

ИВАНА НЕШОВАНОВИЋ

МИТ И МИТСКО У ДРАМИ КОД „ВЕЧИТЕ СЛАВИНЕ”

САЖЕТАК: У Настасијевићевој поетској визији простор митског је простор најближи бити и бићу, али са њима се не може поистоветити, те се аутор у свом делу *Код „Вечитије слаvine”* непрестано креће између посезања за митом ради достизања суштинског и отклањања од мита у оном тренутку у ком се он одељује од суштинског. Време, простор и инхерентни део природе самих јунака, као основне категорије на којима се поље митског може преливати у епско, јесу основа за трансформисање митског у нови облик Настасијевићеве потраге за бити и исконским делом бића. Елементи мита у драми *Код „Вечитије слаvine”*, њихова ревалоризација, у потрази за бити, а путем „матерње мелодије”, коначно и њихово обликовање у драмском модусу, чине ову драму изузетно сложеним и тешко проходним песничким ентитетом Момчила Настасијевића, чијим тумачењем се у многоме открива део његовог свеукупног поетског трагања за смислом и одгонетањем суштинских питања човековог бића.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: мит, драмско, епско, време, простор, бит

Митопоетика Момчила Настасијевића, како слободно можемо обележити стваралачки опус овог аутора, представљена је кроз једну кохерентну, сложenu и многослојну архитектонику Настасијевићеве поезије, приповедака и драма. „Настасијевићева поетска слика различита је у песмама, у приповеткама и у драмама. Ипак, заједничко им је то што писац полази од поетике сржне слике света да би можда дао и појаве у свету.”¹ У оваквој Наста-

¹ Славко Леовац, *Поезија и традиција: критички есеји о српској књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд 1995, 191.

сијевићевој констелацији потраге за бити, суштином и, пре свега, матерњом мелодијом, која је у инхерентној спреси са претходно наведеним, управо је митско инструмент за којим аутор посеже при својој потрази, као и начин приближавања ономе за чим се трага. Простор митског је простор најближи бити, али никако са њом није поистовећен; и између ова два правца креће се Настасијевић у свом делу – посезање за митом ради достизања суштинског и отклањање од мита у оном тренутку у ком се он одељује од суштинског. Ова се тенденција може разматрати као један од модела модернистичке поетике аутора међуратне српске, па и читаве европске књижевности – међутим, иако митско интересује и Растка Петровића или Винавера, разлика у њиховој обради мита, као и посезању за њим, суштинска је поетичка разлика. У том је смислу индикативан и предмет овог истраживања – драма као књижевни род, нетипична за српску међуратну књижевност, која се притом остварује реактуелизацијом типичне епске поетске форме – мита, Настасијевићев је јединствени поетски печат у овом периоду српске модернистичке књижевности и међу њеним је најзначајнијим представницима. Елементи митског, његова ревалоризација, у потрази за бити, а путем „матерње мелодије”, коначно обликовани у драмском модусу, представљају изузетно сложен и тешко проhodан песнички ентитет, ништа мање значајан у односу на *Пећ лирских крућова*. Сложеност митских наноса чини наизглед проhodан текст унеколико комплекснијим, те је задатак да се (показивањем основних митских константи текста, а на трагу досадашњих испитивања мита у Настасијевићевом делу²) продре у неке од поетских и филозофских теза његовог опуса подухват нимало једноставан, али утолико чини истраживање овог питања значајнијим.

Епски динамизам и драмска статика – питање времена

У основи жанра епског налази се динамизам времена, обухватање широких временских инстанци зарад наративног кретања, као и могућност прогресије и реверзибилности у временском току, ради експликативности, односно, у првом реду, каузалности епске наратије. Овоме треба придодати специфичности детемпорализације и уопштавања митског времена, чиме се оно приближава епском жанру али од њега и удаљава, те се коначно може закључити да митско време има врло јединствене и специфичне механизме

² Притом је у нашим испитивањима највећи ослонац несумњиво студија Тање Крагујевић из 1976. године *Митско у Настасијевићевом делу*.

развоја. С друге стране, класично драмско време у бити је једноставно, аристотеловски складно и сведено на садашњост.

Будући да је драма примарна, то је и њено време садашње (садашњост). То нипошто не значи и статичност него само један посебан вид временског тока, битан за драму: наиме, садашњост пролази и постаје прошлост, али и као таква више није присутна. Садашњост пролази и подстиче преображај, тако да из њене антитетике проистиче нова садашњост. Временски ток драме је апсолутни ток садашњости.³

Поставља се питање онда – зашто смо наслов овог одељка назвали драмском статиком, уколико Сонди сведочи о томе да драма није статична? И како се митско време остварује у драми *Ког „Вечитије славине“*?

Ваља се, пре свега, осврнути на питање статичности драмског времена. У погледу на унутрашњи склоп драме, не може се говорити о било каквој статичности, како радње, тако ни времена, међутим у односу на епске временске оквире, који теже обухватању ширих темпоралних распона, те корак даље, митском времену које тежи сопственој детемпорализацији ради свеобухватности временског – од не-времена створити све-време, драмска садашњост представља један тренутак, развучен на оквире драмске радње, те из ове перспективе статичан. Стога се наша тврдња о статичности драмског времена не тиче драмског времена самог по себи, већ односа драмског према епском и митском времену.

Друго, кључније питање јесте могућност остварења митског времена у Настасијевићевој драми. У том смислу, први корак јесте „раслојавање темпоралности” драме, какво доноси модерна књижевност у целини.

Цјеловитом и довршеном спектаклу повијести што га производи класицистички канон јединства времена могуће је супротставити дисконтинуирану темпоралност, која не тежи финалитету, већ је скоковита, фрагментарна и хетерогена. [...] У опреци спрам класицистичке драматургије, чије инвективе темпоралног јединства не дозвољавају растезање радње на више од двадесет четири сата (што у конкретној изведби значи не више од четири сата), у случају епске драматургије гледатељ је суочен с временом које се не може сажети у неколико сати, већ врло често обухваћа и неколико десетљећа.⁴

³ Петер Сонди, *Сјудије о драми*, Орфеус, Нови Сад 2008, 43.

⁴ Андреј Мирчев, „Раслојавање темпоралности. Према археологији постдрамског времена”, у: *Асијектнi времена у књижевности*, зборник радова, ур. Лидија Делић, Институт за књижевност и уметност, Београд 2012, 457.

Модерна драма, дакле, својим одвајањем од класичних постулата јединства драмске радње уноси могућност већег темпоралитета, што Настасијевићу омогућава да представи судбину јунака *Славине* дуж читавог једног столећа. Међутим, његово време није чисто епско време какво поседује епска драма. Оно има другачију унутрашњу логику. За њу је заслужна још једна особеност темпоралитета у модерној књижевности – питање симултанитета и обједињавања удаљених временских секвенци: „Такође, како ћемо касније видети, симултанитет може да обухвати и изразите временске амплитуде, чиме се имплицира занимљив однос између митског и историјског времена, темпорални релативизам и дислокација.”⁵ Тек овим наводом успевамо да, теоријски, продремо у могућност остварења митског времена код Настасијевића – оно се остварује између епског растезања временске секвенце у драми и симултанитичке релативизације времена у међуратној књижевности. Тако Настасијевић, већ самом афишом драме, представља њено сложено митско време:

ПРОЛОГ–ЕПИЛОГ

I ЧИН *Децшава се четрдесет година пре пролога.*

II ЧИН *Децшава се крајко време после првог чина.*

III ЧИН *Децшава се двадесет и пет година пре првог и другог чина.*⁶

Треба даље одгонетнути циљ ове темпоралне поставке драме – одговор на питање због чега је време митско у драми *Ког „Вечийе славине”* један је од одговора на питање зашто аутор драме посеже за митским у констелацији модерног. Оно, дакле, поставља питање читаве онтологије ове драме:

Поимање времена за митско-религијску свест одражава исту структуру као и архаична онтологија. Попут онтолошке подељености на стварност и постојање, реално и иреално, ни време не остаје, за архаични менталитет, хомогено. [...] оно такође досеже пуну реалност ако обнављањем примордијалног тренутка омогући присуство прошлости у садашњости и будућности.⁷

⁵ Бојана Стојановић Пантовић, Кристина Стевановић, „Типови симултанитета у српској експресионистичкој прози”, у: *Аспекти времена у књижевности*, 500.

⁶ Момчило Настасијевић, *Ког „Вечийе славине”*, у: *Драма између два раја*, прир. Мирјана Миоциновић, Нолит, Београд 1987, 156–157.

⁷ Тања Крагујевић, *Митско у Настасијевићевом делу*, „Вук Караџић”, Београд 1976, 30.

Настасијевићева тежња да досегне оно исконско, сажето у бити, али представљено у стварности, остварује се кроз посезање за прошлошћу која може бити свевремена – на овом плану рађа се митска симболика драме. А ход драмске структуре од садашњег, све дубље ка прошлом, да би епилог транспоновао најдубљу прошлост у поновљену садашњост, јесте начин да се садашње приближи митском – како би се онтологија коју митска симболика представља оваплотила у свести перципијената – ликова из садашњости (Сирчанинов и Подољчев син), као и самих читалаца (гледалаца).

Митско време, које је по природи саморегулативно, за разлику од епског, углавном подређеног каузалитету, не тражи повод за кретање по временским секвенцама, јер је хронологија за њега релативна категорија. Ову могућност Настасијевић користи како би своју драму ослободио реалног каузалитета времена и чинове смештао у различите временске секвенце, на својеврстан начин укидајући саму инстанцу реалног времена као таквог. Разумевање мита *Славине* заснива се на разумевању општих повезаности митског света, односа реалија колективног и индивидуалног, мисаоног и емоционалног, телесног и душевног – једном речју односа непрестаних амбиваленција и поларних опозиција. У овим односима поларитета време не само да није хомогено него није ни подложно одређености. Основна одлика митског времена је неодређеност, уопштеност, која се у драми *Ког „Вечийе славине”* огледа у саморегулативном кретању радње између прошлости и садашњости – оно се креће само према логици мита и неодредљиво је у реалности (не постоје временске одреднице драме, само временске секвенце које деле чинове). „Ова сећања или екскурзије у прошлост су аутономне – оне не припадају појединачној свести или појединачним карактерима. Пошто су пролог и епилог истовремени, све што је смештено између њих се налази у неком ванвремену или виртуалној стварности ’другог поретка’.”⁸ О овој саморегулативности времена, чији покретач није појединац, сведочи и чињеница да се на крају пролога Магдалена не појављује на сцени, како би покренула први чин и повратак у прошлост – већ је синови Сирчанина и Подољца само виде: „(Наједном њусије се, сџукну, загледали оба на исџу сџрану.) ОБОЈИЦА: Она!... (Осџану џако неџомични. Завеса џада, или се џозорница окрене за иџући чин.)”⁹

Неодредљивост времена, као и чист ослонац на смену временских секвенци, чини да се сама радња посматра као слика у свести

⁸ Слободанка Владив-Гловер, *Лирска драма словенској модернизма*, Провсета, Београд 1997, 55.

⁹ Момчило Настасијевић, нав. дело, 159.

посматрача, а не као историјска чињеница. Управо је ово разлог зашто Настасијевић посеже за митским временом свог дела – деиндивидуализацијом конкретног постиже се тежња за над-стварним и све-стварним, оно што се не односи на појединца, а постоји у нашој свести, односи се на све, тиме се покрећу основна онтолошка питања која су у сржи нашег бића, што је циљ Настасијевићеве поетике. А да би се тако разумело, време мора бити свеобухватно, кретати се од свести (садашњости) ка ономе иза свести (митска прошлост). „Следом ових схватања, требало би да Настасијевићева повед, попут митске, има платоновску структуру. Одроз је платоновске метафизике наслућене света који као невидљиви узор одређује реалност, али чија се парадигматичност не да ни достићи ни превазићи.”¹⁰ У средишту зла представљеног кроз „Славину” рађа се борба за добро представљена кроз односе Топе и Тине, Романа и Магдалене – они су тако не индивидуе већ наслућене категорије, митски пандани стварносног, који се боре за суштину недосежну из историјске стварности.

Ипак, не користи се аутор митским временом само како би постигао транспозицију од историјског јединственог према односу индивидуалног и колективног, већ, пре свега, како би оголио питање основних космичких односа зла и доброте, насиља и оправданости жртве, ероса и порноса. Попут Незнанца из драме *Међулушко благо*, који се враћа својим коренима како би спознао себе, при чему се открива несагледиви сплет судбине и коби, жеље и жртве, воље и детерминисаности, и главни јунаци *Славине* кретањем драме све дубље у прошлост предосећају бит своје детерминисаности и њене неусклађености са сопственом вољом. Прошлост даје сазнање о садашњости које предосећање коби реализује, попут цара Едипа, Магдалена и Роман своју трагичку судбину проналазе у открићу свог фатума агоналног по својој (митској) природи.

Мотив враћања почетку уздигнут је до начела судбинског откровења, но метафизички призваци и фантастична обзорја пригушују се све више испољавањем фатума који јесте „од оног света”, (због своје нематеријалности и актуелне неприсутности), али који тутњи у дамарима Настасијевићевих јунака снажно проживљеном тамом коју црпи из подземних корена што узимајући крв и овоземаљско постојање, непрестано подсећајући на кобност наслеђа и детерминисаност светом предака. [...] Сви они узрастају из вечите сукобљености наслеђених порока и чистоте, демонства и светости.¹¹

¹⁰ Тања Крагујевић, нав. дело, 19.

¹¹ Исто, 60–61.

Иако је јасно, првим повратком у прошлост, у време Романове и Магдаленине кобне љубави, да се њихова судбина пише у митској констелацији, ни драмска садашњост није садашње време, већ митско сада драме. Сирчанинов и Подољчев син уједно су и сведоци приче о трагичној и уклетој љубави (јер су због ње пострадали и њихови очеви), али су и виновници односа сила зла и смрти према љубави и животу – јер расплет митског времена и повратак у вечну садашњост лежи у њиховом измирењу, подједнако колико у Магдалениној смрти. У том тренутку се време разоткрива као вечно обнављајуће сада – о чему преносе помирени синови:

МАГДАЛЕНА (*чилећи у љасу као да чили у њелу, док се не сјусџи замљи лајано, и умре.*)

СИРЧАНИН И ПОДОЉАЦ (*поскигају каје, прекрсте се*).

СИРЧАНИН (*ослушне, флауџа се и даље чује, он у неком блаженсџиву од ужаса*). Он и даље свира!... Слутило се ово, и даље ће он! Да никад не престане!...

ПОДОЉАЦ (*исџим љасом као Сирчанин*): Онда и она не престала!... Онда нигде краја!...

СИРЧАНИН: А можда ни њега тамо више нема!... Ни флауте!... Само се чује глас!...

ПОДОЉАЦ: Не могу више!... Страх ме!... Хајдемо!... (*Сџану се на џрсџима џовлачџи.*)

СИРЧАНИН: А можда ко једном чуо, увек чуће и свуда!...

ПОДОЉАЦ: Увек и свуда!...¹²

На овај начин митска прошлост служи сазнавању свеобухватне садашњости – увек и свуда – живота и људске бити. „Стога повратак у прошлост у Настасијевића није повратак прошлости ради ње саме, већ ради једног траженог даљег, етички савршенијег поретка.”¹³ Међутим, етички савршенији поредак није пронађен у митском времену прошлости „Славине” и њених власника, епилог је тренутак демистификације митског времена – јер јунаци који у њему проналазе ону меру која је Настасијевићев императив неминуно морају страдати. Стога митско време тек својим отеловљењем на увек и свуда бива разграђено у корист апсолутне свевремености и у томе лежи Настасијевићева тежња да митско време унесе у модерну драмску творевину. „[...] што значи да митска прича, која увек говори о нечем што се одиграло једном, давно, оживљава своја неразрешива противречја и важи колико у прошлости, толико у садашњости и будућности, казујући, истодобно, да Настасије-

¹² Момчило Настасијевић, нав. дело, 187.

¹³ Тања Крагујевић, нав. дело, 79.

вићево прозно и драмско дело није тек призвук и причини митско.”¹⁴

„Вечита славина” као вечити простор у митском времену

Поред митског времена драме *Код „Вечитије славине”*, њен простор такође се оваплоћује као митска инстанца, и то у духу народног, националног мита и религије. Механа је, у народној традицији и веровању, одувек била место са хтонским предзнаком, оно које је злокобно за друге, али у том негативитету самоодрживо. „Простор механе, и на путу и сред горе, махом је злокобан и за епске јунаке и за путнике у бајкама.”¹⁵ Јунаци који су свесни њеног зла транспарентно указују на константу негативитета, која постаје симбол зла у које претвара своје становнике: „Пијанце пудим као да ће честит ко слудовати у ово легло. Од злодела саздало се, од пијанке, од блуда. Памти се то. Путници нестајали, јео их мрак... Па што газдарица с оном другом замути, с јадном Смиљом и газду у подрум отера да се беси, он, рчин онакав, све због доброту њене... Па са децом ова смутња...”¹⁶ Ђопа, главни сведок зла митског места кафане, предосећа повезаност њених житеља и посетилаца са злом које она ствара. „Вечита славина” је уклето место, представљено као подједнак виновник у констелацији односа добра и зла у драми, као и њени јунаци.

О перманентности њене симболички негативне функције говори и атрибут вечита у њеном називу, повезујући се са митским временом драме. „Славина” је симбол циклзма, перманентности митског времена и односа у том митском времену. Други члан синтагме њеног назива, ипак, говори о бити вечитости – симболика славине, вечног извора онога што даје, овде се транспонује у симболику зла које у себи носи. Дакле, „Вечита славина” је вечити извор зла, насиља, пијанства – једном речју престапа и греха. „Похота, ипак, не почиње са Романом и Магдаленом. Она је већ на сцени још пре но што су се они појавили, и ствара место на којем су обоје буквално ’рођени’. *Славина* је, у ствари, приказ Похоте – забачена кафана у дубини (србијанске) провинције, на маргини друштва, стециште бескућника, луталица, друштвено запуштених Цигана и убица.”¹⁷ Уколико је сама кафана отелотворење похоте, у том се случају похота самих јунака може везати за њихо-

¹⁴ Исто, 75.

¹⁵ Снежана Самарџија, *Речи у времену – усмено стваралаштво и епохе српске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд 2018, 421.

¹⁶ Момчило Настасијевић, нав. дело, 162.

¹⁷ Слободанка Владив-Гловер, нав. дело, 61.

ву нераскидиву везу са местом митског зла. Нису Роман, Магдалена или Ћопа једини Настасијевићеви јунаци везани за тло, место постања – овим трагом ка својој злој коби креће се и Незнацац из драме *Међулушко блајо*, мелодијом везан за Међулужје, пупком везан за благо у његовој утроби. Овим се намеће закључак да је ауторова константа трагања за (митским) праисконским постањем управо константа везаности за место – док је опште и праисконско зло које окружује то место подједнак виновник коби јунака као и њихова личност (јер и врт обиља је виновник зла прародитељског греха, колико и њихово станиште).

Због тога је јасно да уништење таквог места, ради нестанка (барем тог) зла, нужно води и ка смрти оних који су за њега пупком и бити везани – „МАГДАЛЕНА: Само то!... (*Прсне у грчевий смех.*) Ја да се удам, из куће да одем?... Кудгод одем, за ким одем, нова ће се 'Славина' створити!... Две да буду кад је и једна много!...”¹⁸ Јунаци су свесни своје везаности за то место, стога је њихова трагичка кривица неминовна, а њихово делање само усмерено отпору према том неминовном (о томе сведочи Магдаленин грчевит смех¹⁹). Спас од тог зла и од те судбине немају ни Роман, ни Магдалена, ни Рапа, а ни Ћопа. Спас за друге пак лежи у њеном уништењу. „Насупрот овом космогонијском кружењу, у Настасијевића је стално присутан наговештај есхатолошких представа, општег разарања што прети појединцу или колективу. [...] Стога су апокалиптичне по смислу Настасијевићевог представе разарања, смрти и хаоса, навек везане за митски идеал трајања.”²⁰ Попут нестанка „Славине”, и смрт њених ликова, како ће се касније у раду показати, сведок је трајања и обнављања (о чему сведочи и последња реплика драме), а у њиховом страдању је отворена могућност спознаје начина перманентног опстанка општег – у вечној спрези добра и зла, склада и хаоса. Због тога Магдалена умире и „Славина” пропада, али њена и Романова мелодија трају на том истом месту, у већ поменутом непрестаном току садашњости.

Још једна је важна веза јунака и кафане за саму драму – питање Тининог везивања за проклето место. „СТОЈАН (*оглушно*). Ко си да си, не дам да заноћиш овде!... Силом ћу те одвести, ако милом нећеш! При бекству сам, хајде са мном, брата ћеш у мени имати! ТИНА: Ене, ене, лудака!... ни села још, ни одморила се, он, 'ајде,

¹⁸ Момчило Настасијевић, нав. дело, 163.

¹⁹ „Смеј је не само знак доброг расположења, већ је то и најјача манифестација животи. У доњем свету, у царству смрти, нема смеја”, Веселин Чајкановић, *Мий и религија у Срба – изабране ситуације*, прир. Војислав Ђурић, Српска књижевна задруга, Београд 2021, 119.

²⁰ Тања Крагујевић, нав. дело, 43.

бежи!... Крива нисам да бежим, нити ме ко јури!... (*Смештајући се код њећи у заклону.*) Овде ћу ја, у сувоту, у лепоту! СТОЈАН: О злу себи радиш!"²¹ Стојан је, терајући госта са кућног прага, починио још један грех, док Тина доласком постаје табуисано биће „Славине”: „По општем схватању, које се до данас добрим делом изгубило, гостопримство се никоме није смело ускратити. Не само што се није одбијао намерник, који тражи преноћиште, већ ни просјак, који тражи милостињу. Кад странац, намерник, једном добије статус госта, он на извештан начин постаје неприкосновен, табуисан."²² Иако из добре намере, Стојаново терање Тине са прага кафане мора бити кажњено, чиме ће он бити осакаћен, али и метафорички за кафану још више везан (са жељом да сачува Тину и њен пород од зла). С друге стране, иако обележена добротом, ступањем на простор зла она ће бити обележена њиме, а наследивши кафану након Рапиног самоубиства постаће, сада на Рапиној позицији, још један симбол пренаглашености и кобног преобиља овог места (својом жељом да споји Романа и Магдалену), стога вечно кажњена везаношћу за то место и сопственим лудилом.

Од хромог бога до доброг ђавола – Ћопине метаморфозе

Један од најсложенијих и, из перспективе митске дијалектике, најважнијих лица драме је Стојан, односно Ћопа. Већ према симболици двојства његовог имена препознаје се својеврсна амбиваленција у самој Ћопиној представи. Његова трансформација од Стојана до Ћопе, откривена у трећем чину драме, представља и реверзибилно разоткривање његове митске трансформације.

Стојећи сам, као апсолутан, знак не значи ништа. Стојан, онај који стоји сам – поштењачина – је персонификација таквог апсолутног знака пре но што је сломио ногу. По следу догађаја, он се дословце и снажно преполовио на двоје. [...] Чим се Стојан трансформисао у кастрираног Ћопу, и он је постао заступник секундарне репресије и правог несвесног. Отада, Ћопа покушава да прикрије исконски грех и када његов задатак буде извршен, он диже руку на себе као Смердјаков у *Браћи Карамазовима*.²³

Ћопа је, дакле, подједнако као Стојан, име-знак његове природе и његовог карактера, што врло индикативно указује на више-

²¹ Момчило Настасијевић, нав. дело, 180.

²² Душан Бандић, *Табу у традиционалној култури Срба*, Београдски издавачко-графички завод, Београд 1980, 856.

²³ Слободанка Владив-Гловер, нав. дело, 57.

слојну митску структуру у обликовању његовог лика, али, пре свега, на његову митску функцију у делу. С тим у вези, може се говорити о слоју митске традиције европске културе, у спрези са моментом у ком Стојан постаје хром:

РАПА (*йусѝи је, Сѝојану бесно*): Шта?... Мени ти!... Мени!...

СТОЈАН (*сѝеѝнуѝих ѝесница, сѝреман да на њеѝа насрне*): Теби!

РАПА (*муѝевѝио шчеѝа ѝеѝаницу са ѝомиле крај ѝеѝи, ѝошѝеѝе ѝа*): На!

СТОЈАН (*ѝоѝођен у ноѝу, јаукне, ѝагне*).

РАПА: Ето ти!... (*У још већем насѝуѝу ѝохоѝе избеzumљеној Тини*.) Сад си моја!... (*Уваѝи је око ѝаса, ѝонесе је*.) Пиленце!

ТИНА (*избезумљена*): Стојане!... Брате!... Не дај ме!...

РАПА (*замакне с ѝом ѝуѝ унуѝрашње „Славине”*).

СТОЈАН (*ѝокуѝа гуѝи се*): Не могу!... Преби ме!...²⁴

У слоју најстарије културе и митологије незанемарљива је веза кажњавања непослушности, чиме непослушни бива осакаћен и остаје хром – реч је, разуме се, о грчком богу Хефесту.²⁵ Њопа и те како има сличности са првим у култури познатим хромим богом, као и начином задобијања повреде. Премда Рапа није отац Стојану, за разлику од односа Зевса и Хефеста, и он је Стојана казнио због прекорачења границе, односно противљења њему, као фигури ауторитета. Такође, Стојан се Рапи противи за Тинино добро, као сестре, што Рапа посматра као мешање у његове љубавне односе, док Хефест такође стаје између Зевса и Хере – мужа и жене. Ипак, обриси овог мита само су унеколико значајни за Њопин лик – у оној мери у којој они осликавају праисконски однос оца и сина – ауторитета и послушника, као и казне због које страда невин. „Када Рапа пребије Стојану ногу у трећем чину, газда ’Славине’ дејствује као *père sévère* – отац који симболички кастрира непослушног сина. У овом случају, непослушност обухвата и ривалство у вези са женом – Тином – према којој Стојан испољава заштитничко, братско осећање. После чина кастрације све се мења. Од тог момента, драма инцеста и греха се креће – и то уназад.”²⁶ Међутим,

²⁴ Момчило Настасијевић, нав. дело, 181.

²⁵ „Хефајст се у толикој мери измирио са Хером да се дрзнуо да пребаци Зевсу што је дозволио да она после успешне побуне виси са небеског свода причвршћена о зглобове. Али било би мудрије да је ћутао, јер га је разгневлени Зевс поново треснуо са Олимпа. Падао је цео боговетни дан. Павши на земљу, на острво Лемно, сломио је обе ноге па, иако бесмртан, једва да је било живота у њему кад су га острвљани пронашли. Касније, пошто му је било опроштено и пошто је вратио себи место на Олимпу, могао је да хода само помоћу златних штака”, Роберт Гревс, *Грчки митови*, Мiба books, Београд 2017, 89.

²⁶ Слободанка Владив-Гловер, нав. дело, 57.

много значајнији моменат везе са грчким митом јесте могућност његове транспозиције у хришћанску, али и словенску народну митологију и традицију: „Иако код Грка нема негативних особина, Хефестова хромост и веза са ватром подсећају на јудео-хришћанске митове о палом анђелу и Сотони (и у нашем народу се ђаво зове Ромим).”²⁷

Што је врло важно, и најстарији, најопаснији ђаво хром је, а тај ђаво, као што смо већ видели и као што ћемо имати прилике још да видимо, један је од облика у којима је продужио да живи некадашњи наш велики хтонични бог. Најзад, као најубедљивији пример наводимо познатог нашег демона, *хромоџа габу*: у томе изразу – како је лепо сачувано и *име и љавна њелесна особина* некадашњег нашег Дабога!²⁸

На овом плану Ћопин лик, тачније његова трансформација од Стојана до Ћопе, постаје интересантна митска пројекција трансгресије нашег врховног бога ка јудео-хришћанској слици ђавола. Пре свега, попут Хефеста и Дабога, Стојан ће бити позитивно конотиран као шегрт, прегалац и онај који је крај ватре и огњишта – о чему сведочи и чињеница да је и страдао од цепанице која се налазила крај огњишта. Потом, сама његова трансформација у Ћопу доноси му дијаболичке особености – чувања тајне и греха, како се кроз драму показује, кумовања грешнима по зачећу, скривања истине о пореклу, али оно што је најважније, везаности за хтонски простор „Славине”. Од постанка Ћопом он наизглед губи позитивну конотацију какву има као Стојан. Међутим, о тој потпуној дијаболизацији и дегенерацији његовог лика може се говорити само из перспективе других ликова и њиховог поимања самог Ћопе – за пијанце он је препрека ка остварењу пуног разврата и греха у „Славини”: „ДРУГИ ПИЈАНАЦ: Ко је он, да нас избаци?”²⁹ за Романа и Магдалену он је главна препрека у остварењу грешне љубави: „РОМАН (*смешећи се мученички*): Што мој отац остаде ти дужан, платих ти ето ја!... (*Прене*.) Гле, па ја сам неки наследник!... [...] Сад си опет слуга; – а гле какав газда ја!...”³⁰ на крају, за Тину, како је већ показано, он је брат који је није спасио Рапине похоте и пада у лудило.

Ипак, знајући Ћопине поводе оваквог понашања – да пијанце из кафане тера, не би ли, додуше безуспешно, барем покушао да из

²⁷ Владета Јанковић, *Именик класичне стварине – митологија, историја, уметности*, Лагуна, Београд 2019, 398.

²⁸ Веселин Чајкановић, нав. дело, 398.

²⁹ Момчило Настасијевић, нав. дело, 160.

³⁰ Исто, 167.

ње одагна грех и похоту, потом, знајући за инцестуозни брак склопљен још у утроби, као и истину о пореклу и зачећу Романа и Магдалене, такође безуспешно, покушава да спречи њихов грешни и преступнички однос. Ћопино делање, дакле, у потпуности је окренуто добру, иако је његова фигура из перспективе других лица драме негативна. У том смислу могу се из његових поступака ишчитати његове црте пре постанка Ћопом. Он у бити крије митског врховног бога добра, кроз метаморфичку маску дијаболичког. А управо насиљем над тим архичким, исконским митом настала је и идеја о злом ђаволу:

У борби са старом вером, хришћанској цркви био је главни циљ да уклони и онемогући *велике* богове; мање важна божанства и демони остављани су, углавном на миру. По себи се разуме да је најјачи напад био уперен на врховног бога. Не могући да га потпуно елиминише, црква је од њега начинила злог демона, противника Божјег. Главни бог из старе вере проглашен је за ђавола. Од германског Водана постао је ђаво, исто онако као што смо видели да је са ђаволом изједначен и стари бог Црнобог. [...] Поред тога, ђаво, односно старешина ђаволски, *хром* је, а ово је, као што смо горе видели, главна спољашња особина и старинског нашег бога доњег света.³¹

На овај начин представљено насиље над митским божанством отелотвореним у лику Стојана, из опасности према ауторитету – Рапи, овај митски обрнути лик (уместо хришћанског, потпуна слика греха и похоте) чини да се он сведе на раван доњег света у ком се налази и да се за њега веже – чинећи се негативним – ђаволским ликом. Стојан, лик индивидуалитета, тако се своди на Ћопу, појединца приведеног колективу и сведеног на његову меру, при чему је колектив отеловљење дијаболичког, доњег света насиља и хаоса. У овоме је његова трагичка кривица и митска потка. „Сваки видљиви белег, физички недостатак, свака издвојеност из општег, за њу [митску машту] је добродошла потврда наслућене припадности демонском, колективу страном и неразумљивом постојању.”³² Ћопин белег доказ је о његовом митском пореклу и индивидуалној неузглобљености у простор у ком се налази, међутим, његова одлука да остане део тог простора – зарад туђег добра, спаса Романа и Магдалене, јесте његов помак од властите митске парадигме, помак од ђаволског у које је притиском колектива утиснут и његова трагичка кривица због које страда.

³¹ Веселин Чајкановић, нав. дело, 399, 401.

³² Тања Крагујевић, нав. дело, 25.

Родитељ по греху, али не и по крви – Магдалена и Тина

Иако се пред сам крај драме открива истина о Магдаленином пореклу, тачније, да Рапа јесте њен отац, али Тина није њена мајка, њихов однос, као и карактер, повезују их много више него Тину и њеног сина, Романа. Након што ју је Рапа обљубио, Тина доживљава сличну трансформацију каквом је Стојан постао Ћопа – насилно утискивање у колеткив блуда, настраности и похоте. Иако Тина у драми не исказује похотне намере, њена намера да венча Романа и Магдалену, пре њиховог рођења, сведочи о потпуној дегенерацији и померању њене свести.

Романова мајка „тетка Тина” је тајно сковала свој грех. Од ње је све започело, након њеног доласка у окружење сладострасног и виолентног власника кафане. Од „једноставне душе”, архетипа сеоске невиности, Тина је постала демонска и поремећена, под маском доброћудне пасивности. На тај начин Тина је постала оличење снаге негативности. Њено негирање морала и скупних обичаја је њена „освета”, која добија свој облик у инцесту – између полубрата и сестре.³³

Тина је, дакле, попут Ћопе, чином насиља над њеним телом од стране Рапе, трансгресирала психички у време пре греха, у ком инцест не представља моралну погрешку, већ је начин одржања супремације – у овом случају то је супремација насиља, зла и проклетства: „Према већини митологија, инцестуозних веза је било међу боговима, фараонима и краљевима, затим у затвореним друштвима, која су желела да очувају и ојачају своју *бивсџивену* надмоћ [...] Изгледа да инцест не одговара само затвореним друштвима него и затвореном или скупеном душевном животу, неспособном да се прилагоди *груџоме*: он је израз немоћи или регресије.”³⁴ Дакле, Тинина тежња да у инцест отера свог сина и Магдалену не само да је њена жеља да се дегенерисана Рапина лоза одржи затвореном већ је и израз њене личне психичке регресије у митском окружењу, односно пад у несвесно.

У овом виду настраности и жеље, која је у Магдаленином случају похотна и рушилачка, Магдалена је сличнија Тини него што је то својим потискивањем жеље и претакањем у мелодију Тинин син, Роман. Магдалена је, попут Ћопе, лик остварен у митским

³³ Слободанка Владив-Гловер, нав. дело, 60.

³⁴ Алан Гербран, Жан Шевалије, *Речник симбола – митови, снови, обичаји, њосџуџици, облици, ликови, боје, бројеви*, Stylos art – Киша, Нови Сад 2009, 291–292.

амбиваленцијама – с једне стране њен индивидуалитет лежи у свести о забрани инцеста, с друге стране њено нагонско је чист ерос према забрањеном. Магдалена је тако, попут Њопе, растрзана између митске стране своје личности и рационализације престапа који би митска страна чинила. Митски, она је отелотворење Ероса:

За Хесиода је Ерот („полна страственост“) био чиста апстракција. Рани Грци су га описивали као *Кера*, или крилатог „Духа“, као Старост, или Кугу, што у пренесеном смислу значи да последице необуздане полне страсти могу бити незгодне по друштвене односе. Каснији песници су, пак, почели перверзно да уживају у Еровим лудостима, тако да је у Праксителово време сентиментално слављен као лепота младости.³⁵

Магдаленин јак еротски нагон, или би тачније било рећи – Порнос,³⁶ јесте оно што ремети друштвене односе (сукобом Сирчанина и Подољца), оно што не познаје морал (љубављу према Роману) и оно што је саму вуче греху и смрти (убиство и постајање власницом „Славине“). Тај митски еротски нагон је главна црта њене личности, која сама са собом носи митску амбиваленцију њеног духа – нагон је рушилачки, готово саморазарајући, али уједно је и слика живота, младости, виталности – насупрот латентности и пасивности Романовог лика. „Виши степен ове хистерије је екстаза или *jouissance*. Нижи степен је смртни нагон. Магдалена је персонификација смртног нагона. Она доводи своје удвараче до смртне заваде и убојства, па и сама постаје убица. Али она такође жели да 'сагори' у екстази – ту ватру је запалио њен полубрат Роман.”³⁷

Насупрот Романовој љубави која екстазу постиже у нетелесној музици флауте, дакле заиста постиже „*jouissance*“, Магдаленина Љубав је разорна – њен ерос је у спречи са танатосом, а свест о инцесту само је гура у веће лудило похоте, чиме се поистовећује са Тининим стањем свести, а од ње се разликује другачијом реализацијом умерености духа. Основа њеног бивања је растрзаност њене душе:

Откриће основе постојања као односа супротности и откриће супротности између рационалне мисли и егзистенције чија се

³⁵ Роберт Гревс, нав. дело, 59–60.

³⁶ „Ако се веровало да је Ерос сила мира и хармоније, онда се дубоко скривало да је Порнос сила немира и хаоса; ако се веровало да Ерос дарује спознају и мудрост, онда се дубоко скривало да Порнос ослобађа подсвест и дарује пророчтво; ако се веровало небеској природи Ероса, онда се дубоко скривала хтонска природа Порноса...”, Сава Дамјанов, *Српски ерошикон*, Службени гласник, Београд 2011, 5.

³⁷ Слободанка Владив-Гловер, нав. дело, 60.

суштина не може разумом открити, преноси се на идентично-противречан план у самом човеку. Његова неутажива жеђ за животом у вечној је супротности са вишим моралним циљем смирења „апокалиптичког звера себе”. Свака опијеност и преданост сопственој жељи води уништењу, као што вољни пут жртве и страдања значи узвишену и незамењиву оданост животу.³⁸

У овим амбиваленцијама налази се Магдалена, срљајући у туђу и своју смрт, због немогућности остварења истинске жеље, јер је инцестуозна, па потом враћајући се у живот одабиром повлачења пред рушилачким еросом који је обузима. „Зове ме!... Цело моје име изустити, Магдалена!... А никад он то!... побећи је требало, за навек!... [...] То је моје!... То!... Разбеснети, сагорети!... (*Полећи размахана ћући кафане и улице.*) Овамо!... Весела к’о је жељан, беса!... Ја сам господар ’Славине’!... Магдалена!... Ја!...”³⁹ Смирење унутрашњег сукоба доживеће тек бесполним спајањем у ономе што би полно спајање чинило инцестуозним чином; док је спајање са Романовом мелодијом (у смрти) отелотворење свете свадбе (Хијерос Гамос) у којој је једино могуће остварење инцеста и њене жеље, али без кршења табуа, митско остварење стварносно недозвољеног – што даје коначни баланс и у митском времену драме, као и мир њеним преосталим актерима (синовима Сирчанина и Подољца). Треба томе додати и симболику њеног имена, односно везу са хришћанским ликом преобраћене грешнице Марије Магдалене, уз својеврсну трансформацију њеног преображаја – попут Марије Магдалене која ослобођење од окова греха налази у вери, преображај Магдаленин налази се у њеном не-телесном спајању са Романом – кроз мелодију и смрт. „У мрачном свету одумрле и затарабљене Крчме остаће мртва (ослобођена!) Магдалена и кристални звук Романове флауте који иде, према речима Николе у *Негозованима*, ’у висину, у чистину’.”⁴⁰

Између прародитељског греха и свете свадбе – проблем инцеста

Кључни проблем драме *Код „Вечитије славине”* тиче се инцестуозне љубави између њених главних јунака, Романа и Магдалене, тога како је до њега дошло и због чега је он с једне стране толико жељен, а с друге толико проблематизован. Попут самог

³⁸ Тања Крагујевић, нав. дело, 82.

³⁹ Момчило Настасијевић, нав. дело, 167–168.

⁴⁰ Марта Фрајнд, *Песници у њозоришћу. Погледи на српску међурајну драму*, Службени гласник, Београд 2019, 117.

временског тока драме, који се креће инверзно у односу на фабулу, и узроци инцестуозне љубави, уколико се они могу сматрати узроком, сазнају се тек после остварења њених последица. Међутим, у решавању питања проблематике инцеста између Романа и Магдалене треба се прво осврнути на питање њихове „свадбе пре рођења”.

На митолошком и обичајном плану трудница спада у посебно табуисане личности у нашој традицији. У овоме лежи јачина коби главних јунака драме, јер управо пре рођења, док су Тина и Смиља биле трудне, односом према њима двома (као и њиховом куму, Ђопи) одређена је судбина њихових потомака. „Неке особине детета долазе од поступака родитеља (посебно мајке у периоду трудноће), бабице, кумова, дојиље и др.”⁴¹ Читав је низ прописа и забрана које трудница треба да поштује како пород не би застранио, како би био здрав, сачуван од злих сила, способан, а непоштовање ових прописа може бити кобно, како по мајку, тако и по дете.

„За жену која је трудна посебно је опасно да сусретне богаља, наказу или ментално заосталу особу; речју, у било ком погледу дефектног човека.”; „За жену у благословеном стању посебно је опасно да дође у додир са мртвцем и уопште са свим оним предметима који су делови култа мртвих, јер то може имати кобне последице по дете које она носи.”; „Сва ова места: гробље, раскрсница, праг, дрвљаник, сметлиште и сл. кобна су за трудницу јер се на њима сабирају зли духови, вештице, виле, прикојасе, вампири и друга демонска бића, па ако она дође у додир с њима, то ће имати штетне последице по дете које носи.”⁴²

Смиља и Тина током своје трудноће, инверзно митским забранама, чиниће све ове ствари – Ђопа ће бити њихов највернији пратилац током трудноће и након ње и кум те деце, обе ће сведочити смрти оца нерођене деце, те све време проводи у „Славини”, раскрсници и стецишту греха и зла. Стога су њихова деца и пре рођења била обречена за потпуну дегенерацију у односу на жељено, оне су их, према веровању, учиниле неспособним за нормалан живот, и већ ту се може наћи објашњење њихове међусобне настране, инцестуозне привлачности. Ипак, највећи чин „наметања”

⁴¹ *Словенска митологија – енциклопедијски речник*, ред. Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић, Zepher book world, Београд 2001, 150.

⁴² Жарко Требјешанин, *Представа о дејствију у српској култури*, библиотека Антологија српске књижевности, 2009, 39–41, <https://www.scribd.com/doc/56656528/53678454-Predstava-o-Detetu-u-Srpskoj-Kulturi>, последњи приступ 19. 10. 2025. у 20:35 ч.

инцеста Роману и Магдалени чини сама Тина, њиховим венчавањем у утроби: „ТИНА: Какав те отац, лудо!... Не знаш ти то, ето не знаш!... Кад је Роман, и Магдалена мора!... Дозвало је!... Од силе Романа и она зачела се, и она!... (*Ухвати је за руку.*) Без Романа ни Магдалене нема!... (*Хоће да се љуби с њом.*) Уста, лудо, уста!... Нерођене да их веримо, Магдалену твоју, Романа мог!”⁴³

Инцестуозна веридба пре рођења чин је потпуног детерминисања кобне судбине вереника – она је отелотворење митске реалитије прародитељског греха, према којој смо због греха прародитеља ми и пре рођења грешни, а уколико се прародитељски грех огледа и у хришћански грешном љубавном спајању, он је овде доведен на највиши степен, јер не само да су спојени пре зачећа и стасавања за веридбу већ би им то спајање свакако било забрањено због природе њиховог односа.

Податак о њиховој (за данашње појмове већ несхватљивој) веридби пре рођења сасвим је уобичајен у амбијенту древне сеоске заједнице. Како бележи Вук, „Говори се да су гдјекоји још док су им жене биле трудне уговарали, ако једна роди мушко, а друга женско, да ће се опријатељити и такви су се договори држали као и права просидба или веридба” (Вук Стефановић Караџић, *Етнографски сјиси*, приредили др Миленко Филиповић и др Голуб Добрашиновић, Просвета, Београд 1969, 86–87). Настасијевић тек једним измењеним детаљем постиже фаталну изобличеност нечега што је у народном животу присутно као безазлени и прихватљив обичај: пред још нерођене веренике – потомке истог оца – он поставља непремостив јаз крвне повезаности, врхунске религијско-митске и етичке забране.⁴⁴

Дакле, њихова веридба пре рођења чини трагизам њиховог удеса, попут предсказања да ће Едип убити оца и обљубити мајку, кроз ритуални чин спајања Магдалене и Романа у инцестуозну везу они су обречени да ће јој непрестано тежити. На овај начин развијена је још једна митска радња која ће главне јунаке детерминисати трагичном коби, и оспорити им сваку могућност избора који би их ослободио. Наиме, свадба (или веридба) представља својеврстан обред прелаза из једне животне фазе у другу, како је то и сам чин рођења. Инверзијом ова два обреда биће је доведено у прелазни, лимиални простор свести, изгубљено и несводљиво у меру нормалног тока његовог живота.

⁴³ Момчило Настасијевић, нав. дело, 182.

⁴⁴ Тања Крагујевић, нав. дело, 43.

Сви обреди прелаза имају три основне фазе: одвајање, лиминални период и реакрегацију (реинтеграцију). То значи да појединац, када у току животног циклуса доспе до новог животног доба, до прага новог социјално-узрасног статуса, прво мора да се одвоји од стања у којем се налазио, да се издвоји из своје претходне узрасне групе да би се, затим, ритуално увео у ново животно доба, у вишу узрасну и социјалну групу. [...] Лиминални период као прелазно недефинисано стање није само „опасан”, „кужан”, већ је истовремено и „свет”, загонетан и „јак” период нових могућности, извор обнове и стваралачких промена.⁴⁵

Неодређеност самих ликова који су доведени у позицију између брака и рођења тако је наступила још пре њихове реализације инцестуозне љубави, и пратиће их до њихове смрти. Стога они заиста јесу ликови велике потенције, али уједно и велике опасности и зла у ком се налазе. Тако Роман и Магдалена, детерминисани за забрањену љубав, не могу ни да је остваре, па због тога имају кобне последице, нити да се од ње отргну – вечно неодређени у патњи за жељеним али недосежним, смирај могу стећи тек приликом спајања у смрти и вантелесном.

Инцестуозне наклоности у Настасијевића могу се схватити као облик верности прошлости рода и прошлости света, као повратак митском времену почетка у којем први пар најчешће сачињавају сестра и брат. [...] Настасијевићеви јунаци су у процепу између две подједнако упечатљиве и тешко оствариве чежње: за обнављањем примордијалног акта и повратка роду, као и покушаја да се отргну изазову праисконског греха, чиме се нужно одбијају од рода. Схема парадокса тиме установљена означава једновремено и коначну, у недоглед одложеног неразрешивост и безисход.⁴⁶

У овоме лежи и највећи трагизам драме *Ког „Вечийе славине”* – митско време, митска потка јунака и њихових односа, митски наноси инцестоидног, преточени у радњу модерне драме и питања модерног човека – јесу агон митских поларитета који су свевремени, па тако модерни, неразрешиви у својим појединостима, али тек у целисти се може наћи измирење њихових опозитности. Реч је о поновном враћању на већ покренуто питање екстазе и њену актуелизацију у оној форми у којој она означава могућност остварења грешне љубави:

⁴⁵ Жарко Требјешанин, нав. дело, 209, 212.

⁴⁶ Тања Крагујевић, нав. дело, 62–63.

Ово изгнанство је унутрашња функција језика: одсуством Магдалена и Роман почињу да означавају кроз постанак мита, који је значајан за друге, касније генерације. То је као мит, (племенско) сећање и виртуелна стварност када Сирчанин и Подолац оживљавају причу о Роману и Магдалени. Прича о Роману и Магдалени је као мит трансформисана у Апсолутну Поезију.⁴⁷

Дакле разрешење мита не треба тражити у трагичкој судбини појединца, већ у значају те судбине за колектив – и то је суштина мита о љубави, забрани, односима добра и зла и трансформацијама јунака. Појединости воде општем сагласју, идеји о умерености, као врхунској могућности мирења (митских) супротности и тиме живљења у сваком времену. Мит је свевремен и свеприсутан јер није историја, али је твори. На овај начин се и инцест и прародитељски грех транспонују у идеју о остваривој, светој љубави (Хијерос Гамос), могућој једино у безвремености (за појединца је то смрт – попут Магдаленине), која се огледа у последњој реплици драме: „Увек и свуда!“⁴⁸ а односи се, не случајно, на Романову мелодију, тачније на мелодију Магдаленине и Романове музике, која стапа мит са стварношћу, мири амбиваленције смрти и живота, зла и добра, сагрешења и светости. „Цео је комад, уосталом, ритуал љубавне патње, и као сваки ритуал он је истовремено *йризивање*, *ојонацање* и *исцељење*.”⁴⁹ Коначно исцељење, међутим, не треба тражити за саме јунаке, већ у њиховој судбини и ономе како она своје митско транспонује у могућност стварности и историјског – тиме се добија одговор на питање идентитета, љубави и добра као таквог.

Мср Ивана М. Нешовановић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима
Докторске студије
nesovanovicivana99@gmail.com
ORCID: 0009-0009-5905-4584

⁴⁷ Слободанка Владив-Гловер, нав. дело, 53.

⁴⁸ Момчило Настасијевић, нав. дело, 187.

⁴⁹ Мирјана Миоциновић, „Предговор”, у: *Драма између два раја*, 28.