

»putujuće pozorište šopalović«

Može li čovek u sukobu s istorijom, odnosno onim njenim delom koji podrazumeva stvarnosno okruženje, da izade kao pobednik? Na ovo pitanje Simović ne daje direktan odgovor ni u jednoj svojoj drami, ali dosledno preispituje odnose u kojima se stvarnost prepliće s mitološkim u *Hasanaginici*, s tradicijom i religijom (takode s odlikama mitološkog) u *Čudu u »Šarganu«* i najzad, s umetnošću koja ima istu funkciju modelovanja stvarnosti kao i mit u *Putujućem pozorištu Šopalović*.

Ako, sledeći dosadašnje navode, klasifikujemo celokupni Simovićev dramski opus u ironijski modus književnosti, tada i za treći po redu komad ima dovoljno argumenata da bude prepoznat kao ironijski jer je i ovde u centru pažnje svojevrsna ironijska transpozicija mita.

Istorijsko i stvarnosno se prepliću i sukobljavaju s mitološko-sudbinskim određenjem čoveka na ironijskoj ravni, upravo onako kako Nortrop Fraj sagledava književnost XX veka, od Kafke i Džojso do Beketa i Joneska. U sudaru ova dva suštinska određenja čovek postaje žrtva, a ironiju ljudskog života karakteriše, između ostalog, i lik »tipične žrtve« koja uprkos pripisanoj krivici, neumitnošću istorijskih procesa (koji održavaju privid »realističke stvarnosti«), ostaje u mitološkom kontekstu, nevinno »žrtveno jagnje« ili *pharmakos*. *Pharmakos* je u isto vreme i nevin i kriv. Nevin je zato što su konsekvence za njegove postupke nesrazmerne s postupcima. Kriv je zato što je pripadnik, kako to naziva Fraj, »društvene krivice«, odnosno zato što živi u svetu u kome su nepravde neizbežan deo egzistencije. Ako se pozovemo na Vladimira Stamenkovića, ali i na Jovana Hristića koji u liku Filipa prepoznaje lik nevine žrtve, odnosno lik spasitelja »koji i ne zna da spasava« (suprotno Prosjaku iz *Šargana* koji se svesno žrtvuje da bi spasavao),¹ onda ironija sudbine koja određuje Filipov lik, određuje i samu dramu. Sukob istorijskog i sudbinsko-mitološkog dosledno se odražava u ironijskom modusu koji: »...započinje u realizmu (...) ali se istodobno neprestance primiće mitu, te se u njemu počinju pojavljivati magloviti obrisi žrtvenih obreda i umirućih bogova.«²

Putujuća pozorišna družina, koja u žiži ratnih zbivanja pokušava da predstavama održi privid normalnog života, dolazi u okupirano Užice gde će se u tragičnom spletu događaja suočiti sa surovom stvarnošću. Iako drama započinje kao realistička, već sama pojava glumaca deluje začudno dok se nad njima nadvija senka vešala, a njihovi pokušaji da održe predstavu, kao iluzija koja će se raspršiti pred prvim naletom ratne realnosti. Komične slike družine koja se dovija na različite načine da bi ostvarila privid ozbiljnih umetnika, ali gde malo šta liči na profesionalno pozorište, pretvoriće se u tragična dešavanja smrću Filipa, člana pozorišne družine koji najviše od svih živi u svetu

pozorišnih iluzija. U sukobu stvarnosti i iluzije proporcionalno će stradati od prodora stvarnosti oni koji u nju najmanje veruju. Tako će se drama kretati od realističke, do komada u kome preovladjuje mitsko i simboličko, i ostvariti širok raspon od komedije³ do tragedije. Mit će se lako transponovati u sve elemente radnje, a Filipovo poistovećivanje s mitološkim likom Oresta eksplicitno će pokazati lakoću s kojom se vrši transpozicija mitskog u stvarnosno okruženje.

CENTRALNA MITEMA I NJEN ODNOS S MITOM O POZORIŠTU

Sagledano u kontekstu povezanosti istorijskog i mitološkog, nije slučajna činjenica da se Filip poistovećuje upravo s Orestom, mitološkim likom, *pharmakosom*, a to poistovećivanje dovodi do ironično-tragičnog razrešenja sukoba stvarnosnog i mitološkog. Ovaj ironijski aspekt tragičnih dešavanja svrstava *Šopaloviće* u šestu fazu Frajevog ironijskog modusa čiji je »glavni oblik, mora o društvenoj tiraniji« koja se ogleđa u rečenici iz Kafkine pripovetke (*Kažnjenička kolonija*) »nikad ne treba sumnjati u krivicu«. Ovu fazu karakteriše i žudnja vladajućeg staleža za sadističkom moći kao i poniženje potlačenih izazvano stalnom prismotrom. Ljudski likovi su likovi bede ili ludila, često parodije romantičkih uloga (u Filipovom liku sadržano je ponešto od svega navedenog) ili su demonskog karaktera (Drobac). Fraj dalje razmatra mitske obrasce ironijske književnosti koji, po pravilu, upućuju na demonsko, a u *Šopalovićima* su slike ratne okupacije, javna vešanja, mučenja, strah i glad zbilja demonske slike zemaljskog pakla. U demonskom društvu jedan pol je nemilosrdan tiranin (Drobac, ali i ostali likovi okupatora i njihovih saradnika), dok se na drugom polu nalazi žrtva koja mora biti ubijena (Sekula ili Filip koji će ga zameniti) da bi drugi ojačali (u ovom slučaju preživeli). Ironija, koja se graniči s groteskom, ogleda se i u nesrećnoj zameni krivog (Sekule) s nevinim (Filip), jer je u mitološkom kontekstu žrtva neophodna, bez obzira na krivicu, čak je poželjno da se za žrtvu odabira nevin, a ne onaj koji bi mogao biti kriv. Fraj smatra da je i »Obred ubijanja božanskog kralja u Frejzera, ma šta bio u antropologiji, u književnoj kritici je demonski ili nepremešteni radikalni oblik tragičkih ili ironijskih struktura.«⁴ Sada je već sasvim jasno zašto i ova drama ima u osnovi ironijsku strukturu. Naime, ironija sudbine ogleda se u samom činu žrtvovanja nevine individue zarad dobrobiti društva. Prisutnost mita o žrtvovanju kralja jasno podvlači doslednost u Simovićevoj poetici koja ovaj mit, u svakoj drami pojedinačno, preobličava u uvek novu i svežu mitemu, a istovremeno i na zanimljiv način povezuje *Šopaloviće* s prethodne dve drame. U *Putujućem pozorištu Šopalović* je ova mitema veoma izobličena (ubistvo Filipa ima sličnosti s ovim mitom samo u navedenom kontekstu žrtvovanja uopšte; ubistvo jednog, obezbeđuje život drugome ili čitavoj zajednici), dok je u prethodne dve drame pronalazimo u čistijem obliku, ali je u sve tri drame dosledno inkorporirana demonska slika sveta kao društveno-političke tiranije suprotstavljene pojedincu u kojoj su žrtve neophodne i u svim dramama, ovaj mit se ukazuje kao centralna Simovićeva mitema.

Razlike se pronalaze uglavnom u stavu koji dramatičar dodeljuje likovima – žrtvama: suprotstavljanje ovoj tiraniji je za Hasanaginicu nemoguće, njen mitološko-arkadijski svet je duboko podeljen u odnosu na demonske slike »bivstvenog pakla«. U *Šarganu* je pobuna uglavnom neodgovarajuća, ona je neuspešna ako je religijskog karak-

tera (Prosjak) ili ako se oslanja na tradiciju (vojnici), ili je pobuna zamenjena pokušajem prilagođavanja (ostali Šarganci).

U *Šopalovićima* pobuna deluje celishodnije jer je istorijskom, odnosno savremeno-stvarnosnom koje je neminovno pojedinačno i prolazno, suprotstavljena umetnost (u likovima Filipa i Sofije) kao simbol opšteg i večnog. Pozorišna umetnost u drami ima dvostruku funkciju, simbola i arhetipske metafore istovremeno. Stvaranjem jedne »drugačije«, scenske stvarnosti pozorište je simbol koji sadrži sve potencijalne stvarnosti zato što su sredstva koja koristi za ostvarivanje ovog cilja uzeta iz svaki-dašnje stvarnosti.

Pozorište je očito i metafora, ako metaforu doživljavamo kao jukstapoziciju u kojoj analogiju predstavlja jedan član postavljen pored drugog: A;B, odnosno pozorište; umetnost!⁵ Ova vrsta metaforičnosti dopušta da pozorište, osim s umetnošću, uspostavi analogiju i s mitom i sa životnom realnošću jer je ono njihov organski deo. Naravno, pozorište bi hipotetično moglo odražavati i bilo šta drugo u svetlu arhetipske metafore u kojoj je »sve potencijalno identično sa svim«, ali ovde se valja zadržati na navedena tri člana (umetnost, stvarnost i mit) koja su sadržana u metafori pozorišta, jer za to ima dovoljno argumenata. Poistovećujući se s bilo kojim od navedenih članova, pozorište na sebe preuzima i nešto od moći koje u osnovi poseduju i umetnost i stvarnost i mit, pa se u relacijama koje ostvaruje sa dramskim likovima, ukazuje isto toliko moćnim. Tako se stvara još jedan novi odnos: nastaje *mit o moći pozorišta* koji funkcioniše bez obzira da li je to pozorište klasično ili je ulično i amatersko, ili ga predstavlja putujuća grupa ili pak u njemu igra samo jedan glumac (tada čak postaje najmoćnije ako sagledamo ulogu Filipa i Sofije, koji će svoje životne role odigrati u odsustvu bilo kakvog pozorišnog konteksta i svojom glumom uticati na promenu ljudskih sudbina)! Likovi Filipa i Sofije kao likovi *pharmakosa* i spasitelja, aludiraju na tezu o neminovnosti žrtve koja nastaje kada se u delu sukobe stvarnost i umetnost, budući da moć pozorišta, odnosno umetničke iluzije, nimalo ne zaostaje za onom moći koja je u delu data stvarnosti.

MIT O MOĆI POZORIŠTA

Pozorišna umetnost koja ovde reprezentuje umetnost uopšte, nije slučajno odabrana za ispitivanje granica, tačke spajanja i tačke razdvajanja između dve realnosti, umetničke i istorijske. Simović namenski koristi delove drama iz različitih perioda da bi kroz poigravanje potcrtao nestalnost ove granice. Euripidova tragedija, *Elektra*, zauzeće u Simovićevoj drami ključno mesto, ali slično značenje će imati i Šilerovi *Razbojnici* kao i *Prognani kralj*. Filip će u dramskoj realnosti »odigrati« ulogu Oresta, a Sofija čak dve uloge, Amaliju iz *Razbojnika* i Travarku iz *Prognanog kralja*.

Filip će tumačiti stvarnost kroz umetnost, rukovodeći se pretpostavkom da tragedija, koristeći mitsku osnovu, bolje od istorije iznosi suštinu na videlo. Zato će Filipove reči, preuzete iz različitih drama i upotrebljene u pravim trenucima »stvarnosti«, gotovo uvek delovati primereno. Ali, valja naznačiti da je u Filipovom liku samo jasno istaknut motiv zamene pozorišnog i stvarnosnog, inače u svekolikoj dramskoj književnosti izuzetno često korišćen.

Pozorišna umetnost, dakle, valja da reprezentuje stvarnost, ali na višem, ontološkom nivou i da poput mita predstavlja beskrajni skup mogućih modela za stvarno-

sno, sledeći Šekspirovu devizu da je svet pozornica. Simovićev *thetrum mundi* nam govori da se u pozorištu odslikava identitet sveta na sličan način kao i u mitu.

Iako po mnogima pozorište ima ritualno i mitološko poreklo (pre svega valja imati na umu Dž. Dž. Frejzera kao začetnika teorije o ritualnom poreklu drame), kod Simovića nije u prvom planu razmatranje ovog pitanja. Valja odmah razjasniti da eventualno prisustvo mita, rituala i obreda u samoj drami nije od važnosti, i ta činjenica ne mora neizostavno voditi raspravi o poreklu drame.⁶ Sâm komad, doduše, jeste na izvestan način povezan i s drevnim i prvobitnim oblicima kakvi su dromena, folklorno ili naivno pozorište, o čemu će kasnije biti više reči, ali Simović pozorišnoj umetnosti, bez obzira na poreklo, pridaje drugačiji smisao, bliži metafizičkom značenju. Ona za njega ima značaj kakav bi se mogao pripisati mitu, jer poput mitološkog sistema ona uobličava stvarnost, služi kao matrica u koju se uvek mogu uklopiti najrazličitije forme života.

»Stvarni svet je poprište transformacija u kojima se gubi izvornost. Istina u njemu postoji samo kao prikriivena, zaklonjena, ili izbrisana. Pozorište je ona delatnost koja u svet ponovo priziva njegovu prikriivenu i zaboravljenu istinu.«⁷

Zoran Milutinović zaključuje da je za Simovića »pozorište medijum znanja«. Ono preuzima ulogu veoma sličnu ulozi mita koji u svakom, a pre svega u primitivnom društvu, takođe postaje medijum znanja ili primitivni oblik filozofije. Kao što drevni mit u sebi nosi mnoštvo arhetipova koji su večno prisutni odgovori na svekolika životna pitanja, tako i pozorišna umetnost sadrži u sebi već pripremljene modele koji su upotrebljivi i u životu. »Mit je svijet posvemašnje metafore u kome je sve potencijalno istovetno sa svim«⁸ tumači Fraj, a Meletinski proširuje ovu tezu: »Prelamajući uobičajene vidove života, mit stvara neku novu fantastičnu višu stvarnost koju nosioci odnosne mitske tradicije paradoksalno shvataju kao prazvor, idealan prototip tih vidova života. Modelovanje se ispoljava kao specifična funkcija mita.«⁹

Kada Dragoslav Antonijević govori o dromeni, primitivnom obliku pozorišta koje modeluje stvarnost na način najbliži mitskom modelovanju, smatra da i tu postoji distinkcija između svakodnevne, konvencionalne stvarnosti i pozorišne stvarnosti: »čak i dromena treba da ima kao polje razlučivanja svakodnevnu stvarnost koja pokriva, kao metafizička ili magična strategija egzistencije, baš one faze gde ne važi red svakidašnje stvarnosti...«, ali »u jednom 'mitskom' shvatanju o svetu mnoge stvarnosti, nedefinisane i fluidne, koegzistiraju bez logične podele razdvajanja, tako da karakteristična distinkcija (razlikovanje, razlučivanje): pozorište-stvarnost ne može da opstane.«¹⁰

Simovićovo insistiranje na kliznoj granici između pozorišta i stvarnosti, objašnjivo je i njegovim svesnim ili nesvesnim ugledanjem na domaću i svetsku savremenu dramu koja koristi drevne pozorišne oblike, ali i njegovim stavom da je pozorište, slično mitu, u mogućnosti da u kriznim vremenima utiče na formiranje stvarnosti. Pozivajući se na V. Puhnera (W. Puchner), Antonijević zaključuje da se i savremeno pozorište, koje distinkciju pozorište-stvarnost, jasno poznaje, u određenim situacijama približava idealnom »mitskom« modelovanju stvarnosti: »Naravno, u periodima ne baš čvrsto definisane društvene i političke stvarnosti, pozorište ponovo stiže egzistencionalne dimenzije za društvo, kao organ obrade jedne nesigurne i neobrađene stvarnosti, kao sredstvo isticanja novih osovina i situacija, kao instrument traganja za 'istinitim', realnim pulsom. (...) Zato svaka establišmentirana stvarnost računa na glas pozorišta koji lakše prodiere u svet u odnosu na druge umetnosti, i krije u sebi, neovisno od predstve koja se prikazuje, jednu opasnu istinu: da je svaka stvarnost relativna i promenljiva.«¹¹

Pozorište, prelamajući uobičajene vidove života, stvara fantastičnu, višu stvarnost i za Filipa postaje prototip svih vidova života. Pozorište je poistovećeno sa životom, ono je skup modela, matrica iz kojih nastaje život zato što se uvek može primeniti na životne situacije, ono je deo života (Filip: »ja u život moram da uđem sa svojom umetnošću«) i od njega zavisi sama egzistencija.

Međutim, Filipov radikalni stav dovodi do tragičnog raspleta, jer on zaboravlja da se i mit i umetnost grade, između ostalog, od istorije i stvarnosti. Zato će njegove reči, preuzete iz *Elektre*, zazvučati tako autentično i dokazati da se mit lako transponuje u stvarnost i da u njoj može da zaživi bez ostatka. Ali, upravo ova mogućnost transpozicije dopušta i obrnuti tok: stvarnost će se okrenuti i izvršiti surovi upliv u umetnost čija krhka konstitucija, oličena u liku Filipa, to neće moći da izdrži. Ovaj sudbinski obrt dokazaće još nešto: da je svaka transpozicija, kako to Fraj u više navrata potcrtava, neizbežno u osnovi ironična, bilo da je u daljoj nadgradnji komična ili tragična. Svaka umetnost je u biti ironična jer predstavlja svojevrsnu transpoziciju stvarnosti a pozorište, po svojoj prirodi, možda najčešće dopušta poigravanje ovom mogućnošću.

Tako se centralna mitema o smrti/žrtvovanju kralja, simbolično predstavljena Filipovom besmislenom smrću proisteklom iz njegovog sukoba sa stvarnošću, proširuje, u kontekstu drame, na sukob (ali i dvosmernu transpoziciju) između umetnosti i realnosti, odnosno na sukob mitsko-stvarnosno. Valja naznačiti da jedino u *Šopalovićima* ovo pitanje ima višestruke odgovore.

SUKOB STVARNOSNOG I MITSKOG

Sukob koji se ostvaruje na relaciji stvarnost-mit mogao bi se zameniti u drami i dubletima stvarnost-iluzija ili istorija-umetnost. Vidljivo je nekoliko načina sukobljavanja i preplitanja ovih dubleta u drami, ostvarenih na nivou sukoba između likova koji reprezentuju jednu ili drugu stranu. Za Filipa je umetnost stvarnija od života, neki »bez minimuma pozorišnog obrazovanja« (na primer Milun, ali i Drobac), tu granicu nisu sposobni da uoče, dok je za treću grupaciju ova granica veoma rastegljiva (Sofija). U četvrtoj grupi bi se našli oni koji tu granicu jasno prepoznaju i ne dopuštaju njeno pomeranje (Vasilije i Jelisaveta, ali ta granica je jasna i ostalim likovima – Majcen, Simka, itd.). Do sukoba uglavnom dolazi na nivou glumačka družina – ostali likovi, bilo da su okupatori ili građani Užica. Na samom početku drame, u prvoj slici, odmah dolazi do sukoba između građana Užica koji tu granicu odlično prepoznaju ali pozorište smatraju nebitnim i manje vrednim aspektom stvarnosti:

Druga građanka: »Baš ste mi našli vreme za pozorište.«(I,1)

U drugoj slici dolazi do sukoba koji se odigrava na istoj smisaonoj ravni, jer i folksdojčer Majcen veruje da pozorištu nije mesto u ratnoj stvarnosti:

Majcen: »To vama ne smeta?

(...)

To, da vam na pozornicu pada senka vešala?«(I,2)

Glumci u celini, bez obzira na razlike, ostaju na istoj strani, jednoglasni u odbrani pozorišta. Ali u njihovim odgovorima na napade, već u prvoj slici, krije se nijansiranost razlika u motivaciji za odbranu umetnosti: Jelisaveta veruje da je poziv uzdiže nad »provincijskim slepcima«:

Jelisaveta: »Nisam ja negovala svoju lepotu za lopatu!

(...)

Sita sam naše zaparložene sredine! Sita sam slepaca!«(I,1)

Vasiliju je glumački poziv način da se zaradi za život:

Vasilije: »Pa valjda i mi od nečega treba da živimo!« (I,1)

Jovan Hristić pronalazi tri stepena preplitanja pozorišta i života:

1. Vasilije i Jelisaveta se pod pritiskom stvarnosti odriču umetnosti.
2. Sofija pod pritiskom stvarnosti beži u umetnost.
3. Filip koji u stvarnost može da uđe samo sa svojom umetnošću.

On istovremeno dobro uočava i izvesnu dozu ironijskog otklona koji nastaje na temeljima sukoba između dve krajnosti koje se u krajnjoj instanci poistovećuju.

»Tako se pozorište na dvema krajnje udaljenim tačkama, poistovećuje sa životom: Za neuke koji ne vide razliku među njima i za onog koji tu razliku ne može da podnese.

Simovićeva drama počinje sa umetnošću u koju se meša stvarnost i razara je, a završava se sa umetnošću koja se meša u stvarnost i preobražava je.«¹²

Ako dramu zamislimo kao cikličnu strukturu, tada će ova idejna zaokruženost u kojoj se početna teza o nepotrebnosti umetničkog angažmana u ratnoj stvarnosti i završna teza o neophodnosti prisustva umetnosti u ljudskom biću, spajaju u jednoj tački i iscrtavaju krug, dok su ostale tačke koje predstavljaju nijanse između ove dve krajnosti, poredane po njegovom obodu. Tako slikovito dobijamo iscrtanu kružnicu koja simbolično može označavati čitav svemir odnosa između navedenih suprotnosti, realnosti i iluzije. Naravno, simbolika kruga bi se dalje mogla tumačiti na uobičajene načine: krug kao svemir, celina, Uroboros (zmija koja guta sopstveni rep predstavljena je u obliku kruga, a jedno od značenja je i smena života i smrti) ili točak sudbine, da nabrojimo samo neka od mogućih značenja od kojih nijedno nije u suprotnosti s brojnošću značenja koje drama sadrži. Aspekt umetnosti koja u drami narasta do razmera mitskog i aspekt stvarnosnog susreću se i razilaze u tolikom broju varijacija da odista mogu predstavljati čitav svemir ljudskog života. Simović i sâm navodi da pomerljivost ove granice koja se kreće po kružnoj strukturi, od nepostojeće do suštinski određujuće za ljudski život (i smrt!), predstavlja sudbinsku igru za čoveka: »To svesno ili nesvesno preplitanje, razdvajanje ili poklapanje stvarnosti i pozorišta, to što se granica između njih briše, krije, premešta i iznenada se pojavljuje na neočekivanim mestima, to je osnovna 'igra' ove drame. Ta granica nas deli, premešta nas s jedne svoje strane na drugu, podvlači ili dovodi u pitanje ono što omeđava i određuje. Jednom rečju, ta granica se igra s nama.«¹³

U toj »igri«, međusobnoj sposobnosti umetnosti i stvarnosti da se prelivaju iz jedne u drugu kao tečnost u spojenim posudama, nalazi se i jedan od mogućih odgovo-

ra na pitanje postavljeno na početku o vidovima čovekove borbe s neumitnošću istorije. Sofijina početna *nesigurnost* u postojanje granice između pozorišta i realnosti ili, drugim rečima, između umetnosti i stvarnosti, opšteg i pojedinačnog, omogućila je i podstakla kasnije saznanje o *pomerljivosti* ove granice da bi u odsudnim trenucima to omogućilo Sofijinu *prilagodljivost*. Ona zna da je: »Njeno oružje slabo i krhko... ali ima momenata u kojima deluje. Sofija je uspela da Dropcu predstavi jedan svet, koji se u njemu i oko njega već bio ugasio, i tu pozorišna moć staje. Granicu koja deli privid od stvarnosti ona je na kratko, privremeno, pomerila prema svetu i učinila da se pozorišna moć ispolji.«¹⁴

Filip, radikalno u stavu i nespreman na prilagođavanje, stradao je zbog nepostojanja granice koja je tu postavljena kao brana. Zato je i Jelisavetino pitanje: »Njega je, znači, ubilo pozorište?« (II, 10), samo donekle na mestu, kao i mišljenje Z. Milutinovića da mu je »Nakovanj (stvarnost – prim. J.V.) surovo uzvratilo kaznom za neprepoznavanje i nepoštovanje te granice«¹⁵ jer, koliko ga je ubilo pozorište, toliko ga je ubila i stvarnost. Filip se našao smrvljen između dve strane jer je precenio pozorišnu moć i potcenio ulogu stvarnosti. U mitološkom kontekstu gledano, on je počinio greh koji se ogleda u nepoštovanju zakonomernosti života i zbog toga je neminovno žrtvovan, pa je u tom smislu tačan i Vasilijev zaključak: »Pre će biti da se život njim poslužio, i poigrao.«

U kontekstu drame, »poigrao« se i Ljubomir Simović, preko uvedenih dramskih likova dovodeći u sukob dva pojma, iluziju i stvarnost i razrešavajući ovaj sukob kroz široku lepezu različitih dramskih karaktera bez konačnog odgovora.

»IGRA« IZMEĐU MITA I STVARNOSTI

Pored Simovićevog objašnjenja iz *Pisma Dejanu Mijaču* da je »osnovna igra ove drame ... to što se granica (između pozorišta i stvarnosti – prim. J.V.) igra sa nama«, moramo primetiti da to nije i jedina »igra u drami«. Gledano iz ugla književno-teorijskog konteksta, Simović se zapravo »poigrava« s gotovo svim elementima u drami, stvarajući ironijski otklon pisca koji postavlja pitanja, ali ne daje gotove niti jednostavne odgovore. »Taktiku« pisca koji ne želi da otkrije sve aspekte drame Simović gradi tako što unosi elemente mita koji se sukobljavaju sa stvarnošću, istovremeno je i definišući, mada je moguć i obrnut sled događanja. Mit kao svobuhvatna forma ljudskog mišljenja i »stvarnost« kao sveobuhvatna forma ljudskog bivstvovanja, neprestano se prepliću u tako širokom pojavnim dijapazonu (rasponu), da je zapravo i nemoguće jasno odrediti sve tačke njihovog spajanja i razdvajanja. Zato do kraja ostaje pitanje granice između pozorišta i stvarnosti, pitanje podložno diskusiji, kao i pitanje šta je glavni akcenat drame: da li je *Putujuće pozorište Šopalović*, komad posvećen teorijskoj raspravi o moći pozorišta ili je to drama o spasitelju i žrtvi u smutnim vremenima?¹⁶ Možda je najpreciznija definicija Nenada Prokića koji smatra da je ovo drama o pozorištu koje je »u isto vreme ogledalo, prorok i (neizbežno!) žrtva svoga vremena«.¹⁷ Pozorište u svojoj osnovi sadrži ovu naizgled paradoksalnu situaciju zato što i glumci kao nosioci pozorišne igre neminovno slede jedan paradoksalni spoj verističkog i lažnog: »Lažnim životom razotkrivaju laž. Oni nose dve duše u svojim grudima, ukazuju na dvojnost entuzijazma i ironije.«¹⁸ Zato su i svi likovi (a ne samo likovi glumaca) u drami takode podložni stalnim promenama, »igrati«, koja onemogućava njihovo precizno definisanje. Da bi potcrtao nemogućnost jasne podele iluzije od stvarnosti, pisac od početka insistira na

»glumi« svih ličnosti, bilo da su glumci ili ne i bez obzira da li glume u okviru »pozorišta« ili u »stvarnosti«. »One ne govore uvek istinu, niti ono što bi se od njih moglo očekivati, već ponekad 'glume' ...«¹⁹ Simka »glumi« i nesrećnu udovicu i zaljubljenju ženu, Jelisaveta i Sofija se služe glumom u kritičnim situacijama, Filip je glumac s nekoliko maski koje pisac svesno potencira do kraja, čak i Gina ume da »glumi« kada je u pitanju život njenog sina...

Tako se na nivou drame u celini, u kojoj se neprestano smenjuju glumci i gledaoci, ostvaruje i prva globalna igra između mitskog i stvarnosnog. Drama u celini ima velike sličnosti s prvobitnim ritualnim i mitološkim predstavama. U *Šopalovićima*, većina scena se odigrava u eksterijeru i u njima svi uzimaju učešće, pa se stiče utisak da je i kompoziciono sve ono što se dešava između dolaska glumaca u Užice i njihovog odlaska, zapravo »predstava namesto predstave«.

»...na metadramskom nivou, glumačka najava s početka komada služi istovremeno i kao najava same drame *Putujuće pozorište Šopalović*. Njome se najavljuje jedna pozorišna predstava koja se neće održati – ona u kafani braće Todorović – i jedna koja upravo počinje pred očima gledalaca, u kojoj takođe ima intriga, krvi i ljubavi, bludnih namera, osvete i odbrane devičanstva i časti.«²⁰

Drama će zameniti komad iz života čiji su pravi učesnici kako građani, tako i glumci trupe Šopalović. Kao u koncentričnim krugovima, smenjuju se predstave koje su životne ali se doživljavaju kao ritual, procesija, pokladna igra, maškara, ili drugi oblici koji sadrže elemente primitivnog pozorišta, s delovima originalnih dramskih komada u kojima nadvaladavaju elementi »životne realnosti«. Najtipičnije u tom smislu su prva slika u kojoj se građani Užica upliću u probu *Razbojnika*, zatim kraj sedme slike, šišanje Sofije koje kao i svako javno kažnjavanje ima elemente predstave u kojoj se masa na grub, često i opscen način zabavlja (javno batinanje, šišanje ili katran i perje u cilju ponižavanja žrtve ... Dara: »nek Bogu zahvali što je prošla bez katrana!« Tomanija: »I perja!« ... Gina: »Zar moramo i da se rugamo?«), kao i deveta slika »iznošenje leševa« gde čak i komentari građanki ukazuju na to da se događanja mogu posmatrati kao u pozorištu: »'Očeš li skinuti šešir, ništa ne vidim!«, »Ništa se odavde ne vidi!«, »Trebalo je da zauzmemo bolje mesto!«. Verujući da posmatraju »predstavu«, građanke Užica nesvesno postaju deo te predstave, igrajući »hor« u Filipovoj *Elektri*. Tesna veza koja se ostvaruje između učesnika i gledalaca, gde su »svi istovremeno sve« u funkciji je Simovićevog naglašavanja pitanja gde počinje, a gde se završava predstava, ali ova veza istovremeno veoma podseća na primitivne oblike mitološkog pozorišta, dromene²¹:

»U prvobitnim oblicima dromenona ponekad je čak veoma teško odvojiti 'stvaraoce' od gledalaca, jer je svaki gledalac i uslovni 'glumac' i može iskoristiti slobodu i prihvatiti izvesnu funkciju u predstavi.«²² Kao što u ritualu postoji izvesna saglasnost između učesnika rituala i gledalaca, tako i u *Putujućem pozorištu Šopalović* postoji izvesna ravan događanja na kojoj su svi – i učesnici i gledaoci.

Dobar primer ogledanja magijsko-ritualno-mitološkog pozorišta pronalazimo u sedmoj slici, u sceni između Sofije i Dropca. Sofija, slično učesnicima u dromenonu, »igra« (ulogu Travarke iz *Prognanog kralja*, ali njena gluma zapravo ima sve odlike ritualnog čina koji služi »sprečavanju zla« i u kome su emocije toliko jake da »stvaralac« igru doživljava kao stvarnost: Sofija: »Glumila sam ko da je glava u pitanju!«) da bi odobrovoljila čoveka koji ima sve odlike »zlog duha«. Njena gluma postaje magijski čin

i ona uspeva da odagna »zlo« oličeno u Dropcu koji preobražen izvrši samoubistvo. S druge strane, Drobac nesvesno pristaje na »igru«, uključuje se u nju i tako postaje deo magijske predstave. On slično Filipu, ne razlikuje stvarnost od predstave, ali dok je za Filipa sve pozorište, za Dropca je sve stvarnost.

Tako se i Drobac i Filip sa svojom nemoći da razlikuju umetnost i stvarnost, veoma približavaju shvatanju arhajskog čoveka koji u ritualnoj igri ne podržava emocije, već one postaju sama radnja i »možda baš to objašnjava realistički karakter magijskih obreda: jer fiktivni niz radnji ipak se ne izvodi drugačije no realni.«²³ Ovo magijsko izjednačavanje imaginacije i realnosti u svesti arhajskog čoveka, preduslov je za sticanje »moći zamišljanja koja mu i posle spoznaje iluzije, dozvoljava da predstavlja scene i scenske tvorevine kao da su se zbile u realnosti.«²⁴

Filip, Sofija i Drobac predstavljaju u drami najistaknutije likove koji imaju odlike arhajskih ljudi, učesnika dromena, mada se ove karakteristike mogu prepoznati i u drugim likovima, jer njihove emocije »učesnika u predstavi«, postaju toliko autentične da se poistovećuju s emocijama »učesnika u stvarnosti«, kao što se i u obrnutom slučaju događa, kada ličnosti zamene uloge.

»Ljudski sistem komunikacija u dromenama ne redukuje se na statičan način pošiljalac-poruka-primalac. Ovde je veoma rafiniran feed back sistem, u kome je začetnik osećanja takođe pogođen osećanjima koje on predstavlja, čak i kad je emocija lažna. Slika predstave koju stvaraju dromena i koja se utiskuje u svest gledalaca okupira beskrajni nivo ljudske pažnje, koji nije jednostavan već neočekivan.«²⁵

Konstantno »preskakanje rampe«, prelazak iz mitsko-magijskog sveta umetnosti u realnost, predstavlja osnovu Simovićevog poigravanja književnim pojmovima »stvarnost« i »iluzija« u dramskom delu. Da bi još čvršće ukazao na ovu »igru« s čitaocem/gledaocem, Simović koristi i druge književne elemente, kao što su pažljivo birani simboli koji se na jednom polu dodiruju s mitološkom apstrakcijom, a na drugom sa slojem »stvarnosnog« u drami, odnosno s realističkom karakterizacijom likova.

Da bi se ostvarila jasnija karakterizacija likova, svaki je u realističkom sloju drame povezan s nekim pojmom ili predmetom. Simović pojmove kao što su pozornica, korito i voda naziva Filipovim, Gininim i Sofijinim »kosmosom«, koji ih ne određuje samo kao glumca-sanjalicu, ili jednostavnu ženu iz naroda ili nevinu devojkicu (voda kao simbol pročišćenja) već su to pojmovi koji suštinski određuju ceo njihov život i u kojima su likovi sadržani bez ostatka. Mi bismo u prvu grupu pojmova svrstali ipak samo Filipovu pozornicu i Ginino korito i za sada izostavili vodu, a dodali bi joj i Blagojevu flašu i Dropčevu volujsku žilu kao predmete, odnosno »znake«, kako ih Simović naziva, koji ostvaruju sličnu funkciju kao i pozornica i korito: Blagojeva flaša određuje Blagoja kao pijanicu ali i kao čoveka koji u pijanstvu vidi jedini smisao, Dropčeva volujska žila, Dropca kao batinaša koji jedino to ume i može da radi. Ovi simboli tako imaju dvostruku ulogu: osim što simbolišu tipološko određenje lika – pijanica, batinaš, pralja, itd. – oni imaju i ulogu prenosnika (transmitora) iz sveta realnosti u svet metafizike budući da simbolišu smisao života za svakog od njih. Za Filipa je pozornica život, kao što je to za Ginu korito ili za Blagoja flaša, pa zato Simović i naglašava da se likovi mogu postaviti i kao dvojnici naizgled različite, a zapravo jedne iste stvarnosti: Blagoje i Drobac ili Filip i Gina: »njeno korito i njegova pozornica su dva nivoa jedne iste stvarnosti, na kojima se ova drama igra, premeštajući se, po mogućnosti neprimetno, s jednog na drugi.«²⁶ Dubleti su moguć i ako se posmatraju unakrsno ili u drugim kombinacijama, na primer,

»za Blagoja je flaša drastično smanjen svemir, kao što ni svemir za Vasilija nije ništa drugo do besmisleno uveličana flaša«. ²⁷ Isto tako se može reći i da je za Ginu korito smanjeni svemir, a za Filipa pozornica uveličana do razmera kosmosa. Bez obzira na pozicije iz kojih sagledavaju život, za sve junake je karakteristično osećanje skučenosti (čak i za Filipa koji »se ponaša kao da svet ne postoji« (IV) pa ostaje oslonjen samo na svet pozorišta) koje dominira i u prethodnoj drami, ali dok u *Čudu u »Šarganu«* iz ovog osećanja proizlazi i osećanje bezizlaznosti, u *Šopalovićima* Simović, uvodeći predmete kao što su drveni mač, stolica i kosa, naglašava da izlaz postoji.

Ova grupa simbola ima izraženiju mitološku osnovu jer u drami predmeti, kao što su stolica i drveni mač, postaju simboli magijske moći za onoga ko ih poseduje. U pozorišnom svetu, sve je moguće, pa »i da se čizme oprase«, ali kada Filip dokaže da je granica između života i pozornice pomerljiva i »drvenim mačem«, odnosno umetničkim sredstvima utiče na životnu realnost, čak i Jelisaveta, kao pripadnik one strane koja veruje u nepomerljivost granice, shvata da je »drveni mač« sredstvo daleko moćnije nego što je to do tada verovala (Jelisaveta kao da doživi otkrovenje kada Simka saopšti da je Filip spasao Sekulu: »Filip ga je oslobodio drvenim mačem!«) i u finalu drame nadovezuje se na Filipove stihove iz druge međuigre:

Jelisaveta: »Kroz puste zemlje,
ispunjene plačem,
krećemo u vatre
sa drvenim mačem!« (X)

Istu moć kao i Filipov drveni mač, poseduje i Sofijina stolica, »obična pozorišna rekvizita« koja može spasiti od potopa i s koje potop izgleda kao miš. Naravno, i stolica i mač su samo simboli »moći zamišljanja i uživljanja«, koja i u okvirima realnosti može postati magijska moć slična onoj koju poseduje arhaiski čovek u magijskom ritualu, kada ima za cilj suprotstavljanje silama zla.

Treća grupa simbola – Sofijina kosa, vidova trava, voda i krvavi tragovi – usko je povezana s prethodnom grupom, ali ove simbole u potpunosti karakteriše magijsko-mitološki kontekst koji nije povezan s pitanjem pozorišne, odnosno umetničke istine. Prva tri simbola su u osnovi »realistični« i vezuju se za Sofijin lik, dok krvavi tragovi imaju sve odlike onostranog i pripadaju fantastičnoj književnosti (kao i Prosjakove rane iz *Čuda u »Šarganu«*).

Sofijina kosa, iako ne pripada simbolima koji označavaju moć umetnosti, ipak ima istu funkciju kao i oni, pošto označava moć uopšte. Kosa u mitologiji uopšte, simboliše snagu i moć kod oba pola, a kod žene, »kosa je jedno od njenih glavnih oružja«. ²⁸ Kosa ističe Sofijinu lepotu, ona njome zavodi i preobražava muškarce oko sebe. Pod uticajem Erosa (u simbolu kose sadrži se Sofijina lepota, njena moć, odnosno moć Erosa), Drobac »progleda«:

Drobac: ...«kad me je tvoja kosa jutros dotakla...
Ko da si mi skinula krv s očiju! (...)
Vidim tvoju lepotu! (...)
Vidim moju rugobu« (VII)

Pod istim uticajem, Blagoje prvo baca flašu u reku a potom, kada Sofiju ugleda s Dropcem, ne znajući da je nevinna, on se ponovo preobražava preuzimajući demonske karakteristike Dropca (Blagoje: »Krv mi je pala na oči«) i njegove krvave tragove.²⁹

Kosa, osim što simbolizuje moć, ima još jedno značenje: »...kosa je povezana s travom, zemljinim vlasima, tj. s rastinjem. Za ratarske narode rast kose je kao rast biljaka... Ideja o rastu povezana je s idejom o uspeću; nebo prosipa oplodujuće kiše, a one čine da se njemu uspinju biljke sa zemlje...«³⁰ Simbol kose je, dakle, u najtešnjoj vezi s druga dva simbola povezana sa Sofijinim likom, vidovom travom i vodom. Voda, uz simbol kose, dopunjava Sofijin lik u potpunosti i određuje ga kao duhovno čist i životodavan: »Simbolična značenja vode mogu se svesti na tri dominantne teme: izvor života, sredstvo očišćenja i središte obnavljanja.«³¹ Sofijina opsednutost vodom i kupanjem ukazuje na njenu moć da kao i voda pročišćava i obnavlja. Nije slučajno ni što se dijalog između Dropca i Sofije odigrava na reci i što Drobac pored vode doživljava preobražaj. Vidova trava, magijska biljka (u mitologiji travi se, bez obzira na vrstu, pripisuju magijska značenja), kao i kosa i voda, ima slične odlike i moći. Sofija na rastanku nudi Dropcu vidovu travu predosećajući njene isceliteljske moći:

Sofija: »Čekaj! ...Ponesi ovu vidovu travu! Možda će ona da ti osvetli...

(...)

Možda će ona da te izvede...

(...)

Iz tog mraka! I da te odvede...« (VII)

Poslednje što saznajemo u drami jeste vest o Dropčevom samoubistvu:

Simka: »Obesio se onom žilom, kojom je tukao!

A u ruci mu našli vidovu travu!« (X)

Vidova trava je Dropcu ukazala put ka spasenju. Ona ga nije odvela u smrt, jer je instrument smrti i za njegova života bila volujska žila koja je poslužila Dropcu i za sopstvenu smrt, kao što je u smrt odvodila i druge. Vidova trava koja, budući Sofijin poklon, u prenosnom smislu predstavlja samu Sofiju, simbolično je »izlečila« Dropca, učinila da on »progleda« i pronađe izlaz iz »mraka«, smrt kao jedino časno rešenje koje mu je preostalo. Volujska žila tako postaje takođe simbol moći kao i vidova trava, ali su im značenja duboko kontrastirana. Dok žila ima sve attribute demonskog, smrti, mraka i Tanatosa, trava simboliše izlečenje, život odnosno duhovnu obnovu, tj. Eros kao simbol ljubavi ali i novog života. Tako i Sofija, kao i Filip, dobija odlike spasitelja, a u Dropčevom liku se, makar na trenutak, razrešava sukob Erosa i Tanatosa. Ipak, taj sukob se nastavlja: fantazmagorični simbol smrti, krvavi tragovi (setimo se »krvavih ruku« Gospave iz *Čuda u »Šarganu«*), napuštaju Dropca, ali prelaze na Blagoja.

Igra Erosa i Tanatosa, odnosno njihova borba za prevlast, očituju se u trouglu Drobac – Sofija – Blagoje, u kome Sofijin Eros uspeva da nadvlada Dropčev Tanatos, ali ne i da ga definitivno pobedi; večita smena Erosa i Tanatosa, njihova prirodna povezanost u kojoj jedno ne opstaje bez drugog, prouzrokuje »prelazak« Tanatosa s Dropca na lik Blagoja koji će činom šišanja Sofije (uništavanja njene moći skrivene u

lepoti kose) započeti novi krug borbe između ova dva drevna simbola života i smrti. Budući da su i Eros i Tanatos večni i neuništivi, Simović pribegava duhovitoj doskočici i Sofiji na glavu stavlja periku kao znak da je Eros ostao nepobeden, baš kao i Tanatos. Oni su se na trenutak susreli u jednom isečku stvarnosti u »pozorišnoj predstavi« koju je priredio život, a zatim rastali čekajući sledeću priliku...

Ne treba ipak zaboraviti da se Simović svim pojmovima uvek i poigrava, ironizirajući ih da bi naglasio ono »možda«, odnosno večitu nesigurnost u istinitost iskaza, što njegove drame i svrstava u savremene književne tokove u kojima dominira književna igra, apsurd i nesigurnost u krajnji iskaz. Tako i Sofijina zamena kose perikom, može da se tumači i kao Simovićev podsmeh svakom definitivnom sudu (Simka: »Ova (kosa) vam još bolje stoji«), podsmeh koji još jednom naglašava da je »istina« o svetu uvek neuhvatljiva, budući da simulacija istine (perika) u savremenom svetu može da funkcioniše i kao sama »istina« (kosa). Ili, ako sve to prenesemo na osnovni sukob u drami, i na ovom primeru se granica između iluzije i realnosti ukazuje kao nestalna i varljiva kategorija.

Osnovna »igra« na liniji sukoba umetnost-stvarnost, takođe poseduje svoj ironični kontekst koji obezbeđuje konstantno transponovanje, odnosno poigravanje ovim pojmovima: ono što bi trebalo da pripadne sloju stvarnosnog, tj. formiranju pogleda istorijske perspektive u dramskom delu, u drami se naočigled pretvara u mitsku priču o tiraniji s elementima demonskog. S druge strane, ono što pripada sferi *mythosa*, umetnost kao osnovni sadržatelj mitskog, opstaje u funkciji stvarnosnog, realističkog sloja drame. Krug se zatvara time što se ovaj sloj iznova preobražava pod uticajem umetnosti i tako dobijamo strukturu mitološke cikličnosti koja se nahodi u celokupnoj Simovićevoj imanentnoj poetici. Cikličnost se jasno raspoznaje u mitemi »žrtvovanje kralja« koja je neizostavni deo ove poetike: u sukobu stvarnosnog i arhetipskog, žrtva je nužna za dalji opstanak života. Bez obzira da li je žrtvovan Filipov život ili Sofijina lepota, mit o žrtvovanju spasitelja je u savremenom kontekstu ironizovan jer, protivno svim savremenim normativima – žrtva mora biti nevina. Apsurd, groteska, ironija – rezultati su Simovićeve zapitanosti o ishodištu »igre sudbine«, odnosno sukoba između mitološko-večnog i istorijsko-savremenog.

¹ Jovan Hristić, *O drami »Putujuće pozorište Šopalović« Ljubomira Simovića*, Biblioteka Sterijinog pozorja »Savremena srpska drama«, Novi Sad 1986, str. 87

² Northrop Frye, *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb 1979, str. 55

³ Termin 'komedija' shvatamo u onom smislu u kome ga tumači V. Stamenković kada govori o humoru u Simovićevim dramama koje se približavaju »tragikomediji s gnoseološkom pretenzijom« (Vidi: *Savremena drama I i II, priredio V. Stamenković*, Nolit, Beograd 1987, str. 20)

⁴ Northrop Frye, *isto*, str. 170

⁵ »Arhetipska metafora uključuje primjenu onoga što je nazvano konkretnom univerzalijom«, tj. »pojedinačnog koje se poistovjetilo sa svojom vrstom, poput Wordsworthova 'drveta' u kojemu su mnoga« (Vidi: N. Frye, *isto*, str. 144)

⁶ Čak i sâm N. Fraj (uprkos ustaljenom mišljenju da on na primeru svakog književnog dela dokazuje svoju teoriju o evoluciji svih oblika književnosti iz rituala) smatra da je »za književnog kritičara, ritual *sadržaj* dramske radnje, a ne vrelo ili korijen... Književni je odnos rituala i drame, poput odnosa ma kojeg aspekta ljudskog delovanja i drame, isključivo odnos sadržaja i oblika a ne ishodišta i ishoda.« (Vidi: Northrop Frye, *isto*, str. 127)

⁷ Zoran Milutinović, *Metateatralnost*, SIC, Beograd 1994, str. 114

⁸ Northrop Frye, *isto*, str. 156

⁹ E.M.Meletinski, *Poetika mita*, Nolit, Beograd 1984, str. 173

¹⁰ Dragoslav Antonijević, *Dromena*, Balkanološki institut SANU, Beograd 1997, str. 181

¹¹ *Isto*, str. 182

¹² Jovan Hristić, *isto*, str. 86

Ovde još valja dodati da Hristić govori o kružnoj *idejnoj* strukturi drame. U drami je, međutim, izvesna i kružna *kompoziciona* struktura koja se očituje u rasporedu dramskih slika. Prva slika prikazuje prvi (neuspeli) kontakt tek pristiglih glumaca sa građanima Užica i poslednja slika u kojoj sagledavamo topli rastanak predstavnice tih istih gradana (Simke) s odlazećim glumcima. Glumci su došli i otišli iz Užica, kao da su se popeli i sišli s bine, krug se zatvorio kao što zatvoreni krug predstavlja i jedna pozorišna predstava. U međuvremenu, oni su odista i odigrali predstavu, doduše, ne onu nameravanu – pozorišnu – već komad iz života, ali je efekat koji je on ostavio na »publiku« ostao veoma sličan onome koji ostaje posle dobre pozorišne predstave – »publika« je ostala preobražena.

¹³ Ljubomir Simović, *Iz pisma Dejanu Mijaču*, prilog knjizi Ljubomir Simović, *Putujuće pozorište Šopalović*, Biblioteka Sterijinog pozorja »Savremena srpska drama«, Novi Sad 1986, str. 82

¹⁴ Zoran Milutinović, *isto*, str. 116

¹⁵ *Isto*, str.116.

¹⁶ Jovan Hristić smatra da »... sa poslednjom scenom *Putujuće pozorište Šopalović* prestaje da bude drama o mogućim odnosima umetnosti i života i postaje drama o spasitelju...« (*Isto*, str. 87)

¹⁷ Nenad Prokić, »Pozorište – ogledalo, prorok i (neizbežno!) žrtva svoga vremena«, *Scena*, 4, Novi Sad 1985.

¹⁸ *Isto*

¹⁹ Ljubomir Simović, »Iz pisma Dejanu Mijaču«, *isto*, str. 81

²⁰ Zoran Milutinović, *isto*, str. 108

²¹ »Pod pojmom dromena nauka podrazumeva primitivne, nerazvijene oblike mimodrama, magijsko-verske prizore čiji je cilj u većini slučajeva da odobrovolje duhove ili neko božanstvo ili da izdejstvuje sprečavanje nekog zla, ali da se sve to izvodi u obliku pozorišta... Dromena znači 'ono što se događa, izvodi'. « (Vidi: Dragoslav Antonijević, *isto*, str. 11)

²² *Isto*, str. 9

²³ *Isto*, str. 201

²⁴ *Isto*, str. 201

²⁵ *Isto*, str. 9

²⁶ Ljubomir Simović, *Iz pisma Dejanu Mijaču*, *isto*, str. 81

²⁷ *Isto*, str. 81. Kada govori o Vasilijevom shvatanju života kao flaše, Simović aludira na dijalog iz šeste slike između Jelisavete i Vasilija u kome Jelisaveta, gledajući u zvezde, veruje da je zemaljski svet samo prag nekog nepojmljivo većeg kosmosa, dok joj se Vasilije suprotstavlja: »Nije prag, nego je obična boca! I svi smo u toj boci začepjeni! A onaj mesec gore, ono je čep!«

Predstava o skućenosti sveta u kome smo svi zatvoreni bez mogućnosti pravog izbora, konstantna je Simovićeve mitema, pa se metaforama iz prethodnih ostvarenja, svet-jaje (iz *Subote*) ili svet - mišja rupa (iz *Čuda u »Šarganu«*), pridružuje i metafora svet - flaša.

²⁸Gotovo sve svetske mitologije (indijska, kineska, keltska, egipatska pa i slovenska mitologija, zatim različite indijanske kulture Inke, Hopi indijanci, itd.) imaju verovanje o magijskim moćima ljudske kose. Nama možda najpoznatija je starozavetna pripovest o Samsonu i snazi skrivenoj u njegovoj kosi (Vidi: J.Chevalier - A. Gheerbrant, *Riječnik simbola*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1983, str. 283-285)

²⁹ U Simovićevim dramama karakteristični su nagli preobražaji likova u cilju praćenja osnovne linije dela, kao na primer Hasanagina razneženost i priznanje sopstvenih grešaka pred mrtvom Hasanagicom, ili Vilotijevićovo »progledavanje« kada shvati da je politički »zglajznuo«. Ovi preobražaji ponekad ipak narušavaju pažljivo građenu koherentnost likova i deluju isforsirano, kao što je to slučaj i s likom Blagoja koji se jeste ogrešio o Sofiju, ali je to učinio iz ljubomore i razočaranja. Osim toga, njegov greh se ne može porediti s Dropčevim gresima, ne samo po ozbiljnosti, već i po tome što ga nije počinio sâm, već zajedno s Darom, Ginom i Tomanijom.

S druge strane, preobražaj likova je opravdan na planu koherentnosti Simovićeve poetike. U tom smislu značajno je zapažanje Zorana Milutinovića da preokretom u liku Blagoja, »Simović postiže važan preokret (u drami). Krvnička su dela, a ne sami ljudi (...) Izgleda da je nasilje u svetu Simovićeve drame konstanta, a da se samo menjaju njegov obim i zastupnici.« (Vidi: Zoran Milutinović, *isto*, str. 111)

³⁰J.Chevalier - A. Gheerbrant, *isto*, 284.

³¹*Isto*, 755.