

Милица Т. ЋЕСАРЕВИЋ*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 28. 9. 2025.
Прихваћен: 15. 6. 2026.

АРХЕТИПСКА ДОЗИВАЊА У НЕДОЗВАНИМА МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА

У раду се као својеврсна „улазница” за тумачење смисла Настасијевићеве драме *Недозвани* узима метатеатрална форма – драма у драми. Метатеатарско, у датом контексту призивајући архетипски образац као херменеутички кључ, постаје окидач игре дозивања и не одзивања јунака који нису кадри да се међусобно препознају. Децентрираност њихових бића, ишчитана кроз просторну симболизацију, отвара питање пренамножености супротности – сила Ероса и Танатоса, водећи нас ка одредници *тамног утопизма*. С тим у вези, важне чиниоце разматрања представљају формални и поетички опсези, а пре свега препознавање и истицање жанровског комешања.

Кључне речи: архетипски образац, метатеатралност, простор, жанр, Ерос, Танатос.

Питање метатеатралности најчешће води преиспитивању до које границе драмска самосвест, дижући завесе унутар самих завеса, може оспољити литерарност и театралност драме, разоткривајући илузију, док је ствара, а да при томе неповратно не сруши позоришну рампу. Међутим, као огледало постављено испред огледала, она нам омогућава да у том одразу који се прелама сагледамо „све начине на које се у једном књижевном делу, не излазећи из његових оквира, може говорити о природи, постанку, поетици и тумачењу било самог тог дела, било жанра којем дело припада” (Милутиновић 1994: 8). Тако за драму и њену иманентну поетику метатеатрални концепти,¹ од којих у Настасијевићевој драми *Недозвани* препознајемо један од најчешћих начина драмске самоконцептуализације – „драму у драми”, имају исти значај као сама уметност за аутора, читано кроз експлицитнопоетички исказ који

* mcesarevic96@gmail.com; <https://orcid.org/0009-0004-4522-6078>

¹ Милутиновић као начине испољавања драмске самосвести истиче неколико структурних елемената: имплицитни поетолошки искази јунака, метатеатрална распоућеност лика, „комед у комаду”, који може прерасти и у читаву драму, те херменеутички кључ као понуђени метод за тумачење драме у целини. (в. 1994: 5–12)

каже – „уметност нам је спасоносна, и као творцима, и као онима за које је створена: огледајући се у њој, тек ту назиремо свој прави лик” (Настасијевић 1991б: 72). Али шта се дешава са драмом када у срцу те полуразоткривене илузије обитавају *недозвани* јунаци – „људи који су изгубили главне путање живота и код којих је свако сналажење даље губљење” (Настасијевић 1991б: 390)? То је тренутак у ком се привид свестан своје привидности на формалном плану сучељава са изгубљеношћу јунака у привиду – самосвесном сценом проходе болно несвесна бића, вечно присутна на прагу могућности неког другог света и истовремено вечно одсутна из сопственог постојања.

Већ у самој поставци препознајемо јасно окретање од традиционално схваћене аристотеловске драме ка модерном и савременом концепту, у духу Метерлинкове терминологије речено – кретање од *драме у животу* ка *драми живота* (Саразак 2015: 41). Дата промена парадигме сведочи да више „није реч о једном изузетном тренутку постојања [...], већ о постојању самом”² (Метерлинк 1902: 190), те да се модерно трагичко сели из трансценденције у иманенцију, у доживотно трагично људског постојања (в. Саразак 2015: 53). Настасијевићева драма показује нам на врло ненаметљив и нимало артифицијелан начин за модерно позориште индикативну поремећеност дистанце међу лицима, у којој јунаци, губећи међусобно добро одстојање један према другоме, нису више кадри да се препознају, сучеле и одмере (в. Саразак 2015: 143). Истовремено преблизу и предалеко, они постају заточеници сопственог солилоквија (в. Саразак 2015: 146), у коме се обриси драмског сукоба наизглед бришу, а суштински пасивизирају унутар изолованих трајања.

У том смислу речи, као кључна питања од којих полазимо у тумачењу, издвајамо: Где се крије недозваност Настасијевићевих јунака? Зашто нам је метатеатрални концепт потребан за њено разумевање? Да ли он може бити подигнут на ниво херменеутичког кључа за тумачење или, другачије речено, да ли у сагледавању смисла драме баш овај аспект омогућује усклађеност свих делова са целином? Одговор на свако од ових питања крије се у садејству њиховог разматрања.

Пре свега, теоријска поставка усмерава нас да се присуство „комада у комаду” не може тумачити ван концепта драмске самосвести, што недвосмислено упућује на то да ће садржај метатекста³ на неки начин бити индикативан за разумевање самог текста. Томе треба додати и да се, поред датог структурног принципа метатеатралности, у *Недозванима* јавља као значајан и аспект имплицитног поетолошког исказа јунака⁴. Уколико пренебрегнемо ове сигнале распрострањене по тексту, зауставићемо се на одређењу Настасијевићеве драме као грађанске, како је, уз варијације, описују бројни проучаваоци, и што она у начелу једним својим делом и јесте (в. Милосављевић

² У оригиналу: „Il ne s’agit plus d’un moment exceptionnel et violent de l’existence, mais de l’existence elle-même”.

³ Треба истаћи да је текст, одн. извођење „драме у драми” у *Недозванима* померено ван миметичког простора саме драме, те до читаоца/гледаоца допире само као одјек – метатекст метатекста – у виду критичког чланка једног од ликова.

⁴ „Једна роди, друга препороди...” (Настасијевић 1991а: 112).

1978: 213; Леовац 1983: 97; Фрајнд 2019: 112; Вучковић 2014: 546; Цветковић 2017: 53), док ће поетолошки исказ остати само „римовани каламбур” (Цветковић 2017: 64). Међутим, нас занима онај „вишак” који превазилази ову одредницу. Оно што Славко Леовац (1983: 97) наслућује говорећи о љубавној драми „из уметничког света, која задире у битне егзистенцијалне проблеме”, а Марта Фрајнд (2019: 112) препознаје као сучељавање „злих с бескрајном добротом и праштањем „десних” јунака чистог срца”, које по суду ауторке иде науштрб аутентичног разрешења. У истом правцу, Петар Милосављевић (1978: 213), пратећи развојни лук текста кроз његове верзије, говори о кретању „од драме грађанског индивидуализма” до драме „сукоба основних етичких мистичких сила, сила добра и зла”, док Радован Вучковић (2014: 545), под термином психолошке парадоксне драме, луцидно прозире као психоаналитичку снагу, која изнутра разара језгро човековог бића. Разумевању тог сентимента, којим Настасијевић надилази образац предратне грађанске драме, доприноси управо посматрање појединачних деоница његове драме кроз понуђену призму драмске самосвести.

Николине мисли, које се надовезују на основни поетолошки исказ „Једна роди, друга препороди” (1991а: 112)⁵ и уједно представљају потку за његову драму *Апологија жене*, на сцену изводе незаобилазан процес кроз који људска егзистенција досеже своју пуноћу, а који у зависности од контекста који одаберемо за оквир тумачења, има два назива. Етнолошки образац га препознаје као иницијацију, а психоаналитички као индивидуацију. У основи оба јесте схватање да „човек рођењем није довршен, он мора да се роди по други пут, духовно” (Елијаде 2004: 128), не би ли кроз низ иницијатичких обреда прелаза или, јунговски речено, „многих саплитања” и „трајног заостајања на граници неког архетипа” (Јеротић 1984: 28), индивидуацијом и приближавањем Јаству, досегао целовитост идентитета.

Имплицитни поетолошки кључ, сада омеђен оквиром Јунгових архетипова, наново намеће питања – Који се архетипски обрасци могу препознати у јунацима? Одговарају ли они намењеном им месту унутар метатеатралног контекста? И у каквој вези стоје са недозваношћу ликова? Уколико пратимо Николину драмску визију његове супруге Мире, то би нас могло довести до претпоставке да се у лику ове жене крије архетип Аниме, док би по природи ствари насупрот њој стајао архетип хероја, који бисмо очекивали у лику песника. Ипак, већ након првог сусрета са нашим јунацима уочићемо неусаглашеност њихових појава са предложеним архетипским митологемама. Настасијевић нам метатеатралним обрасцем даје кључ за тумачење драме, међутим, у складу са својим поетичким начелима – принципима инверзије, умножавања и релативизације – он откључава значења одражених појава и предмета у њиховом изокренутом облику.

⁵ „Видиш, сваки своју ако не сретне, задовоља је промашио...”; „препородити се, неопходност је сваком бићу. Мазулино, да исправи грешку мајке! ... Појмиш ли то? ... Друго рођење је, да се исправи, да се употпуни прво...” (1991а: 112); „Објављује се кроз песника вечна жена... Кружи све око ње...” (1991а: 113).

Тако у лику те „жене која ни сама не зна начисто куда би са читавом својом женственошћу” (Настасијевић 1991б: 390) најпре можемо видети једну стихијску несвесну силу разорне плодности, која одговара архетипској представи Велике мајке. Разапета између своје персоне (маске) Аниме, у сталној потреби да буде на сцени и сваког свог комуникацијског партнера користи као сцену, уписујући координате сопственог бића у његово постојање, и селфа који се разоткрива у архетипу Велике мајке, Мира запада у кризу индивидуације као жртва непрепознатог архетипа. У том правцу њена недозваност се заиста може ишчитати „у томе што ни оно основно у њој, могућност велике страсти, не може да се дозове” (Настасијевић 1991б: 391).

Наспрам ове жене, егзалтоване „у смислу свог пола” (Настасијевић 1991а: 104), налази се „оличење питомине” (Настасијевић 1991а: 104) – песник Никола, мишкиновски тип јунака. Лик који својом особношћу најбоље илуструје промену парадигме од традиционално схваћене драмске радње у свом делатном облику до једне *радње-стања*, засноване на рефлексiji и поунутрашњењу (в. Саразак 2015: 52). Тако се уместо очекиваног активног херојског принципа кроз Николин лик сједињено обнављају архетипске путање спаситеља и племенитог чудака – „човека који је у стању да има идеал и да верује у њега” (Мелетински 2011: 162), подређујући му читаво своје биће, док „његова љубав, чак и према женама има првенствено карактер самилости” (Мелетински 2011: 163). Контуре таквог карактера умногоме одговарају концепту унутарсубјективног театра, у коме на сцену ступа јунак „који је сав празнина и сав отвореност” (Саразак 2015: 117), оспољавајући позицију личности која бледи да би над њоме превладала идеја, при чему дати „мањак” особности ствара „вишак” смисла. У том контексту његова недозваност препознаје се као „папирност” лика – која одводи драмски образац од трагичког ка комичком (Цветковић 2017: 68), обликујући јунака не толико као смешног, већ далеко пре као непојмљивог у конвенционалном свету несвиклом на толику отвореност, искреност и простодушност. Међутим, то би био само један њен крак, произашао из доживљајне перцепције света према јунаку. Други аспект Николине недозваности обликује се кроз мимоилажење са самим собом – непрепознавање на релацији са сопственим архетипом. Његова тежња да се „поново роди” односно преобрази, учитавајући сопствено искуство трансценденције живота у постојање другог бића, указује на јунакову несвесност да његов преображај може наступити само у осамљености дубоко субјективног доживљаја разрастања личности на темељу новог сазнања. Никола упада у замку метатеатарског као окидача игре, преозбиљно је схватајући и заборављајући да је игра, те како каже и један од јунака – „Од слабе драме на хартији” прави „јаку драму у кући!” (Настасијевић 1991а: 114). Метатеатрални концепт, који увек са собом носи ризик демистификације и рушења позоришне илузије, у Настасијевићевој драми тако од средства дистанцирања постаје средство рушења дистанце, показујући шта се дешава када игра закорачи преко својих граница. С тим у вези, Николина недозваност заиста одговара концепту животног сналажења у губљењу, који му аутор намењује (в. Настасијевић 1996: 390). Што ће рећи да се његово

биће у својој пуноћи и заокружености може остварити једино у контексту нездраве „породичне самодовољности” (в. Фрајнд 2019: 113). Суштина јунаковог бића налази се у тој недозваности, која се од њега шири и „у већој или мањој мери захвата сва лица” (Настасијевић 1991б: 390), и која се повремено манифестује као мимоилажење са собом, а доследно као мимоилажење са светом око себе.

Тумачећи Настасијевићеве драме, Марта Фрајнд (2019: 113) управо у принципу породичне самодовољности проналази специфичност ове драме у односу на остале, чији се драмски чвор крије у мотиву родитељског греха. Ауторка га препознаје као извор нездравих односа Николе и Бранкице са светом, јер „упркос бескрајној жељи да воле, помогну и саосећају, једини прави однос међусобног разумевања и саосећања могу да успоставе једно с другим”. У том правцу, важно је истаћи и то да Никола, пишући драму са по светом својој супрузи, послушкује клавирску мелодију своје сестре као једини гарант успешног стварања. Ову нит матерње мелодије између двоје јунака Радован Вучковић (2014: 547) тумачи у правцу митско-филозофске обраде мотива инцеста, препознајући завршну слику драме као тријумф добра „у знаку мистичне и патолошке, у психолошком смислу, љубави брата и сестре која потиरे неаутентични свет цивилизацијских отуђења”. На темељу тога, у контексту архетипског обрасца као стварна Анима уместо Море препознаје се Бранкица, док се задатак обнављања архетипске путање хероја уписује у лик Мазулина, Николиног друга из детињства. Пут којим ово двоје јунака треба да прође јесте иницијатички пут цепања првобитног јединства и изласка из целовитости уробороског несвесног, не би ли се заокружио процес издвајања индивидуалне свести и остварио помак од ендогамије ка егзогамији (в. Мелетински 2011: 11). Међутим, овај драмски пар, понављајући дати образац, истовремено га негира.

Николина сестра, Бранкица, „братовљева слика у женском роду” (1991а: 104), у свом повлачењу пред наслеђеном могућношћу неког другачијег света изван породичне осамљености, визија је неоромантичарске лепоте „у којој се више ужива што је тужнија и болнија” (Прац 1974: 42). Ова нова Анима, оличење калокагатије, за разлику од Море отвара се контемплативном, а не жудном погледу другог. У својој лепоти „стакленог ковчега”, она остаје замрзнута у несвесном постојању које женском даје „оно природно савршенство које је карактеристично за девојку” (Нојман 2015: 115). Међутим, сачувана заувек, ова лепота претвара се у једну стерилну нељудску форму савршенства – у регресију целокупне животне енергије. У свом девичанском бивствовању и „својој недодирљивој потонулости у себе”, она „припада савршености која одликује само смрт” (Нојман 2015: 68). Просторно одређена контурама куће, плота и успаваног врта у ком „презревају јабуке, и водењаје крушке, и медњаци” (1991а: 131), Бранкица тако постаје невеста заветована смрти, док се зачараност рајског врта претвара у слику уробороског јединства хадског врта, а успаваност првих људи у њему показује као „лепота сна налик на смрт” (Нојман 2015: 114). Сходно томе, сваки покушај псеудохероја Мазулина да отме Кору од Хада и заокружи иницијатички пут свадбеним об-

редом унапред је осуђен на пропаст и сведочи о јунакињиној немогућности надилажења јединства „очинског уробороса” у свом негативном аспект.

Бранкичин недозвани партнер – Мазулино, поред тога што ступа архетипском путањом јунака, негирајући је истовремено, у драму уноси и карневалски принцип релативитета и обртања „на физичком, логичком и језичком нивоу” (Цветковић 2017: 73). Поред тога, дехероизацији доприносе и његов махнити карактер, брзина и полуиронично одстојање према току догађаја, оспљавајући дијаболично наличје овог лика, који од недозваног хероја постаје архетипска фигура лакрдијаша – медијатора између варалице (Вукашина) и племенитог чуцака (Николе). Мазулинова митолошка позиција додатно се продубљује мотивом двојништва. У дијаболичном огледалу организоване диверзије културне норме препознаје се близаначки лик антијунака – маргинална фигура пренебрегавања сваке норме, подређена „егоистичној тежњи за утољавањем глади, ређе похоте, често на штету других бића” (Мелетински 2011: 111). Наспрам Бранкичиног и Николиног пријатеља из прошлости, тако стоји јунак који дели извесну мутну историју из детињства и ране младости са Миром – „генијална вуцибатина” (1991а: 104) Вукашин. Поред симболике странаца у недозваном врту, оба јунака сабирају у себи и симболику путника, те сходно томе бивају повезани својом транзитношћу. Њихово дијаболично огледање испољава се и кроз језички образац – изузетна бриткост и неустрачавање да алузивно, или врло директно, у зависности од ситуације, изнесу на видело непријатне истине, заједничка је одлика оба јунака. Ипак, суптилну разлику прави наглашена добродушност и искрена брига за пријатеље с којом Мазулино приступа, насупрот Вукашиновом говору, нагризеном бујицом јетког цинизма. Двојиништво истакнутих протагониста потцртано је и нејасним познанством из прошлости, на које се алузивно позива Мазулино, а шеретски га релативизује Вукашин речима „Или си се препознао у мени, или ја заборавио” (1991а: 123), те „сећа се онај ко заборави” (1991а: 138).

Међутим, како су у Настасијевићевом митском свету јунаци вишеструко узајамно повезани, Вукашин не представља само Мазулиновог демонског двојника, већ и Мириног, узимајући архетипску маску њене сенке – несвесног дела личности, који изграђен од свих непризнатих и неприхваћених особина у наглашеној супротности са одабраном формом персоне, остаје с друге стране прага свести (в. Јеротић 1984: 15). Интересантно је истаћи и то да ће на крају драме управо тај одбацивани Вукашин избавити Велику мајку из „мочвари” и превести је преко прага недозваног врта као њен мушки пратилац. Међутим, овај еротски и оргијастички моменат препознавања двају јунака, који би могао укључити и (псеудо)инцестуозни аспект у свом патолошком облику, не може се преметнути у обред који моделује „плодност, сетву и годишњи пролећи препород природе” (Мелетински 2011: 47), како предвиђају митска својства Велике мајке. Деструктивно одзивање егзалтираних сексуалности – Вукашинове годинама уздржаване пожуде која прети⁶ и Мирине погубне страсти, која немоћна пред јаловошћу одлази у крајњу су-

⁶ „У једном стиску да исцедим из тебе сав бес, љуштурса од лепоте твоје да остане!” (1991а: 150).

протност – покушај да у суровости потврди своју путеност⁷, показује се само као привидни хипердраматични обрт. У расплету драмске радње, док Велика мајка, побеђена неуништивом самилошћу и недозваношћу спаситеља (Николе), одлазећи, посрће, дати обрт јасно се сагледава као обмана која служи „томе да се изнесе на видело једнолични и умртвљујући ток живота свих и сваког” (Саразак 2015: 50).

У светлу претходно реченог, јунаци Настасијевићеве драме откривају се као личности заробљене на путу недовршене индивидуације/иницијације, осуђене на понављање и опонашање архетипа у сталном међусобном раскораку и непрепознавању, како на интерперсоналном, тако и на интраперсоналном плану. Дата неусаглашеност архетипских образаца који се обнављају у драмским паровима препознаје се као упориште њихове немогућности да адекватно одговоре на позив оног другог и постаје централни чвор из ког се продукује драмска напетост трагичког потенцијала. Додатно, ова врста мимохода може се објаснити и као дистанца између егзотизма и мистицизма.

Иако оба ова вида удаљавања од света начелно крећу из истог полазишта – потребе за неким идеалом и сном, пројекцију својих хтења обликују на супротстављеним искуствима. Док мистик „празни материјални садржај свог света” (Прац 1974: 168), тражећи трансцендентно искуство и сједињење са божанским, егзотик „по самој својој природи тежи чулном, уметничком испољавању” (Прац 1974: 168), покушавајући да обликује и материјализује идеални свет по мери својих чула. Отуда и потиче Николина неузнемирана питомост и флуидност, симболизујући безобличност несвесне плиме, отвореност и бесконачност могућности, али истовремено и претњу да све ресорбује у својој пасивној чистоти. У тој разобличености личне судбине доћи ће и до јединог препознавања у драми. Међутим, ово проналажење брата и сестре у безданом трајању круга који се затвара „али у висину, али у чистину” (1991a: 156), парадоксално, уместо смирења и хармоније, оставља траг неког непојамног преостатка уклетости, која сведочи о смртоносној снази архетипског, онда када његов принцип целовитости постане знак угрожене индивидуалне свести и владавине првобитног јединства несвесног, јаловећи сваку могућност продуктивног разрастања и надилажења. Сходно томе, могуће је идентификовати и у овој Настасијевићевој драми тамновилајетски призив трагичке кривице јунака, која се смешта у непрепознат и непрекорачен инцестуозни порив, који успављује јунаке у недогледној неразрешивости и безисходу сопственог трајања. На том месту пронаћи ћемо и упориште Мирине неиздрживе потребе да некуда побегне. Примарно је то био бег у уметност – посредством Николине драме или Мазулинове слике, а након што се ови покушаји изјалове, неурастенични порив за избављењем из успаваног мистичког простора чује се као вапај до тада одбациваном човеку – „Како било, Вукашине, како било, само ме води из ове мочвари!... Ја не знам куда бих сама!... Ја не знам шта бих са собом!...” (1991a: 149). Тако долазимо до одговора на питање зашто Мира не може опстати у мистичном, зачараном и

⁷ „То је оно право! [...] окрвави ме твој додир!” (1991a: 150–151).

недозваном врту брата и сестре. Јунакиња постаје егзотична биљка пресађена на тло на ком не успева – „откинати пупољак у зачетку да би вештачки за ноћ процветао” (Настасијевић 1991б: 42), у чему и сам писац види клицу нечег у својој основи нездравог и осрамоћујућег.

У вези с тим, просторно индикативна постаје слика топчидерског дома као „мочвари”. Поврх иницијативног, несвесног и пасивног неодређеног потенцијала, „мочвара која по дану не пропушта странца значи јединствену породицу” – те постаје забрањено и недодирљиво место са симболиком „мира који ништа не може да помути” (Гербран, Шевалије 2009: 583–584). Сходно томе, Мирина необуздана сексуалност и жудња, како се наизглед чини у сусрету са Мазулином и Вукашином, на дубљем плану указује се као разорна плодност лунарног и афродитског начела, која је у потпуности некомпатибилна са неузмиренем контемплацијом „рајског врта”. У духу експресионистичке поетичке праксе она чак може представљати и оличење елементарне биолошке и психолошке виталистичке силе, те се у том правцу јунакињина сексуалност чита као револт против јаловости и обесмишљености живота и покушај Ероса да тријумфује над силама Танатоса. Дату тезу потврђује и представа куће, показујући нам како се просторна симболизација уздиже до нивоа композиционог начела. Као „једна од највећих сила интеграције”, „без које би човек био разбијено, расуто биће” (Башлар 2005: 30), у Настасијевићевој драми кућа постаје претећи, антагонистички принцип. Уместо потврде негујућег, материнског, заштитничког обрасца и привлачне моћи интимности, она постаје „уништитељ у којем свака личност живи, недоступна другима”, постајући „заточеник сопствене убилачке механике, свог сопственог присилног понављања” (Саразак 2015: 54). И тако, уместо да „позива на свест о централности” (Башлар 2005: 39), она открива не само дубоку децентрираност недозваних јунака, већ у свом инверзном лику од средишњег интегралистичког принципа постаје генератор центрифугалних сила, избацујући јунаке из себе. Кроз чинове пратимо како ремећење поретка „усредсређене самоће”⁸ (Башлар 2005: 51) брата и сестре, услед продора страног елемента (Мире, Мазулина и Вукашина), помера радњу све даље од средишта те централне интимности – из Николине радне собе (I чин), на терасу (II чин), па у врт (III чин), да би се на крају, избацивши све реметилачке факторе, круг затворио у средишту концентрисане самоће. Предочени антагонизам центрипеталних и центрифугалних сила, који просторно затвара јунаке у вечито кружење без могућности избављења, тако се додатно указује и као фундаментални принцип драмске структуре.

У овој оданости принципу кружности, Настасијевић, обликујући лик у повлачењу пред идејом, оспољава сву ескапистичку јаловост утопистичке замисли и недостатну замену за конкретно делање (в. Калинић 2023: 31), а у структурни образац своје драме уписује доживљај модерних остварења статичног театра. Једновременно, кроз искуство „недозваности” аутор разот-

⁸ У том контексту топчидерска грађанска кућа могла би се посматрати као испосничка колиба и пример обнављања архетипа манастира, који свој срећни интензитет проналази у одрицању и усидрености у самоћи једног засебног света изван света (в. Башлар 2005: 51).

крива тежњу модерности да на место судбине из класичне грчке трагедије устоличује апсурд, при чему основни израз трагичког задобија облик и ефекат комичког (в. Селенић 1971: 42–43). Управо у овој дијалектици двеју жанровских противтежа, која открива несклад између људских тежњи и намера спрам стварности, крије се разлог зашто Настасијевићеви јунаци не успевају „нити да се сасвим узвисе, нити да се потпуно и безбрижно унизе” (Цветковић 2017: 78). Николино мимоилажење са стварношћу и његова недозваност, која се назауостављиво шири и инфицира све јунаке око њега, на подлози комичког ефекта немогућности да их појми и препозна као упоришта сопственог несагласја са светом, постају још трагичнији, не завређујући му притом ни мистички или светачки ореол, али ни не допуштајући му да склизне у типски лик комедије дел арте. У овој тачки пресека апсурда и трагике порив Настасијевићевих јунака да доспеју до „непатворених искустава и простора у којима ће се указати испољавање исконских и темељних сила јачих од човека, без обзира на њихов предзнак и последице” (Јовић 2009: 54), спаја се са Метерлинковом визијом трагичког као мистериозног и необјашњивог – тамног вилајета човекове свести, „у који речи не могу да унесу ни мало светлости, а који драма може да сугерише и наговести потпуном неактивношћу и тишином” (Селенић 1971: 139). Задобијени мир недозваних јунака, нађених у безнадежном трајању, заокружује се тако негде на крајњој граници људског постојања и апсурда егзистенције – у *тамном утопизму*, где „да се човек смеје, мало је, а да плаче, опет, много је” (1991a: 113).

ЛИТЕРАТУРА

- Башлар 2005:** G. Bašlar, *Poetika prostora*, Београд, Ћакак: Alef, Gradac.
- Вучковић 2014:** Р. Вучковић, *Модерна драма*, Београд: Службени гласник.
- Гербран, Шевалије 2009:** A. Gerbran, Ж. Ševalije, *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Нови Сад: Stylos Art.
- Елијаде 2004:** М. Elijade, *Sveto i profano – priroda religije*, Београд: Alnari.
- Јеротић 1984:** V. Jerotić, Predgovor, u: K. G. Jung, *Dinamika nesvesnog*, Нови Сад: Matica srpska, 7–43.
- Јовић 2009:** Б. Јовић, До тамног вилајета, и назад, у круг (О неким претпоставкама фантастике у приповеткама Момчила Настасијевића), у: О. Стошић Ракић (ур), *Тајне Настасијевића*, Београд, Горњи Милановац: Културни центар Београда, Музеј рудничко-травничког краја, 50–56.
- Калинић 2023:** С. Калинић, *Границе могућег и могуће границе у дистопијским драмама 20. века*, Београд: Филолошки факултет.
- Леовац 1983:** С. Леовац, *Момчило Настасијевић: књижевно дело*, Горњи Милановац: Дечје новине.
- Мелетински 2011:** Ј. Мелетински, *О књижевним архетиповима*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

- Метерлинк 1902:** М. Maeterlinck, *Le tragique quotidien*, u: *Le Trésor des Humbles*, Paris: Société du Mercure de France, 179–201.
- Милосављевић 1978:** П. Милосављевић, *Поетика Момчила Настасијевића*, Нови Сад: Матица српска.
- Милутиновић 1994:** З. Milutinović, *Metateatralnost. Imanentna poetika u dramati XX veka*, Beograd: Studentski izdavački centar.
- Настасијевић 1991а:** М. Настасијевић, *Сабрана дела II, Дrame*, Београд, Горњи Милановац: СКЗ, Дечје новине.
- Настасијевић 1991б:** М. Настасијевић, *Сабрана дела IV, Есеји, белешке, мисли*, Београд, Горњи Милановац: СКЗ, Дечје новине.
- Нојман 2015:** Е. Nojman, *Amor i Psiha: psihički razvoj ženskog*, Beograd: Fedeon.
- Прац 1974:** М. Prac, *Agonija romantizma*, Beograd: Nolit.
- Саразак 2015:** Ж. Р. Sarazak, *Poetika moderne drame: od Henrika Ibzena do Bernara-Mari Koltesa*, Beograd: Clio.
- Селенић 1971:** С. Selenić, *Dramski pravci XX veka*, Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
- Фрајнд 2019:** М. Фрајнд, Доброта као коб у делима Момчила Настасијевића, у: *Песници у позоришту. Погледи на српску међуратну драму*, Београд: Службени гласник, 109–124.
- Цветковић 2017:** К. Cvetković, *Čitanje (ne)sceničnosti dramskih tekstova Momčila Nastasijevića. Doktorska disertacija*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti.

Milica T. Česarević

ARCHETYPAL EVOCATIONS IN MOMČILO NASTASIJEVIĆ'S DRAMA *NEDOZVANI*

Summary

Paper takes the metatheatrical form – a play within a play – as a unique “entry point” for interpreting the meaning of Nastasijević’s drama *Nedozvani*. In this context, the metatheatrical method serves multiple purposes: it invokes the archetypal pattern as a hermeneutical key and acts as the trigger for a game of calling and not responding among characters who are incapable of recognizing one another. The decentered nature of their beings, interpreted through spatial symbolism, raises the question of an overabundance of opposites – the forces of Eros and Thanatos – leading us toward the concept of *dark utopianism*. Key factors for consideration also include formal and poetic scope and, above all, the recognition and highlighting of genre turmoil.

Key words: archetypal pattern, metatheatre, space, genre, Eros, Thanatos.