

Александар Пејчић

Београд

sasa.pejic@yahoo.com

ПОЕТИКА ЛИРСКЕ ДРАМЕ АЛЕКСЕ ШАНТИЋА

Сажетак: У раду се теоријски дефинише и потом тумачи поезика Шантићеве лирске драме настале под утицајем симболистичког позоришта, фолклорне традиције и хришћанске културе. Проблематизују се кључна места у рецепцији Шантићевих драма и интерпретирају поетичке особености.

Кључне речи: лирска драма, једночинка, драмска слика, поезика, симболизам, хришћанска култура.

У односу на лирику, драмско дело Алексе Шантића остало је на маргини истраживања, а и кад је анализирано, вредносни судови извођени су углавном без подробније аналитичке провере. Међутим, реч је о драмама које заслужују помније читање и критичко превредновање у контексту симболистичког позоришта и нарочито поезике лирске драме. Критика је своју реч дала још за Шантићева живота (најбоље је дочекана *Под мајлом*, нешто слабије *Хасанџиница*), што се некритички прихватало и у каснијим временима, с изузетком проницљивог читања Радована Вучковића (1982).¹ До краја 20. века остали су утицајни критички печати Владимира Ђоро-

1 „[...] кад се из данашње перспективе анализирају Шантићева драмска дела и посматрају у контексту развоја српске драме и европских кретања тога времена, чине нам се занимљива и вреднија него што је то критика признала“ (Вучковић 2014: 328).

вића² и Милана Богдановића.³ У најкраћем, оцене се крећу у правцу негирања Шантићеве драматуршке вештине, и мишљења да су посредни тек неуспеле драматизације песама. Не само кад се говори о Шантићевим драмама, већ и о српској драмској књижевности у првим деценијама 20. века, пресудну улогу имали су критичари око *Српског књижевног гласника*, који, истине ради, нити су имали афинитета према драмској књижевности нити су разумевали њен протејски карактер (с изузетком Бранка Лазаревића).⁴ Тако, кад је у Европи, а и код нас, аристотеловско-хегеловски модел драматургије⁵ увелико напуштан и поетички преосмишљаван, он у српској књижевној критици коначно прихваћен и

2 „Драме Шантићеве мање су вредности од песама, или, боље речено, имају вредности уколико су песме и са добрим лирским елементом“ (Ђуровић 1932: 49).

3 „У цјелокупном Шантићевом стваралаштву његов драмски рад није од великог значаја и уколико га има, он није толико у драмским моментима, колико у чисто стихованим и лирско експресивним одликама, како је у *Српском књижевном гласнику* 1927. године забиљежио Милан Богаднић“ (Шекара 2000: 231). Раније је знатно неумољивији био Бранко Милановић тврдећи, наравно без методолошко-интерпретативне провере, да драмске слике „немају књижевне вредности“: „Оно што карактерише драмске слике, јесте потпуна неукост у познавању закона драмског жанра. У њима, понегдје, може привући пажњу лирски тон, који им и иначе даје печат, као и њихова лирска основа“ (Милановић 1987: 102). Другачијег мишљења није био ни Војислав Ђурић у предговору *Сабраним делима* (1957), у потпуности прихватајући ставове М. Богдановића.

4 Р. Вучковић је лепо уочио да је неокласицистички укус српске критике онемогућавао развој драмске књижевности: „Све се процењивало из перспективе чистог драмског мерила које подразумева строгост норми и валидност оних принципа интегралности облика драме које је истакао Густав Фрајтаг и дуго су времена доминирали на европској сцени“ (Вучковић 2014: 319).

5 Овај модел усавршен је у европској драмској књижевности друге половине 19. века. Одликује га издвојен најчешће један јунак јаке воље, пред ким су постављене одређене препреке, проблемске ситуације на путу ка циљу. Савлађивање тих препрека, проблемских ситуација омогућава јачање и кристалисање воље јунака, при чему се води рачуна о целовитости радње, њеној казуалности и подробној социјално-психолошкој мотивацији ситуација, карактера и заплета.

коришћен као априорни образац приликом процене драмског дела. Нови поетички покушаји, поготово на нивоу форме драме, наилазили су на неразумевање и одбацивање. Поготово је лирска / поетска драма (називана још и импресионистичка и/или статична, према драмском опусу Мориса Метерлинка) била утолико прихваћенија уколико је била драматуршки ближа канонском обрасцу, и друштвено ангажованија (*Под мајлом*).

Перо Слијепчевић први је, код нас, истраживао поетику лирске драме (1910), која је почетком 20. века, у окриљу симболизма и експресионизма, добијала своје место на европским позорницама, нарочито у Немачкој, али је, негативно оцењујући Шантићеве драме изгубио из вида своје теоријско промишљање.⁶ Укратко, П. Слијепчевић за лирску драму каже да је дошло до промене концепције света драме, ликова, мотивације, па је у првом плану интима јунака, емотиван тон, а избор тема иде радије ка мистичким и бајковним сижеима:

Лирска драма, као обична и опћа, избјегава све оно што је одређено и што је специјално драмско. У њој констелација крактера није оштро одређена, у њој ни трагични сраз није нагао и буран. У њој није динамика као у обичној драми [...] у њој није, уопће, главно ритмика (процес радње) него мелодика (цјеловитост радње), није главно хармоника (констелација карактера) него тон-арт или штимунг. [...] Лирска драма наглашава и израђује све оно што је чувствено, дакле оно што је дубоко, што се не распознаје, што је непосредно и мрачно (Слијепчевић 1980: 162).

Лирска драма у српској књижевности јавља се најпре код Бранислава Нушића (*Љиљан и Оморика*, 1900).⁷ Шантић углавном следи поетичке одлике не-

6 „Драме су му само песме удешене за позорницу. Оне су тим развлачењем и дијалогизирањем изгубиле много од своје снаге, као вино разбијено водом“ (Слијепчевић 2013: 298).

7 „Ако је Шантић покушао да почетком друге деценије ХХ века нађе формулу за специфично националну лирску драму у стиху,

мачке драме под утицајем М. Метерлинка: мистика, интроспективна концепција лика, ситуациона условљеност експресије емоција, док је мотивација подређена испољавању осећања, унутрашњег стања (*Анђелија*).⁸ Субјективност је предочена и преко позиције театрализације (*Хасанајиница*), где је драмска прича, затим и базична ситуација, постављена из уског психолошког угла јунака (доминација субјективне тачке гледишта). Емфатичке реакције нису театралне већ очекиване (*Под мајлом*). Код Шантића на делу је формално згушњавање времена у форми једночинке, и иначе популарне у драми тога доба, стога ни радња није могла бити разгранатија, него сведена на преовлађујућу ситуацију (препрека, проблем) која генерише ситуациони низ, одлуке, поступке јунака, и омогућава његово испољавање. Лирска драма напушта и канонску форму заплета, као и сегментацију текста, радње на појаве, те се драмски потенцијал тражи у концепцији лика стешњеног у ситуацији. Статичност није дакле недостатак, већ посебна одлика лирске драме поетички осмишљене ка театрализацији интима ликова, што је у европској науци већ препознато.⁹ Својствена је и употреба стиха, управо као и код Шантића, који је драмски условљен, суспрегнут, те отуда и различит размер, изломљен метар, а ритам се постиже и комбиновањем парне и укрштене риме. Стих се, уз честа опкорачења, приближава прозним одликама у експозицији и деловима радње, служећи се фигурама конструкције (инверзија, елипса). Тек у изражавању емоција, емотивних стања јунака, драмски напетих ситуација, тропи су носећа стилска одлика. Зато су

онда је Нушић њен родоначелник, као што је на сличан начин и друштвене драме“ (Вучковић 2014: 331).

8 О утицају немачке неоромантичарске драме видети драгоцену запажања Р. Вучковића (2014: 338–340).

9 Истражујући модерне драмске форме, Ж.-П. Саразак указује на структурно преосмишљавање радње модерне драме: „[...] у класичној форми, ситуација је била простији елемент који служи стварању сложеног елемента, односно радње; у новим формама, *ситуација* има примат над радњом“ (Саразак 2015: 24).

и бесмислена упоређења Шантићеве поезије и стиха његових драма. Чак и врсни познавалац и тумач драмске књижевности Јосип Лешић остао је под утицајем ауторитета својих претходника, и упао у замку да самерава стих драма са стихом Шантићеве поезије (Лешић 1989: 219). Шантић стих подређује испољавању карактера, развоју радње, те је он отуда, због ситуационе покретљивости, негде прозаичан, изломљен, да би тек у монолозима, монолошким репликама имао синтаксичко-интонациона и стилско-реторичка својства лирике. Краћи, изломљен стих до цезуре (хемистихомитија) или акценатске целине јавља се у драмски динамичким репликама (реплике побуде, контакта, експресивне), док је дужи (зависно од ситуације, најчешће од осмерца до асиметричног дванаестерца) уобичајен у монолошким репликама и монолозима.

Шантићево драмско дело разврстава се на једночинке, драмски стабилне структуре и драмске слике сведене на једну лирску ситуацију. У овом другом случају разликују се дидактичко-морализаторске слике намењене деци и родољубиво-пропагандне сцене, апотеозе. Међутим, ни Р. Вучковић у својој студији, као ни приређивачи *Драма* (М. Павловић, 1927), *Целокупних* (Ђоровић 1932) и *Сабраних дела* (Ђурић 1957) нису Шантићеве драмске слике *Свијетли дан* (1904), *Породична слика* (1919/1920), *Ајошеоза Змај-Јовану Јовановићу* (1919/1920), *Вардар* (1920) уврстили у посебан одељак с осталим драмама (*Под мајлом*, 1907; *Хасанаиница*, 1911; *Анђелија*, 1912; *Немања*, 1920; *Пред кајијама Светиој Пејра*, 1921) иако је не само формално (сценски простор, списак лица) реч о драмском жанру. Чудније је ово утолико пре што се у одељку са драмама нашла слика *Пред кајијама Светиој Пејра*, сведена само на дуо-сцену анегдотског типа, друге не.

Лирске драме Шантићеве крећу се у широком тематском распону од савременог друштвеног тренутка (*Свијетли дан*, *Под мајлом*, *Породична слика*, *Ајошеоза Змај-Јовану Јовановићу*, *Вардар*), преко

народне поезије (*Хасанаџиница*, *Анђелија*), историје (*Немања*) до анегдотске слике друштвеног стања у Краљевини (*Пред каџијама Светио Пейра*). Све су, уз то, прожете особеностима симболистичког позоришта (ниједан знак, предмет, мотив, ситуација није без симболичке вредности) и утицајима фолклорне традиције, хришћанске културе у концептуализацији радње и ликова.

О Шантићевој драматургији најнеповољније се изразио Бранко Милановић, тврдњом да сведочи о ауторској потпуној неукости (Милановић 1987: 102). Ово се мора оштро одбацити,¹⁰ не само због тога што је сâм Шантић активно учествовао у аматерском позоришном раду певачког друштва *Гусле*, као глумац (Лешић 1969: 239), те је и зато немогуће да није познавао законе позорнице и драмског писма, већ најпре зато што је умео, и у томе успевао, поготово у *Анђелији* и *Хасанаџиници*, да изабере базичну драмску ситуацију развојног потенцијала и да брижљиво одреди позицију театрализације радње, сврховито селекујући драмску причу на сценску, скривену радњу и на итеративно време радње приче (време приче, догађаји, који подстичу и одређују сценски ток). Управо оно што Ј. Лешић наводи као слабост Шантићеве драматургије, јесте посебност и одлика једночинке и лирске драме: „Шантић је волио једноставну радњу у којој нема много перипетија и догађаја већ је драмска тензија базирана на снази емоције. Два схватања, два мотива, два осјећања у латентном сукобу, али без дигресија, без подтекста, огољено и праволинијски“ (Лешић 1989: 221).

Форма једночинке, својствена лирској драми, одговарала је Шантићу лиричару да у прегнантном изразу, радњи, театрализује основну ситуацију, карактере, сукобе. Такође, облик једночинке одредио је и систем мотивације, који је другачији у односу

10 Раније је и П. Слијепчевић био оштар кад је о овом питању реч: „Шантић нема правог осећања за драму, он превиђа да на позорници није све могуће што и у песми“ (Слијепчевић 2013: 298).

на дужу драму. Наиме, реалистичка социјално-психолошка и натуралистичка биолошко-физиолошка мотивација више није пресудна у осмишљавању света лирске драме. Мотивација се повинује изразито субјективним тачкама гледишта ликова, које не морају бити еквивалентне емпиријској, искуственој стварности – како је то критика очекивала.¹¹ То не значи да изостаје типично драмски систем мотивације (ситуациона веза ликова, промена конфигурације, каузалност мотива), поетички често осмишљен на контрасту (*Под мајлом, Хасанаиница, Анђелија*). Ово може потврдити пример једночинке *Анђелија* – остављајући по страни бесмислену расправу да ли је сиже народне песме „Бог ником дужан не остаје“ оправдано драмски обрадити¹² – где се прецизна мотивација радње ликова додатно поткрепљује и метатеатралним начином. Није, изгледа, обраћана пажња на жанровско одређење *мистична драмска слика с њевањем*; да јесте, не би се дошло у заблуду приликом вредновања њених поетичких и мотивацијских особености. С тим у вези, Ј. Лешић, приклонивши се мишљењу претходника (В. Ђоровић, М. Богдановић), настоји да оправда Шантића лиричара који се не сналази у театрилизацији мистичног и иреалног света.¹³ Свет мистичне драме одликује се

11 Указујући на проблем вероватности, чест кад се наши критичари дохвате драмске књижевности, П. Слијепчевић замера Шантићу да „без тешких и претешких разлога и огромног апарата, не може мајка да коље своје властито дете као у балади“ (Слијепчевић 2013: 298).

12 На ту Богдановићеву опаску (Богдановић 1961: 327) одговорио је Л. Шекара: „Могли бисмо се запитати на чему се заснива драмско у књижевности (и у животу), који су његови подстрекачи и покретачи? Зар то нису злоба, пакост, клевета, увреда, клетва и проклетство, љубомора, зла коб и судбина?“ (Шекара 2000: 232). Иначе, Шантић је основни сиже о зависти снаје према заови, што води чедоморству, проширио и мотивом љубоморе, и увео лик врачаре која пресудно утиче на трагичан расplet.

13 „Пароксизам страсти, мрачни пориви, садизам и крволочност нису припадали унутарњем свијету овог благородног човјека и он је узалудно настојао да им да адекватан пјеснички израз“ (Лешић 1989: 219).

управо тиме да је конструкцијом сижеа, избором простора и времена, тема и мотива, нарочито ликова, поетички удаљен од реалистичке и натуралистичке драме, и има своју игриву реалност. Шантић најпре, током експозиције, степенује пароксизам страсти, обузетост Анђелије мржњом према заови Јелици, инспирисану завишћу (браћа јој указују већу част) и нарочито љубомором (заљубљеност у Ратка барјактара), чиме брижљиво припрема радњу за кулминативну ситуацију (чедоморство), укључујући и врачару Ивку, њене сугестивне реплике (реплике побуде), нарочито напитака који Анђелији паралише расуђивање, и пројектује радњу. У *Анђелији* је Шантић нарочито водио рачуна о мотивацији на нивоу развоја радње, и ту се не разматра питање колико је вероватно да мајка жртвује своје дете зарад освете заови. Колико је рачуна вођено о детаљима може се, примера ради, видети у експозиционој ситуацији када Ивка куца, а Анђелија у тренутку не зна ко долази. Не ради се само о конвенцији увођења лика на сцену, већ о сигнализацији растројености, изразитој емотивној пометености. Управо је такво психолошко стање основа ситуације на којој Шантић, уз помоћ врачаре, распламсава страсти, припремајући злочиначки чин. На дубљем нивоу театрализује се жртвени обред сатани, што је карактеристично за мистично-ритуални тип драме. Симболички је театрализовано ритуално приношење детета као жртве нечастивом, а радња семантизује есхатолошку тему борбе божанског и сатанског принципа.

Шантић зна да изабере водеће мотиве који ће генерисати радњу и симболистички је уоквирити. Стога су и синкретичне дидаскалије (обједињују сликовит опис простора, лика и предмета у симболичком кључу) опширне и усмерене ка развоју. Индикативан је, рецимо, хук сове на почетку радње или гашење свеће кад Анђелија, иза сцене, закоље дете, чиме се, типично за симболистичку и експресионистичку драму, акцентује мистика звука и светла. Мотив освете прикопчава оба кључна лика. Као што

из личних, емотивних, а не само суревњивих побуда, Анђелија жели да уклони заову Јелицу, тако и Ивка има разлог да се брутално свети те користи ову за њу повољну ситуацију (Анђелијин отац ју је оставио). Шантић, дакле, само једним мотивом успева да уплете интересе, намере ликова, покрене радњу и да јој изразити симболички смисао. Степеновање напетости преко подстицаја, завођења (најпре обред, потом назнака решења, тражење жртве, опијат) потврђује да Шантића нипошто не смемо потцењивати као драматичара, нарочито у делу метатеатралних искорака када Ивка у обраћању публици балансира између коментатора радње и лика на сцени, у говору за себе (знак да Анђелија не коље својевољно, откривање личних побуда). Контрапунктирају се два гласа: Ивкин коментар уједно подиже напетост и наговештава злочин.

ИВКА (*Вјештао се ѿврати и ѿкрије за један сѣуб и ѿвирује.*)

Грми, грми... Биће кише...

АНЂЕЛИЈА (*Узбуђено.*)

Шта ми рече поган стара?!

Бог је клео! Бог је клео!

ИВКА (*Смијући се, вири на публику.*)

Извор вила чуда ствара!

Он на очи меће вео...¹⁴

Позивање на божански принцип приликом врацбине искоришћено је као маска, преобличење сатане коме се Ивка клања, а Анђелија приклања. (Упечатљив је симбол мртвачке главе која се указује из ватре.) С друге стране, ницање цркве на месту страдања, распињања Јелице, има дубљи религиозни смисао, који корелише са концептом жртве. Наиме, Анђелија, несумњиво одређена егоцентризмом и вођена материјалистичким поимањем живота (све у знаку нападања, поседовања), попушта пред Ивкиним разло-

14 Сви цитати према: Ђурић 1957.

зима и позивањем на Божју вољу (ако изгуби једно, добиће друго дете), нарочито под дејством напитка, приноси своје дете као жртву на олтар мржње, односно себи, задовољењу својих инстинката, потреба.¹⁵ Хор народа, гласника, има и овде важну функцију, као и у грчким трагедијама, а то је јавно потврђивање Божјег принципа и једно самосвешћење ритуално-религиозног карактера. Потврђивање Божјег принципа, светлости наспрам таме, сатане, театрализовано је и посредством клетве заове Маргарите („Ко невину крв ти узме, / Бог га клео!“). Клетва дејствује одмах: виде се први знакови Анђелијиног лудила – привиђа јој се дечји плач (ситуација сродна привиђењу Банковог духа Магбету) – потом долази и буђење савести (туга, бол, самоокривљавање).

Једночинка *Под мајлом* театрализује, такође на принципу контраста, два света: један нови у сукобу са старим, трајућим, односно један укореењен у светосавској традицији, идентитетски самосвестан (учитељ Станко), и други, начет сумњом, маловерјем, подривен егзистенцијалним искушењима и реторички театралан (сеоски кнезови). Упечатљива је знаковно детерминисана ситуација започињања већања сеоских кнезова (зравице, благосиљања, паралела са сусретом Христа и Светог Јована). Станко, реторички убедљив у контрааргументу, поготово у монолошком заносу („Остајте овдје“¹⁶), свестан је учињеног, казаног. За сеоске кнезове, међутим, подлегле искушењу, реч је реторички знак, средство (не суштаство), неутемељена у значењу, бићу и вери. Благослови, здравице само су остаци обичајног започињања разговора. Отуда и олако употребљена клетва, обичаја ради, као реторичка потпора става, која подстиче кулминативну ситуацију (Мргуд проклиње све који не напусте дом):

15 Ј. Леших је тек узгред Анђелију довео у везу са Шекспировом леди Магбет (Леших 1989: 218), али она се још пре може упоредити са Еврипидовом Медејом.

16 Песма која је послужила за основ драмске радње испевана је и објављена први пут 1896. у *Зори* (Ђоровић 1932: 48).

Мргуд

Ко с нама не пошò, он у крви грезнò
И скапò од рђе, и траг му се не знò!
Од поштених људи увијек се крио,
Кò издајник црни!

Отуда несвесност, неразумевање Станковог емотивног одговора, и погрешно тумачење његове реакције (бацање у ватру тока, цефердара, враћање прстена сестрином просцу). Станко позива на слогу, трпљење, на предачку снагу која извире из вере. Идеализам се конфронтира са суровим прагматизмом сељака који, притешњени туђинском влашћу, неродним годинама, непогодама, желе да се одселе. Дубоко прожета религиозним ставом, једночинка *Под мајлом* активира новозаветни код о душевној и телесној храни (храњење народа на гори). Клетва такође семантизује промену културне парадигме. Алузија на клетву кнеза Лазара указује на потпуно, инверзивно преосмишљавање света. Сада се родољубље, жеља за борбом, истрајношћу, остајањем на земљи, одређује као издајство и силогистички преноси на гробове предака, јер и они остају у родној земљи. Међутим, да су речи, испражњене од значења, изгубиле смисаону вредност и да је клетва олако бачена, открива се већ у кулминативној ситуацији, јаког емотивног набоја, када се Мргуд ишчуђава Станковој реакцији.

Отворен завршетак једночинке управљен је ка одговору публике / читалаца (намера да се делује преко рампе). Рампа се имплицитно прекорачује већ почетним одушевљењем, ганутошћу кнезова, не остављајући простора за сигуран закључак о потпуном преокрету. Реакција ликова после почетног заноса може се, исто тако, вратити на исту прагматичну позицију. Пољубац је знак измирења и одобравања, победе, буђења предачке снаге (кнез Јоксим пољуби Станка), али и могући знак растанка. Индикативно је, такође, и што Шантић лик младог учитеља, симбол просвећености (у оно време у књи-

жевности, по правилу, и носиоца нових сазнања, философских концепата), користи не да преобрати, већ врати старије вође народа светосавском извору. Наслов једночинке зато није случајан: њиме се, ви-дело се, означава залуталост и неизвесност, копрена која симболички замућује видик и свест.

Јоксим

[...] Ево, ми сви очи упиремо у те
Води нас из магле на свијетле путе!

Кад је реч о лирским драмама изван пригодничарског круга, Шантић брижљиво гради радњу преко дијалектичке везе карактера и основне ситуације. Драмска прича стога је фокализована према ограничениости облика једночинке. *Хасанагиница* је, како је већ истакнуто у литератури, понудила другачију позицију театрализације – из угла Хасанаге и његове мајке Мериме. Хасанага је главни јунак са становишта драматургије (узрочник трагичког неспоразума, осветник, реметилац породичног живота), али Хасанагиница је лик око којег се гради ситуациони проблемски чвор сав од парадокса (Хасанага је не прихвата, а жели је; пушта да се преуда, а намерава да побије сватове). Семантички је надређена као симбол мајке, трагичког испаштања и страдања; лик је о коме се највише говори и који је објекат пароксизма страсти, те ју је зато Шантић и задржао у наслову. Субјективна тачка гледишта Хасанагина обликује свет драме из патријархалног угла. Театрализује се мушкарац који пати, спутан спољашњим, друштвеним нормама, као и самонаметнутим ограничењима. Укљештен између противречности (осуђује жену што се могла и освртати на глас света ако би га рањеног посетила; правда се пред мајком да не приличи јунаку одбачену жену да врати – због мишљења света), Хасанага је у безизлазној позицији, коју жели да реши нападом на сватове Зејниног просца. Мајка фигурира као стожерни лик ригидног патријархалног света оријенталног типа. Систем посредне комуникације, заснован на околишним зна-

цима, такође је у служби карактеризације. Реч је о трагичкој иронији у кулминативној ситуацији кад син саопшти мајци (а не Зејни) да прашта жени, и то у тренутку кад је Зејна већ мртва. Хасанаги није потребна дозвола мајке, иако она има статус коректора дозвољеног понашања (она је, штавише, то и желе-ла). Потребно му је одобравање због личне сујете, недоследности, одржавања слике о себи као о непоколебљивом, неумољивом јунаку. Насупрот Богдановићевој аналитички неутемељеној оцени (Богдановић 1961: 326), несумњиво је да је Шантић овим померањем позиције театрализације приче успео да управо развије драмски потенцијал народне песме. Померање је и културолошки условљено јер се трагичност, као и напетост, гради око лика мушкарца који је друштвено (стога и драмски) одређен својом активношћу – (не)чињењем, и коме не приличи да пати, плаче због жене, а он ипак подлеже емоцијама.

Шантићева *Хасанагиница* контраст у поетичким сликама (ламентирање над пропалим браком – живот некад и сад), простору (сватови напољу, мук, туга у кући) употпуњује и концепцијом ликова. Хасанагин момак Хамид у метатеатралном искораку даје своје, хумористичко виђење ситуације (жене су ту да служе мушкарцима, да се мењају) и карактера свог газде (сметењак), својствено за тип луде, чиме се разбија монолитни мелодрамски стил.

Друге лирске драме, жанровски одређиване као слике или сцене, делом поетички ослоњене на романтичарску традицију (дијалoшка лирска песма) нису досад разматране као драме иако то несумњиво јесу (прва лирска драма коју је Шантић написао отуда није једночинка *Под мајлом*, већ алегоријска сцена *Свијетили дан*, 1904). Све оне јасно су замишљене као драме с одређеним простором, списком лица, и основном динамичном ситуацијом, али субјективност лика, интроспективност, овде је замењена извесним ритуалним карактером, односно окренутошћу слављењу истакнутих личности, отаџбине. Како је у њима класична стихомитија сведена у односу на

монолошке реплике и солилоквије, ритам се, осим различитим метром строфичне конструкције реплика, затим хемистихомитијом, наглашава и криптоформама¹⁷ (претежно криптокатренима).

Апотеозе и алегоријске слике биле су неговане на српским позоришним сценама друге половине 19. века. Пригодног карактера, славиле су одређене личности, историјске догађаје, или подстицале родољубива осећања, често позивајући на одбрану српских земаља. Алегорична сцена *Свијешли дан* тематизује крунисање, апострофира борбу за уједињење Србије и ослобођење Косова под Карађорђевићима.¹⁸ Театрализује се сусрет митских бића вила, као персонификација српских територија, и Карађорђевог духа.

У алегоријској слици *Варгар* Шантић посеже за устаљеним мотивима слободе, ослобођења, круне, душмана, божура, као и ликовима вила. Детаљна дескриптивна уводна дидаскалија театрализује војнички логор и припрема ситуацију приповедања о сусрету са вилама (Милојко и Момчило). Виле представљају спону имећу некадашње средњовековне славе српске државе, као и пропасти на Косову – све у духу колективног народног памћења, преносећи аманет на нову генерацију ратника. Шантић мотивацијски оправдава присуство, јављање вила – најпре преко приче, искуствено непроверљиве и праћене подсмехом (Момчило) – како би активирао и новозаветни мотив о (не)веровању без потврде / доказа. Милојко казивање зато мора да потврди материјалним знацима – драгим камењем које је добио од вила. У обе драмске сцене круна кнеза Лазара театрализује се као симбол обновљења средњовековне славе српске државе.

17 Наводећи као пример Шантићеву песму „Вече на шкољу“, Н. Грдинић о криптоформи (скривеном облику) каже да се остварује „када се облик песме трансформише у други а да се у песми не мења ништа осим њеног графичког ангажмана“ (Грдинић 2007: 27).

18 Сцена је настала поводом крунисања Петра Карађорђевића.

Једино је, са жанровског становишта, *Породична слика* у граничној позицији између дијалогске лирске песме и драме. Кроз дијалог мајке и деце симболички се проверава историјско памћење и оданост славним прецима (Хајдук Вељко, Синђелић, Рајић). Дидактички карактер слике (писана за децу, објављена у *Дечијим новинама*) недвосмислено упућује на дијалог отаџбине и њених потомака / деце, који настављају слободарску, јуначку традицију („Поћи ћемо тамо / Куда стиже само / Лепи, храбри сој – / Кô ви, лица света / Из минулих лета, / Љубећ народ свој!“)

И у *Ајоџеози Змај-Јовану Јовановићу*, драмској слици за децу, Шантић преко ликова деце настоји да, с једне стране, дидактички делује, а с друге, симболички театрализује нови нараштај посвећен поштовању традиције. Отуда и употреба хора да семантизује сложну, једнодушну (југословенску) заједницу. (Нешто другачију, хумористичко-сатиричну слику заједнице и нове државе Шантић је дао у краткој слици *Пред кайијама Светиој Пејтра* – занемарено родољубље, корупција, сиромаштво.)

Клетве, благосиљања – честе у патријархално-херојској заједници – основна су реторичка средства преокрета, подизања драмске напетости, нарочито у једночинкама *Под мајлом*, *Хасанаџиница* и *Анђелија*. Благосиљање, с друге стране, поред светлости, један је од стожерних мотива драмске слике с певањем *Немања*, настале према *Житију Светиога Симеона* од Светог Саве (осма и девета глава). Шантић је овде циљано модификовао лик Светог Симеона, што му је критика такође замерила;¹⁹ није узет једнообразни светачки ореол за

19 „Код Саве лик Немање на самрти је чисто светитељски лик св. Симеуна. Шантић му даје један императорски ореол, и код њега Немања умире више са скиптром него са крстом у руци“ (Богдановић 1961: 328). Богдановић као да губи из вида да га је и Свети Сава приказао као владара, тачније идеалног владара: и у осмој глави он подсећа на некадашњу Немањину ратничку и владарску славу.

концепцију лика, већ је, не случајно (не и погрешно, већ потпуно оправдано будући да није посредни драматизација житија), Свети Симеон осмишљен, приказан, и као владар, ратник. Шантић је зато у наслову оставио његово световно име. Изабрана је опет преломна ситуација, пред упокојење некада великог жупана, сада монаха Симеона. Театрализовано је време ишчекивања смрти, где се драматично у ситуацији (у смислу егзистенцијалне и сценске напетости) гради између Немањине радости због сусрета са Богом и Савине жеље да још гледа и слуша оца. Радња се позиционира у односу на Немању (на његову субјективну перцепцију овоземаљског живота, смрти, Бога) и Саву (као посматрача кроз чију се етичку тачку гледишта прелама Немањино упокојење). Шантић основну ситуацију градира преко карактеристичних поетичких одлика житија: благослов, опрост, завет, исповест, молитва, прозорљивост (најава великог Душановог царства), што је сценски праћено опраштањем са монасима, својим старим ратницима, животом и сином Савом. Преко ратничких атрибута семантизована је, у ствари, борба за хришћански завет, борба која има унутрашњи карактер – симболичко овладавање слабостима, страстима. Смиреност, сучељеност са смрћу, театрализује Немању као победника над таштином, над материјалношћу, над тренутним / пролазним. Отуда и завршна симболичка слика птице (душа) која се ослобађа кавеза (тело) управљена ка светлости, ка несагледивом, неизрецивом, ка Господу. Симбол светлости²⁰ разлаже се на животни пут, подвижништво, државотворне успехе, Бога. Немања не да верује, он зна да је смрт увод у вечни живот, у поновни сусрет са Господом и најмилијима. Скривени простор, аудитивно присутан хором народа, семантизује сагласје, хришћанско и народно јединство,

20 Вучковић у завршној ситуацији налази „експресионистички соларни мистицизам”, али из своје идеолошке интерпретативне позиције преовлађујући религиозни слој одређује као утопију (Вучковић 2014: 341).

чиме се уједно симболизује литургијски карактер радње (скривени простор као певница, сценски као олтар).

Дидактичке драмске слике писане за младе, децу, и објављиване у *Дечијим новинама* (*Породична слика, Айошеоза Змај-Јовану Јовановићу, Вардар, Немања*), изузев алегоричне сцене *Свијетли дан* (*Босанска вила*), нису занемарљивог уметничког домета, али не треба их вредновати мимо поетичких одлика жанра.²¹ Радован Вучковић је поводом једночинке *Под мајлом* приметио да је ближа дидактичко-моралистичкој родољубивој поеми, која се и раније неговала на нашим позорницама: „[...] концентрација радње на једну слику и театарлни момент који слика, по једној схеми, еманира на крају“ (Вучковић 2014: 329–330). Међутим, ова се констатација, што је анализа показала, пре може прихватити у вези са драмским сликама, не и кад је реч овој једночинки стабилне драмске структуре.

Иако разграђује канонски заплет, Шантић у једночинкама (*Под мајлом, Хасанајиница, Анђелија*) чува неке његове одлике у погледу ситуационог односа, поступка монтаже ситуација (правовремени улазак на сцену, егзистенцијално-друштвена повезаност ликова). У *Хасанајиници*, на пример, и то у тренутку највише напетости, када мајка заклетвом склони момке и Хасану да учине покољ, улази Емина да најави Зејнин долазак; одатле радња мења свој ток и напетост гради на ишчекивању сусрета, сучељавању лика са собом и последицом своје одлуке. *Хасанајиница* располаже и одличним примером игривог грађења ситуације преко предметног света и промене конфигурације. Упошљавањем споредних ликова посредством лептира (тако је с уласком ћери), контекстуализује се дијалог и асоцијативно обликује прича о дому, мајци раздвојеној од деце.

21 Ј. Лешаћ, примера ради, једночинке *Немања* замера пригодничарски карактер, а она је управо и писана у жанровском кључу пригодне, дидактичке драме.

Несумњиво је да је Шантић добар драмски писац, који познаје драмску технику, добро мотивише и фокусира радњу, бирајући кључне делове приче за театрализацију (чак и у пригодним, алегорјским сликама, апотеозама). Преко психолошких појединости, жеља, намера, карактерних детаља, он ликове конципира већ у експозицији, да бих их из субјективног угла осветлио, задржавајући дозу енигматичности. Емотивно сложенем базичном ситуацијом стања развија напетост, надомешћујући њоме канонски заплет. Једночинке *Хасанагиница* и *Анђелија* показују се из данашње перспективе као знатно вредније, драматуршки промишљеније него што им је то критика признала.

Литература

- Вучковић 2014: Радован Вучковић, *Модерна драма*, Београд: Службени гласник.
- Грдинић 2007: Никола Грдинић, *Стилни облици песме и строфе*, Београд: Народна књига.
- Грол 1907: Милан Грол, „Под маглом“, *Српски књижевни гласник* (Београд), књ. XIX, бр. 8, 598–601.
- Ђурић 1957: Војислав Ђурић, „Алекса Шантић“, Сабрана дјела (I), Сарајево: Свјетлост.
- Лазаревић 2003: Бранко Лазаревић, „Хасанагиница“, *Импресије из књижевности и позоришта*, Сабрана дела, књ. 1, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Лешић 1969: Јосип Лешић, *Граг ојсјегнути позориштем*, Сарајево: Свјетлост.
- Лешић 1989: Јосип Лешић, *Вријеме мелограме*, Сарајево: Свјетлост.
- Милановић 1987: Бранко Милановић, *Дошницаји и зрачења*, Бања Лука: Глас.
- Саразак 2015: Жан-Пјер Саразак, *Поетика модерне драме*. Прев. Мирјана Миочиновић, Београд: Слио.

- Селенић 1971: Слободан Селенић, *Драмски њравци XX века*, Београд: Уметничка академија у Београду.
- Слијепчевић 1980: Перо Слијепчевић, *Криштика и њублицистџика I*, Сарајево: Свјетлост.
- Слијепчевић 2013: Перо Слијепчевић, *Оілеги о српској књижевности*, Бања Лука – Београд: Академија наука и умјетности Републике Српске – Свет књиге.
- Ђоровић 1932: Владимир Ђоровић, „Алекса Шантић, живот и рад“, Целокупна дела (III). Библиотека српских писаца, Београд: Народна просвета.
- Цар 1911: Марко Цар, „Шантићева 'Хасанагиница' (Утисци једнога читаоца)“, *Српски књижевни гласник* (Београд), књ. XXVII, бр. 5, 388–394.
- Шантић 1957: Алекса Шантић, Сабрана дјела, I–III. Прир. Војислав Ђурић, Сарајево: Свјетлост.
- Шекара 2000: Лука Шекара, „Шантићева драма 'Анђељија' према Вуковој народној пјесми 'Бог ником не остаје дужан'“, у: *Алекса Шантић: животи и дјело*, зборник радова, Бања Лука – Српско Сарајево: Академија наука и умјетности Републике Српске.

Aleksandar Pejčić

THE POETICS OF ALEKSA ŠANTIĆ'S LYRICAL DRAMA

Summary

Šantić's plays have been interpreted in the context of the lyrical play's poetics and the one-act play form. The verse form assists the situation development and the character's subjective expression. The basic situation develops the tension and replaces the canonical plot. The world of the plays is decisively shaped by Christian culture and folklore tradition. The one-act plays *Hasanaginica* and *Anđelija* are significantly more valuable and dramaturgically better planned than the general criticism usually admits.

Keywords: lyrical play, one-act play, dramatic image, poetics, symbolism, Christian culture.