиљак конотира и слику спаситеља/хероја/пророка:

„ЉИЉАК: Знам ја да тебе, народе мој напаћени, неће поколебати хуљење једног глупавог кључара. Спаситељ ће доћи. Тако пише на златној плочи у мојој зобници. Његов долазак се само одлаже за нешто касније због кушње. Ко настави да ме следи, да би га и даље чекао, тај ће дочекати.” (Поповић 2003: 484).

Завршна реченица је кључ за разумевање парадокса Љиљковог лидерства, јер позива да се буде активан (*следите ме*) да би се остало пасивно (*чекајте*). Та контроверзна ситуација пародија је стабилне парадигме.

Питање лидерства је споредна тема, али се Поповић и њоме бави, тако што Љиљка произведе у обожаваног вођу, а потом персифлажом представи судбину харизматичног вође. Прво ће Осија показати да је зобница празна, а потом ће инстанце моћи натерати Љиљка да живот спасе прерушавајући се у клоуна. Објашњење за овакав поступак, за спремност да се по сваку цену опстане, Љиљак даје при крају драме. На питање ко га је послао и зашто у Еден, он каже:

„Од свега. Заувек. Због вечности. И ја сам се, хтео-не хтео, морао отиснути. Лагао сам. Плакао сам. Био сам понижен. И на смрт

преплашен. Радовао сам се. И друге сам око себе у смрт терао. Људске сам коже штавио и власи на одрубљеним главама колмовао. Искрено сам љубио. На смрт осуђенима сам запаљене свеће у уста заглављивао. Нејакима сам у помоћ притицао. Разврату сам се одавао. Малу сам децу очински миловао. Био сам месија и циркуски клоун. Купао сам се у злату и у говнима. Стотину вера сам измењао. Лајао сам на звезде и псима сам се у дупета завлачио. Уз ветар сам пишао, и у исти рог сам с ђаволима дувао. Од Осије сам се научио препуштати спонтаној функцији воље, од Барбаре рачунању, од Грка мудровању, па ипак – нисам се оправдао. Чини се, живот сам свој истражио, ал` појаву од пропадања нисам обезбедио.” (Поповић 2003: 518).

У овом монологу укршта се више тема. Једна је да је Љиљак лик са мисијом, обликован по обрасцу класичног трагичког хероја. Он је и антихерој, по поступцима које чини. Архетип је човекове узалудне моћи да се домогне коначних знања. Коначно, на један парадоксалан начин, он је оличење испуњене људске егзистенције.

Цви је описана изразом: *од сулуде дроље до богиње разума и натраг*. Грађена је прецизним цитатом на хришћански наратив о Марији Магдалени: презрена жена блудница постаје она која међу првима препознаје спаситеља. Њен је лик делимично ослоњен на *Књигу пророка Осије*<sup>343</sup>. У драми *Афера Љиљак* Цви је једини представник принципа апсолутне вере и оданости (она ће на крају драме, већ као утвара, посведочити Љиљкову истину). Њена безазленост (која се може повезати и са јуродивошћу)<sup>344</sup> чини је погодним инструментом манипулације, али, истовремено, штити је од скепсе и губитка вере (у Љиљка), те постаје инстанца отпора фукоовском надзирућем дискурсу, оличеном у, превасходно, Аспиди:

---

<sup>343</sup> О томе, нешто касније.

<sup>344</sup> Свети Јустин Ћелијски, у својој књизи *Пут Богопознања*, у одељку у којем се бави гносеологијом св. Исака Сирина, каже: „По учењу Светог Исака Сирина постоје две врсте знања: знање које претходи вери и знање које се рађа од вере. Знање које претходи вери јесте знање физичко, природно (γνώσις φυσική), а које се рађа од вере јесте знање духовно (γνώσις πνευματική). Природно се знање састоји у разликовању добра и зла, а духовно знање јесте осећање тајни (αἰούησις τῶν μυστηρίων), осећање онога што је сакривено (τῶν κρυπτῶν), гледање невидљивог (τῶν αοράτων)”. *Гносеологија Исака Сирина*: [http://www.pravoslavni-odgovor.com/Crkva\\_Hristova/Gnoseologija\\_Isaaka\\_Sirina/04.htm](http://www.pravoslavni-odgovor.com/Crkva_Hristova/Gnoseologija_Isaaka_Sirina/04.htm).

„ЦВИ: И кад ми кости у месу буду прскале као трска. И кад ми се зуби, као кукуруз из проваљеног цака, из уста буду просипали; и кад ми нокти с прстију буду отпадали, као што с мртве рибе спада крљушт; и кад ми очи, као клинови из букових пањева, из дупљи буду искакале; и кад ми душа на нос буде излазила, као што се суче дим из наргиле – ја ћу вам се у брк насмејати. Фуј!” (Поповић 2003: 471) [...]

„ЉИЉАК: Откуд ти онда онај пркос пред мучитељима?

ЦВИ: Од дотад непознатог осећања да понеки пут могу и да туку, али да ти<sup>345</sup> њихови ударци не унизе. Видела сам, превијајући се од бола на стени, моја поломљена сенка падала је преко Аспиде. За њу је то била сенка од моје освете. Корбач јој је стајао као у туђој руци.” (Поповић 2003: 476).

Грк је симбол пишчевог разумевања античког наслеђа, принцип разума. Он зна шта је вечност (стр. 453), каква је судбина лажних моћника (стр. 454), спреман је да преузме на себе чување појаве од заборавља (појаву чине људи са својим махнитостима) (стр. 459), зна механизме тираније (стр. 460) и како пролазе изузетни појединци (стр. 469). Чак ни Грк не располаже чињеницама живота него само истраживањима, методологијом (стр. 473), слути апокалиптичку смену парадигми које су аксиси света (стр. 480), спреман је на лукавства да би се сачувао систем (стр. 486) чијих је механизма такође свестан (стр. 490), утилитариста је (стр. 502), верује да живот мора бити целисходан (стр. 506) и да је смрт бесмисао лишен идеала (стр. 510). Да је управо он Љиљков отац, признаје у самртном ропцу, након ових речи:

„ЉИЉАК: Пре него што са тебе станем да свлачим кожу, као копрену с уходе, рећи ћу ти да си ме навезао на ускомешане мисли, као трошни чун на побеснело море. Дах је твој отрован, па чак и мирис који за собом остављаш. Душа ми је од тог воња сва у загађеним ранама. Сваку своју реч си у жучи квасио. Токове река си скретао. На дивљим кобилама мистерија јездио си кроз пламен. За пристojност ниси много марио. Твој укор је као месарска секира. Умирао сам од стида пред голем истином, коју си ми показао. Могао сам и побећи од тебе, истина је, али сунчеви зраци су светлуцали у твојој коси. И то је

---

<sup>345</sup> Ово је вероватно штампарска грешка. Требало би да пише: *те*.

за мене било неподношљиво. Твоје мудросерство дигло се на степен болног терора. Твоју одрану лешину бацићу на обалу мора да се огледа у води. То је све.” (Поповић 2003: 514).

Барбара је лик који на Љиљкове прве речи у драми (да га занима само круна истине) одговара:

„Твој овештали изглед и сасвим просечна памет не дају претпоставку ни да би се, без спотицања, могао испети на молерске мердевине, а немоли на трон великодостојника” (Поповић 2003: 453).

Иако тај презир према Љиљковој надмености и одлуку (коју деле и други ликови) да га сведе на неку другу меру Барбара задржава до краја драме, и она је функција аспекта културе, принцип који у одређеном смислу Љиљка подстиче да истраје у мисији<sup>346</sup>. Она одражава својеврсни балканистички код<sup>347</sup>, па има основе да се у неким Барбариним репликама наслути пишчева алузија на Српство:

„БАРБАРА: Широка је лепеза њихових спољних обележја, јер иде од пастирских штака и прљавих траља, па све до царских порфира, уз сав шљаштећи блесак и засењујући сјај...” (Поповић 2003: 480).

Но, Барбара заступа принципе логичног поступања, који су, у овој драми, у нескладу не само са Љиљком него и са целокупном људском природом, онаквом каквом је писац разуме. Занимљиво је напоменути да се управо ваљани силогизам прве фигуре логике зове *Барбара*. И атрибуција Поповићеве јунакиње – *с две премисе у блузи и једном функцијом између ногу* – поигравање је дискурсима логке и секса. Иако су, конвенционално гледано, те две равни дијаметрално супротне, сасвим је могуће, с обзиром да је Барбара Љиљкова мајка, овакву атрибуцију схватити не као унижавање него као дискусију топоса материнства. Када Љиљак објави да у зобници носи

---

<sup>346</sup> „Гле! Неостварени великан би радије угодност у равнодушју, која долази од збринутости у споразумном веровању.” (Поповић 2003: 459)

<sup>347</sup> „БАРБАРА: Ускрати му покој и дај му да једе, ако оно што му преостане у чанку загади за собом, значи да је припитомљен.” (Поповић 2003: 467). Оријенталистичке идеје дивљаштва као српске темељне особине налазимо и у другим Поповићевим драмама, *Сабљи димскији*, на пример.

златну плочу са тајним записом који ће открити где је срећа за људе, она коментарише:

„БАРБАРА: Једном оваквом пијаном веровању, окованом најјачим невољама а надама човечанства, не може наудити никаква логика. (*Одлази, а за њом одлази Грк, Аспида и Осија.*) Тешко ћемо изаћи на крај с обмањивачима. Предстоји нам мукотрпна борба.” (Поповић 2003: 482).

Њено неповерење у месијанске идеје огледа се у драстичном цитату на хришћански наратив спаситеља:

„Тишина, народе! Дозволите да у вашем присуству идол којем сте се клањали као спаситељу, сад и овде, по сопственом избору и по својој слободној вољи, замени своју круну од трња лилавом циркуском чалмом.” (Поповић 2003: 491).

У овако сложеној мрежи интертекстуалних односа писац је позиционирао не само Љиљковог оца (и оцеубиство), него и Љиљкову мајку, јер је Барбара, у последњем ропцу, признала да га она родила. Њен аманет је: „Радије планету претворите у велико гробље, него што ћете одустати од наших хуманистичких накана.” (Поповић 2003: 515). Барбара је алегорија принципа, начела, логоса. Њену смрт Љиљак овако коментарише:

„Стојим овде поред ње, иако то нисам хтео, а од жеља имам само пепео у срцу. Коначно, распало се са њеном смрћу и царство мојих заблуда Далек пут од срца до разума сам неприметно превалио. Незнане родитеље у дослуху с нечастивим сам покопао...” (Поповић 2003: 516).

Ово је један од оних тренутака у тексту *Афере Љиљак* када се види да главни јунак, откривајући истину за истином (подсећамо да је трагање за истином његова мисија), не налази испуњење него растрежњење. Кидање веза са оцем (метонимија античког културног наслеђа) и мајком (образац логичког расуђивања), јесте за Љиљка тренутак ослобађања од заблуда, али треба поновити да су те заблуде формативи европског културног наслеђа.

Ситуацију ипак компликује исказ о раскиду који је део пакта са нечастивим. Нестабилност као темељ на којој Поповић обликује Љиљков лик добија завршницу у последњој реплици, којом сведочи да је *вечност садржана у тајни*, а не у њеном разоткривању, чиме се доводи у питање целокупно своје претходно делање, и повезује Поповићевог јунака с идејама апофатизма. У смислу проблема значења убиства оца и мајке, занимљиве су идеје Славоја Жижака. Говорећи о својој књизи *God in Pain: Inversions of Apocalypse* и коментаришући део из Јеванђеља по Матеју [Који љуби оца или матер већма него мене, није мене достојан...] Жижек мотив оца и мајке тумачи не као ознаку стварних особа, него као оличење друштвене хијерархије, што је по њему новина коју доноси хришћанство; егалитаријанско друштво изван постојеће хијерарије је могуће<sup>348</sup>.

Аспида је у првом значењском слоју митско биће, а у колоквијалном значењу зла жена. У српском језику постоји назив за злу и опасну жену – *змија/аспида*. Будући да је она та с којом Љиљак потписује уговор запечаћен крвљу, придодата су јој јасна демонска својства.

„АСПИДА: (*Долази и спречи Цви да приђе Љиљку.*) Тај је овамо стига да би харао у име своје предодређености, улудо би те отпослао на онај свет, јер ни сам неће далеко догурати на том путу без моје усрдности.

ЉИЉАК: Шта би био твој удео у таквој нагодби?

АСПИДА: За заштиту која долази од мога печата, ја захтевам свако осећање милости у твоме срцу.

ЉИЉАК: Твој је део лавовски. (*Аспида пође.*) Стани, нисам рекао да се великодушно нећу одрећи много чега, да бих овладао. (*Аспида застане.*) Даћу само овој малецкој, ако немаш ништа против, последњи опроштајни пољубац. (*Љуби Цву.*) А сад ме запечати.

АСПИДА: (*Страсно га љуби.*) Од сада си у власти божанске безобзирности. Лишен си сваког узбуђења, али за узврат ћеш до проширења свести долазити лако. (*У одласку.*) Разрешење ћеш добити онога часа кад последњу лопату округло бациш у гроб своје мајке и оца.” (Поповић 2003: 457-58).

---

<sup>348</sup> Жижек: <http://www.youtube.com/watch?v=sQ3g2zS6Tuk>.



То, и сексуализација њиховог односа, овај лик повезује с наративом о Еви која је Адама навела на грех, а у дубљем слоју води до мотива Лилит, чиме се отвара и мрежа родних односа<sup>349</sup>. Њен атрибут је *чавађарска*. Таква реч не постоји ни у Вуковом ни у Речнику Матице српске. Оно што у оба речника налазимо јесте реч *чаваријање* и *чаваријати*, у значењу: бунцати, булазнити<sup>350</sup>, што би и у овом случају могло да проблематизује стабилност лика. Иако су сви ликови у одређеном смислу приказани као Љиљкови помагачи, Аспида му је, по функцији (Љиљка зове шегртом) најближа. У њиховом се односу најбоље може препознати онај значењски слој текста у којем писац расправља расцеп у поимању идеала и политичке праксе, ако политику схватимо у најширем смислу<sup>351</sup>. У том односу, Аспида је, слично другим ликовима, рационални, понекад цинични принцип, насупрот Љиљковом идеализму, понекад наивности. И коначно, у њеним репликама експлицитно се види презир према маси/руљи, чиме постаје репрезент херојског наратива, насупрот популизму који репрезентује Љиљак. Када он и Цви бежећи од претњи, скоче у кацу с помијама, Аспида у неколико наврата коментарише:

„Сад ће бити довољно места за ваздушасте замисли приучених илузиониста и неостварених мудријаша.”(Поповић 2003: 480) [...]

„ГРК: Светина виче да су је свемоћни одвели к себи.

АСПИДА: Нису. За толико смо и ми перфидни. Хеј, ви, лаковерне будале. Још један пут сте насели. У страху пред пушчаном цеви, скочила је у нужничку јаму. (*Извлачи Цви.*) Ваша говњива светица. Погледајте како се с ње цеди....” (Поповић 2003: 487) [...]

„ОСИЈА: Који је па сад андрак руљи, Аспидо? Зашто блеје? Зашто ничице падају на колена и шакама заклањају очи?

АСПИДА: Зато што у бездану нема тако јарке звезде која би их засенила жестином каквом их засењује празнина и лаж.” (Поповић 2003: 492)

---

<sup>349</sup> Види: Жак Брил, *Лилит или Мрачна мајка*.

<sup>350</sup> Речник 1976/6: 832.

<sup>351</sup> „Појава полиса свему томе даје епохални смисао који се кристализује у *политици* – сталном прегнућу за усклађивањем једног и мноштва, личног и друштвеног (државног), природног и друштвеног космоса.” (Цветковић 2007: 128)

Ако бисмо у том смислу расправљали проблем драмског сукоба, овде би се могао назрети рудимент сукобних односа. Осија, Барбара, Аспида и Грк су представници парадигми културе, а Љиљак и Цви представљају малог човека (опција која би се могла тумачити и алатима оријенталистичке теорије). Овде није реч само о односу Запад/Исток (Балкан), него и о специфичној одбрани принципа унутар структуре друштва Поповићевог времена. Послератне године социјалистичке Југославије (а и доба њеног распада) јесу године када се покушало с реафирмацијом популизма као политичке стратегије. Платформа је, додуше, била другачија него у непосредно послератном времену. Ова тенденција била је (речено традиционалним речником) логистика кичу у политичкој и сфери културе, али јесте и принцип који је у себи доносио, сасвим парадоксално, јер је реч о тоталитарној идеологији, дакле, идеју рушења великих нарација. Смена културне парадигме, може се уочити већ у модерни, у зенитистичкој идеји барбарогенија. Међутим у случају *Афере Љиљак* реч је о потрази за обрасцем (која се огледа у суштинском сазнавању истине, о себи и свету), а не о усупроћењу једне парадигме другој. Уз то Љиљак је антихерој, симптом ексцентричности света који се креће циклично, по неком свом, човеку непознатом обрасцу<sup>352</sup>.

„ЉИЉАК: Не знам ни сам шта бих рекао. Сви постојећи односи су постали путем насиља. Живљење је добрим делом садржано у отимачини. Правда је интерес јачег. На срећу или несрећу, снага саму себе нагриза. Сад су јачи постали слабији, требало би их подстицати на живљење. Слабији су ојачали, не дају се обуздати. У сваком случају, онај на кога је ред – мора тај ред и да сноси. Ја сам ту да своје место оправдам онде где ће ми бити боље, али не само за данас. Вредим онолико колико нада полажем у сутра.” (Поповић 2003: 503)

Аспида се дакле може разумети као Љиљков антагониста. Док он трага за есхатолошким одговорима, она је уверена у принцип макијавелистичке

---

<sup>352</sup> То се види и у другим Поповићевим драмама, а посебно у *Сабљи димскији*. Види: Тодорић 2012.

аморалности<sup>353</sup>. Однос Аспиде и Љиљка може се посматрати и из перспективе фантастике. Она је демонско биће (већ смо помињали Лилит), припада *тамним равнатељима* (Поповић 2003: 522), располаже тајним знањима (призива душе из других димензија (Поповић 2003: 524-525), па ипак је у том односу Љиљак остао нека врста победника: „Потпуно се и до краја подао, али је ипак, за дивно чудо, остао цео” (Поповић 2003: 523).

Осија је за Александра Поповића *недоречени кључар*. Историјски, један је од 12 малих, старозаветних пророка. Његово пророштво део је Танаха и библијског канона<sup>354</sup>. Према пророчкој књизи, Бог Осији наређује да се ожени блудницом. Он с њом добије децу, а на симболичкој равни, такав однос тог мужа и те жене одсликава однос Бога и народа<sup>355</sup>. У *Енциклопедији Јудаизма* о Осијином пророштву пише између осталог да су идеали из тог текста у вези са историјским опоравком нације те да ће у будућности Бог казнити Израел због губитка вере исто онако као што би се казнила неверна жена, истеривањем из куће. Нација ће бити уништена, а народ отеран у изгнанство<sup>356</sup>. Ако бисмо тумачење по којем пророци Амос и Осија старозаветну религију подижу на ниво етичког монотеизма<sup>357</sup> применили на Поповићеву драму, посебно ако се има у виду да су, из перспективе јудаизма, пророчке књиге резултат онога што је, поједностављено речено, Бог рекао а човек уобличио, могли бисмо да претпоставимо да Поповић на овом интертекстуалном темељу расправља темељна начела (националног)

---

<sup>353</sup> „Аспида: Тражили су људи и пре тебе задовољавајуће доказе по којем би окрутност била зла, али нису их нашли...” (Поповић 2003: 495)

<sup>354</sup> Из перспективе јудаизма „оригинални хебрејски назив за Стари завет је Танах, што је скраћеница састављена од почетних слова три његова дела: Тора – закон, упутство; Невиим – пророци; Кетувим – списи.” (Гамс1988: 12). За православно хришћанство, међутим: „настанком епохе Новог завета, пророци су изгубили свој значај. Међу 27 књига новозаветног канона пророчки карактер има само једна – *Апокалипсис* или *Откривење Јованово* (Велики православни богословски енциклопедијски речник 2000: 196).

<sup>355</sup> ”If words mean anything, 3:1 and 3:3-4 mean that in the symbolic actions of stages 1 and 2 Hosea represents YHWH and the unnamed woman represents Israel.”, (Encyclopaedia Judaica:1010)

<sup>356</sup> ”In the future God will punish Israel for her infidelity in the same manner as one would punish an unfaithful wife, namely by casting her (Israel) out of her home (the Land of Israel). The nation will then be destroyed and the people will go into Exile” (Encyclopaedia Judaica 1010)

<sup>357</sup> Amos and Hosea elevated the religion of Israel to the altitude of ethical monotheism, being the first to emphasize again and again the moral side of Yhwh's nature. Book of Hosea: <http://www.jewishencyclopedia.com/view.jsp?artid=927&letter=H>.

колектива. У *Афери Љиљак* лик Осије има специфичан динамизам. Од функције на почетку, постаће жив лик, који страда због речи. Како се свет дела Александра Поповића и састоји у језику, Осијино страдање је страдање због несхватања везе језика и значења<sup>358</sup> што је проблематизовање деридијанске *разлуке*. Ако пророк који, као што смо навели, само језички уобличава Божију поруку, онда је лик Осије грађен поступком пародирања, додуше, не Бога него његовог писара. Тај лингвистички инцидент (и деконструктивистички принцип) текстуално је постављен не као ексцес него као правилност. Текстуално постулирање несклада између онога што говоримо и онога што мислимо, етичка деградација односа мисли и језика стављена у уста једног пророка значи да пророк проркује упараво тај раскорак између ознаке и означеног, што указује да се Поповић упушта у проблеме статуса логоцентричног канона. Дакле, можемо говорити и о ономе што Михаил Епштејн назива раскринкавањем метафизике присуства<sup>359</sup>.

У целокупном опусу Александра Поповића драма *Афера Љиљак* издваја се, јер је она, по много чему, сума пишчевих тенденција и књижевних стратегија. У поређењу са другим Поповићевим текстовима, овај показује извешан број заједничких особина. Наиме, као и друге Поповићеве драме, и овде је реч о **модификовању жанра фарсе**. На схематском нивоу, текст драме се може свести на следећи заплет: главни јунак, представљен као аутсајдер, дакле мали човек, *долази на једно место* да би *нешто* постигао. Његова активност скуп је запетљаних односа са инстанцама моћи, уз злоупотребу сексуалности. На крају нисмо сигурни да ли је успео или није. Будући да је место рање Еденски врт, текст се помера према религијском дискурсу, а потрага за круном истине упућује на модификацију још једног скрајнутог драмског жанра – моралитета<sup>360</sup>.

---

<sup>358</sup> „ОСИЈА: Станите, људи! Живот ми је пречи од мог тренутног хуманистичког надањућа. Немојте! Нисам имао намеру да вам се замерам.” (Поповић 2003: 510).

<sup>359</sup> „За разлику од источних начина сазерцања, у Русији се Ништа открива као самопоништавање позитивних форми, као привид и бесмисленост саме позитивности.” (Епштејн 1998а: 81)

<sup>360</sup> „Алегориски комад са теолошко-моралистичком тематиком, у коме су лица персонификације етичких категорија (грехова и врлина). [...] Имали су неке сталне теме: борбу смртних грехова и врлина за човечију душу (*психомахија*); човеков пут кроз живот и

Релативистичко **поимање времена** које је типично за многе друге Поповићеве драме, дакле тенденција ка постмодерном разумевању просторно-временских релација, чије моделе развијају физика и космологија (Сентов 2009: 125), а не линеарности, запажа се и у случају *Афере Љиљак*. Додуше, то да ће се јунакова мисија наставити, да ће и други трагати за круном истине, посебно Други у смислу инстанци моћи, што заправо јесу персонализовани ликови (на супрот колективном лику Сви остали), дакле, такво решење у драми о којој говоримо дато је кроз интертекстуално травестирање мита, али оно и даље садржи идеју нужности жртвовања у име циља, што је сећање на херојски образац.

Већ смо нагостили да и у овој драми Александар Поповић ступа у **интертекстуални дијалог** са великим (и малим) нарацијама културе, чије каноне пародијом и другим поступцима радикално преиспитује или игнорише.

Драма *Афера Љиљак*, канонски посматрано, свакако више припада оном делу пишевог опуса који се може описати као **тенденција ка немиметичности**, иако је сасвим јасно да за постмодерног књижевника таква класификација није од примарног значаја, јер се управо рационално-логички дискурс (Дамјанов 2002б) овде најдиректније могуће напушта.

Верујемо да је умесно следеће оцене статуса фантастике у српској постмодерној прози, применити и на Поповићеву драмску књижевност: „Дакле, из претходних разматрања јасно произилази да фантастичку компоненту српске постмодерне прозе треба сагледавати у контексту њеног преовладавања рационално-логичког дискурса, и шире, у контексту напуштања традиционалног (књижевног) логоцентризма. Очито, она је интегрална саставница једне полифоне прозне структуре која, такође (попут саме фантастике), није конципирана као класичан уметнички MIMESIS (и у

---

неизбежан сусрет са смрћу (*Игра смрти*). У м. је постепено продро и елемент комике (преко Ђавола односно Порока, који је приказиван као комичан лик) и сатира на свакодневни живот, тако да су м., нарочито у Француској, прерасли у сатиричну лакрдију. М. се изгубио крајем 16. в., али је оставио нешто у наслеђе каснијој драми: именовање лица према особинама, лик Порока као веселог мангупа, моралне теме. Историјски, м. означава велик корак у правцу секуларизације религиозне драме у целој Европи.” (РКТ 1992: 488)

том смислу се може сматрати *немиметичком*, а у радикалнијим видовима и *антимиметичком*)” (Дамјанов 2002б: 44).

Однос прозног и стихованог текста, у смислу разматрања **статуса песама** у Поповићевим драмама, доведен је до оне тачке у којој се поставља питање постојања појединих текстуалних секвенци. Када то кажемо мислимо на чињеницу да су песме обликоване радикализованом актуелизацијом вулгаризама, што их наизглед (стилски) чини контрастирнима дијалошком материјалу. Међутим, као и у неким другим Поповићевим драмама, песма јесте ’поетизована’ синтеза мисли и идеја изложених у делу, што је симптом пишчеве несигурности у моћ (прозног) језика да реферише смисао.

Коначно, **радикално преиспитивање идентитета** налазимо и у овој драми.

Са тачке гледишта драмске радње *Афера Љиљак* предствља савршени амалгам Поповићевог рукописа. С једне стране, реч је о драми која је сачувала језичку зачудност која је тако типична за овог писца, али је, с друге, овде реч о реактуелизацији драмске радње, као темеља традиционалног драмског текста. Полазну ситуацију чине сазнање главног јунака да је осуђен на смрт и његова одлука да дође до круне истине<sup>361</sup>. Дакле, рекло би се да имамо посла с једном архетипском сликом човека и његове судбине у свету. Љиљак својом вољом долази у Еденски врт<sup>362</sup> трагајући за оним што ће слику о човековом паду инвертовати. Становници Едена Љиљка дочекују као аутсајдера, што га сврстава, већ смо то поменули, међу типичне поповићевске мале људе с маргине. Главни јунак на почетку драме објављује своју мисију и на њој истрајава до краја. Шта више, он због мисије губи живот, што је пародирање трагичког обрасца. Фокус пародијског се налази у чињеници да се он већ налази на некој врсти *неба*, где трагички јунак након смрти тек треба да стигне. То померање места радње са земље у Еденски врт, код Поповића усложњава семантику текста на начин да Еденски врт конотира и

---

<sup>361</sup> Аспида, Цви, Барбара, а уз њих и Грк и Осија, приредиће му бројгеловску представу о свету, са свим типичним појавама тог света, дакле демонстрираће му шта је њихова истина (Поповић 2003: 505).

<sup>362</sup> Према Првој књизи Мојсијевој, човек је из Едена прогнан, што је у потоњу културну матрицу уградило топос о човековом паду.

небо (као циљ) и првобитну невиност која претходи сазнању или стицању моћи сазнања. Из перспективе хришћанства, пут на небо указује на божијег изабраника. У *Афери Љиљак*, јунак међутим није позван/изабран, него долази својом вољом, а мисија се одиграва међу људима који су метонимије својеврсних центара моћи – знања, што је еманципација аутсајдерског/маргиналног принципа који не признаје хијерархије. Такође, Љиљкова смрт наступа у Еденском врту и он се (својеврсним канибализмом) дисеминира својом субјективношћу у те дискурсе моћи. Тако се укида линеарност и коначност, а отвара принцип итерабилности<sup>363</sup>.

Оно по чему се *Афера Љиљак* издваја јесте превасходно, неочекивана локализација у простору. То што је **место радње** Еденски врт (још прецизније, гумно у Едену), не умањује формалну прецизност те одреднице. Даље, иако ова драма није оличење миметичности, у њој је фабула грађена конвенционално (лик има мисију и ми пратимо развој те мисије). **Говор** ликова је артикулисан принципом мимезиса у духу поучних комада, првенствено моралитета (што је још један симптом да Поповић оперише елементима трагичког, јер у овој драми треба да се разреше она питања која уочавамо и удругим драмама, а то је представљање статуса етичког. Основни узрок сигурно јесте тема (потрага за истином), која и чини да ова драма може да се посматра као средиште опуса. Из хронолошке перспективе, након свих драма у којима је своје јунаке суочавао са догађајима на земљи (чак и када улази у фантазму), Поповићев јунак Љиљак враћа се на почетке цивилизације, у темеље културе, да би пронашао круну истине.

Запажа се, такође, чињеница да се у *Афери Љиљак*, с једне стране стичу и хипостазирају карактеристике не само оних драма које тендирају немиметичком<sup>364</sup>, него и неке суштинске карактеристике друге струје Поповићевог рукописа, где се налазе оне драме за које Слободан Селенић каже: „Фабуле његових сатира можда су нешто чвршће постављене и

---

<sup>363</sup> Ако су се сви у Љиљка *претнули*, онда ће сви и да трагају за истином и постаће *мали људи*.

<sup>364</sup> Драме у којима се запажа значајан удео фантастичког су првенствено *Ноћна фрајла*, *Мрављи метеж* и *Увек зелено*.

израженије верификоване у животу, можда су ликови добили нешто у конзистентности...” (Селенић 1977: LXIV)<sup>365</sup>. Друга и вероватно важнија чињеница јесте та да је архетип пада, који Поповић прати кроз све своје драме за одрасле, у *Афери Љиљак* досегао својеврсни врхунац. У овој драми ми више не говоримо о измени векторске оријентације горе-доле, како је то у карневалу, дакле о унижавању, него управо супротно, о свету који је већ изокренут. Мали човек се успиње на оно што бисмо могли назвати небом, дакле артикулише се један сасвим другачији „херој”.

Погледајмо редом, по елементима композиције, како писац обликује текстуални оквир за расправу о есхатолошким питањима.

Место радње је одређено као Еденски врт. Он традиционално подразумева митско не-време, Златно доба када су владали правда и искреност и уравнотеженост<sup>366</sup>. Александар Поповић, међутим, поступком карневализације унижава семему Еденског врта<sup>367</sup> и деконструише<sup>368</sup> мит о првобитном стању људског рода. Изрази које користи (*чистилиште стварности, куплерајска радња*) истовремено су (контекстуално посматрано) шокантни и конвенционални део жаргона, а упућују на нулту вредност језичког и културолошког канона<sup>369</sup>. Укидајући векторску оријентацију горе-доле (небо-земља) и фокализујући људску стварност уместо небеске, Поповић

---

<sup>365</sup> Такве драме су *Бела кафа*, *Кус петлић*, *Мрешћење шарана*, *Тамна је ноћ*, *Развојни пут Боре Шнајдера* и др.

<sup>366</sup> Постоје рабинске приче које Ган Еден (Еденски врт) доживљавају као рајско место, али то није тако ни у Тори, ни у пророцима ни у списима, а ни у Талмуду. У неким агадот или хагадама (рабинске моралне поуке које не обавезују) Ган Еден се појављује као конкретно место у којем бораве праведници. У другим, Ган Еден је метафора. Преводом речи *еден* може се рећи да је изворно израз значио врт уравнотежености, иза којег почиње хаос. (др Елиезер Папо, усмено казивање)

<sup>367</sup> „ЉИЉАК: (Долази пред Аспиду) Је л ово то чистилиште стварности или нека друга њему лична јавна куплерајска радња” (Поповић 2003: 452).

<sup>368</sup> „У ствари, они [знаци] упућују само на друге знакове, а уместо реалности треба замислити пре одсуство или очекивање нечег што се никад не догађа, односно област неког зјапљења, бескрајног одгађања свих означеника.” (Епштејн 2010:140)

<sup>369</sup> У концептуалној уметности „не употребљавају се просто готови говорни клишеи него се свесно и мајсторски клиширају читави погледи на свет, ситуације, карактери, елементи сјжеа, судови о животу. [...] Уместо да буде испровоцирано целовито, отежано опажање ствари, даје се њено поједностављено опажање, промицање, одбацивање погледом. Ради чега? Овде се и суочавамо са апофатичком природом нове стетике, која нашу пажњу не држи на ликовима приморављујући нас да се задубимо у њих, него раслојава те ликове излажући очима ужасавајућу, мучну, неподношљиву празнину. Тамо ничег нема. Иза речи ништа не стоји.” (Епштејн 1998: 86)



већ првом репликом у драми разара дискурзивна разграничења. То је почетна назнака апофатичне свести главног јунака. Нешто касније, у дугачком монологу, Љиљак каже:

„[...] Пео сам се ја већ, по предању својих прародитеља, из смрдљиве мочваре свакојаким зала, горе ка врху планине, окруњене иђиротом, надом, алојом, вером, кипром, љубављу и смирном. И што сам више нагоре одмицао, све боље сам и даље надоле за собом видео Али шта? Све саме предрасуде, спарушене и крхке. Е, сад. Знаш. Осећам у бешици. Једва чекаш да чујеш шта сам горе на врху затекао и нашао. Символ своје вере, око плаветно. Кључ своје наде, крило ватрено. Предмет своје љубави, вилин-коњица. Јесам. Није него. Како да нисам. Проклети да су сви путари, хуље лажљиве. Стазе су им у беспућу загуљене. Нигде се не може стићи, нити се ишта више од преломљеног небеског светла у прабини може наћи. А врх обећани, мамац је самртни и ништа више. Што му ближе прилазиш, он је све даље. На путу ка њему, свакога ће путника смрт претећи. Хтео сам да плунем на њега, али ми се плувачка ношена ветром вратила у лице. И скотрљах се натраг у устајалу баруштину.” (Поповић 2003: 462).

Сумњајући да је икада могао постојати другачији свет, ма на којој равни, писац као да хоће да демитологизује оно што зовемо вечном истином, у овом случају, библијског текста. Према прототексту, *Првој књизи Мојсијевој*, Адам и Ева су из Еденског врта били прогнани зато што су се оглушили о забрану кушања с дрвета познања добра и зла<sup>370</sup>. У хришћанском наративу Еденски врт је место хармоније коју је човек првим грехом нарушио<sup>371</sup>. Због радозналости *да сазнају и открију*, први људи били су из Едена истерани. Мотив Еденског врта јавља се у оваквом кључу и у делима

---

<sup>370</sup> „Ali tu su bila i dva stabla kojima je bio *zabranjen pristup*: stablo života i stablo spoznaje dobra i zla. Ovo drugo stablo omogućuje spoznaju općenito, a ne samo moralnu svijest, pa izričaj *dobro i zlo* znači sve što postoji, upravo tako kao što , na primjer, izraz *nebo i zemlja* označava cijeli svemir.” (Goldstein1988: 40)

<sup>371</sup> ”Paul made it a foundation stone of his theology: ’By one man sin entered into the world’ (Rom. 5:12); ’By the offense of one judgment come upon all men to condemnation’ (Rom. 5:18); ’By one man’s disobedience many were made sinners’ (Rom. 5:19). What happened in Adam and to Adam was for Paul the awful fact by which all human destiny was originally determined. Augustine enlarged the first structure of the doctrine which Paul had begun to build. Calvin fortified it with his relentless logic. So it has happened that the mind of nearly the whole of Christendom has dwelt for generations within the structure of thought that took its architecture from this one conception of the sin of Adam.”, (The Interpreter’s Bible1989: 501-502)

неких од најзначајнијих писаца српске књижевности XX века<sup>372</sup>. Међутим, Александар Поповић овај мотив/топос не активира у том кључу. Бар не у потпуности. Радња јесте смештена у Еденски врт, али главни јунак у њега управо *долази* са намером да освоји круну истине, дакле да сазна. Поповићево ново читање библијскох прототекстова изводи се, пре свега, из полазне чињенице да је Бог Адаму и Еви дао да *одржавају* врт. У тексту драме *Афера Љиљак* видимо да је категорија одржавање врта постала динамична раван са непредвидљивим развојним током. Осим Љиљка, у Еденски врт смештено је пет ликова о којима је већ било речи, те, за Поповића типични, колективни лик Сви остали. На њих се односи следећи дијалог:

„ЉИЉАК: (*Осији који долази.*) Који су онда сви ови срећници у почасним лежама, преграђени од пустиње закривљеним огледалима.

ОСИЈА: (*У одласку.*) То су они обазриви јувелири који предност траже у самосвести.

ЉИЉАК: (*Грку који долази.*) Шта они то све нешто мукотрпно пабирче.

ГРК: (*У одласку.*) Ретка зрнца светлости истине за круну.

ЉИЉАК: (*Барбари која долази.*) То сам желео да чујем, јер по круну сам и дошао, једино би она могла бити сврха мога труда. Све што је мање од тога, не врши ми посао.” (Поповић 2003: 453).

Дакле, и Сви/сви остали трагају за круном истине, што је супротно прототексту, који каже да су Адам и Ева због трагања (јер то је смисао дрвета спознања добра и зла) прогнани из Едена. Трагање је, такође, супротно статичности коју подразумева митско не-време бибијског Едена, а Љиљак као метонимија тих *свих*, оличава антихеројски принцип малог човека, као актера. Тако се уобличава следећа аналогија: као што је изгон из раја слика губљења исконске невиности, тако је и с маргиналцем са периферије који улази у град<sup>373</sup>, а управо су мали Поповићеви људи ти становници маргине. За наше разматрање, дакле, занимљиво је питање значења повратка у рајски/еденски простор, судбина мотива губљења исконске невиности. У Поповићевој драми ова ситуација додатно је усложњена чињеницом да Љиљак склапа један

<sup>372</sup> „Један од лајтмотива Настасијевићеве прозе јесте мотив *рајске бааште*, посебно истакнут у *Причи о недозваној госпођи и изгладнелом путнику*.” (Радуловић 2003: 41)

<sup>373</sup> Тако је то још од *Ена о Гилгамешу*.

фаустовски уговор с Аспидом. Трајање уговора је истоветно трајању драме. То значи, између осталог, да је статус Љилка у трагању за истином, па онда и статус Поповићевих маргиналаца прототопички смештених на Чубуру, врло сличан ономе што антропологија назива лиминалношћу<sup>374</sup>.

Инверзија теме човека у Еденском врту није само пародирање мотива изгона него и повратак на праизвор, нека врста пишчевог преиспитивања темељног културног канона у којем живи. Такође, враћањем Љилка у Еден, Поповић сигнализира тренутак преласка у којем *апсолутна неовисност - атеизам* (Левинас), а то је данак Поповићевој историјској дијахронији, дакле тренутак у којем Ја/Исто (човек) креће у потрагу за Другим (истином/Богом). „Наиме, Исто може досећи Друго тек у несигурности и ризику истраживања истине, умјесто да смирено на њему почива.” (Левинас 1976: 45)

Оваквим композиционим поступањем (инверзија теме изгона) проблематизује се и линеарност времена, што се може запазити и у другим Поповићевим драмама. Уколико се сагласимо да је кушањем с дрвета спознаје добра и зла човек стекао знање, те да је са тим асесоаром прогнан, поставља се питање шта се са знањем догодило и какво је то сазнање било. Коначно, ликови који су се нашли у Поповићевом Еденском врту и њихово не сасвим јасно кретање у физичком простору<sup>375</sup>, као уосталом и у простору идеја, указује на одсуство било каквог аксиса, што последично обликује хаос<sup>376</sup>. А да је хаос опште место, и на земљи *доле* и у Едену, сведочи и Љилк, који на Аспидино питање шта је доле радио последњих двадесет година од истека уговора који је склопио с њом, одговара: „Запушавао сам провалу хаоса” (Поповић 2003: 526). Тај хаос је потврда да аксис/канон не постоји.

---

<sup>374</sup> „Сепарација из уобичајеног профаног животног контекста имплицира и почетак партиципације у једној другој, светој реалности чије су карактеристике најизраженије у средишњој, маргиналној фази обредног прелажења. Према својим основним својствима, лиминална фаза је друштвено безвремен период, јер обухвата интервал између два сегмента, два стања, односно два статуса.” (Јовановић 2005:55)

<sup>375</sup> И у овој, као и у неким другим Поповићевим драмама (нпр. *Трка с временом*) јунаци бесомучно улазе и излазе, стварајући не само пометњу у драмској ситуацији, него и тензију, што свакако јесте био драматуршки циљ.

<sup>376</sup> Када помињемо нејасне векторе мобилности, мислимо, пре свега на чињеницу да, према дидакалијама, јунаци непрестано негде одлазе и однекуд долазе.

Травестију мотива Еденског врта и спознаје писац разрешава призивањем мита о Озирису<sup>377</sup> одн. Дионису. Смрт главног јунака (растрну га и прогутају) није слика човековог пада него пророковање Љилковог обожења. Мислимо да је умесно овај Поповићев поступак разумети као дисеминацију. „Реч је у исти мах о феномену знака и значења, његовом расејавању (на шта израз по етимологији најпре упућује), понављању у другим контекстима, његовој *итерабилности*. [...] Дисеминација инсистира на разлици, умножавању које понавља кроз *диферанцију*. Заправо, може се рећи да је дисеминација начин да се, у Деридној деконструкцији, мисли проблем семантичког односа јединства и мноштва... ” (Милић 1997: 86) Судбина главног јунака, нека врста дисеминирања кроз чин канибализма<sup>378</sup>, својеврсни је пишчев акт афирмације негативне теологије, феномена апофатичности, како га тумачи Михаил Епштејн у књизи *Вера и лик*, зато што укидањем тела/означитеља он укида и Ја које трага и сазнаје (истину/Бога).

Излажући сопствени одговор на питање потраге као спознаје, писац време радње означава изразом из фондуса српског фолклора: *Претаче се на гувну*, што можемо да схватимо као типично поповићевско поигравање фолклорним наслеђем. Уместо да користи израз *догађа се*, писац бира да радњу и њено значење одреди са *претаче се*. Међутим, претаче се вино, а гувно је место на којем се врше жито да би се одвојило од кукоља. Дакле, оба дела исказа су сличног значења; именују процес одбацивања отпада, и чувања вредности. Поставља се питање шта они значе овако повезани. Могло би се мислити да је реч о удвајању да би се појачала вредност исказа и тада бисмо заиста могли да мислимо о радњи која за циљ има постулирање некакве моралне поруке. Међутим, не можемо да пренебрегнемо целину исказа и значење добијено оваквим спојем. Вино се претаче у подруму, а не на гувну. Дакле, идеја да ће се издвојити вредно од невредног, која потенцијално постоји у форми оваквих исказа, доведена је у питање. Претакањем на гувну

---

<sup>377</sup> Види: Фрејзер 1992.

<sup>378</sup> Будући да је Поповић сцену растрзавања и једења људског тела у драми претходно приказао као крај блуднице Цви, морали бисм размислити не само о фигури гротеске из фондуса хорор-фантастике, него и о статусу тела као означитеља.

не добијамо ништа, јер то није логички могуће, осим ако нисмо у простору хетеротопије, о којим је било речи поводом хронотопа границе у посматраним драмама. И даље, Поповић је оваквим спојем у ствари демонстрирао иронијски поступак који за последицу има не само довођење у питање традиционалног значењског обрасца, него и могућност досезања оних циљева који би били досегнути сваким појединачним делом исказа.

Дакле, по свему судећи, писац нам на почетку драме *Афера Љиљак* јавља о, у најмању руку узалудности покушаја да се нешто унапреди у традиционалном значењу речи. Тако поставља питање опстојања појма прогреса, односно промене било какве врсте. Додуше „одрицања, која упућују на Божанску непознатљивост, не забрањују спознање; апофатизам, који никако није ограничење, тера нас да превазиђемо све појмове... То је усмереност на све развијенију пуноћу, која преображава знање – у незнање, концептуално богословље у – сазерцање, догме – у искуство неизречених тајни.” (Епштејн1998: 348-349)<sup>379</sup>. Будући да на крају драме, пред смрт, Љиљак тематизује вечност као дискурс *тајне и њене истине*, теза о простору хетеротопије, као Поповићевом простору ове драме добија аргументацију. Уосталом, доводећи трагача за истином до смрти, Поповић балансира на граници коју твори постмодерно тематизовање апокалиптичког наратива. „Прва констатација гласи: говор о откровењу је амбивалентан, јер најављује истину, која, међутим, значи смрт. [...] 'Права истина' би значила безусловну укоченост смрти. Повезаност обе припадности смрти је унутрашња: апокалиптична визија пристаје тако олако на предигру уништења, јер у најдубљем бићу ишчекује смрт чије лепо име гласи 'истина' ” (Велш 2000: 156). Као уметнички поступак, ово се може назвати феноменом бордерлајна, јер „У свест пристижу садржаји који, према Кристивој, због недиференцијације свесног и несвесног, више припадају *естетској* или *мистичкој* сублиматорној дискурзивности, него што се могу научно или рационално обрађивати” (Петровић 2011: 10-11).

---

<sup>379</sup> Мали човек се тако враћа у центар.

Да је реч о деконструисању владајућих истина потврђује пише избор ликов, којим је сучелио 'текстове' наратива, актуелних у култури његовог времена. Сваки лик заправо јесте функција неког од великих наратива културе.

У светлу интертекстуалност, Поповић, у случају Осије не активира само име старозаветног пророка, него и текст његовог пророштва. Бог је Осији наредио: „иди ожени се курвом и роди копилад, јер се земља прокурва отступивши од Господа”<sup>380</sup>. Тај део садржаја Осијине пророчке књиге пренет је управо на главног јунака Љиљка. Он је тај који има љубавну везу са блудницом Цви. Извесном безазленошћу, она ће подсетити и на Марију Магдалену као једну од жена мироносица<sup>381</sup>, првенствено по пророковању смисла Љиљковог страдања. Коначно, Цви ће постати богиња разума. Овде није реч само о карневалској инверзији у односу на стварност, него о блудници која је манипулацијом и бесловесношћу постала богиња. Но то је тако само у односу на колективни лик Сви остали. Унутар групе персонализованих ликов, пре свега у односу на Аспиду, она је, из фукоовске перспективе моћи, слаби принцип женског у борби за моћ. У смислу родне перспективе тумачења пророчке књиге, код Поповића долази до измене садржаја. Управо до онога што Кристева назива писање као интертекстуална и пракса означавања. Од објекта из пророчке књиге, у Поповићевој драми Цви ће постати актер борбе за моћ са другом женом – Аспидом.

Грк је, по функцији у драми, чувар појаве<sup>382</sup>. Расправљајући у последњим тренуцима живота питање истине и лажи<sup>383</sup>, он Љиљку открива да

---

<sup>380</sup> Наводимо према Даничићевом преводу.

<sup>381</sup> „Те свете жене су биле прве благовеснице и проповеднице Христовог Васкрсења и оне су повратиле мир и спокојство међу народ и ученике Христове које беше обузео страх, неспокојство, разочарење, неверје када су видели свога Учитеља да је издахнуо на Крсту.” Жене мироносице: <http://pravoslavije.spc.rs/broj/962/tekst/hriscanka-u-svetlu-svetih-zena-mironosica/print/lat>.

<sup>382</sup> Поповић 2003: 511-512.

<sup>383</sup> „Одражавање ништавила није одражавање. Одражавати маглу ће исто тако значити одражавати нејасно: када је предмет мутан и огледало је мутно. Дакле, степени знања ће бити паралелни са степенима бића. Сав платонизам је у томе. Млади Аристотел ће се још заплитати у следећем проблему: начело по којем је све пролазно треба, дакле, и само да буде пролазно, али ако то начело нестане онда ствари престају да буду пролазне [...] Оно што кажемо о стварима дели судбину тих ствари.” (Вејн 1997: 85)

му је отац, па ће његово убиство заправо бити оцеубиство, што нас доводи у интертекстуалну везу са причом о Едипу, који је трагајући за истином о себи такође починио оцеубиство.

У својој потрази, кроз хаос епизодних догађаја и барокно многогласје различитих алузија, Љиљак нешто сазнаје: „Ко хоће да сачува појаву од пропадања, тај пред истраживање треба да постави нерешив задатак, јер вечност је садржана у тајни” (Поповић 2003: 529). Могуће је да је то круна истине за којом трага. Одмах затим, бива растрзан и поједен. Драма завршава пророчким речима блуднице Цви:

„Ликујеш Аспидо, што Љиљка више нема, ал` кад станемо пред небеско закривљено огледало, прецрћи ћеш кад опазиш да смо се, једући га, сви у њега прометнули.” (Поповић 2003: 530).

Овим се завршава прелазна фаза, лиминалност ликова и они, праметнувши се у Љиљка, постају мали људи. Да заиста постоји квалитативна разлика између Љиљка и других ликова, показује се у делу тексту када он, склопивши фаустовски уговор са Аспидом, не може да се одлучи да ли *ићи за истином или победом*. У тој фази и Барбара и Грк обраћају му се са *човече*, приказујући га као метонимију човечанства. Суштинска разлика међу њима и јесте у томе што Љиљак одбија да прихвати схематичност опција. Међутим, када се сви праметну у Љиљка и нестане дуалног принципа, нестају, такође и категорије трагичног, узвишеног, јуначког, које прате савладавање граница унутар опозиција (Епштејн 2006).

Значењска полифонија ове драме резултат је радикалног захвата у културно наслеђе цивилизације и у одређеном смислу понавља „Фукоово настојање за десакрализацијом традиције” (Куљић 2006: 42). Ипак, имајући у виду да главни јунак трага за истином, значење канибалистичке сцене у финалу драме – то је типични поповићевски парадокс, том и таквом десакрализацијом означава и много више. Наиме, канибализам у овом случају требало би да схватимо као бруталан, али једини могући начин расејавања жеље за Истином у оне који су га појели. То је у једном значењском слоју саображавање миту о Озирису. Ипак, будући да је овде реч о тематизовању

коначне истине, што се уобичајено разуме као Бог, расејавање жеље за истином, јесте сведочење боготрагачке религиозности у смислу које му приписује Левинас, говорећи о Бесконачном као жељеном, кроз процес прекорачења<sup>384</sup>. Као да том последњом сценом Поповић сведочи чежњу за оним што православна религиозна мисао зове созерцањем<sup>385</sup>.

### 10.3. *Ружичаста ноћ* као негатив *Афере Љиљак*

Вероватно једнако важан разог због којег веујемо да је *Афера Љиљак* средиште Поповићевог опуса јесте чињеница да је то једини нама познат случај да је писац написао драму-парњака. Наиме, пема аутографу из упитника за *Лексикон позоришних уметника Југославије*, исте 1975. године, када је написао *Аферу Љиљак*, настала је и драма *Ружичаста ноћ*.

Радња је смештена у Платонову Пећину (Поповић 1996: 115), а ликови (писац их назива *кочицама*) су:

Дафина Платон, вила;  
Наста Сакајдон, обучена Лудача која се реинкарнира у мушкарца па је час Наста, час Ноје;  
Ноје, капетан;  
Златица, сирена из мора лажи;  
Јован Златоусти, Орфеј;  
Евген Хоунд, собар Јо-Јо;  
Мила

---

<sup>384</sup> „Тражење истине много је фундаменталнији догађај од теорије, премда је теоријско истраживање повлаштени начин те релације са извањскошћу, што се зове истина. Зато јер одвајање одвојеног битка није било релативно, није било покрет удаљавања од Другог, већ се производило као психизам, релација с Другим не састоји се у обнављању покрета удаљавања у супротном правцу, већ приближавање њему кроз Жељу, којој сама теорија посуђује извањкост свог израза. Јер идеја извањкости, која води тражење истине, могућа је тек као идеја Бесконачног. [...] Бескончно није 'предмет' спознаје – што би га свело на мјеру погледа који проматра – већ жељено, оно што буди Жељу, то значи оно што се може приближити мишљу која стално *мисли више но што мисли*. Због тога бесконачно није огромни објект, што прелази видокруг погледа. То је Жеља која мјери бесконачност бесконачног, јер је она мјера самом немогућношћу мјере.” (Левинас 1976: 46)

<sup>385</sup> „Созерцање Јединога, по Плотину јесте растварање онога који созерцава са Јединим, спајање с Њим ’... У тренутку созерцања ишчежава свака двојственост и онај који созерцава се толико поистовећује са оним што созерцава, да га уствари не созерцава већ се спаја с њиме у једно...’. Врхунац мистичког усхођења човека по Плотину је екстаза, то јест „претварање у нешто просто, прилив силе, стремљење ка сједињењу, напрезање ума да се слије с оним што се жели видети у светлости, а крај свега – потпуно успокојење” Иларион Алфејев: [http://www.verujem.org/alfejev/html2/2ociscenje\\_ozarenje.htm](http://www.verujem.org/alfejev/html2/2ociscenje_ozarenje.htm).



(два разиграна лептира).

Ли́ла

Рашчитавање алегоричности ове драме показује да је и у овом случају реч о путовању у псеудомитски хиперпростор, означен једним топосом културе – Платоновом Пећином. Платона је у *Држави*, где се налази алегорија Пећине, уз проблем могућности знања (*да ли*), занимало питање истинског предмета сазнања (*шта*). Међутим, у Поповићевој драми такво путовање је *путовање за одгођену смрт*, чиме се, већ у првој реплици, слично као и у *Љиљку*, наговештава дискусија с гностичким идејама о знању као путу спасења, јер силазак у Пећину, представља обрнути гноселоски пут. За постмодерну књижевност, оваква текстуална поставка пута није непозната. Код Смита (Smith 2003), као и код неких других критичара (James Merrill), налазимо на разматрање мотива *nekyia*-е као приче о подземном, другом свету<sup>386</sup>. Поповићеве ликове на пут води Ноје (који би требало да је, према библијском тексту, спасилац света), по судбини – претеча Љиљка, који ће на крају драме, након тортуре бити удављен и остављен да га пас (Евген) растргне.

У овој драми – есеју, грађеној управо по принципу лудичког синкретизма о којем говори Смит и која садржи све елементе хорор фантастике, Платонова Пећина је хронотоп који даје формални оквир разматрању питања језика, знања, културе.

Јованов таленат да „од речи накит прекива” (Поповић 1996: 118) Ноје, путовођа, оцењује као јалову врлину којом Јован прикрива *мањак вичности* (дакле сучељавају се *epistêmê*/теорија, знање и *technê*/вештина, али и уметничка вештина). Златицу, сирену (јер има златне ноге) извукао је *из мора лажу*. Дафини, којој је Платон „ђаво од тетке” (Поповић 1996: 117) и с којом

---

<sup>386</sup> ”The necrotypes are the fundamental elements of the myth of the underworld – they are archetypal images that appear in the text at the point when allusions to the *nekyia* become explicit. All of these necrotypes – geometrical, ocular, catoptric, aquatic, geographic, apian, lepidopterical, ornithological, and threshold images – occur in the many works of postmodernism that play with the mythical method. These elementary images come from a variety of traditions and cultures – as do the postmodernist authors themselves. Because of this multicultural diversity, and the proclivity towards innovative game playing, postmodernist literature exemplifies what I call ludic syncretism – a playful *mélange* of mythological imagery derived from a variety of different traditions.” (Smith 2003: 7)

је у некој врсти сукобног односа, прети: „узела си ми сирену, узећу ти Орфеја” (Поповић 1996: 128), што повезано темом (Нојевог) *брода* интертекстуално актуелизује веома широк спектар текстова (Одисеју, страозаветну причу о потопу, антички мит о Орфеју). Речима замењује чин сексуалног насиља над Дафином, а тело му је „само привремени гроб” (Поповић 1996: 169) душе. Верује да је „Сотона божији ортак” (Поповић 1996: 176), а његове грешке „су само рефлекс овдашњих непрецизно сročених калкулација самозваних пастира и свакојакних лажних предводника” (Поповић 1996: 176). Укратко, у Нојевом лику писац је проблематизовао, деканонизовао и дехијерархизовао неколико великих Прича. Пре свега причу из које је потекло име лика, а потом и све оне које су интертекстом уведене у дискурс текста драме. Оно што нас доводи у дилему и што може (хипотетички) бити разрешено тек у *Афери Љиљак*, јесте Нојева смрт, која је, такође неуспешан перформатив, дакле, према Џудит Батлер, темељ Нојевог идентитета.

Наста, која се повремено претвара у Ноја изговориће песму у прози која, управо због нестабилног идентитета којим је означена, указује на другу страну Нојевог лика:

„Пишем ти ово писмо на брзу руку,  
између два сазнања.  
Као што нас живот било чему учи,  
да жалост без суда не значи много.  
Да радост значи још мање.  
Познаћеш по размрљаном мастилу  
куда су ми капале сузе.  
У сваку стопу по једна.  
По две, по три.  
И поток за мном жубори к,о јецај.  
Ја се као мајмун на огледало  
кезим на сунце,  
после свега.  
мене су овде због неупотребљивости  
одбацили као безвредну мустру  
и секс-машину. Фуј.  
Јер, ја сумњам да мрави постоје само због тога  
да би их јели мравоједи.

Ако сам и дужна  
да сносим последице својих поступака,  
нисам дужна да их предвиђам.  
И ко зна шта ће са мном сутра бити.  
/у одласку/ И ко зна шта ће.” (Поповић 1996: 121-122)

Мисли и теме које Поповић поставља у овом тексту указују на постдрамски сензибилитет. Не само што су ликови нестабилних родних идентитета (осим Насте и Јован реинкарнира у жену и није јасно да ли такав остаје до краја текста), него се и њихови текстови не морају нужно повезивати с именима која их изговарају<sup>387</sup>. Суд о свету, међутим, који изговара Дафина, наводимо јер је релевантан за Поповићеву поетику:

„ ... Све би могао знати само онај који би увек постојао. Баш ништа не би знао само онај који никада није ни настао. Мудрост је бржа од времена. Али амеба не хаје за наш редослед вредности. Она је саздана из вере и наде, те нема потребе да се њима бави као нечим што је изван ње и што тек предстоји да је обузме или напушта. И од нас се због тога очекује да све своје круне и ореоле бацимо у понор пред њеном тајном.” (Поповић 1996: 143)

Тајна паразнања коју поседује амеба, упућује на одрицање од сваке вере у логос. Чак и да се не упустимо у херменеутику Поповићеве дијалектике, очигледна је одрична естетика<sup>388</sup>. Децентрирање тачке гледишта је текстуална стратегија којом се Поповић служи да би инаугурисао (у овој драми) неповерење у могућност структурисаног поретка (што је друго име за просветитељски логос).

„ЕВГЕН: Ја јесам псето и то оно које за натовареним колима долази у град, да би онамо и остало, чим оњуши и олиже какав касапски праг. Да, ту се много коље, без реда. И стрводери нам кожу с леђа гуле. Само ме једино моја вила сваки пут помази по глави, а ја њој оњушим њене мирисаве рајске скуте. И уживам. Шта ћеш. Тај рај за којим ви

---

<sup>387</sup> Већ смо помињали лудички синкретизам, који је друго име за *Ars Combinatoria*.

<sup>388</sup> „Свако потврђивање: узвишеног истинског светог, вечног – изледа отрцано, огољено у поетици концептуализма. ”Зато је до ње (невредности, узрок свега – М.Е.) немогуће допрети мишљу. Она није ни знање, ни истина ни царство, ни мудрост, ни једно ни јединство, ни божанственост, ни благост, ни дух у оном смислу у којем га ми познајемо – тако је у V веку написао аутор *Ареопагитика*, родоначелник апофатичког богословља.” (Епштејн 1998: 88)

вечито вапијете, овде је. Ви сте у њему баш исто као и ја, за разлику само што ја то осећам онако како јесте, а ви хулите. Зато што за вас зло није добро и мучан вам је принцип постојања који се базира на бесконачној космичкој неизвесности у хазарду.” (Поповић 1996: 164)

Евгенова (пасја) тачка гледишта, као модус антропоморфизма који је релативно чест и у двадесетовековној књижевности, могућност је да се понови исказ који је, две реплике раније већ изрекла Дафина, да је овај свет игра која се одвија без наше (људске) али и божанске интервенције. То јесте текстуално веома драматичан тренутак, јер уколико субјекат нема референцу у односу на коју може да себе сагледа (нити другог), онда тај субјекат мора да се декомпонује, а то јесте оно што се конвенционално назива смрћу. Зато су и путници у овој драми, *путници за одгођену смрт*, јер је драмска радња тај простор (или то време) одлагања краја (не само у смислу краја игре, него и краја свега). Драма завршава бордерлајнски. На Дафинину реплику: „Зар је то баш све, питајте се. Зар иза тога, заиста, нема ничега више. Верујете ли ви у то.” (Поповић 1996: 180), сви, у више наврата, одговарају: *И да. И не.*

Последња реплика, као и у фантазми с кључем, разрешава на метафизичком плану драму *Ружичаста ноћ*. Лила (један од два лептира) говори: „И онда су се једног јутра, на сунцем обасјаном уласку у Платонову Пећину, појавили комедијанти, као фосили, умрљани глином, тестом, варзилем и шафраном” (Поповић 1996: 180). Тим материјалом, ти комедијанти, могли су само да покушају да опонашају чин креације, а то и јесу покушали, спекулативно. Тај њихов творачки покушај, који описује неко ко више није у тој представи, пишчева је концептуалистичка фигура, уколико се сагласимо с Епштејном да је концептуализам „обесмишљавање онога што знамо, ради потпунијег знања онога што не знамо” (Епштејн 1998: 88).

*Афера Љиљак*, у поређењу с *Ружичастом ноћи*, јесте слика наставка пута. Након што у свом свету није пронашао одговоре на питања, Поповићев метајунак кренуо је на пут, *доле* и *горе*. Ноћно путовање по мору (а такво је Нојево путовање у Платонову Пећину) је један од најраспрострањенијих некротипа. Тако путују Гилгамеш, грчки хероји, Данте. Вода је, према Смити

(Smith 2003) икона Велике богиње, која је према Јунгу, архетип. Тако, ово путовање није само расправа с логосом него и понирање у најдубље слојеве бића. Пут на горе, видели смо, Љиљка је довео до круне истине – тајне. Дакле, пут јесте кључни мотив (и) у ове две драме. С обзиром на природу текстуалних стратегија које је применио, Поповићеве драме можемо читати и као интертекст на мотив тесног пута што води у живот (Матеј 7:13, 14). Грци тај *тесни пут* зову гноса (знање).

Да закључимо, уколико посматрамо *Аферу Љиљак* упоредно с *Ружичастом ноћи*, можемо да уочимо да су то драме у којима Поповић сасвим разоткрива зашто пише тако како пише. Темељна питања бића и значења, која поставља у овим драмама, на мање уочљивом или мање важном текстуалном месту, налазимо и у другим његовим драмама. У њима ће бити уочљиво детектовање промене културне парадигме, али религијски канон неће бити оно чему се Поповић у својим драмама враћа. Смештање радње у Еденски врт (и Платонову Пећину) јесте поступак колажирања неколико дискурса културе, али таквом локализацијом он је створио само формални оквир за критички мимезис који је симптом одсуства парадигме. Захват у историју јесте напосто пишчева херменеутичка или спекулативна стратегија, као што је то и постулирање маргине. Драме које су рецепцијски биле боље прихваћене, јер су биле ближе традиционалним драматуршким правилима (фабулирање, развој драмске радње, обликовање ликова, каузалност дијалога) не би могле да настану да у драмским есејима Поповић није „претходно” промишљао оно што га као књижевника окупира. Те, миметичније драма, стога треба разумети као својеврсне „примере, показне форме” на којима демонстрира своја претходне спекулативне досеге.

## 11. Закључак

Рад *Поетика постмодернизма у драмама Александра Поповића (књижевни поступци, деконструкција темељних образаца, ново читање традиције)* конципиран је као друга фаза у истраживању поетике драмских текстова Александра Поповића. У првој фази пажња је била усмерена на четири ране драме, које су у поднаслову имале и жанровску одредницу *фарса*. Већ тада су се могле уочити оне тенденције унутар Поповићевог опуса, које су указивале да је реч о књижевнику чија се интересовања могу сажети у неколико поетичких комплекса. Реч је о проблему жанра, језичким поступцима, статусу времена у делу, статусу песме у драми, тематизовању националног и дијалогу са књижевним наслеђем. Будући да је Поповић писао у време које је у књижевности обележено постмодерним тенденцијама, било је логично запитати се у којој су мери те тенденције утицала на поетику Александра Поповића. Тим пре што су увиди у ране драме већ указали на поступке деконструкције и цитатности односно интертекстуалности, што су сигнификантне постмодерне стратегије.

Полазећи од ових основа, одлучили смо да у раду *Поетика постмодернизма у драмама Александра Поповића (књижевни поступци, деконструкција темељних образаца, ново читање традиције)*, применом важнијих теоријских начела поетике и теорија постмодернизма, проверимо њихов статус у Поповићевом делу. Очекивали смо, такође, јаснију слику о позицији Александра Поповића у дијахронији српске књижевности.

Литература коју смо консултовали представља избор из великог броја наслова који постмодерну описују и теоретизују из различитих перспектива. Будући да је већина релевантних наслова преведена на српски језик, наш избор је био лакши. Онај део који нам није био доступан другачије, консултовали смо уз помоћ интернета. У тим случајевима водили смо рачуна да извори буду релевантни. Рад на Поповићевим драмама, у смислу литературе, показао је да је Михаил Епштејн и његови увиди у руску постмодерну, био драгоцен извор.

На питање статуса постмодерне поетике у Поповићевом делу, управо у духу дилеме поетика/ проблематика, коју поставља Линда Хачион, покушали смо да одговоримо разматрањем питања форме/жанра, статуса интертекстуалности, историјског канона као предмета деконструкције, границе и њене хронотопичности, анализом стратегија означитељских пракси, политика идентитета, разматрањем функције изометрије и прозиметра (на примеру песама у драмском тексту) и коначно, увидом у проблем представљања (слика света). Уколико „идеални постмодернистички аутор нити искључиво оповргава нити искључиво имитира своје модернистичке родитеље из XX века, или своје предмодернистичке прародитеље из XIX века” (Барт 1992: 296), може се за Александра Поповића рећи да јесте постмодерни писац по статусу неколико текстуалних феномена.

Први и свакако најважнији феномен Поповићеве поетике јесу такозвани *мали људи*. Иако категорија малих људи припада биному мали-велики, истражујући драме које чине већи део укупног пишчевог опуса, уочили смо да је писац систематски тај бином разграђиво, обликујући свет у којем хијерархизације ове врсте заправо нема. Екс-центризовање субјекта у један врло условно речено колектив маргине, поступак је којим Поповић мале људе инаугурише, с једне стране у маргину традиционалне културне парадигме, а потом, актуелизацијом превасходно идеолошких наратива сопствене епохе, ту маргину дислоцира у својеврсни парацентар. То је далеко надишло првобитне тезе о канону игре, које су биле меродавни за ране драме. Због тога је статус аутора постао поново актуелан, јер је писац, кроз мале људе вема често, пародијом сигнализирао носталгију за изгубљеним хијерархизујућим дискурсима.

Следећи херменеутички проблем који с издвојио јесте жанровски статус. Иако Поповић заиста своје драме обликује по обрасцу фарсе, нови историјски и књижевни контекст утицао је да те драме далеко надиђу забављачку функцију, коју им је историја фарсе наменила. Својеврсна хибридизацији жанра огледа се кроз специфичне жанровске одреднице (што се може тумачити као сигнал носталгије за јасним формама и парадигмама),

али и кроз текстуалну реализацију, где се уочавају полазне основе утемељене на обрасцу традиционалне фарсе. Дrame делимично памте категорију границе дела и жанра, али релативно су чести случајеви и када се граница нарушава. Заправо, бордерлајнски статус ликова, како на унутрашњем плану, тако и у дискурсу света дела, указао је на ауторово непростајање на било какав познати жанровски оквир. Граница је била нужна једино као средство реферисања другости и предуслов прекорачења.

Бројни и бурни историјски догађаји, којима је Поповић био савременик, могу се ишчитати кроз специфичан третман историје у његовим драмама. Писац историју реинтерпретира, веома често игноришући каноне историјског наратива свог времена. Поповића занимају национални колектив, деобе, топос Русије, идеологија, дакле општа места националне историје. Са ових полазних тачака, он креће у деконструкцију општих истина које се приписују сваком поједином топосу.

Тенденција која је успостављена већ у раним Поповићевим драмама, а то је активирање стихованог говора као једнаковажног, а понекад и важнијег у односу на прозни, наставила се и у потоњим драмама. Облици песама су и даље реферисали на масовну културу (песме на народну, шлагери, кафанске песме), чиме је усложњена матрица интертекстуалних релација, превасходно са националним културним наслеђем. Сигнификантно је појављивање ромске песме, као облика инаугурације аутсајдерске перспективе, посебно ако се има у виду да су ту тенденцију касније прихватили и други уметници (пре свега филмски). Прозиметар у Поповићевом делу, иако јесте наслеђе менипске сатире, представља модус говора који не препознаје разграничења ни у оној мери у којој је то био случај у модернистичкој драми.

Хронотоп Чубуре, који је именоване досегнуо тек путем рецепцијских утицаја, указује на пишчеву преокупацију питањем националног. Услед вишеструких идентитетских редефинисања током XX века, смањења интересовања за питање колектива што је карактеристично за модерну и коначно уплива левичарске идеологије, показало се, позиционирање ликова на периферију града била је једина опција да Поповић реализује своју тему о



статусу националног. Тај *велики* хронотоп Чубуре, ма колико био условност (писац нигде у драмама не помиње Чубуру) оквир је који генерише све *мале* хронотопе појединих драма. Такође, Чубура се може разумети као хиперпростор у који Поповић уписује садржаје који ће, реакцијом на симулакрум из идеолошке стварности, бити разумевани превасходно као политички субверзивни. Тако питање хронотопа директно упливише рецепцијску раван. Коначно, хронотоп Чубуре, показало се, нужен је као упориште нестабилног субјекта који трага за ослонцем.

Питање политике идентитета представља још један од веома сложених проблема Поповићевих драма. Ликови, осим што су идентификовани као мали људи, такође су, у смислу националног идентитета по правилу – Срби. Поступци којима се национални култови у Поповићевим драмама деконструишу нису само поступци деканонизације великих наратива, него се могу разумети и као археологија субјекта. Уклањајући наслаге културе, писац отвара простор опсервирању самог језгра бића. Актуелизацијом оних језичких стратегија које су и најочљивије поетеме Поповићевог дела, он ту кризу субјекта видљивом чини управо кроз проблем функционисања означитеља у ономе што Џудит Батлер назива радикалном праксом цитирања.

Следећи идентитетски код који се издваја у Поповићевим драма јесу род и сексуалност. Налазима читав спектар, од традиционалних женско-мушких до оних маргинализованих, које конзервативна друштвена конвенција сматра перверзијама и патологијом. Такво стање ствари условило је да у нашем раду посегнем и за теоријским постулатима мање конвенционалне провинијенције, какве су квир (queer) теорије. Захваљујући њима, успели смо да схватимо сву дубину захвата у питање пољуљног субјекта, чега је Поповић свестан и што промишља. Актуелизација сексуалности, такође, једна је од копчи којима се Поповић повезује са постојећим (националним и другим) књижевним наслеђем.

Већ је поменуто да је феномен интертекстуалности веома присутан у посматраним драмама. Текстови културе који се активирају овим поступком су бројни: голооточко искуство самог писца и цео комплекс последица које су

обликовале табу, књижевно наслеђе, почевши од Сенекиног *Отиквљења божанског Клаудија* па до Шекспира и српске усменокњижевне традиције, филмови, перформативна уметност, хипертекстуално реферисање на историју авангардне драме (Ервин Пискатор), до великих захвата, какав је хипертекст на *Сан краљевића Марка* Јована Стерије Поповића и *Маркову сабљу* Јована Ђорђевића. И на плану интертекстуални стратегија показало се да је Поповић писац који сваку текстуалну ситуацију коју створи, ствара на темељима доследног и пасионираног преиспитивања наслеђа и контекста, што би се могло, на други начин, именовати поступком деконструкције.

Уколико се запитамо о евентуалној сврси оваквог писања, што аутоматски инаугурише неки од великих наратива и чини наш поступак у извесном смислу ретроградним, та сврха, верујемо, постоји. Реч је о томе да се сви до сада набројани елементи Поповићеве поетике стичу у један фокус. Наше је чврсто уверење да је писцу било нужно да дестабилизује сваку стабилну референцу да би могао, управо једном врсто археолошког поступка, да постави питање свих питања, питање човековог пада, обликујући тако сопствену (пост)есхатологију. Позиционирајући *Аферу Љиљак* у средиште овако сагледаног опуса, хтели смо да покажемо да је Поповићева основна намера да потражи изгубљеног метафизичког означитеља. Љиљкова потрага за истином крунски је доказ Поповићевог постмодернизма, јер показује, својеврсном негативном паратеологијом, да је тотализујућа истина недостатна, превазиђена. Будући да је ово велика постмодерна тема, препознатљива кроз тематизацију проблема истине у текстовима кључних филозофа нашег времена, могли бисмо да констатујемо да је Поповић, унаточ чињенци да се у његовом делу могу уочити и трагови духа модернизма (прецизније, авангарде с почетка XX века), заправо постмодерниста.

Наше истраживање је показало да су проблеми језика, времена, жанра, статуса историје и др. комплементарни са проблемима мимезиса, интертекстуалности, дисеминације и другим темама постмодернизма.

Питању Поповићевог места у историји српске књижевности приступили смо полазећи од судова које су о њему изrekli Предраг

Палавестра, Мирјана Миочиновић, Љиљана Пешикан Љуштановић и други релевантни аутори. Показало се да је Поповићево дело стабилно повезано за књижевно наслеђе које баштини у националној књижевности, а верујемо да ће даља истраживања показати да је неизоставан за разумевање млађих драмских писаца. Такође верујемо да би наша сазнања била потпунија када бисмо располагали компетентним истраживањима самог песничког поступка Александра Поповића. Једном речју, било би неопходно начинити критичко издање овако значајног писца, јер је опште позната чињеница да његови рукописи нису прочитани у целости.

Рад, то је видљиво на први поглед, обилује фуснотама. Разлог томе је диверзитет постмодерних теорија. Сматрали смо, стога да је нужно дефинисати значење сваког појединог појма који смо користили. Други разлог, у случају позивања на историјске изворе, јесте тај што верујемо да је било потребно показати како одређени аутор мисли и како су савременици, а и Поповић, конкретни текст могли прочитати. И поред овога, значајно сажимање извора и увида, као и нашег промишљања било је нужно. Наша је намера била да превасходно укажемо на кључна места у којима се огледа постмодернизам Поповићевог рукописа.

Дакле, верујемо да су претходне странице показале да је о драмама Александра Поповића не само могуће, него готово нужно мислити у контексту поетике постмодернизма. Тиме што проблематизује бином центар-маргина, што деконструише велике наративе културе успостављајући тако својеврсни континуитет с наслеђем (и оним које је остало скрајнуто), што укида хијерархије културних кодова, што тематизацијом језика дискутује метафизику присуства и означитељске праксе културног канона којем припада. Коначно, теза о апофатичном духу, која своју паралелу има у руском постмодернизму, ма колико на први поглед била неспојива с Поповићем и његовим драмама, онаквим како га памти идеолошки оптерећено књижевно наслеђе, одговорила је, верујемо, на питање *зашто* Поповић пише – тада и тако. Топос пута/потраге (за трансценденталним означитељем) постаје тако кључ који омогућава целовитију рецепцију посматраних драма. Он је,

истовремено, поетички темељ целокупног Поповићевог опуса. Без тог елемента, приступ овим драмама осуђен је на недопустиво поједностављивање, што би као постмодерна рецепцијска стратегија било легално, али би значајно оштетило увиде у историју послератне српске драмске књижевности.

## ИЗВОРИ:

**Поповић**, Александар (1992). *Бела кафа и друге драме*. Београд: СКЗ.

**Поповић**, Александар (1995). *Развојни пут Боре Шнајдера*. Београд: Књига Комерц.

**Поповић**, Александар (1996). *Ружичаста ноћ. У: Нега мртваца и друге драме*. Београд: Просвета.

**Поповић**, Александар (2001). *Драме/Александар Поповић*. Београд: Verzal press, Војноиздавачки завод.

**Поповић**, Александар (2003). *Драме. Књ. 2/Александар Поповић*. Београд: Војноиздавачки завод.

### **Библиографија Александра Поповића:**

<http://alas.matf.bg.ac.rs/~aropovic/materijal/Audio/biografija.mp3>.

### **Интервју са Александром Поповићем:**

<http://www.youtube.com/watch?v=DqNrW6arVUA&list=FLFo9sPbnhOZRDP8bzwVeNSA&index=52>.

## ЛИТЕРАТУРА:

**Абрамовић**, Марина:

-„Ритам 5” - звезда од ватре у:<http://www.skc.org.rs/abeceda-skc-a/2235-ovdena-ovom-mestu-marina-abramovic-je.html>.

-Rhythm 0 (1974) <http://www.openideo.com/open/usaid-humanity-united/inspiration/rhythm-0-by-marina-abramovi-107->.

-The Other: Rest Energy (1980) <http://www.youtube.com/watch?v=3Tz-K4EC8hw>.

-Rhythm 10 (1973) <http://www.medienkunstnetz.de/works/rhythm-10-2/images/2/>.

**Ајдачић**, Дејан (2007). *Хумор и НАТО бомбардовање Србије 1999. године*:<http://www.rastko.rs/antropologija/delo/10018>.

**Ајдачић**, Дејан: [http://kapija.narod.ru/Authors/Ajdacic/ajd01\\_hronotopi.htm](http://kapija.narod.ru/Authors/Ajdacic/ajd01_hronotopi.htm).

**Алфејев**, Иларион:

[http://www.verujem.org/alfejev/html2/2ociscenje\\_ozarenje.htm](http://www.verujem.org/alfejev/html2/2ociscenje_ozarenje.htm).

**Андрић**, Иво (1977). *О причи и причању у: Историја и легенда, есеји I*.

Београд: Просвета.

**Антологија народних умотворина**, у: Антологија српске књижевности:

<http://www.ask.rs/Default.aspx>

**Аристотел** (1988). *Nikomahova etika*. Prijevod s izvornika, bilješke i rječnik nazivlja

Tomislav Lađa. Predgovor i filozofijska redakтура Danilo Pejović. Zagreb: Globus:

<http://www.scribd.com/doc/11018211/Aristotel-Nikomahova-etika>.

<http://ponude.biz/knjige/a/Aristotel%20-%20Nikomahova%20etika.pdf>

**Аристотел** (1983). *О пјесничком умијећу*. Пријевод и објашњења Здеслав

Дукат. Загреб: Аугуст Цесарец.

**Архива Атељеа 212**: <http://www.atelje212.rs/pozoriste/arhiva/>

**Ауербах**, Ерих (1968). *Мимесис*. Београд: Нолит.

**Барт**, Џон (1992). *Поновни поход постмодернизму*. У: Писмо: часопис за савремену светску књижевност. Год. 8, бр. 29/30.

**Батлер**, Џудит (2001). *Тела која нешто значе: о дискурзивним границама „пола”*. Београд: Самиздат Б92.

**Батлер** (Butler), Џудит (2007). *Родне невоље: феминизам и субверзија идентитета*. Улцињ: Плима.

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

**Бахтин**, Михаил (1975). *Форме времени и хронотопа в романе* <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html>.

**Bakhtin`s Theory of the Literary Chronotope**: Reflections, Applications, perspectives [www.oapen.org/download?type=document&docid=377572](http://www.oapen.org/download?type=document&docid=377572).

**Балада о хохитанлери** (варијанта):

<http://www.youtube.com/watch?v=auyYpmqsWSY>

**Батушић**, Никола (1973). *Пучки играци XIX стољећа*. У: *Пет стољећа хрватске књижевности. Књига 36: Пучки играци XIX стољећа*. Загреб: Матица хрватска - Зора.

**Батушић**, Никола (1991). *Увод у театрологију*. Загреб: Графички завод Хрватске.

**Bemong, N.- Borghart, P.** (2010). *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. a:

<http://www.oapen.org/search?identifier=377572><1.4.2014

**Benjamin, Valter** (1974). *Šta je epsko pozorište u: Eseji*. Београд, Nolit.

**Блек, Макс** (1986). *Метафора у: Метафора, фигуре и значење*. Београд: Просвета.

**Бојанић, Петар** (2009). *Граница, знање, жртвовање*. Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију.

**Бојм, Светлана** (2005). *Будућност носталгије*. Београд: Геопоетика.

**Book of Hosea:**

<http://www.jewishencyclopedia.com/view.jsp?artid=927&letter=H>.

**Борјев, Јуриј** (2009). *Естетика*. Нови Сад: Прометеј.

**Борота Никола:** <http://www.oslobodjenje.ba/showtime/muzika/nikola-borota-radovan-posljednji-jugoslavenski-kompozitor-ekrem-jevrac-kao-bob-dylan>

**Ботић, Павле** (2002). *Транстекстуалност у „Биљешкама једног писца” Сима Матавуља*. Нови Сад: Невкош.

**Бошковић, Драган** (2010). *Заблуде модернизма*. Београд: Службени гласник.

**Братина, Борис** (2005). *Derrida sa Levinasom. У: Глас и писмо: Жак Дериде у одјецима*. Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију.

**Bril, Žak** (1993). *Lilit ili Mračna majka*. Sremski Karlovci-Noví Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

**Бужињска, Ана/Марковски, Михал Павел** (2009). *Књижевне теорије XX века*. Београд: Службени гласник.

**Butler, Christopher** (2007). *Postmodernizam*. Sarajevo, Šehinpašić.

**Валденфелс, Бернхард** (2005). *Топографија страног*. Нови Сад: Стилос.

**Вејн, Пол** (1997). *Дали су Грци веровали у своје митове*. Нови Сад: Светови.

**Велики православни богословски енциклопедијски речник, том ИИ** (2000). Нови Сад: Православна реч.

**Велисављевић, Иван** (2012). *Театар богаља - Инвалидно телоу драмама Семјуела Бекета и Томаса Бернхарда. У: Необична тела*. Градац, број 182, година 39. Чачак: Дом културе Чачак - Уметничко друштво Градац.

- Велш**, Волфганг (2000). *Наша постмодерна модерна*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Викс**, Цефри (2011). *Фуко за историчаре*. У: *QT: Queer teorija: часопис за квир теорију и културу*. Год. 2; Бр.5-6. Београд: Центар за квир студије.
- Винавер**, Станислав (1963). *Заноси и пркоси Лазе Костића*. Нови Сад: Форум.
- Владив-Гловер**, Слободанка (2003). *Постмодернизам од Киша до данас*. Београд: Просвета.
- Вујановић**, Ана (2004). *Разарајући означитељи/е перформанса: прилог заснивању позно пстструктуралистичке материјалистичке теорије извођачких уметности*. Београд: Студентски културни центар.
- Вујановић**, Ана (2005). *Derridin potpis na performativu savremenog performansa*. У: *Glas i pismo: Žak Derid u odjecima*. Београд: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
- Walia**, Shelley (2002). *Edward Said i pisanje historije*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Гамс**, Андрија (1988). Библија у светлу друштвених борби. Београд: Научна књига.
- Гносеологија Исака Сирина:**  
[http://www.pravoslavni-odgovor.com/Crkva\\_Hristova/Gnoseologija\\_Isaaka\\_Sirina/04.htm](http://www.pravoslavni-odgovor.com/Crkva_Hristova/Gnoseologija_Isaaka_Sirina/04.htm)
- Градина** 29-30/2009 (XLV):  
[http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/Gradina/XLV\\_29-30/47/show\\_download?stdlang=ser\\_lat](http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/Gradina/XLV_29-30/47/show_download?stdlang=ser_lat)
- Goldstein**, David (1988). *Židovska mitologija*. Опатија: IRO Otokar Keršovani.
- Дамјанов**, Сава (1988). *Корени модерне српске фантастике*. Нови Сад: Матица српска.
- Дамјанов**, Сава (2002). *Ново читање традиције*. Нови Сад: Дневник
- Дамјанов**, Сава (2002а). *Рани (еротски) радови српске књижевности*. У: *Ново читање традиције*. Нови Сад: Дневник.
- Дамјанов**, Сава (2002б). *Српска фантастика од средњег века до постмодерне*. У: *Ново читање традиције*. Нови Сад: Дневник.



Дамјанов, Сава (2002в). *Кодерово језикотворство у дијахронијској перспективи*. У: *Ново читање традиције*. Нови Сад: Дневник.

Дамјанов, Сава (2002г). *Еротска поезија у Ерлангенском рукопису*. У: *Ново читање традиције*. Нови Сад: Дневник.

Дамјанов, Сава (2004). *Постмодерна српска фантастика: хрестоматија прича*. Нови Сад, Дневник.

Дамјанов, Сава (2008). *Апокрифна историја српске [пост]модерне*. Београд: Службени гласник.

Дамјанов, Сава (2012). *Српски постмодернизам и фантастика*. У: *Шта то беше српска постмодерна?*. Београд: Службени гласник.

Два Бойца, филм: <http://www.youtube.com/watch?v=ihCqh-QnJZE>.

Два митинга на Ушћу: <http://www.blic.rs/Vesti/Beograd/107325/Od-politickog-simbola-do-pozornice-za-zvezde/print>.

Дејвис, Ленард (2012). *Богалџи узвраћају ударац: успон студија инвалидности*. У: *Необична тела*. Градац, број 182, година 39. Чачак: Дом културе Чачак - Уметничко друштво Градац.

Деретић, Јован (1983). *Историја српске књижевности*, Београд: Нолит.

Деретић, Јован (2004). *Историја српске књижевности*. Београд: Просвета.

Derrida, Jacques [1968]. *Plato`s Pharmacy*.  
<http://thowe.pbworks.com/f/derrida.platos.pharmacy0001.pdf>.

Дерида, Жак (1976). *О граматологији*. Сарајево: ИП Веселин Маслеша.

Derrida, Jacques (1980). *The Law of Genre*.  
<http://eng1020.pbworks.com/f/DerridaLawofGenre.pdf>.

Дерида, Жак (1985). *Писмо јапанском пријатељу*. Нови Сад: Летопис Матице српске, фебруар 1985.

Димић, Љубодраг (1988). *Агитпроп култура*. Београд: Рад.

Димић, Љубодраг (2001). *Историја српске државности. Књ. 3, Србија у Југославији*. Нови Сад: Српска академија наука и уметности, Огранак - Друштво историчара Јужнобачког и Сремског округа - Беседа.

Димитријевић, Бранислав. *Хетеротопологија*.  
[http://www.rastko.rs/likovne/xx\\_vek/branislav\\_dimitrijevic.html](http://www.rastko.rs/likovne/xx_vek/branislav_dimitrijevic.html).

**Дирк**, Мозес:

[http://dirkmoses.weebly.com/uploads/7/3/8/2/7382125/moses\\_hayden\\_white.pdf](http://dirkmoses.weebly.com/uploads/7/3/8/2/7382125/moses_hayden_white.pdf).

**Донат**, Бранимир (1985). *Совјетска казалишна авангарда*. Загреб: ЦЕКАДЕ.

**Дражић**, Силвиа (2013). *Стварни и имагинарни светови Јудите Шалго*. Нови Сад: Алумнистичке родних студија-Футура публикације.

**Дрејн**, Џон (2003). *Увођење у Стари завет*. Београд: Слио.

**Берговић Јоксимовић**, Зорица (2009). *Утопија, алтернативна историја*.

Београд: Геопоетика.

**Борђевић**, Бојан (2001). *Летопис културног живота Србије под окупацијом 1941-1944*: [http://www.ikum.org.rs/files/biblioteka/djordjevic\\_letopis.pdf](http://www.ikum.org.rs/files/biblioteka/djordjevic_letopis.pdf).

**Борђевић**, Бојан (2006). *Културолошки аспекти опозиције свој:туђ у време рата и окупације (1941-1944) у: Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*. Београд: Институт за књижевност и уметност. [http://www.ikum.org.rs/files/biblioteka/maticki\\_slika.pdf](http://www.ikum.org.rs/files/biblioteka/maticki_slika.pdf) 25.07.2013.

**Борђевић**, Јован (1872). *Маркова сабља, алегорија у два дела*. Београд:

Државна штампарија.

**Eaglestone**, Robert (2001). *Postmodernizam i poricanje holokusta*. Zagreb:

Naklada Jesenski i Turk.

**Еко**, Умберо (2011). *Језик, моћ, снага. У: QT: Queer teorija: часопис за квир теорију и културу*. Год. 2; Бр.5-6. Београд: Центар за квир студије.

**Encyclopaedia Judaica**, volume 8, Jerusalem.

**Епштејн**, Михаил (1998). *Вера и лик*. Нови Сад: Матица српска.

**Епштејн**, Михаил (1998а). *Постмодернизам*. Београд: Zeptr Book World.

**Епштејн**, Михаил (2006). *Руска култура на раскрићу. Секуларизација и прелазак са двојног на тројни модел у: Метафизика руске књижевности*.

<http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/110/epstein.html>.

**Епштејн**, Михаил (2008). *Живот као тезаурус*. Београд: Зенит, година III, број 7.

**Епштејн**, Михаил (2009). *Филозофија тела*. Београд: Геопоетика.

**Епштејн**, Михаил (2010). *После будућности: судбина постмодерне. Том I*.

Београд: Драслар партнер.

**Ерор**, Гвозден (2002). *Генетички видови интерлитерарности*. Београд: Откровење-Народна књига.

**Eckhard**, Petra (2010). *Uncanny Architectures: Reading Time, Space, and Representation in Paul Auster's "City of Glass"*. In: *Landscapes of postmodernity : concepts and paradigms of critical theory*. Berlin: Lit; London: Global.

**Жене мироносице**: <http://pravoslavlje.spc.rs/broj/962/tekst/hriscanka-u-svetlu-svetih-zena-mironosica/print/lat>.

**Жижек** IJŽS Vol 1, No 4 (2007):

<http://zizekstudies.org/index.php/ijzs/article/view/64/129>

**Жижек**: <http://www.youtube.com/watch?v=sQ3g2zS6Tuk>

**Женет**, Жерар (2002). *Фигуре V*. Нови Сад: Светови

**Зафрански**, Ридигер (2005). *Зло или драма слободе*. Београд: Службени лист.

**Зечевих**, Дивна (1978). *Пучки књижевни феномен у: Повјест хрватске књижевности I*. Загреб: Либер.

**Zizek**, Slavoj. *God in Pain: Inversions of Apocalypse conversation*.

<http://www.youtube.com/watch?v=sQ3g2zS6Tuk>.

**Зогових**, Радован (1947). *На попришту*. Београд: Култура.

**Зорих**, Павле (1976). *Станислав Винавер као књижевни критичар*. Београд: Институт за књижевност и уметност.

**Иберсфелд**, Ан (1982). *Читање позоришта*. Београд: Вук Караџић.

**Иванић**, Душан (2000). *Ка проучавњу коментара*, у: *Коментар и приповедање*. Београд : Центар за научни рад, Филолошки факултет.

**Јаковљевић**, Branislav (2001). *Prostrelne rane diskursa*, у: Џудит Батлер. *Тела која нешто значе: о дискурзивним границама „пола“*. Београд: Самиздат Б92.

**Јакшић Провчи**, Бранка (2012). *Паралеле и сусретања: Душан Ковачевић и Александар Поповић*. Нови Сад: Филозофски факултет, Одсек за српску књижевност.

**Јанковић**, Владета (1987). *Насмејана животиња*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

- Језерковић В. /Јованов С. (2006).** *Најновија српска драма: два погледа. У: Предсмртна младост: антологија најновије српске драме (1995-2005).* Нови Сад: Стеријино позорје.
- Јелић, Војислав (1988).** *Стерија и Квинтилијан.* Нови Сад: Матица српска.
- Јерков, Александар(1992).** *Постмодерно доба српске прозе у: Антологија српске прозе постмодерног доба.* Београд: Српска књижевна задруга.
- Јерков, Александар (1992а).** *Нова текстуалност.* Подгорица-Никшић-Београд: Октоих-Унирекс-Просвета.
- Јерков, Александар (1996).** *Чисто имагинарно. Прилог поетолексичком превазилажењу идентитета. У: Нови нихилизам. Постмодернистичка контроверза.* Београд: Дом омладине Београд.
- Јеротић, Владета (2007).** *Вера и нација. Ars Libri -Задужбина Владете Јеротића-Невен: Београд-Земун.*
- Јеванђеље по Матеју, превео Вук Стеф. Карацић.**
- Јованов, Светислав (1999).** *Речник постмодерне.* Београд: Геопоетика.
- Јованов, Светислав (1999а).** *Обманути ерос: женско питање у српској драми.* Београд: Филип Вишњић.
- Јованов, Светислав (2013).** *Идеолошко поробљавање започиње обећањем апсолутне слободе.* Интеркултуралност, часопис за подстицање и афирмацију интеркултуралне комуникације, март 2013, бр. 5. Нови Сад: Завод за културу Војводине.
- Јовановић, Бојан (2005).** *Магија српских обреда.* Београд: Народна књига-Алфа.
- Јовановић, Слободан (1991).** *Из историје и књижевности II.* Београд: Београдски издавачко-графички завод, Југославијапублик, Српска књижевна задруга.
- Јуван, Марко (2013).** *Интертекстуалност.* Нови Сад: Академска књига.
- Јунг, Карл Густав (1977).** *Психолошке расправе. Одабрана дела К.Г. Јунга, књига четврта.* Нови Сад: Матица српска.
- Калер, Џонатан (1985).** *Критичке консеквенце теорије деконструкције.* Нови Сад: Летопис Матице српске, фебруар 1985.

**Кафана Сабља димискија:**

[http://www.representacija.rs/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1580&Itemid=12](http://www.representacija.rs/index.php?option=com_content&view=article&id=1580&Itemid=12).

**Кићовић**, Мираш (1957). *Вертепска драма код Срба у вези са сличном страном драмом*. У: *Београдски међународни славистички састанак (15–21. IX 1955)*. Београд: Издање организационог одбора - Научно дело.

**Киш**, Данило (1978). *Час анатомије*. Београд: Нолит.

**Киш**, Данило: <http://www.kis.org.rs/web/Vzivot/A/A/K/index.htm>

**Клајн**, Иван/**Шипка**, Милан (2006). *Велики речник страних речи и израза*. Нови Сад: Прометеј.

**Клајн**, Rudolf (2012). 'Jewish architecture' of the late 20th century. *Izgradnja*. Udruženje inženjera građevinarstva, geotehnike, arhitekture i urbanista „Izgradnja”, 66, 3-4, 16-31.

**Ковачевић**, Божидар (1973). *Стерија и његова „жалосна позорја” у: Српска књижевносту књижевној критици*; Драма. Београд: Нолит.

**Ковачевић**, Душан (1987). *Изабране драме*. Београд: Нолит.

**Козак**, Криштоф Јацек (2010). *Привлачна фаталност: субјект и трагедија*. Београд: Службени гласник.

**Кон**, Норман (1996). *Позив на геноцид: мит о светској завери Јевреја и Протоколи сионских мудраца*. Нови Сад: Матица српска.

**Кордић**, Радоман (1996). *Нихилизам говора*. У: *Нови нихилизам. Постмодернистичка контроверза*. Београд: Дом омладине Београд.

**Кристал**, Дејвид (1999). *Енциклопедијски речник модерне лингвистике*. Београд: Нолит.

**Куљић**, Годор (2006). *Култура сећања*. Београд: Чигоја штампа.

**Кушан**, Ivan (1981). *Ionesco i njegovi komadi* у: *Ćelava pjevačica i drugi antikomadi*. Zagreb: Znanje.

**Лакан**, Жак (1988). *Дигресија*. Поља, часопис за културу, уметност и друштвена питања. Нови Сад, година XXXIV, број 351, мај 1988.

**La Mama**: [http://www.lamama.org/archives/year\\_lists/1970page.htm](http://www.lamama.org/archives/year_lists/1970page.htm).

**Lambros, Niki.** *God, Truth, and Meaning, in the Post-modernism of Umberto Eco:*  
[http://www.themodernword.com/eco/eco\\_papers\\_lambros.html](http://www.themodernword.com/eco/eco_papers_lambros.html).

**Лахман, Ренате** (2008). *Културно памћење и улога књижевности*. Београд:  
Зенит, година III, број 8.

**Левн, Павле** (2009). *Распад Југославије на филму*. Београд: Библиотека XX век  
: Књижара Круг.

**Левинас, Еммануел** (1976). *Тоталитет и бесконачно*. Сарајево: ИП „Веселин  
Маслеша”.

**Leksikon YU mitologije:** <http://www.leksikon-yu-mitologije.net/read.php?id=1001>

**Лењин, В.И.** (1975). *Радничка класа и национално питање у: Национално  
питање*. Сарајево: Свјетлост.

**Lehmann, Hans-Thies/Rosenthal, Regine**(1999). *Newness and Pleasure,  
Mahagonny Songs*. TDR (1988-) Vol.43, No. 4, Winter:  
<http://www.jstor.org/stable/1146788>. (приступ 13.12.2013.).

**Либрето Кнез Иво од Семберије:**

[http://sr.wikibooks.org/wiki/%D0%9A%D0%BD%D0%B5%D0%B7\\_%D0%98%D0%B2%D0%BE\\_%D0%BE%D0%B4\\_%D0%A1%D0%B5%D0%BC%D0%B1%D0%B5%D1%80%D0%B8%D1%98%D0%B5\\_\(%D0%BB%D0%B8%D0%B1%D1%80%D0%B5%D1%82%D0%BE](http://sr.wikibooks.org/wiki/%D0%9A%D0%BD%D0%B5%D0%B7_%D0%98%D0%B2%D0%BE_%D0%BE%D0%B4_%D0%A1%D0%B5%D0%BC%D0%B1%D0%B5%D1%80%D0%B8%D1%98%D0%B5_(%D0%BB%D0%B8%D0%B1%D1%80%D0%B5%D1%82%D0%BE)

**Лиотар, Жан-Франсоа** (1988). *Постмодерно стање*. Нови Сад: Братство-  
Јединство.

**Лукић, Света** (1968). *Савремена југословенска литература 1945-1965*.  
Београд: Просвета.

**Малиновски, Бронислав** (1971). *Магија, наука и религија*. Београд: Просвета.

**Марић, Сретен** (1979). *Игре и збиља. У: Кајоа, Роже: Игре и људи*. Београд:  
Нолит.

**Марјановић, Петар** (1987). *О комедијама и народним комадима друге  
половине XIX века у: Комедије и народни комади*. Београд: Нолит.

**Марјановић, Петар** (1997). *Рани радови венцоносца у: Српски драмски писци  
XX столећа*. Нови Сад-Београд: Матица српска, Академија уметности,  
Факултет драмских уметности.

**Марјановић**, Петар (2005). *Мала историја српског позоришта: XIII-XXI век*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.

**Матовић**, Весна (2007). *Српска модерна; културни обрасци и књижевне идеје; периодика*. Београд: Институт за књижевност и уметност.

**Маширевић**, Љубомир (2011). *Постмодерна теорија и филм на примеру кинематографије квентина Тарантина*. Београд: Чигоја штампа - Институт за социолошка истраживања Филозофског факултета.

**Миленковић**, Небојша (2006). *Кратак преглед насиља над духом: Идеологије, утопије, симулакруми слободе 1945-2005*. У: *Звезда и њена сенка: иконографске представе звезде петокраке у уметности социјалистичког и постсоцијалистичког друштва*. Нови Сад: Музеј савремене ликовне уметности.

**Miller**, Nick (1999). *The Nonconformists: Dobrica Cosic and Mica Popovic Reinvision Serbia*. Slavic Review; American quarterly of Russian, Eurasian and East European Studies, volume 58, number 3, fall 1999:

[http://scholarworks.boisestate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=history\\_facpubs&sei-](http://scholarworks.boisestate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=history_facpubs&sei-)

[redir=1&referer=http%3A%2F%2Fwww.google.com%2Furl%3Fsa%3Dt%26rct%3Dj%26q%3Dmi%25C4%2587a%2520porovi%25C4%2587%2520gvozden%26source%3Dweb%26cd%3D12%26ved%3D0CHIQFjAL%26url%3Dhttp%253A%252F%252Fscholarworks.boisestate.edu%252Fcgi%252Fviewcontent.cgi%253Farticle%253D1008%2526context%253Dhistory\\_facpubs%26ei%3DSmtaU8DyCIGXtQacyIHABA%26usg%3DAFQjCNEKAjWRBKjOyIm80UN0L0P-3yMsPQ%26sig2%3DVVzq5czYcVXw5ntbHstNwQ#search=%22mi%25C4%2587a%20porovi%25C4%2587%20gvozden%22](http://scholarworks.boisestate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=history_facpubs&sei-redir=1&referer=http%3A%2F%2Fwww.google.com%2Furl%3Fsa%3Dt%26rct%3Dj%26q%3Dmi%25C4%2587a%2520porovi%25C4%2587%2520gvozden%26source%3Dweb%26cd%3D12%26ved%3D0CHIQFjAL%26url%3Dhttp%253A%252F%252Fscholarworks.boisestate.edu%252Fcgi%252Fviewcontent.cgi%253Farticle%253D1008%2526context%253Dhistory_facpubs%26ei%3DSmtaU8DyCIGXtQacyIHABA%26usg%3DAFQjCNEKAjWRBKjOyIm80UN0L0P-3yMsPQ%26sig2%3DVVzq5czYcVXw5ntbHstNwQ#search=%22mi%25C4%2587a%20porovi%25C4%2587%20gvozden%22).

**Милет**, Кејт (1981). *Теорија политике полова*. Марксизам у свету; Часопис превода из стране периодике и књига. Година VIII. Број 8-9.

**Милић**, Новица (1985). *Текст и текст у контексту: деконструкционистичка теза*. Београд: Институт за књижевност и уметност - Рад.

**Милић**, Новица (1997). *А,Б,Ц, деконструкције*. Београд: Народна књига - Алфа.

**Милић**, Новица (2002). *Постмодерно као криза модерног у: Модерно схватање књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

**Милутиновић**, Зоран (1992). *Постмодернизам као критички појам у: Негативна и позитивна поетика*. Нови Сад: Матица српска.

**Милутиновић**, Зоран (1996). *Мимезис у социјализму. У: Драма у српској књижевности* (зборник радова). Београд: Међународни славистички центар - Филолошки факултет.

**Милутиновић**, Зоран (1996а). *Постнихилистичка поетика. У: Нови нихилизам. Постмодернистичка контроверза*. Београд: Дом омладине Београд.

**Миочиновић**, Мирјана (1975). *Сценска игра Александра Поповића, у: Есеји одрами*. Београд: Вук Караџић.

**Миочиновић**, Мирјана (1987). *Предговор у: Александар Поповић, Изабране драме*. Београд: Нолит.

**Миочиновић**, Мирјана (1996). *Комички жанр Александра Поповића*. Нови Сад: Сцена, књига II, број 5-6.

**Мирковић**, Милосав (2007). *Чарапа девојке са три срца*. Поља. Година LII, број 444, март-април.

**Мирчев**, Андреј (2012). *Децентрирна изведба идентитета*.

Интеркултуралност: часопис за подстицање и афирмацију интеркултуралне комуникације, број3 (март). Нови Сад: Завод за културу Војводине.

**Михајловић**, Драгослав (2005). *Кратка историја сатирања*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

**Молнар**, Александар (2006). *Расправа о демократској држави. 5, Рат: од култа Вотана до холокауста*. Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију-Фабрика књига. **Монолог Народе мој из представе Краљ Иби:**  
<http://www.youtube.com/watch?v=SYhOeudw2h0>.

**Нови Пламен:** <http://noviplamen.files.wordpress.com/2013/12/00000034.jpg>

**Норис**, Кристофер (1990). *Деконструкција*. Београд: Нолит.

**Нушић**, Бранислав (2006). *Кнез Иво од Семберије; историјски фрагмент у једном чину у: Сабрана дела Б. Нушића; књ. 7*. Београд: Просвета.



**Његош**, Петар Петровић (1969). *Пјесме - Луца микрокозма - Горски вијенац*. Нови Сад-Београд: Матица српска-Српска књижевна задруга.

**Олах**, Кристијан (2012). *Књига-Бог: (Постмодерна) духовност у „Хазарском речнику”* Милорада Павића. Београд: Институт за књижевност и уметност.

**Павић**, Милорад (1983). *Рађање нове српске књижевности*. Београд: СКЗ.

**Палавестра**, Предраг (1972). *Послератна српска књижевност 1945-1970*. Београд: Просвета.

**Палавестра**, Предраг (1984). *Сатира, гротеска и критичка фантастика у: Књижевност и фантастика*. Нови Пазар: Народни музеј.

**Палавестра**, Предраг (1989). *Критичке одлике српске фантастике*:

<http://www.rastko.rs/rastko/delo/11841>.

**Палавестра**, Предраг (1991). *Књижевност - критика идеологије*. Београд - Нови Сад: СКЗ - Будућност.

**Пашић**, Феликс. *Интервју са Александром Поповићем*.

<http://pulse.rs/feliks-pasic-intervju-sa-aleksandrom-popovicem/>.

**Пашић**, Феликс (1992). *Како смо чекали Годоа кад су цветале тикве*.

Београд: Бепар Прес.

**Пелевић**, Маја (2007). *Насиље колажираног језика у постдрамском театру*.

Нови Сад: Сцена часопис за позоришну уметност, број 1-2, година LXIII, јануар - јун: <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena1207/15.htm>.

**Первић**, Мухарем (1995). *Александар Поповић у животу позоришта, писац „БореШнајдера”*, у: Александар Поповић *Развојни пут Боре Шнајдера*.

Београд: Књига Комерц.

**Перовић**, Латинка (1995). *Српски сцијалисти 19. века: прилог историји социјалистичкемисли*. Београд: Службени лист СРЈ.

**Петровић**, Маргарита (2011). *Абјектно као симптом авангарде*. Београд: Орион арт.

**Пешикан Љуштановић**, Љиљана (2004). *Употреба сабље димискије – ресемантизација фолклорних форми у раним фарсама Александра Поповића*.

Београд: Научни састанак слависта у Вукове дане, МСЦ, 33/2.

**Пешикан Љуштановић**, Љиљана (2005). „*Крмећи кас*” Александра Поповића, *фарса као ресемантизација древне приче*. Београд: Театрон, број 132, година XXX, Музеј позоришне уметности Србије.

**Пешикан Љуштановић**, Љиљана (2005а). *Борисав Станковић – између традиције и модерности*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, ЛП/1-3, Нови Сад.

**Пешикан Љуштановић**, Љиљана (2008). *Песма о изузетном јунаку и драма о жени с тајном – „Бановић Страхуња” Старца Милије и драма Борислава Михајловића Михиза*. У: *Српско усмено стваралаштво: зборник радова*. Београд: Институт за књижевност и уметност.

**Пешикан Љуштановић**, Љиљана (2009). *Шта Коштана пева?: функција и значење усмених лирских песама и фолклорних елемената у Коштани Борисава Станковића*. У: *Кад је била кнежева вечера?: усмена књижевност и традиционална култура у српској драми 20. века*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.

**Попов**, Јован (2012). *Тематологија и тематска критика у оквиру компаратистике*. Зборник Матице српске за књижевност и језик. Књига шездесета, свеска 2.

**Поповић**, Јустин (1995). *На вододелници култура у: Критичка мисао филозофа инаучника*. Нови Сад-Београд: Матица српска-Институт за књижевност и уметност.

**Поповић**, Јустин: <http://www.youtube.com/watch?v=yBhFRln3t6Y>.

**Поповић Радовић**, Мирјана (1989). *Српска митска прича*. Београд: Рад.

**Последице приче *Војко и Савле*:**

<http://www.politika.rs/rubrike/Tema-nedelje/Osma-sednica-dvadeset-godina-kasnije/t41113.lt.html>.

**Prins**, Dž. (2011). *Naratološki rečnik*. Београд: Službeni glasnik.

**Пришинг**, Лидија (2009). *Жак Лакан. У: Фигуре у покрету: савремена западна естетика, филозофија и теорија уметности*. Београд: Аточа.

**Прича *Војко и Савле*:**

[http://www.slobodnaevropa.org/content/vojko\\_i\\_savle/1835943.html](http://www.slobodnaevropa.org/content/vojko_i_savle/1835943.html).

**Протић**, Милисав. *Хришћанка у светлу Светих жена мироносица*. Православље. 962, URL:  
<http://pravoslavlje.spc.rs/broj/962/tekst/hriscanka-u-svetlu-svetih-zena-mironosica/print/lat>.

**Прпа**, Бранка (1999). *Трагање за културним идентитетом*. Република, број 218-219. [http://www.yuorpe.com/zines/republika/arhiva/99/218/218\\_21.html](http://www.yuorpe.com/zines/republika/arhiva/99/218/218_21.html).

**Путник**, Радомир (1992). *Поговор у: Бела кафа и друге драме/Александар Поповић*. Београд: Српска књижевна задруга.

**Радовић**, Миодраг (2008). *Књижевна реторика данас*. Београд: Службени гласник.

**Радуловић**, Оливера (2003). *Лист небеске књиге: библијски подтекст српске прозе 20. века*. Нови Сад: Змај.

**Радуловић**, Оливера (2008). *Стварност и мит у Пекићевом 'Новом Јерусалиму'*. У: *Тумачење књижевног дела и методика наставе. Књига 1*. Нови Сад: Филозофски факултет, Одсек за српску и компаративну књижевност – Орфеус.

**Ракић**, Милан (1970). *Песме*. Нови Сад – Београд: Матица Српска – Српска књижевна задруга.

**РКТ** (1992). *Речник књижевних термина*. Београд: Нолит.

**Речник (1967/1)**. *Речник српскохрватскога књижевног језика*, књига прва. Нови Сад – Загреб: Матица српска – Матица хрватска.

**Речник (1971/4)**. *Речник српскохрватскога књижевног језика*, књига четврта. Нови Сад: Матица српска.

**Речник (1976/6)**. *Речник српскохрватскога књижевног језика*, књига шеста. Нови Сад: Матица српска.

**РС** (1983). *Ријечник симбола*. Загреб: Накладни завод МХ.

**Relihan**, Joel C. (1993). *Ancient Menippean Satire*. Baltimor-London: The JohnHopkinsUniversity Press.

**Ређеп**, Јелка (2007). *Косовска легенда*. Нови Сад: Прометеј.

**Рикало**, Милорад (2006). *О Родољупцима Јована Стерије Поповића*. Нови Сад: Позоришни

- Ристовић**, Милан (2003). *Црни Петар и балкански разбојници: Балкан и Србија у немачким сатиричним часописима (1903-1918)*. Београд: Удружење за друштвену историју - Чигоја штампа музеј Војводине.
- Ronell**, Avital (2002). *Stupidity*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Ружић**, Жарко (2008). *Енциклопедијски речник версификације*. Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Сава, свети** (2005). *Законоправило Светог Саве*. Београд: Историјски институт.
- Савић**, Миле (1996). *Изазов маргиналног: домети критике логоцентризма у спору Модерна-Постмодерна*. Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију.
- Саид**, Едвард (2008). *Оријентализам*. Београд: Библиотека XX век : Књижара Круг.
- Саид**, Едвард. *Orientalism as a Tool of Colonialism 1/4*:  
<http://www.youtube.com/watch?v=vdE18HdfanI&list=PLB4657BF74185F7F1>.
- Саразак**, Жан-Пјер (2009). *Лексика модерне и савремене драме*. Вршац: Књижевна општина Вршац.
- Свети Јустин Ћелијски**:  
[http://www.pravoslavni-odgovor.com/Crkva\\_Hristova/Gnoseologija\\_Isaaka\\_Sirina/04.htm](http://www.pravoslavni-odgovor.com/Crkva_Hristova/Gnoseologija_Isaaka_Sirina/04.htm).
- Селенић**, Слободан (1977). *Савремена српска драма у: Антологија савремене српске драме*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Сенека**, Луције Анеј (1986). *Претворба божанског Клаудија у тикву*. Загреб: ВПА.
- Sentov**, Ана (2009). *The Postmodern Perspective of Time in Peter Acroyd`s "Hawksmoor"*: <http://facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal2009/lal2009-10.pdf>.
- Сефер**, Жан-Мари (1998). *Драмски акт исказивања*. Повеља, часопис за књижевност, уметност и културу, фебруар 1/1998, година XXVIII. Краљево: Народна библиотека.
- Spargo**, Tamsin (2001). *Foucault i queer teorija*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

**Српски рјечник** (1818). У: *Дела Вука Караџића*, приредио др Павле Ивић, Просвета, Београд 1969.

**Стерија Поповић**, Јован (1987). *Изабране комедије и драме, књига друга: жалостна позорја*. Београд: Нолит.

**Стефановић Караџић**, Вук (1972). *Српске народне пјесме I у којој су различне женске пјесме*. Београд: Нолит.

**Сувајџић**, Бошко (2007). *Иларион Руварац и народна књижевност*. Београд: Институт за књижевност и уметност - Друштво за српски језик и књижевност Србије.

**Суша**, Ања (2008). *Театралност студентских демонстрација '68*.

У: *Театрон*, часопис за позоришну уметност. Број 142. Година XXXIII.

Београд: Музеј позоришне уметности

Србије: [http://www.mpus.org.rs/mpus/download/teatron\\_142.pdf](http://www.mpus.org.rs/mpus/download/teatron_142.pdf).

**Табакловић**, Милан (1968). *Поговор у: Мимезис*. Београд: Нолит.

**Татаренко**, Ала (2013). *Поетика форме у прози српског постмодернизма*.

Београд: Службени гласник.

**Театрон** (2005). Београд: Музеј позоришне уметности. Година XXX. Број 132.

**Тёмная ночь, песма**: <http://www.youtube.com/watch?v=9dkAENgmtWM>

**Теодосије**. *Житије светог Петра коришког*, у: *Антологија српске књижевности*. Београд: Учитељски факултет.

[http://www.ask.rs/ASK\\_SR\\_AzbučnikPisaca.aspx](http://www.ask.rs/ASK_SR_AzbučnikPisaca.aspx).

**Тешић**, Гојко (2005). *Откровење српске авангарде: књижевна читања*.

Београд: Институт за књижевност и уметност - Чигоја штампа.

**Тимотијевић**, Мирослав (2006). *Празничне представе Јована Стерије Поповића и репрезентативна култура у време кнеза Александра*

*Карађорђевића*. У: *Tetron & Scena: Jovan Sterija Popović: 200 godina od rođenja*

*i 150 godina od smrti*. Сцена, број 1, година XLII - *Театрон*, број 134/135,

година XXXI. Novi Sad -Београд.

**Тодорић**, Гордана (2005). *Генеричке везе Јована Ст. Поповића, Јована*

*Борђевића и Александра Поповића*, *Домети*, часопис за културу, пролеће-лето

2005, год. 32, двоброј 120-121.

**Тодорић**, Гордана (2012). *Лудус и логотезис Александра Поповића*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.

**Тодоров**, Цветан (1987). *Увод у фантастичну књижевност*. Београд: Рад.

**Тодорова**, Марија (1999). *Имагинарни Балкан*. Београд: Чигоја штампа.

**Топоришич**, Томаж (2007). *Ретеатрализација и деконструкција драмске форме*. Нови Сад: Сцена часопис за позоришну уметност, број 1-2, година LXIII, јануар - јун.

**The abject:**

<http://www.cla.purdue.edu/english/theory/psychoanalysis/kristevaabject.html>.

**The Drama Review:** TDR, Vol.22 No. 4 Dec.1978. Piscator`s Rasputin, by Christopher Innes. <http://www.jstor.org>

**The Interpreter`s Bible**, volume I. (1989). Nashville: Abingdon Press.

**The Ister** (2004). Film directed by David Barison and Daniel Ross.

**Ћирилов**, Јован (1996). *Александар Поповић: човек од сто петљи*. Нови Сад: Сцена, часопис за позоришну уметност, књига II, број 5-6, година XXXII, септембар-децембар.

**Ћузулан**, Спасоје (1976). *Метафизика изгледа и етички отпор*. У: Левинас, Емануел (1976). *Тоталитет и бесконачно*. Сарајево: ИП „Веселин Маслеша”.

*Упитник за Лексикон позоришних уметника Југославије*, Документација Стеријиног позорја.

**Утицај руске културе на српску:**

-[http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/klasicizam/mpavic-klasicizam-2.html#\\_Тoc515702748](http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/klasicizam/mpavic-klasicizam-2.html#_Тoc515702748).

-[http://www.rastko.rs/isk/isk\\_04.html#\\_Тoc412458887](http://www.rastko.rs/isk/isk_04.html#_Тoc412458887).

**Филеп-Милер**, Рене (1927). *Свети ђаво Распућин и жене*. Београд: Народно дело.

**Фелбабов**, Владислава (2002). *Нови историзам, у: Нови историзам*. Сомбор: Домети, година 29, четвороброј 108-111.

**Флакер**, Александар (1982). *Поетика оспоравања*. Загреб: Школска књига.

**Фрајнд**, Марта (1996). *Историја у драми — драма у историји*. Нови Сад - Београд: Прометеј, Стеријино позорје, Институт за књижевност и уметност.

**Фрејзер**, Џејмс (1992). *Златна грана*. Земун: Алфа.

**Фру**, Paul; Предавање о деконструкцији.  
<http://academicearth.web3.audioo.com/lectures/structuralism-and-deconstruction>.

**Frye**, Northrop (1979). *Anatomija kritike*. Zagreb: Naprijed.

**Фуко**, Мишел (1978). *Историја сексуалности: воља за зањем*. Београд: Просвета.

**Hagemeister**, Michael: <http://www.fschuppisser.ch/storepdf/hageprot.pdf>.

**Халперт Замир**, Лили (2000). *Данило Киш: Једна болна, мрачна одисеја*. Београд. Атенеум.

**Hamburger**, Käte (1976). *Logika književnosti*. Beograd: Nolit.

**Хачион**, Линда (1996). *Поетика постмодернизма*. Нови Сад: Светови.

**Hirsch**, Emil G.: Ryssel, Victor. *Book of Hosea* URL:  
<http://www.jewishencyclopedia.com/view.jsp?artid=927&letter=H>.

**Camus**, Albert (1959). *Noces suivi de L'été*:  
[http://classiques.uqac.ca/classiques/camus\\_albert/noces/noces.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/camus_albert/noces/noces.html).

**Цветић**, Мариела (2011). *Das Unheimliche: психоаналитичке и културалне теорије простора*. Београд: Орион Арт - Архитектонски факултет.

**Цветковић**, Владимир Н. (2007). *Воља за ново: о генеалогји модерности*. Београд: Дерета.

**Црни талас**: <http://www.vidovdan.org/arhiva/print2471.html>

**Чоловић**, Иван (2000). *Дивља књижевност*. Београд: Чигоја штампа.

**Чубриловић**, Васа (1982). *Историја политичке мисли у Србији XIX века*. Београд: Народна књига.

**Цацић**, Петар (1995). *Homo balcanicus, homo heroicus У: Homo balcanicus, homo heroicus I*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

**Џејмсон**, Фредерик (1984). *Политичко несвесно*. Београд: Рад.

**Штиглер**, Бернارد. О постструктурализму:  
[https://www.youtube.com/watch?v=ch\\_OgoR0WPs](https://www.youtube.com/watch?v=ch_OgoR0WPs)

**Штиглер**, Бернارد. О односу човека и технике:  
<https://www.youtube.com/watch?v=ZnvdK5cq9f4>.

**Шуваковић**, Мишко (2005). *Хибридна питања о дконструкцији и уметности*  
у: *Глас и писмо: Жак Дерида у одјецима*. Београд: Институт за филозофију и  
друштвену теорију.

**Шутић**, Милосав (1979). *Слика света у поезији Момчила Настасијевића*.  
Београд: Просвета.



## САДРЖАЈ:

|  |     |
|--|-----|
| <b>Апстракт</b> .....  | 10  |
| <b>1. Приступ или зашто повезивати Александра Поповића са постмодернизмом?</b> .....             | 12  |
| 1.1. Претходне напомене.....   | 12  |
| 1.2. Приступ.....  | 18  |
| 1.2.1. Мимезис.....  | 28  |
| 1.2.2. Етика.....  | 32  |
| 1.2.3. Рецепцијски проблеми.....   | 34  |
| 1.3. Напомене о корпусу.....   | 39  |
| 1.4. Контекст настанка корпуса.....  | 40  |
| 1.5. Мали људи.....  | 47  |
| 1.5.1. Статус писца.....   | 52  |
| 1.5.2. Језик малих људи.....   | 55  |
| 1.6. Проблем политичности.....   | 60  |
| <b>2. Генеа жанра фарсе</b> .....  | 62  |
| <b>3. Интертекстуалност</b> .....  | 86  |
| 3.1. Типологија.....   | 89  |
| 3.2. Хипертекстуалност.....  | 92  |
| <b>4. Деконструкција историјског наратива у драмама Александра Поповића</b> ..                   | 100 |
| 4.1. Поповићево наслеђе.....   | 100 |
| 4.2. Стерија као претеча .....   | 103 |
| 4.3. Историја у драмама Александра Поповића.....   | 121 |
| 4.4. Поповићевска хронологија.....   | 124 |
| 4.4.1. Трагедије последњих дана.....   | 134 |
| <b>5. Хронотоп границе као симптом постмодерног поступка у драмама Александра Поповића</b> ..... | 144 |
| 5.1. Периферија као топос.....   | 145 |
| 5.2. Топос малих људи.....   | 146 |
| 5.3. Топос Чубуре.....   | 151 |
| 5.3.1. Хиперпростор.....   | 152 |

|  |            |
|--|------------|
| 5.4. Тематизовање националног.....   | 153        |
| 5.5. Хронотоп минор.....   | 155        |
| <b>6. Језик и проблем значења.....</b>                                       | <b>159</b> |
| <b>7. Политика идентитета Александра Поповића.....</b>                       | <b>189</b> |
| 7.1. Књижевни поступци.....  | 189        |
| 7.2. Национални идентитет.....   | 193        |
| 7.3. Родни идентитети.....   | 200        |
| 7.3.1. Жене у Поповићевим драмама.....                                       | 202        |
| 7.4. Инструментализација еротике.....  | 207        |
| 7.5. Дијахронија.....  | 215        |
| <b>8. Песма и певање у драмском тексту – случај Александра Поповића.....</b> | <b>218</b> |
| 8.1. Песме у <i>Сабљи димскији</i> .....                                     | 232        |
| 8.2. <i>Балада о хохитаплери</i> .....                                       | 237        |
| <b>9. Слика света.....</b>   | <b>244</b> |
| 9.1. Језик као свет.....   | 245        |
| 9.2. Кретање ликова/говорника.....   | 248        |
| 9.3. Читање фантастичког дискурса.....                                       | 251        |
| 9.3.1. Фантастички обрасци.....  | 255        |
| 9.4. Постдрамски есеји.....  | 266        |
| <b>10. <i>Афера Љиљак</i> као образац Поповићеве фарсе.....</b>              | <b>269</b> |
| 10.1 Статус бесконачног, радикално другог, Апсолута.....                     | 269        |
| 10.2. Текстолошка анализа <i>Афере Љиљак</i> .....                           | 274        |
| 10.3. <i>Ружичаста ноћ</i> као негатив <i>Афере Љиљак</i> .....              | 296        |
| <b>11. Закључак.....</b>   | <b>301</b> |
| <b>12. Извори и литература.....</b>  | <b>308</b> |