

## ЈЕДНА ЗАБОРАВЉЕНА ЈУЖНОСРБИЈАНСКА ДРАМА Српски национални покрет у драми *Зайочници* Анђелка М. Крстића

*Апстракт:* Циљ овог рада је настојање аутора да предочи све релевантне чињенице везане како за настанак тако и тематику, али и доцнији друштвени живот Крстићевог драмског дела. Посебна пажња посвећена је стога микоранализи структуралних планова Крстићевог текста у којима се открива неоспоран квалитет прве, а за дуго времена и једине драме на тлу Јужне Србије. Измењена гео-стратешка позиција и нове историјско-друштвене околности условиле су и посебан однос према Крстићевом уметничком раду, те је намера овог рада да понуди што више релевантних чињеница за разумевање околности које су довеле до потпуне маргинализације некада веома популарног позоришног комада у Јужној Србији, данас БЈР Македонији.

*Кључне речи:* драма на тлу Јужне Србије, Стара Србија, Јужна Србија, историјска, реалистичка, психолошка драма, аспекти игре и играња, линија развоја лика, очување националног идентитета.

О драмском делу Анђелка Крстића у литератури о овом књижевнику огласио се само Петар Митропан.<sup>1</sup> У свом тексту (јер и онај из *Јужној ире-лгеда* и *Политике* су у ствари истог садржаја) Митропан је изнео афирмативан суд о вредности овог дела. О томе шта представља суштинску вредност овог Крстићевог дела Митропан пише:

„Први пут се четнички покрет у јужним крајевима и његове истакнуте вође (Бабунски, војвода Глигор и Мицко) јављају у једном правом књижевном делу, дати у широј природној слици. Раније дотицани само узгредно, у мемоарима и есејима, сад се крећу оживљени са својим људским особинама, оцртани као личности са улажењем у њихову психу и моралну проблематику, везани за своју средину и своје доба. Болне су то слике. Као у Крстићевим приповеткама и у *Трајану*, ту се одиграва тиха трагедија српског народа у Јужној Србији. Сиже *Зайочника* је прост, истинит, управо узет из живота: два света и њихов вековни спор и сукоб. ... У *Зайочницима* Анђелко Крстић, уствари, васкрсава поједине моменте из недавне прошлости, коју је добро познавао и у којој је и сам био учесник. Као и друга његова дела, *Зайочници* имају мно-

<sup>1</sup> Петар Митропан: *Позоришна хроника*, Јужни преглед, год. XI / 1937, бр. 10, стр. 384–387. (текст је посвећен драми Анђелка Крстића)

Петар Митропан: *Нови драмски њисци у Јужној Србији*, Политика, год. XXXV / 1938, бр. 10 879, стр. 18.

го унутрашње драмске динамике која је била сакривена у бити саме стварности. Писане скромно, искрено и поштено ове слике убедљиво показују трновит, пун жртава, пут којим се ишло ка слободи Јужне Србије. Ма да у склопу драме нема нема ничег изванредног, она делује јачином појединих момента и епизода при цртању којих, као и у карактеристикама историјских личности, аутор задржава правилан распоред светлости и сенке. Баш у томе је велика привлачност Крстићевог дела, што се писац у знатној мери ослободио уздигнутог тона, афектације и уобичајених шаблона по којима се, обично, раније такве ствари компоновале. Не побијајући хероизам четничких војвода Анђелко Крстић жели да покаже у њима све човечанско, обично, приказујући њихов рад као тешку мисију и трагичну неминовност, јер њихову појаву и улогу неодољиво су наметале историјске прилике. Писац не крије тамне нагоне који живе и буде се лако у људској души, кад се дирне оно што јој је драго, али у целој драми изнад свега провејава карактеристичан топал хуманизам Анђелка Крстића. Људи и дела дати су у широком, лаганом темпу, природном и сугестивном, дијалог је колоритан, лак и свеж.<sup>2</sup>

Да бисмо исправно разумели о којим људима је реч када се помињу четничке војводе у Крстићевој драми послужићемо се текстом М. Миленовића из *Народне енциклопедије српско – хрватско - словеначке* Станоја Станојевића, у коме се о војводи Бабунском износе следећи биографски подаци:

„Бабунски Јован Стојковић, четнички војвода и један од најзаслужнијих националних радника (25/12 1878, азотско село Мартолиц, срез велешки – 17/2 1920, Велес)... 25/3 1905 прешао је границу са четом од 35 другова. У вези са војводом Глигором Соколовићем из прилепског Небрегова и војводицама Тренком Рујановићем из Крапе, Јосифом и Михаилом из Брода, Долгачем, Васиљом Трбићем и Ценом Марковићем. Б. је очистио десну обалу Вардара од бугарских чета и почео је коначно рушити бугарску организацију. – Када су младотурци, у лето 1908, извршили преврат и прогласили Устав, Б. се као и остале војводе и четници, вратио из горе. Али се убрзо увидела намера младотурака. Они су Б. ухватили, али он успе да побегне у Србију, одакле је 1912 прешао, као претходница војске, цело бојиште од Куманова до Битоља. – Б. је врло активно учествовао и у Светском Рату. На солунском фронту чинио је, са невероватном храброшћу, изврсне услуге савезницима, те је добио највиша наша и француска ратна одликовања. Умро је у Велесу, где му је 1924 удружење резервних официра подигло споменик.“<sup>3</sup>

Међутим, за сагледавање животне подлоге у драми *Зайочници* важнији подаци су садржани у одредници посвећеној ауторовом рођаку, војводи Мицку Крстићу, у чијој чети је Анђелко и био:

„Крстић Мицко, четнички војвода и национални радник (око 1840, Латово, срез поречки, округ охридски – 13–16/10 1909, на путу између Кичева

<sup>2</sup> Политика, стр. 18.

<sup>3</sup> М. Миленовић: *Станоје Станојевић: Народна енциклопедија српско- хрватско – словеначка*, књ. I (А–З), (фототипско издање), Штампарија: „Будућност“, Нови Сад, ИК Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, Војноиздавачки завод, Београд, стр. 101.

и Брода). Од расе челичних Срба Поречана, у којима национална свест није утрнула ни кроз векове насиља и ропства, К. је још у младости устао против зулумћара Турака и Арнаута. ... У једноме од сукоба што их је имао са Бугарима, заробио је чувеног бугарског војводу Дамјана Грујева, али му је покло- нио живот и пустио га, под условом, да више не нападне на Србе. Грујев се повукао у Бугарску, али је већ почетком идуће године (1906) поново пошао „на терен“, где су га Турци убили. Када је отпочела наша организована чет- ничка акција и када су на терен стигле младе војводе, Глигор, Бабунски, До- везенски и остали, К. је, као стар човек, пошао на одмор у Србију. У Србији је живео, већином у Крагујевцу и Пожаревцу, близу три године, па се вратио у Пореч. Када су младотурци наумили да обезглаве народ, први је на реду био К. Турци су га убили 13–16/10 1909, на путу између Кичева и Брода.“<sup>4</sup>

Из ових кратких осврта на биографије војвода Бабунског и Крстића ви- димо који догађаји и које време сачињавају стварносну и историјску подло- гу Крстићеве драме. Да је због тако заснованог свог историјског склопа била веома популарна у времену свог настанка па до почетка грађанског рата у Краљевини Југославији сведоче нам и следећи подаци:

1. драма *Зайочници*, добија награду Српске краљевске академије и из- води се у Скопљу, у тамошњем Народном позоришту као централни догађај поводом обележавања двадесетогодишњице пробоја Солунског фронта (1917);

1. Након овога извођена је тридесетак пута, што сведочи о њеној вели- кој популарности код публике, али и код позоришне критике, јер је до почетка окупације и избијања грађанског рата 1941. године на тлу Краљевине Југославије извођена најмање три пута годишње. Што с обзиром на уобичајено трајање позоришне сезоне износи најмање шест реприза по сезони. Са овим подацима могу се поредити само најпопуларнији комади Б. Нушића и С. Сремца.

Дакле, Крстић и по овом сегменту свог рада заузима значајно место у историјском развоју српске националне драме (позоришта), али и његово драмско дело представља изузетну грађу за историју позоришта у Старој Ср- бији, а нарочито њеном делу од посебног значаја Јужној Србији (данашња БЈР Македонија).

Да драма *Зайочници* представља првокласно сценско дело сведочи нам и њена композициона структура у којој је дистрибуција просторно-времен- ских аспеката од највишег степена важности. Укршттајући више паралелних драмских токова и неколико просторно-временских планова Крстић пости- же избегавање клишеа, сликање црно-белих односа, него употпуњава слике психолошких стања прецизном и разрађеном каузалношћу догађаја и истом таквом мотивацијом ових стања. Тако у овом Крстићевом делу налазимо еле- менте историјске, реалистичке, али и психолошке драме.

Историјски аспект драме *Зайочници* не испољава се само у чињеници да је у њу пренет непосредни, чињенично потпуно утврђени историјски низ,

---

<sup>4</sup> Исто, књ. II (И – М), стр. 472.

односно да су њени актери *посијојали* као такви, већ и начин на који је у њој обликован хоризонт прошлости, али и реализован хоризонт будућности на начин на који је те хоризонте објаснио 1902. године Станислав Пшибишевски у свом делу *О драми и сцени*. Историјски низ постаје тако оквиром за драмску ситуацију. Прихватимо ли дефиницију драмске ситуације коју је изнео Етјен Сурио по којој је она „посебан облик међуљудске и микрокосмичке напетости у одређеном сценском тренутку“<sup>5</sup> – онда видимо какву је врсту напетости условило доба турске власти у Јужној Србији. Према одређењу Ј. Л. Стиана да је драма „друштвени догађај или није ништа“<sup>6</sup> произилази да је ово доба породило ону врсту напетости која се код православних Срба изражава на плану реалне егзистенцијалне стрепње. Њихова част, имања и породице изложени су безобзирности исламиста свих друштвених слојева, али нарочито оних острашћених и силних моћника од којих сви зазиру, па и њихови истоверци. На овом пољу испољава се и главни мотив пролога, а то је сексуално условљена *жудња* турског силника, Махмут-бега за лепом, младом, српкињом Магдом. Према подели драмских ситуација коју је 1895. године у свом делу: *Тридесетих шест грамских ситуација* изнео Жорж Полти овде имамо реализацију *Смелој љокушаја*, јер Махмут-бег нескривено појудно упућује „машала, машала“ двадесетогодишњој Магди захтевајући при том да му донесе „један огањ за цигаре“. Символика овог захтева је нескривено сексуалне природе. То нам потврђују и реакције помагача у игри антагонисте, а то је Махмуд-бегов Сејмен који му даје неопходно саопштење да је Магда *верена*, али то сазнање ни у једном тренутку не умањује бегову жудњу. На овај начин се бег испољава као ситуациона фигура *желиоца*, односно као носилац главног стремљења у игри.<sup>7</sup> Реакција протагонисте, односно Магде садржана је у невербалној комуникацији, односно дидаскалијом назначеној реакцији – несвесном испуштању крчага код чесме где сусреће бега. Овај сусрет на хронотопичном месту (чесма) постаје тако линија укрштања два пута, од којих се оба испољавају на временској и делимичној просторној равни. Наиме из дијалога бега и Сејмена сазнајемо да бег *од раније* вреба Магду, што је једна временска димензија кретања, а друга је саопштење да је *од раније* Магда верена, дакле два синхрона низа реализована у *прошлости* постају дијахрони на просторном плану. Прихватимо ли дефиницију времена коју је дао Стивен Хокинг, а по којој је време „интервал протекао између два догађаја“<sup>8</sup> онда видимо да су догађаји који су протекли заправо посредни извештаји који одређују бега као носиоца жудње, а Магду као објекта те жудње, те је због тога код ње и оправдано испољавање егзистен-

<sup>5</sup> Етјен Сурио: *Двестиа хиљада грамских ситуација*, прев. М. Вуковић, Нолит, Београд, 1982., стр. 38.

<sup>6</sup> Ј. Л. Стиан: *Комуникација у драми*, у: *Модерна теорија драме*, прир. М. Миочиновић, Нолит, Београд, 1981, стр. 224.

<sup>7</sup> Детаљније о подели функција и носилаца драмске ситуације у: Е. Сурио, стр. 87. и даље.

<sup>8</sup> Стивен Хокинг: *Крајка њовест времена*, прев. З. Живковић, Алмари, Београд, 2002, стр. 175.

цијалне стрепње. Унутар овако заснованог временског модела који је сав у знаку *рејтроспекције* испољавају се просторни *догађаји*, а то су хронотоп пута бег и Сејмена забавног карактера и хронотоп пута Магде радног карактера. Дијахронија синхроног *прошлој* временског плана овим је довршена прва чији би се садржај могао одредити као *прејознавање*. Након овога следи сцена *ујознавање* са беговим карактером. Његова дволичност и неподложност *моралном закону* истакнути су његовом конзумацијом ракије. Као и у приповеткама и роману, и у драми Крстић користи јело и пиће као суштинске категорије иманентног плана да би у потпуности испунио трансцендентни план. Када Магдина баба доноси тражени жар, бег не реагује само вербално, него и невербално – „покреће љутито главом, шкргуће зубима“, док за то време старица „стоји у месту, ћути погнуте главе. Рука јој са машицама дрхти“. Да је страх оправдан код овог јужносрбијанског роба потврђује већ наредна вербална сцена свађе у којој бег наређује Сејмену да избије старицу. Она ударце стоички подноси и удаљава се са речима да је Магда „при кућној работи“.

Карактер протагонисте није, дакле, назначен дејственим планом његовог пратиоца, већ је Сејмену као пратиоцу антагонисте поново додељења улога извештача и о особинама протагонисте, те је овим удвајањем функционалних планова лика Сејмена омогућена реализација низа сема од којих је најважнији *извештилац*. Тако нас Сејмен извештава: „Побегна ми она!.. Ја, изгреба ме и уједе!“ Невербалном комуникацијом још више се истиче Магдина *храброст* и *одлучност* да *по сваку цену не буде бејова*, јер сејмен:

„Показује на лице и крваву руку у којој је Магдина шамија“. „Храброст“ сејмена испољава се у томе што он бије старицу у одмазду за Магдин поступак. То „јуначко“ дело бива употпуњено новим извештајем да су обе претиле „са ноћни планинци“. Невербална реакција бег који „застаје замишљен“ исказује сву озбиљност ове претње.

Карактер пратиоца протагонисте, односно Магдине бабе исказује се и у томе што она не прима понуђени мито од бег. Када је и овај последњи, а свакад успешни, покушај да *загобије* Магду пропао, он се одлучује на примену голе, физичке, силе и отворено наређује сејмену да отме Магду. Међутим из куће, али и око ње запуцаше пушке. Магдина част је одбрањена, а и доказано је да претња „ноћницима“ није била ни безазлена ни олако дата. На овај начин завршена је прва појава. Дакле, првом појавом дата је *историја* односа између протагонисте и антагонисте. *Смели покушај* као IX ситуација укрштена је са V *Пројоњени* према Полтијевој типологији. Ово укрштање омогућило је и испољење просторно-временског реза означеног помоћу „Мале завесе“.

Измена на просторно-временском плану у Другој појави уводи нас у свет *стварносћи*. Протагонист пратилац овог пута је Магдина вршњакиња. Из дијалога који има карактер конверзације откривамо да је *сага* присутан велики *стешен страх* код Другарице. Магдина *храброст* као кључна њена особина и овде се испољава у тешењу пријатељице да је „секира близу“. Овим је довршен усмеравајући споредни мотив, јер Магда отворено наговештава *жељу за осветом*.

Појава Магдиног вереника Марка омогућава испољење основних назнака *психолошке* драме. Ниво егзистенцијалне стрепње Другарице бива у оној мери смањен у којој Марко испољава своју *одлучност* да их заштити. Љубав која везује Марка и Магду, а која се дешава *сага* омогућава читаочеву, односно гледаочеву непосредну интеракцију са предоченим приказом. Послужимо ли се дефиницијом Ане Уберсфелд да: „позориште држи у рукама истовремено две противуречне ствари – и психодраму и инструмент којим се откривају друштвени односи“<sup>9</sup> – онда видимо како се психодрама чији је примарни садржај *љубав* и то она плотска, између мушкарца и жене, непосредно преноси као садејствено афирмативно емоционално средство и на публику, али и на читаоце. Међутим, плод ове психодраме није испуњење хоризонта очекивања – свадба – како је назначено етнографским елементима дијалога и невербалне комуникације (говор цвећа и гестуални говор), већ је он стравичан – убиство Марка од стране групе сејмена. Прожимање танатоса и ероса у потпуности је изменило егзистенцијалну позицију протагонисте и његових пратилаца, али је, истовремено и изменило и позицију антагонисте. Позиција *шренућне* моћи, ипак, није донела жељено довршење револутивне равни антагонисте. „Храброст“ антагонистових пратилаца додатно је истакнута тиме што се крећу у групи како би напали *једној Србина* – Марка (симболика имена је више него очита) и што током тог кретања са *радном* карактером (убиство по налогу више власти, Махмут-бег) нападају Дечака и присиљавају га, под претњом клања, да покаже куда је Марко отишао.

Други чин осим што доноси нови просторно-временски рез садржи и нове елементе на плану психо и социо драме. Наиме, место збивања је гробље у чијем центру је нетом подигнута хумка Марку Столеском (1882–1904) која не само да опредмеђује карактер даљег дејственог плана ликова, него нам директно саопштава када се драма збива на историјском плану. То је година 1904. Из Крстићевих *Сећања* већ смо током овог рада видели колико је то била тешка, али и значајна година за самог писца, јер је тада његова *српска четиа* надјачала *бујарске и македонске четие*. Туга за изгубљеним младим животом која је основ психо-драме која се одиграва међу актерима сахране, постајући ситуационим споредним мотивом чији је примарни садржај опречност у мишљењу попа и учитеља. То није само сукоб генерација, млади учитељ : стари поп, или просвећености, образовани учитељ : необразовани поп, већ је то сукоб *идеологија*. Вјерују попа је веома блиско калвинизму и исламу, јер је: „Било к’смет, судбина, писано од Господа.“ Док је вјерују учитеља: „Зар још није испунио Господ тевтер с нашим јадима!? За вас стари „судбина“, „писано“; за нас судбину стварају сами људи, и себи и другима.“ Међу овако успостављеним драмским фигурама испољава се однос *сујројсџављања*. Ово *сујројсџављање* не довршава се само антагонизмом поп : учитељ, него добија и знатно шире социјалне димензије, те постаје изразом

---

<sup>9</sup> Детаљније о томе у: Ана Уберсфелд: *Четиње позоришта*, прев. М. Миоциновић, Нолит, Београд, 1982.



*ојшијеі анїаїонизма* Срби : мухамеданци, јер на попово: „Како људи?!“ учитељ одговара: „Тако. Да бесмо раније, на време, чинили што је требало, не би сад био онај онде (показује на Марков гроб), него би био онај, Махмут – бег на његовом месту!“

Расправу међу првацима окупљеним на Марковом гробу употпуњује одлука да пошаљу писмо *ноћницима*. Употреба опробаног драматуршког модела *писма* код Крстића тако добија двостуку функцију. С једне стране оно се појављује као покретач даље акционе, дејствене, равни ликова у оном контексту у коме га има код Косте Трифковића или Жоржа Фејода, али се за разлику од њихових лаких комада оно овде не јавља као *једини* и(ли) *централни ајенс*, без ког нема ни једне појединачне акције, већ као покретач акционог плана чији је карактер изражен у комуникативној вредности писма, односно оно се овде јавља као *носилац обавештења*, и као такво омогућава осталим ликовима да испоље свој акциони план. Оно дакле није само спона у радњи/збивању које се предочава као непосредни преносник *извештаја/обавештења*, већ се деструкцијом његове примарне комуниколошке вредности успоставља *покрепање* радње да се преко њега мотивише однос међу ликовима, али и њихово унутрашње стране. Тако из садржаја писма сазнајемо – *примамо обавештење* – са колико самооптуживања српски прваци истичу своје *оклевање* у контакту са „ноћницима“ чија је последица Маркова смрт. На овај начин писмо се у Крстићевој драми јавља и као спона између спољњег (социолошког) и унутрашњег (психолошког) плана. Током анализе Крстићевих приповедака уочили смо овако постављену улогу писма, преко кога се даје не само обавештење о тренутном положају актера, него и се извештава и о њиховој будућности, али истовремено се остварује и потпуни увид у њихова унутрашња стања и расположења. Тако у приповеци *Печалбарова жена* писмо има управо овакву функцију на приповедном плану, док у приповеци *Сеоски писмоноша* оно има само *оквирну* функцију у спајању егзистенцијалних планова писмоноше и прималаца писма. Са аспекта релевантног за Крстићеву драму најзанимљивија је приповетка *Клепва* у којој *писмо* има *раздешавајућу* улогу. Истоветно како се под утицајем писма мења *судбина* и формира *дејствени план ликова* у приповеци *Клепва*, мењају се *судбина* и *дејство* ликова у *Зайчницима*.

На који начин се врши те измена видећемо ако пажљивије осмотримо начин на који реагују окупљени прваци на његов садржај. Док Коцабаш – Павле и Учитељ афирмативно реагују на њега, Поп – Трпе изражава суздржаност и недоумицу, које одају укрштање вербалног и невербалног плана. Поп се „мешкољи, чешка подбрадак, хтео би нешто да примети, мисли се, устеже, а потом решава“ стоји у дијаскалији којом се изражава невербални план овог лика. На бази овог невербалног сегмента видимо какав је попов карактер, а он је *неодлучан* и *колебљив*. Он, тога, тражи да се писмо војводи Глигору ублажи. Тако уместо стриктне временске одреднице: „пред једна недеља“ он тражи да се убаци неодређена „пред некој ден“, а уместо стриктног захтева: „да раскрстиме с Махмут-бега“ да се стави ублажена форма: „извештаваме“.

Из реакције Коцабаш – Павла видимо како писмо делује на психолошким плану, јер он не преза да призна властиту кривицу за Маркову смрт, који би поп, вешто, желео да избегне: „Гребаше одма, јоште први напад на Стојнина кућа да известиме чета, и да припазимо на друго сами.“ Груписање протагонистових помагача око писма испољава се као усмеравајући споредни мотив, јер се преко *писма захтева освети*. Само *писмо* по карактерима које смо описали представља укрштање споредних мотива откривања прошлог и назирања будућег, јер се из његовог садржаја открива *прошлости* догађаја убиства Марка, а из његове намене или прагматичке равни открива се шта је то што припада будућности.

Након упућивања писма тајном везом – куриром – пастирком Марином, развија се кључна *интерлоација* садржаја у другом чину. Тај пресек збивања представља појава званичних органа турских власти – полицајаца. Семантички садржај ове појаве није само у томе што она представља дејство споредног мотива ометања – успоравања главне радње (доласка ноћника) – већ и у томе да је преко ове појаве исказана *суштинска бић ијурској окујационој системи*. Из кратког, радног, дијалога Коцабаша – Петра и Полицајца видимо до које мере је турска власт *корумпирана* и *неправедна*. Ову слику употпуњава сусрет Маркове мајке Симовице и Полицајца. Кратко ислеђивање завршава се њеним одговором да не зна које убио Марка. На овај начин обезбеђен је потпун алиби за реализацију главног мотива – жудње за осветом. Невербална сцена у којој је приказан потпуни колапс Маркове мајке која ничице пада пред синовљевом хумком омогућава и једну сасвим другачију семантичку вредност ове сцене. Да бисмо схватили о чему је реч послужимо се следећим наводом Питера Брука:

„Стављање акцента на индивидуално или пак на анализу друштва, постало је скоро у целости питање разликовања између марксиста и немарксиста. Марксиста и само марксиста је онај ко датој ситуацији прилази са дијалектичке и научне тачке гледишта у покушају да истражи друштвене и економске факторе који одређују радњу. Постоје немарксистички економски и немарксистички социолошки оријентације, али сваки писац који некакав историјски лик смешта у потпуности у одређени контекст, готово сигурно свој рад заснива на марксистичкој тачки гледишта. То је зато што је марксизам писцу обезбодује структуру, алат и циљ – у недостатку ова три елемента, немарксист се окреће Човеку. То лако може учинити писца нејасним и расплутим. Али најбољи аналитични писац може бити друга врста стручњака, која се врло добро сналази у варљивом свету сенки индивидуалних искустава. Еписки писац марксистичких комада ретко у свој рад уноси тај фини осећај за људску индивидуалност – можда зато што није вољан да људску снагу и људску слабост разматра са истом дозом непристрасности.“<sup>10</sup>

Дакле, ово је кључна сцена која открива немарксистичку позицију Кристићевог занимања за *социјалну* тематику. Његови ликови и у приповеткама и у роману, али и драми су *индивидуе*, преко њих слика *ошћие* стање, али

<sup>10</sup> Питер Брук: *Празан иростор*, прев. О. Живковић, Ларис, Београд, 1995, стр. 96–97.



га не износи као најважнији домен, Човек је био и остао срце и душа Крстићеве књижевне продукције.

Да је то тако потврђује нам и трећи чин у коме се непосредно срећемо са примаоцима писма, односно са српским четницима и историјским ликовима војвода: Глигора, Бабунског и Мицка. Већ је Петар Митропан истакао, а што смо навели на почетку овог одељка, да су ове личности дате као *појединци* – *индивидуе*, са свим својим врлинама и манама, а не као репрезенти *колективна* или *колективни* став.

Историјски догађај о начину на који се десио и окончао сусрет српског четничког војводе Мицка Крстића и бугарског четничког војводе Грујева, омогућио је не само реализацију *индивидуалних* карактеролошких планова ликова, већ и дејствено формирање главног мотива – тежње за осветом. Преко укрштања главног мотива и индивидуалних планова видимо како војвода Глигор знатно блаже гледа на околности четничког живота него ли војвода Бабунски. На овај начин остварен је споредни усмеравајући мотив, јер насупротив тежњи Бабунског да се одмах освети за сва бугарска злодела и неправду нанету Србима, стоје на кане Глигора и Мицка да се *мирним путем* изгледе односи. На плану формалног односа међу драмским фигурама ово је фаза расуђивања коме ће припасти циљ стремљења садржаног како у споредном тако и у главном мотиву. Циљ на плану главног мотива без изузетка припада свој тројници војвода, а на пољу споредног мотива војводама Глигору и Мицку. Овим је довршен план вредносне перспективе у драми, јер писац је демаскирао своју основну идеолошку позицију, а њу је у потпуности пренео и на гледаоца. Насупрот освајачком нехуманизму и непоштењу стоји велики хуманизам и поштење српских војвода. Из оваквог односа према противнику довршен је и симболички план, јер се војводе овим испољавају и као чувари, али и као носиоци *моралног закона*. Да ова димензија не би била црно-бела, општа, пројекција, лику војводе Бабунског дата је улога *непознатог* позитивца. Наиме, на општем, колективном и историјском плану он је изузетно велика и позитивна фигура, али на *личном* плану он је прек, осоран, својеглав и не баш много промућуран, те га та плаховита нарав и брзина терају и на хотимично зло. Да би задовољио своју наглу природу он је спреман да одмах, без милости, убије заробљеног бугарског војводу. У томе га спречавају племенити поступци војвода Мицка и Бабунског. На овај начин Крстић није подлегао изазову *колективне слике*, него је остао чврсто утемељен на личном, индивидуалном, плану. То нам потврђује и сцена поновног читања *писма* у којој откривамо да ништа од попових предлога није усвојено. Овим је, такође, нарушен могући стереотип, јер се поп као примарни носилац моралног закона испољава као непоуздан његов чувар. Далеко чвршћи чувари тог моралног закона су окупљене војводе. Поступак према заробљеном бугарском војводи само употпуњава ову пројекцију категорије моралног закона. На овај начин *писмо* се јавља и као спона на симболичком плану, јер директно повезује иманентни и трансцендентни садржај приказаних ликова. Тиме је и довршена прва појава трећег чина.

Друга појава трећег чина доноси и просторно-временски рез. Простор је изнова башта Магдине кућице која је сад само делимично обновљена након

паљевине, а време је сутон. Хронотоп пута са радним карактером – кретање четничког курира Јована – омогућава овај кључни сусрет. Из нежног разговора двоје младих дознајемо колика се опасност надвила над Магдом. Ту егзистенцијалну стрепњу исказану на вербалном плану довршава и сцена непосредне, физичке, животне опасности када бегови сејмени покушавају да заробе Магду, али је Јован спасава. Убијајући неколико сејмена Јован успева да са Магдом умакне у шуму. Овим је довршено и кретање на симболичком плану, јер семски садржај ове сцене био би следећи низ: *за Србе Јужне Србије нема куће и дома који су сигурни док су Турци на власти, остијаје само борба за ослобођење!!!*

Четврти чин који је завршни чин ове драме доноси и перипетију. У компоновању перипетије („изврнутог стола“) Крстић се послужио свим законитостима ритуалног театра. Пошто сама реч перипетија, али и њено значење у драми потичу из обреда с почетка IV века п. н. е. када се јављају прва значајнија драмска дела Старе Грчке, који су везани за култове бога Диониса и богиње Деметре, а нарочито за култ Персефоне, Деметрине ћерке. Као што Персефона бива једном годишње пуштена из Хадовога царства како би видела мајку, тако и перипетија представља ту *васкрсну* црту природе након „смрти“, тј. зиме. Као што се све мења у природи након зиме, тако се и у драми дешава тај нагли, некад и неочекивани обрат, када Живот тријумфује. Код Крстића то је живот младости и љубави, то је живот оних који су одбили да буду покорни робови и који теже да своју личну слободу пренесу на све остале. Тако се ликови војвода појављују као пандани митским јунацима који испуњавају вољу богова. Ритуалном одређењу краја доприноси и прва сцена четвртог чина – суђење. Наиме, војвода Глигор „суди“ сеоским првацима. Према попу је ироничан јер прозире његову колебљивост, али пошто њему припада релација Христоликости, то он није непосредни носилац ироничног обраћања попу, него је то препуштено његовом садејственику Софронију, који у складу са ритуалном формулацијом овог односа проговара као удвојени војводин глас на попово описивање бега: „Не беше од напред толко лош, – беше ама...“; Софроније и не сачекавши да овај доврши одговара: „Арен беше, много арен, кроток као јагње!“ симбол јагњета као доброг (ареног) и кротког бића нередак је израз за Христоса и хришћане, те је и овом иронијом потврђен обредни карактер перипетије. Да вишња сила има удела у обрату у збивању сведочи и то што Христолики Глигор суди на исти начин, опрашта сељанима, јер су Марковом смрћу сви довољно кажњени.

Митолошку позиционираност војводе Глигора сведочи и сцена са полицијом којом се довршава „суђење“. Овог пута „ислеђивање“ води војвода, а не полицијајац, јер га војвода оштро пресеца питањем где су били он и његови сејмени када су били нападнути Магда и Јован. Из овог радног разговора са елементима свађе полицијајац прелази на конверзацију са коцабашом, и на тај начин признаје свој пораз. Дакле, и на вербалном плану војвода тријумфује као и на физичком.

Друга појава у четвртом чину састоји се од пет сцена од којих свака има за циљ испољење ситуационих и карактерних споредних мотива. На-

супрот осином бегу сада стоје пркосни, слободари, српски четници, осветници који има да наплате сав дуг ропства. Прва сцена из овог низа коју бисмо могли да назовемо „Већање“ приказује ковање плана напада на Махмут – бег. Ова сцена служи за испољавање *йојединачне* храбрости окупљених безимених четника, али и за ново сведочење Јованове решености и пожртвовности. Другом делу ове сцене припада мотив назирања будућности, јер се из већања учитеља и осталих сеоских првака са војводом открива могућа судбина села након убиства Махмут-бега, а то је сурова турска освета од које село може да буде затрто. Међутим, пошто перипетија код Крстића припада ритуалном свету, а као таква неретка је и у животу, јер не мали је број примера у свакодневном животу који потврђују Човекову решеност да по сваку цену одбрани: слободу, идентитет, дом и породицу, дешава се општа решеност да се једном за свагда сконча са бегом. Међутим, код Крстића нема стереотипа, те ни ова одлука није плод једнодушног одушевљења, већ подужег промишљања сваког *йојединца* чије се коже тиче. Тек када су све аргументе за и против изнели, ови људи се решавају на тај драстичан корак – борбу са бегом.

Трећа сцена сачињена је од извештаја након борбе, а које подносе различити гласови четника. Најважнији је онај који припада војводи Глигору. Његов говор одише скромношћу и брижношћу што га доводи у раван *оца* четничке *йородице*. Он се баш тако и обраћа својим четницима, као строг, али правичан отац кога сви *воле*. Љубав је оно што краси ове људе. Љубав према родној груд, љубав према слободи, љубав према животу. Тек када су то пожелели да им узму сурови турски завојевачи они су се преобратили у стамене горске вуке спремне да по сваку цену и на сваки начин одбране своју част, веру и своје људско достојанство, али и право на живот. Да умеју да буду благи према заробљеном противнику, ма како да је он био велики крвник, сведочи не само епизода са заробљеним Бугарином, него и са заробљеним Махмут-бегом. Уместо да га убију „без галаме“ – ножем, четници удовољавају његовој молби и убијају га „с галамом“ односно метком чиме ризикују властиту безбедност, јер пуцањ лако може да открије њихов положај потери, али и тиме потврђују свој хуманизам, јер не допуштају да се бег пати.

Четврта сцена „свадбе“ носи у себи довршење главног мотива – тежње за осветом, али и следеће споредне мотиве: назирања будућности (слободе и среће), карактерног (опозитни однос млади и срећни пар Јован и Магда наспрам беговом хтењу за Магдом, четници – слободари, наспрам сејмени – окупатори и сл.), усмеравајућег (стремљење да се оствари брачна заједница) и мотив активирања прошлог (Јован је спасао живот Магди, а истакао се и као четник у борби). Благословом који својој *четничкој деци* очински упућује војвода Глигор довршен је и симболички, ритуални, аспект перипетије. Вишња сила тријумфује, а њен основни израз *љубав* и непосредно је материјализован у виду брачне заједнице Јована и Магде. Ту слику довршава и пета сцена „Одласка“ у којој четници одлазе пут шуме.

Aleksandar – Sasa Grandic

## ONE FORGOTTEN SOUTH-SERBIAN DRAMA

The Serbian national movement in drama: “The Prisoners” by Andjelko M. Krstic

*Summary:* In the time when there was the twenty year’s anniversary of the Salonica Front, a drama appeared: “The prisoners” by Andjelko M. Krstic which got the prize of the Serbian Royal Academy which is also the proof of its quality. According to the historical background of the drama there is a conclusion that it is the text which possesses the elements of the realist, historical, and psychological drama. Through the micro-analytical and real background of Krstic’s dramatic work and his concrete dramatic situations, a certain point of view is created which is focused on the interrelationships between the characters. In the central part of Krstic’s work is the orthodox component of building and preserving the Serbian national identity. It is because in “The Prisoners” the orthodox component is the balance to the Macedonian and Bulgarian national identity. For all this reasons and out of political and ideological reasons, Krstic’s drama was not available neither to the experts nor to the public.