

Зорица НЕСТОРОВИЋ  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

## КРАЉЕВА ЈЕСЕН МИЛУТИНА БОЈИЋА ИЛИ О ОНОМЕ КОЈЕГ НЕМА\*

### I

Главни јунак *Краљеве јесени* ниједанпут се физички не појављује у драми. Не изговара ниједну реплику, не описује се ни његов ход ни одело. Па ипак, он одређује судбине свих осталих јунака иако управо они, чије је постојање тако дубоко условљено његовим, доносе одлуке о судбини Онога који није ту. Одсудност његовог присуства-одсуством обележава незнање других да одлучујући о њему неповратно обележавају ход своје судбине. Главни јунак *Краљеве јесени* је Стефан Дечански. Млади Милутин Бојић је овај лик обликовао усмеривши поступке и мисли других актера драме ка његовом усуду. О Милутиновом сину говоре сви ликови, споредни тек кроз констатацију или упитаност о његовој судбини („Чује се да краљ ће ослепити сина.” (43)<sup>1</sup>), главни откривајући у којој је мери њихов доживљај смисла сопственог постојања у пресудној вези са разрешењем Стефанове судбине.

Несрећни син злог оца и злехуди отац великог сина, каквим га је одредило српско средњовековно предање, обележио је својом појавом драме

---

\* Аутор овог рада прихвата позив уредника и издавача ове публикације да у њој објави овај свој већ раније објављен рад уз навођење уредничке сагласности и упућивање на библиографски податак његовог првог објављивања: Зорица Несторовић, „Краљева јесен Милутина Бојића или о ономе којег нема”, поглавље у књизи Зорица Несторовић, *Богови, цареви и људи. Трагички јунак у српској драми XIX века*, Чигоја штампа, Београд, 2007, 284–308. (ISBN 978-86-7558-512-1)

<sup>1</sup> Милутин Бојић, *Изабране драме*, Нолит, Београд, 1987. НАПОМЕНА: сви наводи дају се према овом издању са ознаком стране у загради поред навода.

бројних српских писаца у XIX веку. Прича о оцу и сину која је у нашој првој романтичарској драми обележена сукобом приватног и јавног бића последњег Немањића, у бити је започета Душановим оцеубиством које је према предању проузроковало 'пад царства српског'. Слепи син суровог оца који је Божијом руком задобио ореол светости још током свог живота као *ослепели* који је чудом прогледао, израста у жртву сопствене доброте јер, са помиреношћу примајући и добро и зло, вид задобија не би ли се поново сусрео са злом које му овога пута припрема син. Као двострука жртва оних чије је постојање одредило његово, он, двоструко ослепљен и на крају уморен синовљевом руком, неповратно одређује судбину лозе којој сва тројица припадају. Иако одсутан, он је у *Смрти Уроша петаго* Стефана Стефановића присутан у одлучујућем замајцу трагичке кривице пореклом несрећног Душановог потомка. У Стеријином обликовању фигуре идеалног владара Стефан Дечански заузима посебно место. Посветивши му и део својих истраживања везаних за српску повесницу, песник *Даворја* је у његовој доброту препознао одлучујући разлог одсуства 'воље за моћ'. У *Смрти Стефана Дечанског* главни јунак свој усуд прихвата са свешћу да половина синовљеве кривице припада његовом оцу. Врли краљ који признаје да нема особине правог владара јер не уме да кажњава у оној мери у којој може да воли, наглашава ту пресудну супротност приватног и јавног бића владара која је обележила доживљај историје у најбољим драмама нашег XIX века.

Посегнувши за јунацима који су, макар и из позадине драмског сукоба, обележили карактеризације значајног броја јунака српске драме у XIX веку, Милутин Бојић је назначио нову етапу у развоју једне од тематских линија наше драмске традиције са мотивима из средњовековне историје Балкана која је у временима балканских ратова већ одавно досегла и превазишла тачку сопственог зрења. Упоредо са опадањем квалитета у жанру историјске драме нараста талас интересовања за грађански тип позоришта који прати модерна драма друштвене тематике и лирске атмосфере. Како истраживачи примећују, Бојићев драмски хабитус био је у расцепу услед деловања две велике, антиподне струје, којима је морао одговорити без жеље да се определи само за једну од њих. „Национална историјска драма била је један од великих драмских жанрова 19. века – писали су их и Ибсен, и Стриндберг, а не само писци који су заувек нестали заједно са гомилама историјских костима и хиљадама извештачених стихова. Ако узмемо да се 19. век завршио 1914, *Краљева јесен*, изведена 1913, налази се на самом његовом крају. А друштвене драме тек су чекале бескрајне могућности преображаја. И Бојић нам се показује као писац на размеђи двеју епоха, који је оној што је отишла у неповрат дао све што је могао да јој да, а другој се препоручио тек једним, и тек недавно откривеним,

делом свога дара.”<sup>2</sup> Међутим, начин на који је драматизован један тренутак српске повеснице унео је дах новог у нашу драму јер је песник *Плаве гробнице* „овом историјском сликом заорао прву бразду на пољу модерне историјске драме, закорачио далеко унапред у тежњи да се подигне ниво наше драмске уметности и да се приближи уметничком стваралаштву славних европских драматичара, који су нарочито лансирали лирску драму.”<sup>3</sup>

Присуство лирског момента у драмском уобличавању тема из повеснице обележило је корпусе наших бројних драмских писаца у XIX веку, пре свега Ђуре Јакшића, чије су драме у очима Јована Скерлића представљале непрестани сукоб Јакшића лиричара са Јакшићем драматичарем у којем је први увек односио победу<sup>4</sup>, и Лазе Костића који је елементе романтичарског доживљаја љубави и лепоте у неколико махова лирски најлепше уобличио можда баш у својој драми о трагичком усуду жабљачког кнежевића Максима Црнојевића. Па ипак, управо у Бојићевом лиризму препознајемо присуство тог новог сензибилитета у највећој мери несвојственог времену које му је претходило. Обликотворну снагу која је носилац тог лирског сентимента назваћемо ЕРОСОМ желећи да овим изразом нагласимо пре свега присуство жеље као основног мотивационог упоришта главних протагониста *Краљеве јесени*. Она је обликована тако да се унутар драмског сижеа могу препознати два основна вида њеног постојања. Први, који ћемо назвати жеља за животом, везан је за деловање старог краља Милутина и његове веома младе жене Симониде, а други као жеља за влашћу означава поступке хиландарског игумана Данила, краљевог дворског историка. Међутим, морамо напоменути да се оба овако установљена вида жеље не разумевају у духу оних значења која су могла имати у поетици жанрова историјске трагедије, историјске мелодраме и историјске драме у ужем смислу, већ се управо на пољу доживљаја порива који оглашавају дејство жеље јавља основна новина коју је Бојић унео у драмско обликовање историјске тематике. Поглед који млади песник управља према времену српске историје у XIV веку слеп је за догађаје. Он види само појединца и у том проматрању позиције човека на историјској мапи света интересује га искључиво његово приватно биће. Јавни интерес је потпуно потиснут чак и у одређењу жеље као виду порива који појединца усмерава ка моћи владарске позиције. За разлику од Стеријиног идеалног владара, Јакшићеве трагике херојског света коју оличава Радош Орловић, Костићевог Сегединца чија трагичност проистиче из карактера, Бојићев

<sup>2</sup> Јован Христић, „Драме Милутина Бојића”, у: Милутин Бојић, *Изабране драме*, Нолит Београд, 11.

<sup>3</sup> Др Гаврило Ковијанић, *Живот и књижевни рад Милутина Бојића*, Научна књига, Београд, 173.

<sup>4</sup> Јован Скерлић, *Историја новије српске књижевности*, Сабрана дела Јована Скерлића, књ. 13, Просвета, Београд, 1967, 310.

краљ чак нема ни име. Он је увек и само Краљ. Име сведено на титулу сведочи о испражњености значења. Одсуство именованја јунака симболички усмерава нашу пажњу ка ономе што јунак баш услед свести о тој одсутности жели да надокнади. Његово лично име означитељ је његове приватности док у титули пребива одређење његовог положаја у свету. Парадоксално, изостанак личног дела у имену краља довољан је разлог за испражњеност значења које доноси титула као други део његовог имена.

Знамо ли колико година имају Максим Црнојевић и Пера Сегединац у драмама које о њима говоре? Можемо ли на основу Стеријиних или Илићевих драма да одредимо када су рођени Стефан Дечански и Вукашин Мрњавчевић? Док покушавамо да на задата питања одговоримо, ми се у бити питамо да ли би сазнање о старости јунака променило наше разумевање њихове судбине. Чини нам се да би ова врста података била неделотворна јер о њима сазнајемо на основу релација које се успостављају међу ликовима или кратких опаски јунака у којима се говори о животном добу али се никад не прецизира број година. За разлику од својих претходника Бојић у попису ликова с почетка драме посебно наглашава колико који од њих има година: Краљ има шездесет, Симонида двадесет три а Данило четрдесет четири године. Не наводи се колико година има Стефан што је разумљиво јер се он не појављује као активно лице, али је занимљиво да би читалац врло лако могао одговорити на питање колико је овом јунаку година. Иако би се на основу броја година које стоје уз имена краљеве деце из његовог брака са првом женом (Константин – тридесет шест година; Ана – тридесет осам година) могло закључити да је Стефан од њих свакако млађи, читалац до представе о његовој старости долази пре свега повезујући га са Симонидом, четвртом женом његовог оца, јер у њеној жељи за њим пребива блискост која једним делом проистиче и из младалачког доба којем обоје припадају.

Зашто су године старости јунака драме Бојићу биле толико важне да је морао да их нагласи наводећи их у попису драмских лица? Одговор на ово питање једним нас делом приближава суштини Бојићевог доживљаја историје у драми. У своме занимљивом предавању које је 5. децембра 1910. године одржао на српском матинеу у сали „Грађанске касине” у Београду, млади песник је, упркос ставу да је веома тешко бранити тврђење да еволуција драме у нашој књижевности уопште постоји, реконструисао њен развој полазећи од појаве Јована Стерије Поповића. Писац *Смерти Уроша петаго*, Стефан Стефановић, није уопште споменут иако му је био близак колико по интересовањима, толико и по судбини јер ни у литератури ни у животу није успео да пређе ону тачку коју Јован Христић, пишући о Бојићевој прераној смрти, назива „mezzo del cammin di nostra vita”<sup>5</sup>. У

<sup>5</sup> Ј. Христић, „Драме Милутина Бојића”, 5.

разматрању развоја српске драме песник указује на процес шаблонизације који је обележио драмске корпусе бројних аутора при чему издваја једино Лазу Костића који је и поред великог утицаја Шекспира на његово дело био „здрав и прави трагички дух” и успео да „раскрсти са манама српске драме”. „Уопште”, сматра Бојић, „главна грешка наших трагичара је што на прошло доба нису гледали као на доба где су живели људи, људи својих манира, људи страсти, људи речи, људи погледа, дела, у најширем смислу људи карактера, но се гледало као на неко доба фиктивитета, илузија, лутака, једнобојних слика без очију, без срца, без мозга. Стварани су типови басана, алегорија, магије. И нови, који су долазили, све више су се упињали да те типове јаче замрче и на тако фиктиван тип навуку још нове.”<sup>6</sup> У одређењу јунака старе историјске драме наглашава се удео општег које се унутар драмске карактеризације испољава у виду етичких идеја које одређују физиономију јунака. Драмски сукоб у уметнички успешним делима најчешће осликава непремостивост разлика међу принципима које заговарају супротстављени јунаци што резултира кажњавањем порока али истовремено и поразом врлине. Неуспешност великог броја драмских писаца да развију овакав или сличан тип заплета у којем јунак страда без обзира што се његова кривица не може контекстуализовати, односно што и без кривице постаје крив, водила је у пуко супротстављање врлине и порока које је снаге драмског тока најчешће усмеравало ка тријумфу принципа људске и божанске правде а црно–белом карактеризацијом отклањало све валере и сенке са карактера драмских јунака који су престајали да буду *dramatis personae* и постајали пукe илустрације (не)етичких принципа.

Бојић је на прошлост гледао очима своје епохе. Иако се може говорити да је тај поглед био управљен са краја XIX века те да отуда њему може бити својствено нешто и од доживљаја старине који је обележио писце српског романтизма, ипак је спознаја о завршетку једне велике епохе, испуњена истовремено предосећањима нових драмских облика као форми погодних да изразе другачије осећање света, дала посебан печат Бојићевом интересовању за средњи век. У литератури о Краљевој јесени редовно се истиче да је песник на крају пописа драмских лица оставио упутство будућим режисерима своје драме у једном чину: „Литература за режију: 1. Флорински: *Византија у II четврти XIV века*, II том; 2. Брокадороро *Упутство за путовања у свете земље*; 3. Јиречекова *Историја српског народа*; 4. Gelzer: *Bizant. Kulturgeschichte*; 5. Diehl: *L'Art Byzantin*; 6. Списи архиепископа Данила.” (34) при чему се из тога сасвим оправдано изводи закључак о његовој свести о ширини захтева који се постављају пред драмског писца. Међутим, наведено упутство такође говори о његовом

<sup>6</sup> Милутин Бојић, „Наша драма”, *Проза*, I, СДМБ, књига трећа, Народна књига, Београд, 1978, 131–132.

доживљају драме као жанра који је својим изражајним средствима упућен на више уметности, а пре свих на књижевну и позоришну.<sup>7</sup> Иако многа истраживања показују у којој је мери млади писац одступио од историјске истине<sup>8</sup>, ваља нагласити да је очигледно да он за њом није ни трагао. Њега је првенствено интересовало може ли се у давној прошлости пронаћи оно што садашњост о људској егзистенцији посведочава из дана у дан. Овакав приступ историјском времену је последица његовог специфичног образовања које је као полазник метафизичког смера на Филозофском факултету у Београду могао стећи упознајући се са историјом философије и системима појединих мислилаца.<sup>9</sup> Један од оних који су свакако обележили његов доживљај човека у историји могао је бити Артур Шопенхауер. Кажемо *могао* јер немамо ниједно сведочење самог писца да се његовим делом посебно бавио, али нам зато драмски јунаци *Краљеве јесени* откривају на који је начин и у којој мери Бојић био надахнут извесним идејама аутора *Света као воље и представе*. Други је свакако Фридрих Ниче. Кажемо *свакако* не само због тога што је у броју 278. „Дневног листа” из 1911. врло надахнуто писао о стилско–реторичким аспектима његовог изношења философских идеја приликом поздрављања појаве превода антологијског дела овог немачког философа, *Тако је говорио Заратустра*, који је урадио Милан Ђурчин, већ што је лик игумана Данила једним делом обликовао служећи се Ничеовим разумевањем фигуре натчовека које је један од темеља његовог философског учења изнет управо у *Заратустри*. „Три су основне врлине, које Ниче придаје свом јунаку. Он их назива трима основним злима, пошто то обични плебејски морал сматра као зло и порок. Те су врлине: *уживање, властољубље и себичност* (саможивост, егоизам).”<sup>10</sup> Индивидуализам овог јунака, његова издвојеност у односу на друге ликове, како оне који припадају свету монаштва (телесни опис), тако и оне

<sup>7</sup> О могућностима да се Бојићеве драме истраже у театролошком контексту видети: Јелена Ковачевић, *Аспекти театралности у драмама Милутина Бојића*, „Театрон”, бр. 94, 1996, 49–64.

<sup>8</sup> Посебно се тиме бавио Петар Марјановић у студији „Слика једног историјског тренутка (Милутин Бојић: „Краљева јесен”, 1912)”, *Српски драмски писци XX столећа*, Матица српска, Нови Сад, Факултет драмских уметности, Београд, Академија уметности, Нови Сад, 1997, 58–68.

<sup>9</sup> Гаврило Ковијанић пишући о животу Милутина Бојића наглашава: „Још у Реалци он је читао на немачком језику дела грчке и немачке филозофије и на српском језику све радове Бранислава Петронијевића. Чланци и расправе које је у то време објављивао Бранислав Петронијевић и предавања која је држао на Универзитету веома су привлачили српску интелигенцију. У филозофији је тражена одгонетка тајне смисла и вредности живота.” (Др Г. Ковијанић, *Живот и књижевни рад Милутина Бојића*, 49) Занимљиво је да се Бојић на Универзитет у Београду уписао 1910. дакле, исте оне године када је његов професор Бранислав Петронијевић објавио студију *Шопенхауер, Ниче и Спенсер*, насталу од три одвојене студије које је посветио сваком појединачном философу и раније објављивао у периодичи.

<sup>10</sup> Branislav Petronijević, „Niče”, u: *Istorija novije filozofije*, Nolit, Beograd, 1982, 635.

који са њим деле временски тренутак, утемељен је управо у присуству воље за моћ која одређује његов однос према временским димензијама прошлости, садашњости и будућности и у складу са тим према другим јунацима. Оно што је одређивало Шопенхауеров поглед на историју нашло је своје уточиште једним значајним делом у учењу његовог ученика Фридриха Ничеа. Када наглашава да песништво представља догађаје који се увек дешавају и који се увек могу десити, за разлику од историје чији је основни задатак у томе да представи догађаје који су се одиграли и то на начин на који су се они заиста догодили, Шопенхауер варира познати Аристотелов став о томе да је песништво више философска дисциплина од историографије. „Али између онога што историја о животу каже и онога што поезија о њему износи постоји огромна разлика: у историји ми се учимо људе познавати, док нам једино поезија даје да упознамо човека, тј. идеју његову. Пошто је наине индивидуалност могућа само у (простору и) времену, то се у целом историјском току, у сваком добу историјском објективира једна иста идеја, човек, само на мало друкчије начине. Фундаменталне разлике живота људскога у различним периодима историје, каквог прогреса и еволуције у историји према томе нема, зато историја и нема за објект што свака друга наука има, наине, она не може апсолутно никакве сличности, ничега заједничког међу појавама историјским као таквим да открије;”<sup>11</sup>. Тек у преплету историје и поезије, каквим се могу подичити дела великих биографа антике, могуће је предочити идеју човека.

Бојићева визија прошлости трагала је за овим могућностима. Пред публиком његовог времена изведен је један фрагмент који никада не би нашао место на историјској фресци XIV века. Проницљивим погледом млади је песник осветлио кратки временски интервал који претходи моменту овековечења власти у одлукама исписаним на повељама које су нам, међу другим писаним сведочанствима, извори драгоцених података од којих је саткана наша представа о јавном бићу великих владара. Тај трен, налик музичком скерцу, показује, међутим, да се изрази лица које су живописци отели времену а који прате онај видљиви, церемонијални тренутак владања, појављују тек као маске што прикривају одразе душа. Одразе који су видљиви једино још у тренутку пре него што церемонијал почне. Српска драма XIX века са историјском тематиком, са наглашеним утицајем шекспировско–шилеровске драматургије, почела би тачно оном реченицом којом се Бојићева *Краљева јесен* завршава:

„(Труба.) Мир, почиње Сабор.

(*Слева се појављује краљ с круном и баграницом. Константин и Димитрије погледају се, истрче доле сваки за свој рачун. Краља прате пажеви и отроци*

<sup>11</sup> В. Petronijević, *Istorija novije filozofije*, 556.



*са свећама и копљима. Труба! – Врата се од Саборне дворане отварају и на њих улази Краљ. Данило га прати. Отроци и пажеви улазе за њима и саборска врата се затварају.*

*На позорници и даље само оне две свеће бацају слабу светлост. Симонида дотрчи до саборских врата. Тајац. Стаје уз ограду степеница и слуша како се кроз ноћ једва чује тиха музика мандолине и глас француског калуђера:*

*Vinum sit appositum ...)*

ЗАВЕСА.” (82)

Драма се одиграва у простору нерепрезентативном за владарску позицију. Након пописа лица наглашено је да се драмска радња одвија „једно доцне поподне у дворској резиденци у Паунима, године 1314.” (34) Занимљиво је да песник не прецизира о којем је годишњем добу реч, иако би му наглашавање овакве врсте података могло бити својствено, али се из уводних дидаскалија сасвим лако може закључити да је реч о преласку лета у јесен јер мизансцен представља „велики низак трем са шареном таваницом и мраморним подом.” (35) Радња ће се одвијати у том простору који је својеврсно предворје власти. У дидаскалијама је наглашено да се из њега може врло лако стићи како у приватне одаје краља и краљице, тако и у Саборну дворану. Будући да се ниједан догађај неће одиграти у другачијем амбијету, односно да се мизансцен не мења, утисак да је песник желео да представи онај кратки интервал који претходи церемонијалној сцени потврде јавног бића владара, подржан је и у врло прецизно осмишљеном мизансцену чија просторна симболика наглашава да је оно што се одиграва изван Саборне дворане одлучујући замајац за догађаје који ће се у њој десити. Кретање ходником који дели краљеве приватне одаје од краљичиних као и од централне дворане двора, истовремено је и процес метаморфоза током којих се његов лик мења од попустљивог оца преко љубоморног супруга до уплашеног родитеља и несигурног владара. Од посебне занимљивости је чињеница да се престо и круна у говорима јунака помињу али се не виде. Одаје у којима су смештене сигније краљевске власти невидљиве су. Стога се посматрачево око усмерава ка краљу као једином показатељу легитимног присуства власти, али се од њега вештим драматуршким поступцима одбија и завршава на фигури игумана Данила. Онај који би и у одсуству представа трона, круне и жезла као владарских сигнија морао у самој својој појави да окупи њихова значења, обликован је само кроз удео свог приватног бића. Дубока емоционална несигурност која доводи до егзистенцијалне неудобности разоткрива пукотине у краљевом доживљају света и чини да прихватајући савет другог поступа по механизму лутке на концу. Игуман Данило хладнокрвно управља краљевим приватним бићем што га уједно чини главним и у одлучивању о јавним пословима државе. Отуда, иако смештене далеко од погледа гледаоца, сигније владарске моћи су присутне у непрестаном владаревом изневеравању њихових значења.



Невидљивост не означава њихову одсутност исто као што и неприсутност Стефана Дечанског само наглашава његов значај. Одсутне представе јунака и ствари свој значај имају захваљујући оним жељама које присутне јунаке покрећу да ово симболичко ПРИСУСТВО-У-ОДСУСТВУ значењски неутралишу и преведу или у резолутно присуство или у резолутно одсуство јер ће тако неповратно одредити себе у постојању.

## II

Тренутак у којем се сусрећу прослава склапања мира двојице краљева, браће Милутина и Драгутина, и одлука о ослепљењу Стефана Дечанског, симболички је смештен у предвечерје једног дана. У кратком временском распону чији се проток драмски ефектно обележава сменом природног светла светлошћу свећа, одиграно је, готово неприметно, финале Милутиновог живота. Ширећи границе српске државе захваљујући бројним освајачким подухватима, краљ Милутин је вишеструко потврђен као владар који је припадност светородној лози Немањића наглашавао тако што је према предању подигао између четрдесет и шездесет манастира и цркава. У драми Милутина Бојића помиње се само једна његова задужбина. То је манастир Бањска који је био његова загробна црква. Њу, као шездесету, наводи, на самом почетку драмата, Никодим. Позне краљеве године и податак да је од свих његових задужбина најлепша управо она у којој ће га након упокојења сахранити, припремају читаоца на први сусрет са овим јунаком.

„Он има шездесет година. Крупан, висок, још очуван, мада му се на лицу види буран живот пун уживања и ратова. Његове очи су мутне, а још вреле, говоре о вечној ватри, која је увек горела у њима. Јак облак клонулости кад и кад се навуче преко овог лица, чију свежину одржавају сви тада познати мириси и уља. Краљ, да би се допао, не зазире да своју већ проседу браду улешшава и своју велику, разређену косу, пуну иња, украшава накитом. Цело његово одело трепти, а његово мало ороноу глас даје тајанствену поезију овој персонификацији таштине, лепоте и страсти, кроз чији пепео пробија још само пламен љубоморе.” (48–49)

Минуциозни портрет дат у наведеној дидаскалији изведен је тако да је већ у првом тренутку јасно какав је овај јунак био у времену које претходи нашем сусрету са њим. У сенци утисака о ономе што је он некада представљао обликован је доживљај његове садашње оронолости чији се разлози не везују у пресудној мери за телесну слабост јер је краљ „крупан, висок, још очуван”, већ пре свега за лагано, али извесно замирање оне ватре у очима, „која је увек горела у њима.” Тако се пажња са његове појавности преусмерава на оно што је потпора његовог унутрашњег постојања, а што

се препознаје у одређењу јунака као персонификације „таштине, лепоте и страсти, кроз чији пепео пробија још само пламен љубоморе.” Љубомора представља супституцију за некадашњи пламен љубави који се у краљевој спознаји сопствене пролазности преобразио у осећање везано за ускраћеност. У сразмери са Милутиновим бројним државничко–војним подвизима стоји број његових жена. Однос према супротном полу као део краљевог приватног бића на одређен начин прати тежње ка вишеструком владарском потврђивању оствареном на плану ратничке биографије. Мутне краљеве очи које одају колика је била јачина ватре што се тек у траговима задржала у згаслој врелини његовог погледа, маркер су његове жеље за животом која се реализује на равни односа са женама („Јак облак клонулости кад и кад се навуче преко овог лица, чију свежину одржавају сви тада познати мириси и уља. Краљ, да би се допао, не зазира да своју већ проседу браду улепшава и своју велику, разређену косу, пуну иња, украшава накитом.”).

О похотности као основном обележју његове сексуалности говоре други јунаци (обљуба братовљеве жене након што је постала монахиња), али се суд о овој страни његове природе изриче у атмосфери која је у потпуности испуњена преданошћу мисли различитим телесним уживањима. Уколико погледамо дијапазон тема обликованих у разговорима гостију на пиру, увидећемо да је ова својеврсна пролегомена за сусрет краља са Данилом обликована по принципу инверзије. Бојић је утисак о живости неформалне комуникације остварио динамичном сменом реплика које се везују за различите теме, али је заједнички именитељ постигнут у превођењу онога што припада домену херојског и светачког у профано и тривијално. Драму отвара снажна слика којом се представљају крвави походи Татара пред којима мајке штите своју нејач, да би се узвишеност смрти темплара, бојева и одбрана довела у непосредну везу са љубавничким подвижништвима папе који је умро телесно згрешивши са прелепом доном Талејран. Слављењем хране, увек наглашеним у говорима црквених лица („Вина ко ћилибар, па ко поноћ црна, / Јаребица, рибљих пиктија из леда, / Зечева с вишњама, сокова, па срна...” (37)), започиње низање огрешења о духовну аскезу и телесну суздржљивост папа и краљева, владара Истока и Запада, који иако толико различити и често супротстављени, постају исти у својој грешности. Еротизација доживљаја света поништава узвишеност прошлости и дерогира вредности епскога укидајући истовремено простор за трагички доживљај историје.

Принципи инверзивности и контраста присутни су и у доживљају српског двора који се открива у разговору двоје представника западног и источног света, Симонидиног брата Димитрија Палеолога, охолог Византинца, и Латинке Констанце Морозини, краљеве снахе која је удата за његовог сина Владислава:



страхом од нечега што не именује. Неизреченост разлога који побуђују јунакову анксиозност у тесној је вези са његовим негодовањем поводом Даниловог предлога да сина ослепи и указује да је поље његовог страха смештено у домен приватног бића.

Првобитни однос владара према казни коју предлаже игуман осветљава и његове релације са Сабором. Бојићев Милутин подједнако гаји презир како према Сабору као управној институцији краљевине, тако и према народу за који каже да је рита. Занимљиво је да песник у развијању Милутинове владарске физиономије другачије контекстуализује мотив владаревог служења народу и Богу. Ово стално место у обликовању фигуре владара које је обележило портрете краљева у драмама његових претходника, сада се прилагођава Милутиновој охолости али и сазнању да пристајући да жртвује сина истовремено прихвата да једнога дана жртвује и себе самога: Краљ: (*подругљиво*) Данас мир се слави! О, да грозна срама! / Ради мира очи свога сина даћу! / Да. Можда ће сутра моје очи хтети, / А све ради мира ... [...] Ратовима скрхах младост пуну рада, / А сад моћ кад стекох, мноме Сабор влада. Не..." (53) Јачина овог „Не..." којим се затвара краљево одбијање да прихвати апсолутну моћ Сабора над вољом владара, директно је сразмерна снази оног страха који ће довести до тога да „не” пређе у „да”. Приставши да промени вољу, краљ је у бити истовремено рекао „не” страху који је вештим Даниловим интригама у лику сина препознао свога непријатеља.

Данило

А мени се чини,  
Он маћеху своју врло радо гледа.

Краљ (*поверљиво*)

Ти мислиш?

Данило

Млади су.

Краљ

Често у тишини Она плаче.

Данило

Ето! Младеж – врашка чеда.

Краљ

Од онога дана када гласе доби ...

Данило

Да твој Стефан чами.

Краљ

Јест, да Стефан чами.

(*Стане, мисли дуго, много, онда одједном нагло.*)

Ослепи га! Он зар да ми срећу зграби?  
 Онда нек је гледа, кад у вечној тами  
 Буде сам лутао по рођеној соби,  
 Јаучући гласом од бола већ свислим..." (54–55)

На сцени је ефектна замена државног разлога приватним. Оно што је у мотивацији краљевог одбијања условило да штитећи сина заштити себе, сада је поново на снази али доводи до другачијег резултата. Стефан мора бити ослепљен, али не више зато што његов отац као краљ жели да ограничи апсолутну моћ Сабора, већ зато што као мушкарац жели да потврди своју апсолутну моћ над Симонидом. Снага порива владаревог приватног бића који су определили судбину његовог сина наглашава се наредном сценом у којој Теодора, жена Стефана Дечанског, уплакана, са двоје деце, долази да моли за спасење свога мужа. Изнова се драматичност говора постиже повезивањем контрастних реплика драмских актера јер је Теодорин говор испуњен дугим реченицама за разлику од Данилових кратких и одсечних исказа који сведоче о присуству зла у фигури игумана што се посебно наглашава мотивом молитве коју за спас очевих очију изговара седмогодишњи син Душан, будући „Силни цар Срба, Грка и Бугара”.

На први поглед разлози који су довели до доношења одлуке појављују се као ништавни пред разлозима који повлачење изреченог траже. Међутим, уколико се сагледа контекст њихове генезе, препознаје се истоветност равни са којих се оба захтева изричу. Реч је о пресудности Стефанове присутности у судбинама његовог оца и жене. Милутинова опседнутост женама, тако често наглашавана у предању и историографији али и у драми, показује да и поред четири склопљене брачне заједнице постоји извесна инфериорност овог јунака у односу на могућност досезања среће. „Ово, управо зато што жеља, када је екстровертирана пожуада у функцији „другог”, као што је то код већине, имплицира лишеност, урођену, елементарну лишеност, и баш када верује да је задовољена, потврђује је, учвршћује закон зависности, недовољности, немоћи да „се буде” у апсолутном смислу. Тражећи апсолутни живот напољу, изливајући се и губећи се у жену, ми га се одричемо. То је парадокс жеђи, ако се метафизички разматра: задовољење не гаси жеђ, већ га потврђује, имплицирајући једно „да” које му се каже. То је вечна лишеност Ероса, којем увек измиче поседовање, Ероса који, ако се увек изнова рађа, увек се рађа са истом лишеношћу, са истом потребом.”<sup>12</sup>

Стефан Дечански као син симбол је Милутиновог настојања да кроз више брачних заједница обезбеди продужење светородне лозе али и да истовремено потврди себе у вечности. Предајући сину сопствено име, он

<sup>12</sup> Evola Julijus, *Metafizika seksa I*, prevela Dubravka Rajh, Gradac, 1990, 81–82.

на својеврстан начин продужава сопствено постојање. Па ипак, у сусрету са могућношћу да његова млада жена воли Стефана, он бира њу а не њега јер опредељењем за жену он у бити бира самога себе. У односу према Симониди краљ се изнова потврђује као човек, док се у односу према сину потврђује његово сазнање да је на сина, подаривши му живот, истовремено пренео и усуде смрти и непрестаног осећања лишености. Зато је жеља за животом везана за Симониду, док је чежња за бесмртношћу, сада без могућности да се реализује преко сина, свој супституент пронашла у 'књигама староставним' које у својим рукама држи игуман Данило. Овај јунак као дворски историк треба да овековечи Милутинов лик својим списима. На овакав начин задобијена вечност захтева од Милутина окретање ка прошлости јер оно што је он био некада постаје обликотворно за оно што ће он бити заувек. Отуда будућност у Милутиновом доживљају времена престаје да буде важна. Остаје само садашњост у којој се тек у односу са Симонидом потврђује постојање. Прошлост је препозната као димензија кроз коју је већ досегнута вечност, али је неопходно у садашњости удо-вољити руци која ће тој прошлости дати заокружен облик.

Наслов Бојићеве драме остварује своја значења на неколико равни. Поред указивања на период животног доба у којем се налази, условно узев, главни јунак дела, одредница „јесен” истовремено може означавати и залазак његове владарске моћи који је оглашен управо описаним избором садашњости / прошлости а не будућности. Сумрак Милутинове владавине одиграва се готово неприметно и он се у последњим тренуцима који га деле од одлуке да пошаље гласника са наредбом о Стефановом ослепљењу већ обрео у ноћи која је лагано и неосетно сменила сунчеву светлост. Пад краљевог ероса у плотско прати његово 'путовање у ноћ'. Бојић је веома успешно обликовао драмско време јер је извео симболичку паралелу протока времена са одвијањем радње. Смена поподнева сутоном што јунаке уводи у ноћ, јавља се као позадина сазревања краљеве одлуке да ослепи сина коју ће гласник однети у срце таме баш као и што ће том вешћу Стефан као онај који није ту закорачити у вечну ноћ ослепелих зеница. Сутоном владавине је оглашен потонућем јунака у зло које оличава игуман Данило.

### III

„Степеницама из дворишта долази Данило. Пење се уза степенице. Појављује се глава. Енергична, мушка. Црна коса и брада. Лице моћно и чисто. Сад се виде и груди снажне и развијене. Испео се. Висок је. Изгледа да нема више од тридесет и пет, мада му је четрдесет и четири. Покрети му складни, игуманско одело, но у лаком нереду. Сву елеганцију, коју је допуштало одело средњовековног калуђера моћног, богатог и свесног, узео је на себе. – Циник и леден. Кад ступи у трем, поклони се.” (43)

У Бојићевом обликовању лика хиландарског игумана Данила нема ниједне особине која би подржала читаочеву устаљену представу о драмским карактерима духовних лица. Штавише, све оно што они најчешће јесу, Данило није, и у тој различитости пребива модерност песниковог погледа на историју. Налик каквом бајронистичком јунаку, звања пред Богом обеженог тек игуманским оделом које је у нереду, Данило церемонијално, пун самосвести о сопственој величини, ступа међу госте на краљевом пиру. Очима посматрача излаже се пре свега његова физичка појавност. Снага и развијеност мушког тела плене присутне који на тренутак прекидају своје разговоре. Он се суверено креће позорницом као светом над којим је власан, којим његова рука управља, праћен гласовима других који у њему виде ђавола спремног да се преруши у светитеља. Демонска природа самоуверенога игумана прозилази из његовог зла које не остаје на нивоу грешних мисли и светој природи његовог позива неприхватљиве злурадости, већ се његовим делањем преводи у стварно постојање.

Чини се да је младоме песнику ничеански концепт натчовека једним својим делом послужио као инспирација при карактеризацији лика игумана Данила. Уживање, властољубље и себичност као три основне врлине које писац *Заратустре* придаје свом натчовеку, одређују и поступке Бојићевог јунака. Слеп за потребе других, неосетљив на молбе праведника и неумољив у испуњавању сопственог наума, он поседује моћну душу, „којој припада високо тело, тело лепо, победоносно, освежавајуће, око кога свака околна ствар огледалом постаје.”<sup>13</sup> Међутим, у поступању игумана Данила од пресудне важности је његова самосвест о значају жртвовања појединачних судбина зарад оснажења идеје државе чијег основног носиоца не види у краљу већ у себи јер га за разлику од Милутина одликује воља за моћ. Стога он себе ставља изнад управне и наследне власти иако њихове облике користи за спровођење сопствене визије. То најбоље показује његов одговор на Милутиново питање о заштити круне која проистиче из краљеве привржености Цркви:

Краљ  
Мене штите цркве.  
Данило  
Мач њих слабо штуче,  
Кад мачева немаш, скини круну с чела.

Ова се идеја посебно актуализује у игумановом сусрету са Симонидом пре свега због тога што ова јунакиња одређује поступке владара који је спреман да зарад своје жеље за њом ослепи сина. Бојић у градацијском низању понуда које Симонида упућује Данилу не би ли пристао да осло-

<sup>13</sup> В. Petronijević, *Istorija novije filozofije*, 635.



боди Стефана, на последње, најзначајније место ставља могућност њеног подавања игуману. Згрешење телом, које је иначе својствено овом јунаку („Као паж војводских жена сласт је пио. / Кажу, као дијак, да беше лепота. / И краљице саме љубав су му хтеле.” (58)), би у случају пристанка на Симодину понуду означило урушавање оне идеје којој он служи. Прихватајући Симониду телом, он би клонуо духом. Пали ерос значио би суноврат идеје зарад које је гајио презир према свим врстама пријатељстава и љубави. У паду би се изједначио са Милутином.

Зашто је Симонида највеће искушење игумановој постојаности?

„Она је жена од двадест и три године, која има тако много услова да усрећи љубављу, али брачна трагедија је у њене још детињске црте урезала бол незадовољених жеља и неодољиво заносан патнички израз ране зрелости. Тип грчки. Чело лепо и бело, скривено косом као жар успламтелом, што је на средини раздвојена и као таласаста капа обавија главу. Испод косе у ушима блиста се крупан бисер. Сјајне и крупне зелене очи са великим зеницама. Врат го. Хаљина од броката, превучена мрежом, дубоко исечена на грудима. На ногама златне чарапе и златне ципеле. Око врата низ крупног ћилибара.” (59)

Све у њеној појави узнемирује. Иако описана као Салома, библијска играчица која је затражила главу Јована Крститеља и добила је на златноме послужавнику, она ипак то није. Заводљивост њеног тела истакнута гардеробом и украсима стоји у раскораку са реалним остварењем жеља које, ако је судећи по њеној телесној привлачности, може лако да оствари. Примамљивост женских чари наглашава ускраћеност у љубавном задовољењу. И поново, као и у случају обликовања Милутиновог лица, све је ту, а опет ничега нема. Тренутак Симонидине појаве у драми обележен је музичким записом који прати латинске стихове песме „која је тада била јако распрострањена међу католичким епикурејцима: *Vinum sit appositum morientis oги...*” (59) Уколико њихово значење („Нека се вино принесе устима умирућег”) вежмо за њену појаву, очигледна је намера песника да у лику младе и несрећне жене нагласи како оно што она значи за друге, тако и обресе њене судбине. За остарелог краља Милутина, који је управо подигао своју последњу, загробну цркву, подредити сопствено постојање жељи за Симонидом значи и прихватити ту окасну љубавну страст као вино које се приноси устима умирућег као његово последње причешће. Међутим, сетни стихови песме коју францишкански калуђер пева уз звук мандолине, читаоца опомињу на судбину јунакиње која у младоме телу носи престарели дух искаљен патњом незадовољства у прераном досезању зрелости. Отуда се њена жеља за Стефаном препознаје као жеља за животом а она је друго лице ероса који је обележио и поступке њеног старог мужа. Жеља за Стефаном јесте тежња ка вечном поседовању добра „које нема морално значење већ онтолошко, толико да се поистовећује са стањем

онога што у узорном смислу „јесте”, са оним што је савршено и потпуно.”<sup>14</sup> Телесност се у оваквом схватању љубави појављује као начин досезања бесмртности. „Смртна природа, пошто је сатрпа и подјармљена жестином љубави, покушава да достигне бесмртност у облику настављања врсте, *рађајући*.”<sup>15</sup> Отуда је Симонидино постојање обележено ускраћеношћу. Иако она, одбијајући удварање првог Милутиновог сина Константина, на његову увреду, „Та за синове те краљ и узе.”, уз осмех одговара: „Твој отац је старац, но бар зна да воли.” (60), искрене речи упућене Данилу прави су показатељ природе њене незадовољности:

Симонида

Младост моја труне у царском оделу,  
Суровост ми дворска трује поглед чедан.

(Гужно.)

Место играчака, мени муж се пружа!

(Болно.)

О, како је хладна постеља мог мужа.

Данило

Шта се мене тиче?

Симонида

За парченце круне,

Продана сам као твој Бог на Голготи.

Крај живих гробова да ми младост труне...” (62)

Расклад између година и начина живота, тела и духа, жеља и могућности условљава другачију контекстуализацију Симонидине путености. Потреба за Стефаном је толико снажна јер је у одсудној вези са доживљајем сопственог постојања. Његова је појава одређена светлошћу за којом јунакиња трага. Као што је за Данила светлост у власти, тако је за њу у „паклу Стефанове зене.” Очи Милутиновог сина којима ће крај драме донети вечити мрак, прерастају значења пуког симбола љубавног заноса:

„У том врућем оку ко цвет живот вене.

У очима тим се мрак поноћи стере,

Прах звезда кроз који сјај смарагда продре,

У њима се блиста сјај греха и вере,

Право у смрт вуку те зенице модре.

Из њих струји песма чежње увек здраве,

Модро зелен отров у њима се точи,

<sup>14</sup> J. Evola, *Metafizika seksa*, I, 68.

<sup>15</sup> J. Evola, *Metafizika seksa*, I, 68–69.

И блистају горде рушевине славе.  
О, дај ми да тонем у те вруће очи!" (63)

Потонуће у Стефанове очи сигнал је за снажну еротизацију у доживљају љубави. Очи су овде супституент за тело и стога у опису постоји низ елемената који симболизују акт телесног сједињења. Занимљиво је да у свом доживљају Стефана Симонида не говори о његовом телу већ о очима, за разлику од тренутка када нудећи се Данилу говори о заносности сопственог тела и наглашава све могућности телесног уживања. Оправдано је поставити питање о значају ове различитости будући да се у литератури о Бојићевом раду на драми, али и о његовом песништву, често, готово по правилу, истиче еротизација слике света у чему се препознаје дух песниковог времена. „Бојићева поезија нуди нам изобиље симбола те неутољиве глади пола, оног манитог ужаса с којим се човек суочава, оне сирове чежње за насладом за чије су укроћавање древни људи измишљали магијска чаробна средства.”, пише Гаврило Ковијанић након исцрпне анализе учења о еросу која су могла послужити младоме песнику у обликовању мотива.<sup>16</sup> Симонидин лик у *Краљевој јесени* био је погодно тле за истраживање питања о положају жене које је обележило сам почетак XX века. Истичући да се у Бојићевој поезији не може наћи ни траг од Шопенхауерове мржње према жени, или пак од Ничеовог и Вајнингеровог потцењивања жене, Ковијанић у својој монографији указује да ни песнички сродници младог аутора нису у великој мери утицали на његов доживљај жене. У том смислу посебно је занимљиво истражити везе које се могу успоставити између Стриндберговог и Ибзеновог драмског стваралаштва и Бојићевог рада на драми, поготову када је у питању *Госпођа Олга*, сјајни показатељ величине његовог талента за обликовање грађанске драме. Међутим, иако сви истичу у којој мери се песник одвајао од својих узора на пољу драме и песништва, досадашња истраживања не постављају питање разлике Симонидиног односа према Данилу и према Стефану. Ваља ипак напоменути да је духовна клима Бојићевог времена оставила снажан печат на песников доживљај жене и телесности.<sup>17</sup>

Очигледно је да је приликом драмске изградње лика четврте супруге српског краља Милутина песник тежио ка измирењу два концепта доживљаја жене које су могли да му понуде његово време и философ-

<sup>16</sup> Између осталих подробно се анализирају учења Шопенхауера, Фројда, Гијоа и Ничеа. В. Г. Ковијанић, *Живот и књижевни рад Милутина Бојића*, 132–152.

<sup>17</sup> На њега је у великој мери утицао Пшибишевски својом снажном еротизацијом свакодневнице, писац који је у првим деценијама прошлог века један од веома често превођених словенских писаца. О томе в. више у студији Петра Буњка *Преглед пољско–српских књижевних веза (до II светског рата)*, Славистичко друштво Србије, Београд, 1999, 68–73, којем се срдечно захваљујемо на помоћи при расветљавању ове теме.

ско–књижевни узор. Први га је водио ка одбрани права на здраву чулност што прати време младости у којој је, под утицајем Шопенхауера и Ничеа, видео једини начин постојања љубави. Посебно је у том смислу занимљива симболика очију, односно погледа, која је уграђена у бројне теорије љубави. Шопенхауер и сам говори о томе да се „још у жудним погледима заљубљених зачиње прва клица будућег индивидуума” што се, на пример, у Фићиновој теорији одређује као урокљивост очију која доводи до љубавне грознице јер се оком преко погледа пали крв и доводи до стања заслепљености. У домену *ars amandi* значај ока добија статус сталног места у разумевању сексуалности те отуда не чуди што се и у Бојићевом доживљају љубави оно појављује у свом двоструком значењу. Најпре преко симболике светлости која пребива у Стефановим очима, а потом у значењу Даниловог потонућа у дубине Симонидиног смарагдно зеленог ока. Док је у првој варијанти веза са светлошћу потврдила метафизички значај телесности, дотле се у другом ова димензија изгубила јер је нестала и њена ентелехичност.

Други га је пак водио ка деструктивном доживљају телесности коју жена користи не би ли остварила своје жеље, и у том погледу овако схваћена телесна чежња не води оплемењивању страсти кроз љубав, већ паду у телесну глад. У том је погледу Симонида сродна Саломе у оном тренутку када своје тело нуди игуману Данилу зарад Стефанових очију које су основ њеног доживљаја сопственог постојања. Мотив Саломе био је веома присутан у књижевности с прелаза из XIX у XX век. Сам песник је 1. августа 1910. године у 207. броју „Дневног листа” објавио кратки есеј под насловом *Саломе у уметности* који би за истраживаче присуства овог мотива у његовој драми могао бити двоструко подстицајан. Најпре стога што открива песниково ваљано познавање историје обрада овог лика у разноликим видовима уметничког стварања са посебним освртом на литературу. Уз занимљиво запажање да се у књижевности лик чудесне библијске плесачице појавио много касније него у другим типовима уметностима, песник пише: „Ни Шекспир ни Гете је не узимају у обраду. Исто тако њу не помињу ни у класичној француској поезији XVII века. Утолико је јача њена улога у савременој поезији. За последњих двадесет и пет година нема француског песника који је није експлоатисао. Многи су је узимали за обраду још пре Оскара Вајлда, који је, по речима Хоберовим, дао у њој ’рођену сестру Цека Трбосека’.”<sup>18</sup> С друге стране, завршавајући своје кратко разматрање традиције обликовања Саломиног лика у уметностима, млади песник поставља пред истраживаче свога дела једно занимљиво питање јер каже: „’И принели су главу и дали јој је на тањи-

<sup>18</sup> М. Бојић, „Саломе у уметности”, у: Милутин Бојић, *Проза, I*, Народна књига, Београд, 1978, 14–15.

ру', тако завршава Јеванђеље ову чудну причу о девојци која је далеко од нас и чије оријенталске страсти нама остају чудне; а она нам се чини као случајно залутали гост у европску поезију." Да ли је она залутали гост и у његовом делу? Како објаснити онда присуство овог мотива у Бојићевим песмама (циклус са библијским мотивима: *Заљубљени Давид*, *Давидова песма*, *Салома*, *Магдалена*), које све „имају сличну концепцију: финале страсног живота, песме, крви, грчевито отимање последњих тренутака живота, урнебесни предсмртни крик изнемогле страсти."?<sup>19</sup> Но, са друге стране, изнова се примећује и специфичност обраде овог мотива по чијем присуству Бојићева *Салома* само подсећа на Вајлдову. Наш песник је своју лирску јунакињу видео као стару жену, занемоћалу и смежураног тела, којој се у тренутку суочења са сопственом пролазношћу јавља глава Јована Крститеља. „Јер празан је живот кад у јесен доспе, / И замућен поглед црвени од суза. / Пахуљице модре старост лицем оспе, / Чело пуно змија ко страшна Медуза, / Клецаве су ноге, спарушкане дојке, / Црне жиле – оков самртничких уза." Упоредна анализа присуства мотива Саломе у Бојићевој лирици и драми показује да је нешто од Саломине спутаности страсти у старости тела, која се најживље и најболније осећа у јесени живота, присутно у изградњи лика краља Милутина у драми *Краљева јесен*, док је опис некадашњих љубавничких тријумфа и осећаја пожуде препознатљив и у Симонидином представљању телесних ужитака:

„Па хоћеш ли мене?  
*(Он се не миче, она прилази.)*  
 На, љуби и сиши!  
 Векови пут моју стварали су, ткали  
 Византијско сунце са мог ока збриши.  
 Пиј недра где зраци сунца нису пали,  
 С којих нико није завесу смакао.  
 Дршћу ко блед љиљан усред ноћи плаве  
 Ни презрели краљ их још није такоа.  
 Из њих бије мирис мирте и агаве.

*(Сва му је пришла, а њена мала нога цела се види. Пружила ка њему своје бљештаве руке од мрамора, а по њима игра румена светлост сунца које залази. У пожару њене црвене косе, бљешите дијаманти.*

*Она наставља.)*

Хоћеш моје усне ко јагоде тирске,  
 Хоћеш власи, топле ко ноћи мисирске?  
 Дај да те обмотам жаром своје косе. [...]

<sup>19</sup> Г. Ковијанић, *Живот и књижевни рад Милутина Бојића*, 121.

У ложници мојој грех бије у струне  
 И смеје се *жуд* кроз прозоре шарене.  
 По поду ћилими од персијске вуне,  
 По зиду низ чудних арабијских шара,  
 С таваница капље сок мирисних трава  
 С расточеном смолом бистрог ћилибара.  
 А пуна је тица таваница плава.  
 Постеља од бронзе мирише и чека.  
 Из млетачких чаша од мрка рубина  
 Пада тиха светлост црвена и мека,  
 И нија се топаз с модрог балдахина.  
 (*Сва занета, пришла му још ближе.*)  
Почупај с хаљине моје тичје перје,  
Скени с руку мојих два ахатна низа,  
 Нек се проспу руже и ситно бисерје,  
 На грудима блесну два мрка тиркиза. [...]

Копче поломи од злата.  
 На ногама мојим блистају сафири,  
 На мишици танке змије од ахата. [...]

Малу жишку у огањ распири. [...]

Нек румени седеф од мојих ноката  
У мишицу твоју зарије се врелу,  
Као плави челик у мраморна врата,  
Ко сребрна стрела у наранцу зрелу. [...]

Из чаша од оникса глатка,  
 С дршкама од геме и од ковелина,  
 Пенушави нектар, пуп блаженства слатка,  
 Пићемо у рују ципарскога вина.  
Тад пиј очи моје до рођаја дана." (67, 68, 69)

Феномен сувишне декорације који је одликовао слике Гистава Мороа (једна од њих носи назив *Salomé*) парадигматичан је за осећање декаденције. Доживљај фаталне жене у духу *fin de siècle* најбоље илуструју дела посвећена причи о Саломи. У њему су се сабрали многобројни значајни атрибути овога лика које су у различитим варијантама обликовали песници у развоју европског песništва.<sup>20</sup> Из Уисмансовог доживљаја Мороове Саломе настао је портрет у којем су своје место нашли сви елементи Бојићевог описа Симонидиног тела и одела које ова јунакиња сама представља у напред наведеном обимном одломку, њене ложнице и њених

<sup>20</sup> О овоме видети: Mario Prac, „Vizantija”, *Agonija romantizma*, prevela Cvijeta Jakšić, Nolit, Beograd, 1974, 237–252.

покрета. Па ипак, и поред изразите сличности са представама заносне и охولة Иродијадине кћери, Бојићева јунакиња прераста задати оквир јер своју деструктивност користи да би повратила сопствено постојање. С друге стране, она у свом науму не успева јер се пред њом налази фигура натчовека, игумана Данила, који надвладава сопствену понесеност зовом тела, зарад идеје државе. Тако се у Бојићевом драмату сусрећу лик фаталне лепотице без жртве и лик моћног мушкарца који превазилази искушења:

Данило (*мрко*)

Љубав, мушке груди, дражи белих жена  
Смешне су спрам брига државних и рата,  
Збитија што судбу печате времена  
И мрве сву ситну срећу малих бића.  
(Симонида, запањена, слуша његове речи.)  
Држава, тај колос моћни и крвави  
У плашту црвеном од крвопролића,  
Наше ситне жеље затире и дави.

(*Резигнирано.*)

Нас одреди судба за велика дела,  
А рођена срећа здрављена је за нас;  
Ми чекамо Сутра намрштена чела,  
А просјак, сав ведар, сише цело Данас.  
Ми бацамо ситну срећу што нас зове,  
Ми, деца таштине, охоли и хладни,  
Наше очи срећу нових дана лове.

(*С болним осмехом.*)

За трпезом пуном, ми смо вечно гладни.” (70–71)

Ови и каснији стихови маркирају упоришта игуманове воље која се, шопенхауровски речено, кали кроз бол трпљења не би ли стигла до задовољства у задовољењу. Ипак, како је идеал којем тежи Данило смештен у далеку будућност, онда се он у свом постојању у садашњости свесно опредељује за бол трпљења који лакше подноси имајући на уму величину циља којем тежи. Занимљиво је да се свест о болу која наглашава постојање воље, у драми појављује у вези са искушењем тела. Могуће је да се оно одређује као највећа препрека стога што се телесна страст појављује као увод у љубав. Отуда није необично да се Симонида и Данило одлично разумеју, они чак комуницирају и без речи, погледима и покретима. Не заборавимо да једино њој Данило открива свој идеал. Док је краљ Милутин безнадежно предат прошлости зарад чежње за Симонидом у садашњости, игуман Данило жртвује сопствену срећу у Симонидином загрљају због чежњи за будућношћу. Симонида не жели ни оно што је прошло ни оно што је будуће. „Ја не желим вечност – ја сам само жена.” (72) Када се са



---

сцене у одаје Сабора буду повукли краљ са церемонијалном поворком, и Данило пратећи Милутина у стопу, пред нама ће остати Симонида која слуша тужне стихове песме *Vinum sit arpositum ...* Њена је садашњост у том тренутку већ изгубљена у прошлости.