

Мср Јелена Ђ. Марићевић

ПОГЛЕД НА ПАВИЋЕВЕ ДРАМЕ КРОЗ АРИСТОТЕЛОВ ДУРБИН: БАРОК У ДРАМАМА МИЛОРАДА ПАВИЋА*

Посве је познато да је за Милорада Павића барок – као епоха и као стилска формација, важан не само као предмет научних преокупација (уп. Пејчић 2010: 191–217), већ и као неисцрпно врело надахнућа за уметничка остварења, о чему је Павић давао и ауто-поетичке наговештаје (уп. Павић 1986: 1–9). Циљ овог рада је да истражи, испита и да неке од могућих одговора на питање – у којој мери, на који начин и у каквој функцији се „барокно“ препознаје у Павићевим драмама – *Заувек и дан више* (1993), *Кревети за троје* (2002), *Стаклени џуж* (2002) и *Свадба у кујашилу* (2005).

Кључне речи: Милорад Павић, драма, „драма у драми“, барок, реквизити.

Ако кажемо – Аристотел, помислимо – *Поетика*, *Реторика*, *Метафизика*, *О души*, *О ђесничком умећу*... Ако кажемо – Аристотел, барок – помислимо на Тезауров трактат *Аристотелов дурбин* (1670).¹ Ако, најпосле, кажемо

* Рад је настао у оквиру пројекта *Астотелови и денитивни њихово обликовање у српској књижевности* (178005), који финансира Министарство науке, просвете и технолошког развоја Републике Србије.

¹ „Поред часовника, шаха, огледала, дурбин је један од типично барокних предмета у којима барок ‘живи своју стварност’: он увеличавајући релативизира простор мењајући само перцепцију посматрача, крхке и неугледне је структуре, а представља тако величанствено достигнуће људског ума“ (Зоговић 2007: 33). Узимајући *Аристотелов дурбин* за барокну призму сагледавања Павићевих драма имамо на уму и једну конкретну ситуацију по којој се и у позоришту гледала представа кроз монокл, двоглед, па и дурбин. *Аристотелов дурбин*, дакле, за овај рад значи ствар рецепције читаоца (позоришне публике), али и све потенцијалне тачке гледишта (у нашем случају барокног). Александар Пејчић је, иначе, својом студијом *Драмски речник Милорада Павића (три интерактивне драме + весела игра)* упутио не само на „епске тачке гледишта ликова“ (уп. Пејчић 2011: 185–186), већ и на специфичну/е „фокализацију/е“ (уп. Пејчић 2011: 193–195).

– Аристотел, барок, Павић – мислимо на рад који пишемо – *Пољед на Павићеве драме кроз Аристотелов дурбин*.

„Прихватање и слављење дурбина можемо тумачити као показатељ ‘модерне свести експериментатора’, дакле, новог научника који више неће да се ослања на заувек дате истине класичних, узоритих аутора, већ истражује и егзактно проверава. По Тезауровим речима та справа је омогућила људском виду да ‘кроз шупљу цев’, ‘уз помоћ два оптичка огледалца, готово два стаклена крила’, доспе донде ‘где птица не досеже’ [...] Тезауро закључује да је то показатељ колико је свет остарио ‘кад су му потребне толике наочаретине кроз које се далеко види’“ (Зоговић 2007: 48).

Узимајући дурбин за метафору, која треба да нам постане својеврсни „прозор“² у светове Павићевих драма, чинимо то и због раскорака између временских оквира у структури дела; што је најизраженије у драми *Сћаклени љуж*, будући да се рачуна на временски (кармички) јаз између времена древних фараона и савременог тренутка, у који је уклопљена и „драма у драми“ – барокни вертеп. „Експериментатор“ није, стога, само „модерна свест“ Милорада Павића, који је 1999. године објавио најпре интернет причу *Сћаклени љуж*,³ (а затим и истоимену драму), већ и овај рад то настоји да постане својим стремљењима у скривене микросфере књижевног дела.

Милорад Павић неговао је посебан однос према реченици (било да је писао поезију, прозу или драме). Ево како га он објашњава:

„Читајући старе српске беседнике из XVIII века, схватио сам да њихова омилитичка спрема никад не губи из вида да је реч о усменом саопштавању и његовим законитостима. Али не о усменом саопштавању класицистичке реторике, него управо барокне омитике. Средства за побуђивање пажње овде су, примерице, неупоредиво слободније коришћена него што је случај у класицизму [...] ко прочита једну реченицу, не може не прочитати следећу“ (Павић 1986: 3).

Отуда је и стил писања и израз Милорада Павића тако „кокетљив“, „заводљив“; отуда – нема прекида код читаоца у замишљању имагинативних

² Васа Павковић је своју књигу есеја (у којој је и један посвећен Павићевој прози) назвао врло симптоматично – *Пољед кроз прозу* (2006), стављајући назнаку у уводном тексту да онај читалац који читајући наслов његове књиге није помислио на „прозор“, најбоље да књигу и не чита. С друге стране, врло је интересантан есеј Ивана Негришорца – *Прозорљиво око Милорада Павића* (2010: 75–85), а посебно ово суптилно одређење – прозорљиво; које алудира на поглед у различите светове (имагинарне и стварне), али и њихово међусобно преламање, а надаसे, може да се уклопи у перспективе „Аристотеловог дурбина“.

³ Препразничка повет – *Сћаклени љуж*, писана је јула 1998. године у Београду. Интернет прича може се у електронском виду (што значи на прави, адекватан начин) прочитати на следећој адреси: <http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/puz/index.html> (приступљено: 29. маја 2013).

светова књижевног дела. И још једном – отуда – ствара се утисак о писцу, Милораду Павићу, као глумцу са „златном минђушом са драгим каменом сардијем“ (Павић 1970: 82) у уху,⁴ који је попут Шекспира, и који замишља своју читалачку и позоришну публику и говори им своје дело. Станислава Винавера је неколико дана „вијала“ голема, округла минђуша са Шекспировог портрета, коме су очи биле „сјајне, блештаве и испитљиве“ и у чијој је минђуши видео не само Шекспирову душу, већ и аутентичан вид уметничког „испољавања“ (уп. Винавер 2012: 226).

У рецепцијском смислу, ово постаје од непроцењиве важности. Минђуша, наиме, о којој је реч, њен сјај, звечкање, чак и драги камен, имају улогу управо побуђивања маште код публике, поготову у доба барока (17. и 18. век), када се говори неписменој публици, тј. читаоцу-просјаку (Павић 1970: 82). Чак и да дође до нераздевања оног што изговара беседник или глумац, „читалац-просјак“ може интуитивно наслутити смисао, управо зато што му је имагинација подстакнута „тајном златне минђуше“. На овакву мисаону путању упутио нас је, осим Станислава Винавера, још један авангардни писац, критичар и есејиста – Тодор Манојловић. У значајном манифесту, под насловом *Инџуиџивна лирика*,⁵ Манојловић помиње хијероглифе као најсавршенији тип и пример уметничког дела: „она се састоје из једне извесне количине симбола, слика разних предмета и живих бића, што већ као такви, својим облицима и бојама, годе очима и машти“, а који су „неразумљиви“, херметични за неупућене, а подстицај за умове „више духовне потенције“ (2000: 54).

Реквизити, предмети који се користе на сцени, костими (у интуитивној режији у костиму је могућно видети душу; уп. Младеновић 2000: 73) стога добијају на значају. „Кључна је улога предмета у радњи ових [мисли се на предмете и заплете свих Павићевих драма] заплета (телефон, упаљач, пуж, панталоне, бунда, пиштољ, ћуп)“ (Пелчић 2011: 188). Међу предметима, издвојили бисмо неке повлашћене, онеобичене⁶ предмете – упаљач, стаклени пуж (свећа) у драми *Сџаклени њуж*, те панталоне од јеленове коже у *Свадби у куйаџилу*.

1. УПАЉАЧ. Упаљач је, наиме, онеобичен тиме што својим својством: „Ако ме три пута заредом креснеш, оствариће ти се жеља“ (Павић 2004: 232) интертекстуално упућује на приповетку Иве Андрића *Лейвовање на јузџу* (1959): „Обилазила је паркове и шумарке изнад варошице. Неколико

⁴ Златну минђушу са драгим каменом сардијем помиње Гаврил Стефановић Венцловић у својим беседама. Ради се о тзв. „мудрости слушања“ (уп. Павић 1970: 82).

⁵ Без мањег значаја је и програмски текст Ранка Младеновића – *Инџуиџивна режија* (2000: 72–74).

⁶ Онеобичавање или зачудност (*meraviglia*), поред ингенијума (*ingegno*), оштроумља (*acumen*, *argutezza*, *arguzia*, *acutezza*) и кончета (*conchetto*), чине суштину барокне поетике (уп. Зоговић 2007: 16).

пута се враћала кући и пела уз степенице, настојећи да у себи распали наду (Фред? Фред!?), као што човек по трећи пут покушава да укреше упаљач“ (Андрић 1981: 247). Након три покушаја да „распали наду“ Алфредова супруга остала је без нових окидача за проналазак мужа (он је бесповратно, фантастично нестао). После три безуспешна кресања Павићевог упаљача, међутим, дошло би до експлозије (у првом чину, први пут), која разноси стан, Давида и Девојку (инкарнације архитекте Сенмута и фараонке Хатчепсут). Но, Милорад Павић се постарао да се у читаоцу (публици) након три кресања, без обзира на крај првог чина, први пут, „распали нада“, те отуда мотивација за писање и извођење првог чина, други пут, који се завршава вођењем љубави Девојке и Давида.

2. СТАКЛЕНИ ПУЖ. Стаклени пуж, надаље, јесте украсна свећа, али такође представља експлозивну опасност: жена је насула „сребрни експлозивни прах из бочице у пужа [...] сада је то бомба, а не свећа“ (Павић 2004: 223). Овим одређењем недвосмислено се указује на истородност упаљача и украсне свеће и њихову међусобну разорну условљеност. Чини се да је упаљач двојник стакленог пужа или обратно. Жан Русе је у својој студији *Књижевности барокног доба у Француској*, посветио поглавље проблему двојника: *Двојници и удвајања* (1998: 62–66), с тим да се код Павића ради о удвајању предмета, а не ликова; но, принцип је, свакако близак. „Једна од метаморфоза које су биле у употреби у пасторали управо је метаморфоза на основу сличности [...] лице се подешава према маски [свећа према упаљачу или обратно], стварност поприма облик обмане, – другим речима, овде се догађа оно што се догађа у барокној архитектури: структура се потчињава декору [па и структура драме потчињена је декору – украсној свећи у облику стакленог пужа по којој драма носи име] [...] када исти лик истовремено игра две улоге, он је тада сопствени двојник, он је један иако изгледа да постоје двојица [експлозија је једна, иако и упаљач и свећа могу да експлодирају]“ (Русе 1998: 65).

3. ПАНТАЛОНЕ ОД ЈЕЛЕНОВЕ КОЖЕ. Панталоне од јеленове коже, надаље, указују на још једно могуће барокно поигравање са реквизитима. Ради се, заправо, о преображајима. Први део Русеове књиге, насловљен је, иначе – *Од метаморфозе до ѝрерушавања*; с тим да опет имамо случај са предметима, а не лицима. Чакшире од јеленове коже, треба да постану ципелице од јеленове коже и цела Павићева „весела игра“ мотивисана је овим, тако рећи, декором. Говорећи о „великом мушком уду од розе каучука“, кога назива „Александар Велики“, а украла га је од тетке Исидоре, госпођица Веркоњи с уздахом истиче теткине „предивне ципелице од јеленске коже у којима се венчала“ (Павић 2005: 21). Ето мотивације да украде Juliusu Lenau, надничару, чакшире од јеленове коже, не би ли остварила сан о предивним ципелицама. Око украдених панталона спроведено је и суђење и све је наизглед, позиционирано у односу на надничарев комад гардеробе. Међутим,

стварност је ту попримила облик обмане, а читаоци и гледаоци свесни су да је ствар крађе само опсена и прикривање стварних мотива, који би у овом случају били проблеми љубавне и хомосексуалне природе.

4. **ВИОЛА ДА ГАМБА.** Поред ова три реквизита, скренули бисмо пажњу на још један, не мање важан, но, предмет који вреди посебно истаћи због своје јединствености – свирао се у доба барока, а претеча је виолончела. Ради се, наиме, о инструменту – виола да гамба, који свира Калина (и грли попут каквог љубавника), у драми *Заувек и дан више* (уп. Павић 2004: 51). Зашто би виола да гамба била значајна за ову драму Милорада Павића, и да ли је заиста неопходан предмет на сцени? Рекло би се да јесте, будући да решава питање сценске музике са једне стране, дочарава барокни амбијент из којег израња лик Калине, а са друге стране семантички је обојена: „Део свих компонента људског духа је барокна музика – маште и инвенције, интелекта и снажне воље, познавања стваралачке технике“ (Плавша 1981: 55). Калина грли свој инструмент као да јој је љубавник и изриче му своју жељу за свадбом и љубављу; тако му изражава све садржаје и значења своје душе и духа, који се онда преображавају у звуке, и говоре кроз виолу да гамбу.

Музичка подлога битна је компонента за анализирање Павићевих драма. Не треба пренебрегнути ни податак да је писац *Хазарског речника* студирао музику:

„Био сам писац, историчар књижевности, преводилац, али сам истовремено студирао музику [...] Био сам на школи при Музичкој академији код Милана Димитријевића на солистичком одсеку, знао напамет већ Брухов концерт за виолину и оркестар који помињем у *Хазарском речнику*“ (Шомло 1991: 17).

5. **СТРУКТУРА ФУГЕ.** Ваља рачунати са овим подацима када говоримо о драми *Сћаклени љуж*. Усудили бисмо се да дамо предлог за једну смелу аналогију, која се тиче поступка понављања и варирања, а објашњава једним делом и због чега је први чин одигран два пута. Оваква структура заправо подсећа на структуру фуге, која је изразито негована у доба барока. Фуга се састоји из три одсека: експозиције, развојног дела и завршног одсека. Уместо експозиције, Павић даје кратак увод у драму у виду упутстава у светлостне и музичке ефекте (Павић 2004: 214); развојни део (први чин – први и други пут) јесте као и код фуге где „композитор цитира тему у разним тоналитетима, може да и мало промени, варира, да имитира (*stretto*)“ (Плавша 1981: 71–72), с том битном разликом што би код Павића завршни одсек био садржан у развојном делу, будући да се крај првог чина први пут битно разликује од завршетка првог чина други пут.

„Највећи мајстори барокне фуге били су Јохан Себастијан Бах и Герг Фридрих Хендл“ (Плавша 1981: 77). У овом тренутку важно нам је да поменемо Баха и оно што је Рихард Вагнер рекао о њему: „Бахов говор стоји у

односу на говор Моцарта или чак Бетовена као египатска сфинга према грчком људском кипу: као што се сфинга са људским ликом пробија из животињског тела, тако и Бахова племенита глава настоји да се ослободи перике“ (према Плавша 1981: 84). Не случајно и лица драме *Сѿаклени ѿуж*, настоје да се попут сфинге ослободе садашњих инкарнација, „перика“, не би ли дошли до своје првобитне – када су били: градитељ Сенмут и фараонка Хатчепсут који су се волели, можда баш зато што и „музички ефекти прате њихове поступке“ (Павић 2004: 214) и смештени су у имплицитну структуру некакве „драмске фуге“, „Баховог говора“ кроз Павића.

6. ВРЕМЕ ДРЕВНИХ ФАРАОНА. Укотвљеност душа Давида и Девојке у време древних фараона, у драми *Сѿаклени ѿуж*, интертекстуално призива бар још два књижевна дела: песму *Минадир* Лазе Костића и приповетку *Прича о мумији* Станислава Кракова, стварајући тако једну, назовимо то – староегипатску триптихон-минијатуру књижевних родова – лирике, епике и драме. Да укратко образложимо: Минадир је био градитељ, попут Сенмута и заљубљен у фараонову кћер Валадилу, као Сенмут у Хатчепсут, а древни животи у оба случаја завршени су смрћу:

„Вајаоца Минадира, / што лабиринт краљу зида, / де ће краљу с ћерком својом / после смрти да почива [...] Уздрахнџ је Минадире, / Занео се, као да снови, / мртвог слуге прихватише / вајаоца Минадира [...] Како га је жељна била / душа јој је излетила, / а остаде бело тело, / оста мртва Валадила [...] Исписаше љубав њихну / на покрову од папира, / нема такве приповести / од Индуса па до Нила“ (Костић 1975: 186–190).

Након убиства Сенмут и Хатчепсут остало им је чудновато сећање (интуиција, деја ву) на љубав из прошлог живота: „ДАВИД: Да, ја сам архитекта. Кроз грађевине које волим, које познајем или зидам, допрло је до мене кроз камен једно сећање... Уз то, и ти се сећаш. / ДЕВОЈКА: Чега? / ДАВИД: Мог имена. На пример, ја сам се стварно некада, пре четири хиљаде година, звао Сенмут. Градио сам храмове за тебе“ (Павић 2004: 264); сећање на Минадира и Валадилу, пак, јесте повест на „покрову од папира“. Тако се лева страна триптихона склопила на десно крило централне минијатуре, тј. првог чина други пут Павићеве драме, јер су Минадир и Валадила заједно и, чини се, срећни, макар то било у смрти. Десна страна триптихона, *Прича о мумији* јесте прича о казним инкарнацијама прелепе староегипатске свештенице Ануке, чија душа мора да се сели и лута кроз векове, а све због издаје и љубави: „дала се младом асирском капетану, чија бакарна брада у божанским увојцима падеше на груди [...] и донесе тражени метал свом непријатељу љубавнику“ (Краков 1992: 71), док се поново није родила као жена, која неће достигнути спасење већ ће је љубав (тамна сенка греха или Црни човек из Павићеве драме) одвести у мрачнију смрт: „И у томе страшном добу жена са душом мумије заведена демоном грешена, у лицу једног ратног извозника, почини првобитни грех несретне Ануке“ (Краков 1992: 75).

7. ПОРЕКЛО „ВОЋКЕ КУ“. Међусобно огледање ова три књижевна дела, имплицира и могућности самосагледавања код читаоца. На корицама књиге *Инијерактивних драма: Заувек и дан више; Крвевей за троје; Сѣяклени љуж* (2004) налази се слика тзв. udat, светог ока, десног ока Ра (уп. Танасијевић 1989: 198), што може да значи посебну павићевску назнаку. Како је порекло „воћке ку“ из *Хазарског речника*, једним делом староегипатско, будући да је „ку“ – врховна душа (искра Бога у човеку) (уп. МАРИЋЕВИЋ 2012: 125–135), другим делом треба рачунати са тим зашто је „ку“ код Павића воћка! Један од могућих одговора може се пронаћи код Павићевог омиљеног писца српског барока – Гаврила Стефановића Венцловића:⁷

„Воћка коју Венцловић зове ‘разум, сазнање’, ‘разумно дрво рајско сваком у мозгу му посађено...’ и тако свако у својој мисли носи свога бога, који је забрана и недостижност у исто време, али то дрво по Венцловићевом мишљењу није сваком забрањено: ‘Који је врло мудар и вешт, целе памети, изучен у писму, хитлен је, многозналица [...] Јер, најзад, Бог је половином ‘човечје природе’, и човекова судбина узима самим тим на себе део божанских права [...] Разум, наука и интелект нису водичи на том путу: ту је прави путоказ четврта димензија људске душе, духовне очи (’очи слепога Дидима’, како то Венцловић формулише у метафори на анегдотском материјалу) које божанска светлост прочишћава и отвара. То је оно Венцловићево ‘дрво познања’ које човек носи засађено у себи, јер свак у себи има свога бога“ (ПАВИЋ 1972: 155–158).

Одавде јасно сагледавамо да барокна метафора за воћку, подразумева спознавање Бога у себи, тј. значи отварање „духовних очију“ и најдубљи поглед у сопство, (порекло себе, душе/а), до самога Бога.⁸

Зато, када читамо Павићеву драму *Заувек и дан више*, сусрећемо Петкутина (или како му име каменоресци (намерно) раздвајају у одељку *Послацинице*: Пет – ку – тин (курзив, Ј. М). Петкутин, стиче се утисак да је сачињен

⁷ Милорад Павић је у свом есеју *Барокни слој у Хазарском речнику* изнео једну врло интересантну ствар са којом је рачунао пишућу своја дела: „Замишљао сам читаоца за којег пишем. Сасвим конкретно. С именом и презименом. Нема разлога да прећутим та имена. То су писци које сам волео и желео да их видим нагнуте над мојом књигом. Гроф Ђорђе Бранковић, Гаврил Стефановић Венцловић, Арсеније III Чарнојевић, Захарија Орфелин, дакле писци српског барока, одавно покојни“ (1986: 2). Није стога необично што можемо прочитати и несумњиво значајан есеј Саве Дамјанова, наизглед необичног наслова – *Како би Венцловић читао Павића* (2009: 31–35).

⁸ Књижевно (или било које уметничко дело од првостепене вредности) имало би у том смислу да активира „духовне очи“ и омогући читаоцу да саживљавајућим читањем продре не само у суштину дела, већ у своје надубље сопство, као што би требало да човек гледајући и молећи се пред иконом, својим „духовним очима“ угледа „духовне очи“ иконе над којом се моли (или, пак, молитвено тишује попут исихаста) и тако успостави директан контакт са Богом, кроз Бога у себи – „као што сликар изображава, *скиошце* икону, тако и посматрач иконе ствара унутрашњи портрет продирући умом до моралне лепоте насликаног предмета“ (ПАВИЋ 1972: 61).

од пет „ку“ или пет врховних душа; а сачинио га је Аврам Бранковић, очитавши му 40. псалам. Петкутин је, с обзиром на то да нема мајку, а да је његово порекло (осим Бранковића, оца) божанско, истородан Адаму, првом човеку. На овај начин је, заправо, његова сенка присутна и у драми *Кревети за ѿроје* (о Адаму, Еви, Лилит и пореклу човечанства). Јабука (воћка!) као мотивационо језгро обе драме, у овом контексту добија на значају. Под засебним одељком *Посласицице* драме *Заувек и дан више*, издвојена је мини-целина којом се драма завршава, насловљена – Јабуке (Павић 2004: 107–118). У завршној сцени, појављује се глумица „сва у лишћу носећи на Грудима две јабуке, два права плода“, чује се глас Богородице: „Од звезда ћу цркву саградити / Од месеца цркви бела врата / Очима ћу иконе писати, / По уму ћу летургију снити ...“, да би и Јабука проговорила: „Ово је *Нови завети*, будуће тело Христово. Тело овога који лежи у јаслама тек рођен. Овде на земљи он има Матер, али нема Оца“ (Павић 2004: 116). Снглф, лице драме *Кревети за ѿроје*, има „три оца и ниједну матер“ (Павић 2004: 137), а Лилит и Ева, такође немају матер, имају само оца (уп. Павић 2004: 202). До самоспознаје и сазнања о суштини њиховог постојања долазимо Бејлијевом репликом:

„Браво, госпођо Ево! (тапше, затим вади из цепа јабуку и даје јој. Ева је брзо спусти у тањир на столу). Да вам испричам једну згоду о тој јабуци. Бог је вас, Ево, и Адама створио као једно биће. Да се не осетите усамљено, расцепио вас је на два дела, али тада се још није разликовало ко је од вас двоје мушко, а ко женско, ко Адам, а ко Ева. Тада је наишао ђаво и намамио вас да угризете речену јабуку. Оно које је прво загризло и отворило у јабуци рупу, постаде женско“ (Павић 2004: 197–198).

Кушање јабуке, значи и спознавање смрти, што се у *Хазарском речнику* имплицира кушањем „воћке ку“, прозрењем у њене тајне и потенцијалним увидом у смрт, сном Јусуфа Масудија. У драми *Кревети за ѿроје*, то нам је посредовано кроз Адамов исказ: „Значи ли то да смрт није тако целовита ствар као што каже класична медицина? Него сукно с поставом, јабука с две полутке (Разломи ону јабуку из тањира)“ (Павић 2004: 200). Најпосле, у драми *Ситаклени ѿуж*, не рачунамо експлицитно са мотивационим језгром – јабуке, мада се може говорити о његовом врло суптилном присуству, кроз појаву „калемарског ножа“ (Павић 2004: 269). „Калемарски нож“ заправо је прецизно саздана метонимија која упућују на различита порекла „воћке ку“ – староегипатску врховну душу, накалемљену на барокну метафору – воћка, али и, усудићемо се да приметимо, треба рачунати и на иконосликарство. На икони преподобног Макарија Египатског, у другом плану, налази се изразито необично представљен херувим; наиме, анђеоло највишег реда, који је најближи Богу и представља отелотворење „множине знања“ (уп. *Речник симбола* 1994: 503) подсећа на располућену воћку црвене боје (сродницу воћке „ку“, јер не само да подсећа на преполовљену воћку, чија би кошпица била аналогна херувимовој глави са ореолом, већ је и „птицориболика“, као да је Павић према њој писао одредницу за *Хазарски речник* – уп. Павић 2012: 130–131).



Слика: Икона ѓрејподобноѓ Макарија Еѓијайскоѓ,
 <<http://srbin.info/2013/02/pravoslavni-kalendar-1-februar-19-jan-prepodobni-makarije-egipatski/>> 1. 6. 2013.

Није искључена ни могућност да је на Павићеву воћку „ку“ накалемљена и слатка и златна воћка, танталска рода из чувене *Santa Maria della Salute*, Лазе Костића: „Зар мени старом на дну живота, / та златна воћка што сад тек зре? / Ох, слатка воћко, танталска рода, / што ниси мени сазрела пре“? (Костић 1975: 396). Овим је стиховима можда посредовано зрење „духовних очију“ лирског субјекта Костићеве песме, и то кроз барокну метафору „воћка“, у смислу који јој је придавао и Венцловић:⁹ „Она ме гледну. У душу свесну / никад још такав не сину глед“ (Костић 1975: 395). Владета Јеротић је то назвао суочавањем песника са његовом Анимом (Јеротић 2007: 103), но, до таквог суочавања и сједињавања са Анимом и не долази без отварања „духовних очију“, без тежње ка еманацијама божанског у себи: „Лаза је завршио своју последњу песму тријумфално-екстатичним криком у коме је на грандиозан начин пројектовао своју мегаломанску жељу да после сједињавања мушког и женског принципа у себи постане исто што и богови“ (Јеротић 2007: 108).

8. Позориште у позоришту. Посебан облик самоспознаје (и писца и читаоца и позоришне публике) јесте самопрозреће кроз тзв. драму у драми (са каквом се суочавамо у, примера ради, Шекспировом *Хамлеју*) или, пак, кроз „позориште у позоришту“ о чему подробно пише Жан Русе у *Књижевности барокноѓ доба у Француској* (1998: 66–73). Прво,

⁹ Поетика Лазе Костића има додирних тачака са барокном поетиком. Да поменемо само рад Драгише Живковића – *Лаза Костић и барок* (1991: 407–415).

„сасвим је извесно реч о стицању свести о себи [...] затим, унутрашњи комад је у правом смислу позоришни облик удвајања [...] позориште учествује у игри огледала, односно сличности [...] тако је глумац пројектован изван своје улоге и види себе како игра, као што гледалац види себе како гледа. Дух се колеба између тих планова који се међусобно преклапају“ (РУСЕ 1998: 70).

Милорад Павић, сасвим промишљено, у мини-одељку *Јабуре*, драме *Заувек и дан више*, уводи лица глумца која по Петкутиновој наредби треба да изведу вертеп,¹⁰ представу која се „као божићна школска драма спомиње тридесетих и четрдесетих година XVIII века“ (ПАВИЋ 1970: 274). Петкутинова и Калинина љубавна прича огледа се кроз разговор мртвог Петкутина, Глумца и Глумице, посебно кроз речи Глумице: „И ја сам имао жену... У њеној души пролеће, у мојој јесен, и тад иста птица пролете кроз обе душе“ (ПАВИЋ 2004: 114). Драма *Сћаклени џуж* (шеста сцена оба пута), такође рачуна са играњем вертепа, с тим да се сада ради о дијалогу између Црног човека и Глумца, међутим, дијалогу који структуром и садржином упућује на помисао да је Црни човек,¹¹ можда отелотворен Петкутин. Ради се, дакле, о могућој Петкутиновој маски. Јудин О’Нил у *Белешкама о маскама* истакао је да је „употреба маске најслободније решење проблема модерног драматичара како да изрази [...] оне дубоке конфликте духа [...] он мора да нађе неки метод да прикаже ову унутрашњу драму у свом делу“ (О’Нил 1975: 296).

Отуда би функција увођења вертепа у двома Павићевим драмама била указивање не само на могућности преображаја и пресељења лица из једног у друго дело, већ и назнака о „дубоким конфликтима духа“, какви се налазе у Петкутину. Не треба пренебрегнути да је Петкутиново рођење специфично (као и Адамово, као и Христово, а тиче се људског и божанског)¹² и да је зато Божић (када се игра вертеп, празнично, тзв. свето време) нова

¹⁰ Од библијских и световних сцена развила се код Пољака szopка, код Румуна vicleimul, код Словака betlehem, у Украјини, код Срба и у Русији – вертеп (ПАВИЋ 1970: 274).

¹¹ Црни човек спасава Давида и Девојку у првом чину други пут јер, „све се већ десило. Он нас је већ убио, не може поново. Не постоји такав на свету који те може убити два пута“ (ПАВИЋ 2004: 266). Црни човек је то можда учинио, јер будући да је Петкутин, или – прецизније – Петкутиново Тело (лице из одељка „Риба у соли јеленског рога“, драме *Заувек и дан више*) жели да поврати своју Душу. „Тело Петкутин (је) главна личност позоришног комада, али Душу не сме играти иста глумица која игра Калину“ (ПАВИЋ 2004: 35), што би значило да Петкутин треба себе најпре да уцелови (спозна, прогледа духовним очима: „ДУША: Већ други дан чувамо овај воћњак, а нисмо ништа окусили. Можеш ли да ми набереш јабука? /ТЕЛО: Зар не опажаш ништа у мојим очима? Ја сам потпуно слеп и не могу отићи по јабуке“ – ПАВИЋ 2004: 41), не би ли завредио остварење љубави, схваћене у визији Алена Бадјуа, француског савременог филозофа, као „сцену за Двоје“ (2012: 7–98), и то управо кроз љубав Давида и Девојке.

¹² Ево каквим је ритуалом настао Петкутин, према драми *Заувек и дан више*: Аврам Бранковић „од земље гради малу људску сподобу, залива је из уста водом да се не засуши. Одједном прекида рад и узима једну стару, дебелу књигу и листа је, кад нађе место, чита.

шанса за ритуал у којем би се Тело стопило са Душом (мисли се на лица из „Рибе у соли јеленског рога“). Милорад Павић је, чини се, на овај начин остварио својеврсну „потребу за ритуалом“ кроз драмски текст, на шта је позивао Питер Брук:

„Ми смо изгубили свако осећање ритуала и церемоније – било да су они повезани са Божићем, рођенданом или погребом – али су нам остале речи и стари импулси се покрећу у нашој бити. Осећамо да су нам ритуали потребни [...] Зато уметник понекад покушава да пронађе нове ритуале имајући као извор само своју имагинацију. Он подражава спољну форму церемонијала, паганског или барокног, додајући сопствене украсе“ (1975: 424).

Можда је „потреба за ритуалом“ један од разлога због којих се Милорад Павић, ипак, одлучио за писање драма, и то драма у којима су лица махом ликови из његове прозе. У интервјуу са Аном Шомло, објаснио је свој однос према позоришту:

„[...] моје романе и приче није лако пренети у други медиј. Али, све то је један пар рукава, а други је мој однос према позоришту. На Светој Гори сам научио да се сви ми можемо поделити на две групе, на идиоритмике и општежитеље [...] општежитељима припада и војнички занат као и позориште [...] Пошто сам ја идиоритмик, врло рано сам схватио да ту немам шта да тражим, да то није мој домен, иако сам се бавио позориштем као историчар српске књижевности; обрадио сам почетке српског позоришта [...] то није моја крвна група“ (Шомло 1991: 87–88).

Као историчар српске књижевности, Милорад Павић увео је вертеп у своје драмске текстове, чинећи то из многоструких разлога; могућности самоспознаја, огледања духа, потребе за ритуалом, посебним односом према српској традицији позоришта, али и, „другим паром рукава“ – према европској традицији „драме у драми“, чије је извориште у барокном добу.¹³

9. Кемп. Касније опредељење Милорада Павића за писање драма (деведесетих година 20. века), може се, дакле, објаснити значајем барокне поетике за њега, те њеним потенцијалом у овом домену. Посебан вид могућности барокног стила, огледа се и у препознавању тзв. кемп стила у Павићевој драми *Свадба у кујайилу*. „Зонтагова у свом истраживању прве знаке кемп укуса проналази још код манириста, онда у барокним поетикама које подразумевају wit, witz, agudeza и чуђење, у готским романима, одушевљењу ‘кинеским дрангулијама’ или вештачким руинама“ (Еко 2007: 411).

Пред њиме је раскошан ђуп плав и златан [...] Склапа књигу, ставља сподобу од глине у ђуп и да би јој удахнуо живот чита четрдесети псалм“ (Павић 2004: 61).

¹³ У доба барока, поглед на свет био је следећи: „Свет је позорница“ (уп. Русе 1998: 28–33).

Посебан вид павићевског кемпа, огледао би се најдиректније на сцени када се Ленау чудесно уздиже у судници:

„У том тренутку Ленау бива окупан светлошћу и заједно са клупом почиње полако да се уздиже. Судница замре од запрепашћења [...] ГЛАС ДЕВОЈЧИЦЕ: Мама, запрепасти се! Молим те, мама, запрепасти се бар мало! [...] ЛЕНАУ: (са клупе уздигнуте високо у ваздух, загледан у даљину) Јесте... Одавде се добро види цео двадесети и још парче двадесет првог века“ (Павић 2005: 67–68).

Овде је присутан кемп „облик екстремизма против природе“, „љубав према ексцентричном и чудесном“ (Еко 2007: 410). Кемп се у *Свадби у кујайшилу*, огледа и у наслову драме, али се запажа и у односу кемпа и сексуалности, на начин на који их одређује Сузан Зонтаг у *Белешкама о кемју* из 1964. године. Важну улогу у Павићеву драми игра, наиме, Ленау, коме је надимак Лена, а који је заљубљен у господичића Јосифа Аристотелеса. Не само да је надимак Лена и мушки и женски надимак, већ је уз све то, овај младић и хомосексуалац, а његове „мушке“ панталоне од јеленове коже треба да постану женске ципелице. „Андрогиност је свакако једна од великих представа сексуалности [...] кемп је тријумф хермафродитског стила (заменљивост између *мушкарца* и *жене*, између *личности* и *сивари*)“ (Еко 2007: 412). Утолико постаје јасније и због чега Јонеско (лице драме *Свадба у кујайшилу*) изговара сливено „медамземесје“, што је експлицитно манифестовање андрогиног у обраћању. Треба поменути да је за кемп важан и „патетичан недостатак стида“ (Еко 2007: 410), који као такав провејава и код Павића: „Знаш шта, ја мислим да би ти хтео тог Аристотелеса да креснеш“ (Павић 2005: 15), „то је сперма. У вашој близини стално ми избија сперма на све поре“ (Павић 2005: 17), „курац сам нашла у њеној фиоци с рубљем“ (Павић 2005: 21), „тешко да ћеш ти после овакве просидбе доспети да појебеш свог слатког господичића Јосифа [...] стварно је слadak. Има добро дупе. Наше, а светско!“ (Павић 2005: 22–23). Све наведено, стане и у једну усхићену реакцију дегустатора кемпа: „Ово је превише, не могу да верујем“ (Еко 2007: 418), „лепо је јер је грозно“ (Еко 2007: 416) и „банално с временом може да постане фантастично“ (Еко 2005: 417). Најпосле, „кемп се јавља онда кад је претеривање невино и непрорачунато. Чисти примери *кемја* нису смишљени, већ крајње озбиљни“ (Еко 2007: 417); што би могло да важи и за Павићеву драму *Свадба у кујайшилу* – она је кемп, баш зато што има елементе кемп стила који нису намерним интервенцијама инкорпорирани у текст (дидаскалије, дијалоге, монологе), већ је, чини се, Павић изводећи крајње консеквенце барокне поетике (а бивајући озбиљан у томе) спонтано склизнуо у кемп (облик необарока: уп. Еко 2007: 411). Јер, „не може се ‘решити’ да се направи нешто кемп. Кемп не може да буде намеран, он се заснива на невиности с којом се извештаченост постиже (и додајемо, на искуству онога ко га као таквог препознаје)“ (Еко 2007: 418).

*

Почев од барокне омилитике, која је битно одредила стил Павићеве реченице (па тако и лица његових драма), преко повлашћених реквизита на сцени, специфичног односа према барокној музици, те „драми у драми“, па до кемп стила (необарок), чини се да је све подређено различитим облицима духовне самоспознаје, која је посредована уметничким делима (тј. драмама, позоришним представама). Милорад Павић вешто је и смислено инкорпорирао „барокно“ у своја дела. С једне стране преобликовао је ту традицију у складу са новим духом времена, настојећи да је тако сачува од заборавља. Са друге стране будећи самоспознајне „духовне очи“, машту, подстицао је и интуицију код својих читаоца (публике), а тако је и читалац, (само)спознајом, продирао и у оно „карактеристично у њему [делу], његову индивидуалну физиономију“ (Кроче 1960: 20).

ИЗВОРИ

- Андрић, Иво. *Сабрана дјела Иве Андрића. Жеђ*. Сарајево: Удружени издавачи, Свјетлост, 1981.
- ВИНАВЕР, Станислав. *Дела Станислава Винавера. Душа, звер, свесџ*. Гојко Тешић (прир.). Београд: Службени гласник, 2012.
- КОСТИЋ, Лаза. *Песме*. Бошко Петровић (прир.). Нови Сад: Матица српска, 1975.
- КРАКОВ, Станислав. *Црвени Пјеро*. Гојко Тешић (прир.). Београд: Филип Вишњић, 1992.
- МАНОЛОВИЋ, Тодор. Интуитивна лирика. *Васионски самовар: анџолоџија јуџаванџарде 1902–1934*. Гојко Тешић (прир.). Београд: Чигоја, 2000: 54–56.
- МЛАДЕНОВИЋ, Тодор. Интуитивна режија. *Васионски самовар: анџолоџија јуџаванџарде 1902–1934*. Гојко Тешић (прир.). Београд: Чигоја, 2000: 72–74.
- ПАВИЋ, Милорад. *Инџеракџивне драме: Заувек и дан више. Кревеџ за џироје. Сџа-клени џуж*. Београд: Дерета, 2004.
- ПАВИЋ, Милорад. *Свадба у куџаџилу: весела иџра у седам слика*. Београд: Дерета, 2005.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАДЛУ, Ален. *Похвала љубави*. Оливера Миок (прев.). Нови Сад: Адреса, 2012.
- ДАМЈАНОВ, Сава. Како би Венцловић читао Павића. *Аџокрифна исџорија срџске (џосџ)модерне*. Београд: Службени гласник, 2009: 31–35.
- ЖИВКОВИЋ, Драгиша. Лаза Костић и барок. *Зборник Маџице срџске за књижевносџ и језик*. 39/3 (1991): 407–415.
- ЗОВОВИЋ, Мирка. *Барок: књижевна џеорија и џракса*. Београд: Народна књига – Алфа, 2007.

- ЈЕРОТИЋ, Владета. Лаза Костић: О преображајима „вечно женског“ у души Лазе Костића у његовој песми „Santa Maria della Salute“. *Дарови наших рођака 1*. Београд: Задужбина Владете Јеротића, 2007: 103–117.
- МАРИЋЕВИЋ, Јелена. Препознавши воћку ку: О митолошким извориштима у *Хазарском речнику* и *Дружом ѿелу* Милорада Павића. *Београдски књижевни часопис*. 8/27 (јун 2012): 125–135.
- НЕГРИШОРАЦ, Иван. Прозорљиво око Милорада Павића. *Павићеви ѿалимјесѿи*. Сава Дамјанов (прир.). Бајина Башта: Фондација Рачанска баштина, 2010: 75–85.
- ПАВИЋ, Милорад. *Истјорија срјске књижевности барокног доба: 17. и 18. век*. Београд: Нолит, 1970.
- ПАВИЋ, Милорад. *Гаврил Сѿефановић Венцловић*. Београд: СКЗ, 1972.
- ПЕЛЧИЋ, Александар. Драмски речник Милорада Павића (три интерактивне драме + весела игра). *Књижевна истјорија* 43, 143/144 (2011): 181–197.
- ПЕЛЧИЋ, Јован. Јединство српске националне књижевности. Основи, вредности – трајање. (Пут Милорада Павића до *Рађања нове срјске књижевности*). *Philologia mediana*. 2/2 (2010): 191–218.
- Речник симбола*. Томислав Гаврић, Крсто Миловановић (прир.). Београд: Народно дело, 1994.
- ТАНАСИЈЕВИЋ, Мирослав. *Речник егјпѿске цивилизације*. Београд: Опус, 1989.
- ШОМЛО, Ана. *Хазари, или обнова византијског романа: разгјовори са Милорадом Павићем*. Београд: БИГЗ, СКЗ, НК, 1991.

*

- BRUK, Piter. Potreba za ritualom. *Rađanje moderne književnosti: Drama*. Mirjana Mioćinović (prir.). Beograd: Nolit, 1975: 423–426.
- EKO, Umberto. Kemp. *Istorija ružnoće*. Beograd: Plato, 2007: 408–418.
- KROČE, Benedeto. Intuicija i izraz. *Estetika kao nauka o izrazu i opća lingvistika*. Vinko Vitezica (prev.). Zagreb: Naprijed, 1960: 17–27.
- O'NIL, Judžin. Beleške o maskama. *Rađanje moderne književnosti: Drama*. Mirjana Mioćinović (prir.). Beograd: Nolit, 1975: 296–299.
- PAVIĆ, Milorad. Barokni sloj u *Hazarskom rečniku*. *Delo*. XXXII/ 32, 6, 1986: 1–9.
- PLAVŠA, Dušan. *Muzika: prošlost, sadašnjost, ličnosti, oblici*. Knjaževac: Nota, 1981.
- RUSE, Žan. *Književnost baroknog doba u Francuskoj: Kirka i paun*. Tamara Vulčić Bulić (prev.). Sremski Karlovci–Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998.

Jelena Đ. Marićević

EIN BLICK AUF PAVIĆS DRAMEN DURCH ARISTOTELS FERNGLAS:
BAROK IN MILORAD PAVIĆS DRAMEN

Zusammenfassung

Es ist weitgehend bekannt, dass für Milorad Pavić Barock – als Epoche und Stilrichtung, nicht nur als Gegenstand der wissenschaftlichen Auseinandersetzungen (vgl. Pejčić 2010: 191-217), sondern auch als eine unerschöpfliche Quelle künstlerischer Inspiration, wichtig ist, worüber sich Pavić auch in seiner eigenen Poetik äußerte (vgl. Pavić 1986: 1-9). Ziel dieser Arbeit ist es zu untersuchen und einige von möglichen Antworten, auf eine bestimmte Frage, zu geben – in welchem Maß, auf welche Art und Weise und in welcher Funktion sich „das Barocke“ in den Dramen von Pavić widerspiegelt – *Zauvek i dan više* (1993) (*Für immer und einen Tag länger*), *Krevet za troje* (2002) (*Bett für drei*), *Stakleni puž* (2002) (*Glasschnecke*) und *Svadba u kupatilu* (2005) (*Hochzeit im Bad*).

Филозофски факултет

Докторанд на Одсеку за српску књижевност и језик

Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија

mitojelija@gmail.com