

KODEKS I DRAMA

Sterijino pozorje 75: »Hasanaginica« Ljubomira Simovića

dosegne »objektivno«, misao bi da postane »određenje sveta«, stih bi da dostigne verodostojnost kletve. Pesnik bi da prevaziđe »dramoletnost« stvarnosti, dramatičar bi da izbegne »poetizaciju« emocionalnih stanja. Za dramatičara krv jeste »tečnost koja hrani čovečiji organizam«, za pesnika to je tvar koja i dušu može da »okrvavi«. Sto za ručavanje za dramatičara jeste mesto gde se okupljaju za obed ukućani iz zgrade te i te, iz ulice te i te, u času tom i tom. Za pesnika to isto mesto je jedno od mogućih sastajališta duša ovog i onog čoveka, zgrada je Nastamba, čas jeste vreme. U poetskoj drami, dramska poezija žestoko izaziva dramatičara da postane pesnikom, pesnik postaje zakleti zagovornik Čina. Ljubavni susret jeste »dogadaj po stvarnosti« ali i »duhovna opservacija dvoje bližnjih«. Sve je moguće i sve postoji: telo i duh se možda najbolje »snalaze« u poetsko-dramskom tlocrtu.

Narodna pesma, talog kolektivne svesti, podrazumeva okvir tradicionalnog, ona je izraz želje svih nas da zateknemo poetsko u *delanju*; ona je »simulakrum objekta« sa dva lica: Nekad i Sad. Između ova dva lica jeste Čin: dramatično jeste »uhvaćeno tragično«. Poetsko i tragično grade *tekst* narodne pesme.

Dramski pisac obavlja veliki zadatok pred sobom, i istorijom, kada narodnu poemu uzme kao povod za dramu.

Ljubomir Simović je opravdao rizik. Razgonačnu nam je ono »skriveno« u narodnoj »Hasanaginici«: »vidljivim« kodovima se poslužio da nam radnju učini prepoznatljivom, već postojeći, »nevidiljivi« zamasi poetičke ove narodne pesme dobili su svoje gradiente — drama se napela iz samih pulsacija poetskog. Nesromno rečeno, Simović je iz same srži poetskog tkiva narodne »Hasanaginice« sagradio ovaj model. Koliko je to neuobičajeno, ostaje nama, kritičarima, da vrednujemo.

Treba naglasiti da i fakturna narodne »Hasanaginice« poseduje eliptičnost: u bitnim momentima po radnju, narodni pevač *zaseca* stih, čineći neku vrstu smišljenog *zatanjanja* između događanja. U tim zatanjanjima Simović razodeva *tajanstvenost* i u njima otkriva *dramatično*. Dramatično je ono podrazumevano između Činova: brisani prostori koji unapređuju događaje ali čije sudbinske važnosti bivamo svesni tek pošto se ceo ciklus tragičnih momenata završi. Nije tragično ono što se događa, već to što nismo svesni stepena napredovanja tragedije: nedorečenost i mehaničnost životnih događanja stavljeni su pod upitnik. Iz nedorečnosti osećanja, iz dvostrinslosti odluka, proizilazi osećanje necelovitosti date situacije: čovek gubi veru u racionalno zaključivanje, zaključak se preobraća u Pitanje. »Zašto?« — pita Hasanaginica. »Zato?« — jedina je iako neizgovorena replika na ovakvo »začudno« pitanje. Ukoliko tragedija podrazumeva »sudbinski fatum« onda ovo »zato« u Simovića jeste ono što taj pojam sadrži. Ako je »fatum« ono što se mora dogoditi zlosrečnom, onda se ono »zato« događa svim junacima Simovićeve drame. Čak i baštovani Hasanaginčinog vrta sekulu grane »zato« što ove dugo nisu posecane. Ni njihovo »zašto« ne dosepha da pronađe put u zapretenoj mreži učestalih promena: oni taj svoj »mehanički« posao ne izvršavaju po propisu svog poziva, već tako, usput, otprilike. I majka od deteta se odvaja zbog neke »usputne«, nedefinisane zamisli začete u »mraku«.

Istina, Simović iznosi mogućnosti koje su mogle da utiču na neочекivanu nedomišljenu Hasanaginu odluku. Kroz usta njegovih slugu sazajnemo da on »zatajava« u poslednje vreme sa ženama, da ih ne podnosi, da je oslabio, smanjio se, opusteo. Jedan on njih, Huso, veruje da je »to sa Hasanaginicom kanda neka politika«. Majka Hasanagine spominje umor od višegodišnjeg ratovanja, Jusušu se čini da poređe nervoze ima i »nekih drugih razloga«. Kada na kraju drame, nad mrtvom Hasanaginicom, Hasanaga prozbori o stidu kao o razlogu zbog čega je oterao Hasanaginu od sebe i »ovoga sveta«, ono tragično »zato« još jednom isija u priznanju — »Eto zašto je aga stalno ratovao.«

»Zašto je zato?« Šta je stid strah a šta volja nemoći? Šta je ljubavi politika a šta materinstvu brak? Šta je mrtvom imotskom kadiji Hasanaginica a šta on njoj? Šta je begu Pintoroviću istina o »statusu« imotskog kadije? Šta mu dođe smrt sestrina? Zar je smrtna kazna dovoljna da ispuni motivaciju Hasanagine poslednje reči: »prvi put je poljubim, a da ne skloni glavu...«? Nedorečenost namere, neiskazanost želja, opsednutost sopstvenim slabostima — sve same označake moderne ideje o »otuđenosti« čovjeka našle su svoj pravi iskaz u Simovićevoj »Hasanaginici«.

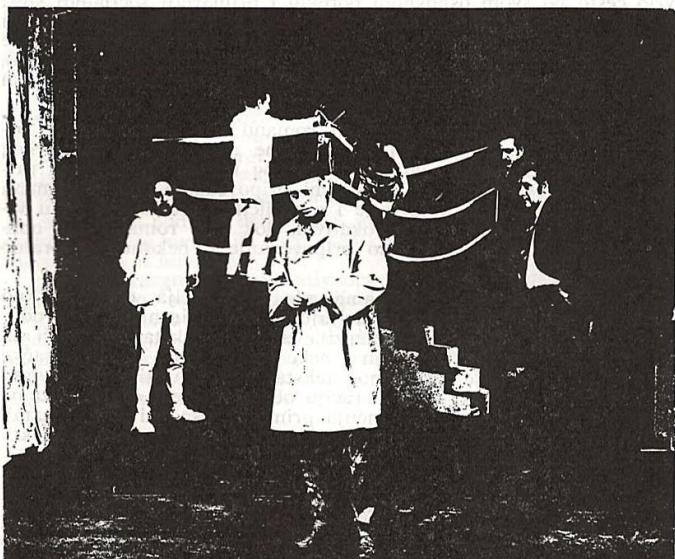
Kao dobro sačinjena drama, struktura »Hasanaginice« poseduje u svim slojevima označke generalne piščeve zamisli: jezički kod zauzima vidnu ulogu u uceljenju ovog dela. On je sačinjen na bazi odnosa savremenog gledaoca prema leksici narodne pesme, frazerskog pisma izatkanog na »tudicama« kojim vrve informativne vesti novina, radija, televizije, žargona periferijskih dokonih momaka i zakonitosti »lepe« reči koje prate lirsку pesmu. Naizgled mnogorodnost ovog jezika nalazi opravdanje u motivaciji Simovićevih junaka: oni upotrebljavaju jednu od naznačenih mogućnosti jezika u času kada izražavaju odnos prema svetu uspostavivši komunikaciju upotrebotom prigodnih, naučenih reči za tu priliku. Tako Hasanaginica dok projašnjava šta sve može učiniti »kad su joj sve učinili« (u razgovoru sa bratom i majkom nabraja moguće »srmatne stvari koje bi činila s muškarcima), kaže: »Vidim ja tebe Mujo, kako me *fiksirao*...« Ona upotrebljava doslovno izraz za koji zna da govorii najtačnije o uobičajenom, rutinskom odnosu između muškarca i žene, naših savremenika. Iako je to jedini trenutak kada se Hasanaginica i govorom približi

našem *govornom* uobičenju misli, to je dovoljno po Simoviću da pokaže njenu svesnost o siromaštvu i frazerstvu sročene reči za misao koja po izgovaranju to više nije — već samo *odraz* onoga što se htelo iskazati.

Principom odraza Simović je rešio i mnogospominjani kraj drame. Kako je stanje govora samo napor da se definišu sopstvene emocije, a misao pokušaj da se prepoznatljivo, opšte, iskaže o svetu, »relativno« stanje smrti imotskog kadije je samo još jedan dokaz nepouzdanosti »objektivne« istine — o koju se lome »subjektivne«, lirske duše, poput Hasanaginice. I bega Pintorovića. I Hasanage.

Jedino »u mraku« stvari i tvari obrazuju istoimeni svet u kome duše počinjavaju u prividnom miru. Hasanaginica spominje kako u mraku »neko s nekim o twojih sudbini razgovara...«, beg Pintorović se »odmara« tek u mraku, ali svet da je i takvo nemesto stanje bolje, bezbolnije po dušu od događanja koja se po danu odvijaju (začeta u mraku!), ide u prilog tvrdnji da smo u prisustvu Simovićeve »Hasanaginice« — u prisustvu moderne drame koja da bi bila ovovremenska mora progovoriti o suštinskim, egzistencijalnim pitanjima svakodnevice: Mraku i »mračnim« silama koje su moderno društvo dovele do »otuđenosti«. Jezik je stradao, emocije su postale spasonosni ventil koji nas zabavlja svojom »bizarnošću« u nesanici; misao zaodevena ponudenim jezikom uniformisane, birokratske javnosti dopire do primaoca najmanje govoreći o licu koje je prenosi. Pisana reč, pa i ova drama, vraća se kao bumerang današnjem gledaocu. Katarza je upravo u tom Stidu koji ispoljavamo dok gledamo ponovo »stare« probleme, »poznate« karaktere, »oveštale« situacije — u »novom«, savremenom jezičkom ruhu.

Zar je moguće da se ništa, osim jezika, nije izmenilo?



»slučaj šampiona«, beogradsko pozorište — scena na crvenom krstu



»hitler u partizanima«, satirično kazalište »jazavac«, zagreb

radivoje mikić

FUNKCIJA PRIPOVEDAČKIH GLASOVA U ROMANU

U romanu »Smrt spasitelja« Radoslava Bratića pojavljuje se više ne samo različito artikulisanih (realizovanih) pripovedačkih »glasova«, već više različitih pripovedačkih »glasova« koji su u različitoj funkciji u književnoj strukturi. Naravno, funkcija svih pripovedačkih »glasova« nije jednaka, pa, samim tim, na nivou strukture kao celine nije ni funkcionalnost ovih »glasova« ista.

To znači da postoji hijerarhija pripovedačkih glasova i u toj hijerarhiji je veoma lako zapaziti »osnovni« pripovedački glas kao konstituitalnu osnovu strukture i »sporedne« glasove kao sredstvo za izgradnju narativnog mozaika u romanu. Osnovnim pripovedačkim glasom se smatra onaj kojim je realizovan veći (najveći) deo narativne materije i koji je dominantan ne samo na nivou pojedinih narativnih celina, već i na nivou strukture kao celine celinā.

U Bratićevom romanu je prema pomenutim kriterijumima osnovni pripovedački »glas«, glas junaka-naratora koji se predstavlja kao narativni subjekt, »autor«. Sporednim pripovedačkim glasovima se javljaju »glas« majke, »glas« Vase Kise, Marka Miketića, popa Šakote, babe Guguše, i Vase Palačuruše, te različiti glasovi koji oblikuju narativne celine folklorno-mitološke »boje«.

Iz ovog nabranja se vidi da u Bratićevom romanu ima dosta pripovedačkih glasova čiji je hijerarhijski poredak stabilan, a mesto svakog u strukturi veoma diferencirano. Međutim, iz obilja pripovedačkih glasova se može zaključiti da i sa stanovišta narativne morfolologije Bratićev roman pokazuje raznovrsnost formi. Ta raznovrsnost se ne kreće uvek u okvirima standardnih narativnih formi (deskripcija, meditative sekvene, dijaloške sekvene, pripovedni »okviri« itd.), već se pojavljuju i neke nove narativne forme, tako da se može uspostaviti i izvršiti tipologija narativnih formi u romanu Radoslava Bratića.

Pogledajmo osnovne karakteristike nekih pripovedačkih glasova u ovom romanu. Osnovni pripovedački glas smo obeležili kao glas narativnog subjekta, »autora«. Ovaj osnovni pripovedački glas je stoga u funkciji realizacije i »objavljuvanja« autorskog plana. Autorski plan Bratićevog romana se može podvesti pod tendenciju pisanja hronike, književnog teksta koji insistira na beleženju veoma bogatog i heterogenog materijala, kao osnove za realizaciju teksta.

Autorski plan čija je osnovna tendencija stvaranje hronike podrazumeva formiranje jedinstvene tačke gledišta kojoj se »pod-

činjava« svaki element i podatak koji ulazi u književnu strukturu.

Napred smo govorili o postojanju više pripovedačkih glasova u romanu Radoslava Bratića, da li iz te činjenice može da se zaključi

da u ovom romanu postoji i više autonomnih tačaka gledišta čija

bi se autonomnost osetila u narativnim segmentima gde dominiraju?