

Сажетак: У чланку се проблем политичког идентитета анализира кроз теоријску призму односа живота и форме. Напетост између два стара брата непријатеља (фр. *freres ennemis*) прати се паралелно на две бине, на оној позоришној, уметничкој и на оној стварној, света политичког. Какав је однос две позорнице? За одговором се трага кроз тумачење драмског стваралаштва Љубомира Симовића у светлу представе о изградњи самоуправног друштва у Југославији. Анализа се креће стазом коју су за позориште XX века утабали Луиђи Пирандело (Luigi Pirandello) и његови најзначајнији тумачи. Увиди класичних теоретичара политике помажу нам да усмеримо тумачење Симовићевог драмског света ка питању корена и смисла заједничког живљења људи. Истовремено, показујемо како разиграна драмска уметност може вратити теоријско мишљење с јалових апстрактних висина на конкретно историјско тло на којем се питање односа живота и форме увек изнова разрешава говором и убеђивањем, смелошћу и добрим планом или вером у чуда и насиљем.

Кључне речи: Љубомир Симовић, Луиђи Пирандело, живот и форма, заједничко живљење, Југославија, криза

Увод

Хана Арент тврдила је да је позориште политичка уметност *par excellence* зато што је само тамо политичка сфера живота преточена у уметност (Arendt 1998: 188). На шта је тачно мислила? Њено схватање политичког обликовано је искуством античких Грка. Политичко (фр. *le politique*, нем. *das Politischen*, итал. *il politico*) подразумева стваралачку потрагу за одговором на питање смисла заједничког живљења у којој речју и делом учествују грађани полиса. Они својим изборима, започињањима којима се не могу предвидети исходи, спасавају град, доносе му славу и величину, греше, падају у ропство, пропадају, боре се за бесмртност. Чине то пред очима других, својих суграђана који ће о јунацима с позорнице политичког – мудрим законодавцима, харизматичним говорницима и смелим тиранима – причати приче. Оне ће се преносити кроз простор и време. И на сцени света уметности одвија се слична потрага. И ту се тежи бесмртности. У позоришту се ради о делу драмског писца којем редитељ и глумци кроз

¹ Ово истраживање спроведено је уз подршку Фонда за науку Републике Србије, пројекат бр. 1634, Српска књижевност 1991–2021 : идентитет, траума, сећање, акр. СЛИТаМ.

игру, стално изнова, удахњују живот свог доба. Сви заједно учествују у уметничком трагању за тајним нитима које грађане држе на окупу. Истовремено, гледаоци који из најразличитијих разлога реше да с позорнице стварности на два-три сата ушетају у театар, бивају наведени да преиспитају све оно чврсто и неупитно што су навика и свакодневица усадиле у њихове душе и главе. Уморне, сиромашне, богате, успешне, поражене, радознале, осветољубиве, свадљиве, ратоборне, бесне, понижене или самозадовољне, позоришна уметност их све заједно увлачи у пустоловину постављања питања и тражења одговора на старо питање темеља људског заједништва.

Потрага за решењем загонетке односа божанског и људског, вечног и пролазног, космоса и полиса, традиције и новог, власти и појединца, никад се не завршава. Покреће се увек изнова и тона обе бине, на сцени света политичког и на позоришним даскама света уметности. Само што се у модерном добу то више не дешава симултано као код античких Грка (Ковачевић 2019). На даскама света политичког се на постављање питања извора политичке власти чека дуго, некад деценијама, некад вековима. Омлитављени миром и благостањем грађани временом заборављају на тугу и неправде света, претварају се у *animal laborans*, људе заробљене у биолошком ланцу нужности. Проблем смисла сустиже их тек у временима егзистенцијалне кризе, с немаштином, грађанским ратовима, револуцијама и сукобима. Све до тада живот на бини усмеравају мит, традиција, обичаји, устав и закони у којима се осликава конкретни одговор епохе на питање смисла човековог живота у заједници с другима. Одлуком утемељивача поретка норма бива преточена у сценографију, форму која омеђује живот, даје му постојане смернице. У модерној Европи на слици с позоришне декорације призоре из живота Исуса Христа заменила су у XVI веку забринута лица апсолутистичких монарха. У XIX веку нашле су се ту научне лабораторије, епрувете и фабрике, које ће у XX заменити парламенти, суднице, канцеларије препуне непристрасних бирократа у сивим оделима и дуги редови гласача различитог пола, материјалног статуса, порекла, боје коже и сексуалних склоности. У времену владавине норме, у нормалности, слика даје умирујући одговор на питање корена заједничког живљења. Али као што то нису успевала ни дела највећих мајстора ренесансе, тако ни закони и обичаји преточени у облике и боје с позоришне декорације не могу никад до краја обухватити својеглави, каприциозни, љубопитљиви живот. На платну увек остаје грешка, црвена мрља која је при сликању случајно канула, пукотина кроз коју се у мраку назире вишак, тајновито преобиље, издани свет који је након успостављања новог поретка остао склоњен иза кулиса (вид. Šmit 2001). У свом незауостављивом преображавању заједничко живљење (fr. *vivre ensemble*, it. *vivere insieme*) на бини све више се удаљава од слике с позоришних кулиса, баш оне која га је ослободила превелике

тежине постојања, скинула с њега бреме дилеме о извору смисла и тако му омогућила да се мења, проба, експериментише, греши, лута, постаје нешто друго. Живот временом постаје равнодушан спрам форме, дуго је доживљава као задатост одвојену од својих тежњи и циљева, да би се на крају осетио заробљен њоме, почео да је види као нешто непријатељско, све док једном не одлучи да је са себе стргне и крене у потрагу за новом.

У временима нормалности пукотину на сценографији кроз коју се у мраку назире тајна односа живота и форме у стању су да уоче велики драмски писци.² Гледаоци, пак, долазе у позориште како би се забавили, побегли на трен из удобности својих једнолично уређених малограђанских живота. Дешава се понекад да изађу запитани, можда чак и преображени.³ Па ипак, само у изузетним приликама глумачка игра успева да подстакне одбацивање илузија, оних што умирују, пружају осећај сигурност и смисла. Најчешће нуди само краткотрајни бег од прозаичности живота, безбрижну забаву после које следи повратак на шине свакодневице. Да драмска уметност има овакву улогу највидљивије је баш у временима стабилне владавине норме. Тада се питање смисла отвара само на позоришним даскама, али не и у самој стварности. Чак у театру се то дешава ретко, и то онда кад уметников дар и маштовитост успеју да пронађу ону скривену пукотину на фасади постојећег поретка и кроз ње назру стазу што води ка тајном извору заједничког живљења. У нормалности постоји јасна, чврста и непокретна граница између позоришта и стварности.

Кад се пукотина на уставној сценографији стварности прошири толико да кроз њу на бину излети оно издано преобиље живота, хировитог, незадовољног и хаотичног, у побеснелој потрази за правдом, тада наступа криза. С њом се толико растрчи и заигра граница између позоришне уметности и стварности да постаје скоро немогуће уочити је. „Та граница нас дели, премешта нас с једне своје стране на другу, подвлачи, или доводи у питање оно што омеђава и одрешује. Једном речју та граница се игра са нама“ (Симовић 2021: 264). Криза је стање у којој живот, пробуђен оскудицом, ратном претњом или нечим трећим, своју дотадашњу форму свесно почиње да види као нешто лажно, што га је преварило, заробило, чега се треба по сваку цену ослободити. На обе бине, уметничкој и политичкој, све се тада заврти око старог питање смисла. На једној бини он се одгонета позоришном игром док на другој пламте стварне борбе за његово тумачење. Шта је правично, добро и лепо? Одговори се у

2 „Стварни свет је поприште трансформација у којима се губи изворност. Истина у њему постоји само као прикривена, заклоњена или избрисана. Позориште је она делатност која у свет поново призива његову прикривену и заборављену истину“ (Milutinović 1994: 114).

3 „У позоришту се увек ради (у структуралном смислу) о стварању идентитета и промени идентитета“ (Fischer-Lichte 2002: 2).

кризи поново траже паралелно на обе сцене, стварног и измаштаног, као код старих Грка, само што се уместо вере у говор и убеђивање, на бини модерне државе у ситуацији ванредног верује у вође, насиље, зарађена тумачења историје, човека и друштва.

Расветљавање односа између две позорнице, оне света политичког и оне позоришне уметности, представља основни задатак овог рада. Учинићемо то тумачењем драмског стваралаштва Љубомира Симовића у контексту егзистенцијалне кризе бивше југословенске федерације. Међутим, пре него што пређемо на *Хасанайиницу*, *Чуго у Шарјану*, *Пушчујуће позоришћа Шойаловић* и *Бој на Косову*, вратићемо се уметнику који је у залуталом свету побуњеног „човека масе“ остављеном без хришћанског бога и либералног божанства разума (Ortega i Gaset 2013), на позоришне даске поставио дилему односа између позоришта и стварности, Луиђију Пиранделу (*Luigi Pirandello*). Сцену на којој је први пут одигран комад *Шест лица изражи јисца* (Пирандело 1975) приказаћемо у светлу кризе на италијанској позорници света политичког. Помоћ ћемо затражити од Адријана Тилгера (*Adriano Tilgher*), теоретичара који је самом Пиранделу осветлио филозофски смисао његовог унутрашњег света (Tilgher 2013). Тилгерове увиде у однос између уметности, живота и форме касније ћемо користити као путоказ за тумачење Симовићевих драма.

Позориште и насиље

Несрећа у потрази за писцем

Позориште Вале у Риму било је препуно те мајске вечери 1921. године. На бини су глумци и режисер. У току је проба представе. Редитељ обликује глумачку игру према нервозним захтевима уметничке замисли. Онда се на позорницу попне шест особа. Појава им је туробна. То су отац, мајка, пасторка, син и двоје бледе деце тужних погледа упртих у под. Пред збуњену публику, љубопитљиве глумце и разљућеног редитеља, отац суморним гласом износи разлог због ког је сметена скупина долутала у позориште. Желе да њихова животна прича буде постављена на сцену, претворена у уметност и тако извучена из вртлога хаотичног, бесмисленог збивања. Кад би је испричао неки недаровити посматрач, лењи комшија што по цео дан седи на тераси с погледом на улицу, прича би изгледала отприлике овако: отац је прво сина одвојио од мајке и послао га на село; потом је навео своју жену да оде с његовим секретаром с којим се несрећница била зближила; она је с тим човеком добила још троје деце; кад је умро, мајка се враћа оцу; старија ћерка постаје курва у салону продавачице шешира, мадам Паче; у покушају да чулним задовољством завара своју голему муку, отац одлази у салон, иза паравана налаће на пасторку и тек у последњем тренутку успева да се суздржи да је не обљуби.

Пренете тако хронолошки, без боје и мириса, ове голе чињенице не могу бити отргнуте од заборава. Редитељ пристаје да покуша да их преведе на језик уметности. Међутим, на његово настојање да причу шесторо несрећника исприча театарским средствима, живот реагује свађом. Шта је стварније, залутали живот ових шесторо људи или његова уметничка представа? Свако од њих у себи носи сопствену драму. Како их све заједно представити на сцени? О томе нема сагласја. Отац је једном учинио недело које је потом одредило судбину његове породице, трајно је унесрећило. Али може ли он допустити да га та одлука окамени у форму, да одреди начин на који ће редитељ и глумци обликовати његов уметнички лик? На сцени је наред. Узрујани редитељ безуспешно покушава да поврати контролу над комадом. Нема могућности усаглашавања пониженог живота и увређених уметника. Вика, брбљање, презриви смех глумаца, расправа оца и пасторке, очајничко јецање мајке, увређена господственост сина. Онда девојчица бледог лица упадне у рупу на бини и удави се у том сценском језеру. Дечак нестане. Иза кулиса се чује пуцањ пиштоља. Убио се. Помахнитали отац виче: „То је стварност, стварност господо! Стварност!“ Представа је завршена.

Неред се са сцене тада преноси на публику (Providenti 2000: 111). Уметник је својом театарском вратоломијом ослободио живот старих форми које су га зауздавале, утишавале, спутавале. Отворио је прозор кроз који се искаче у време чуда.

Живот и форма на уметничкој позорници

Театар огледала, „teatro dello specchio“, тако је Тилгер назвао Пиранделово драмско стваралаштво (Tilgher 2013: 21). Човек кад живи само живи и не види се. Кад, међутим, постави испред себе огледало како би се у њему огледале његове страсти, схватања, жеље, надања, дотадашњи животни избори, он или пљуне на огледало или згрожен склања поглед; ако је плакао, не може више да плаче, ако се смејао, не може више да се смеје. Настаје невоља. „Та невоља је моје позориште“, објасниће Сицилијанац (преузето из Tilgher 2013: 21). Драма се рађа кад се човек погледа у огледалу, чувена *drama di vedersi vivere*. Откуда криза? „Зато што је живот, према Пиранделу, противречну својој суштини и подређен двама супротним законима: с једне стране живот је приморан да себи подари форму, да би био тај живот, тако и тако одређен, на пример, овај лик, с овим носем и овом брадом, који се родио у тој земљи од тих родитеља, тог месеца и те године, који се бави том професијом; с друге стране утолико што је живот, он има неутољиву и непрекидну жељу да покида сваку форму и да се препусти владавини чисте слободе“ (Tilgher 2013: 32). Живот, дакле, сâм ствара своју форму. Она у том часу представља његово ослобођење, откровење, али му временом постаје препрека зато што

га више не изражава. Не изражава га зато што га више не разуме, а не разуме га због онога што је живот постао послуживши се њом (Tilgher 2013: 49).

Постоји огромна река живота која стално тече испод свих постојећих норми, закона, обичаја, традиције и навика. Она је незауостављива, слепа бујица у сенци тајне (Tilgher 2013: 37). У неком тренутку река се излије и поплави све дотадашње бране, сруши све мостове, бесна и помахнитала. Баш тако изгледа италијанско друштво у часу премијере Пиранделових „Шест лица тражи писца“, комада који представља театарско огледало у којем се огледа залутали живот Италијана након Првог светског рата. У њему се више нико не види онако како је себе до тада замишљао. У поплави коју је изазвала набујала река историје неки се хватају за илузије старог портрета као за плутајуће предмете из својих поплавлених домова. Други се радују пустоловном времену чуда у које их вода носи, спремни да тај ослобођени живот убудуће кроте својом младошћу, снагом и вољом. Први се на Сицилијанца љуте, пљују на његово огледало, грозно им је оно што у њему виде, други га славе.

Тилгер тврди да је Пирандело читајући његове радове исувише јасно разумео оно што је својом уметношћу хтео да постигне. То је за уметника погубно. Упао је у сопствену замку, замку односа форме и живота, допустивши да филозофска мисао зароби уметнички инстинкт (Tilgher 2013: 89–102). Баш због тога је у свом најпознатијем комаду поистоветио уметност с формом (вид. Пирандело 1975: 7–18). Уметност је поставио изнад живота као оно вечно што гордо стоји изнад бесловесног врзмања пролазног.⁴ Укинуо је сваку разлику између супротстављених схватања правичног друштва. Добро је свео на лоше, све вредности на несвесне илузије. Остаје само интуиција живота која се своди на *élan vital* лишен рационалности финалитета (Tilgher 2013: 35). Како се успоставља поредак у таквом свету? „Шест лица тражи писца“ представља дијалектички лавиринт из ког се може умаћи само ако се поруше зидови арбитрарном одлуком воље која је онаква каква јесте, али би с једнаким правом могла да буде и нека друга (Tilgher 2013: 97). Одлука редитеља одређује исход комада. Дечак се на крају убије, девојчица упадне у језеро. Могло је и другачије. Воља, насиље и смрт. То остаје једина стварност у мору брбљања, неспоразума, свађа, илузија, срушених старих идеала који су италијанско друштво некада држали на окупу.

⁴ Тилгер нуди другачије решење загонетке односа уметности, живота и форме. Антитеза живот-форма иманентна је самом животу. Она проузрокује сву динамичност, трагичност и бол живота (Tilgher 2013: 95). Уметност не представља форму већ живот који је сâм себи довољан, воли самог себе, не тежи ничему изван себе самог. Та љубав је снага због које живот не тежи ничему спољашњем. Пиранделово *vedersi vivere* заиста значи смрт, али смрт живота сведеног на приземну игру интереса и страсти, док љубав као суштинско обележје живота уметношћу остаје сачувана (Tilgher 2013: 102).

Живот и форма на позорници света политичког

Италијани Пиранделовог доба поверовали су у чуда. Након Првог светског рата земља се нашла у стању егзистенцијалне кризе. На позоришној декорацији остала је и даље визија републиканског портрета слободе (Mazzini 1922). Живот на бини, међутим, није више хајао за дужности које су происходиле из старог схватања грађанске врлине. Завладала је свеопшта релативизација. Људи су се у кризи по бини избезумљено растрчали, сами или у групама које се сударају, као мрави кад им неко бахато дете ногом сруши улаз у мравињак. Одлука која је поделила заједницу на две искључиве стране била је она из 1915. године, о уласку Италије у Први светски рат. Савезници нису испунили своја обећања. Држава је упркос жртвама остала без обећаних територија у Далмацији. Осакаћени војници понижено тумарају улицама главних градова, љути на своју либералну власт, на парламент, на социјалисте који су се рату противили и који сада омаловажавају њихову победу, на савезнике. И радници су одабрали свог кривца, газде, власнике фабрика и оне који су у њихово имератовали. Нема простора за споразум између завађених схватања човека, друштва, државе, рата и правде. Пребијања, паљење штампарија, митинзи, запаљиви говори. Живот се на позорници света политичког сурвао у понор грађанског рата. Одатле ће га извући вођа (De Felice 1966).

Учиниће то уз помоћ насиља. Ретким политичким даром и бескрупулозношћу успева да га прво свесно разобручи, а потом заузда и стави га у службу својих мегаломанских амбиција. Неће се то, међутим, завршити уставотворном одлуком којом се успоставља нова стабилна норма заједничког живљења. Ништа од трајне позоришне сценографије. Живот на бини потребно је кротити стално изнова, то чинити према захтевима инстинкта, без терета либералних установа, устава и закона који осујећују деловање сужавајући му средства. Након доласка фашиста на власт, живот се поковава само визији која се рађа у вођиној машти. Нема више трајног одговора на питање смисла, нема идеје о поретку која стоји на позоришној декорацији. Дуче постаје редитељ представе без сценарија, на сцени без кулиса. Перманентна диктатура. Владање као свакодневна импровизација. У том часу заиста постаје тешко утврдити ону границу која дели позориште од стварности, бину уметности од оне света политичког. Убеђен да је фашизам, прихватајући насиље као метод владања, уздигао италијанско друштво до његове уметничке истине, Пирандело ће приступити партији. Уметник ће Мусолинију клицати.⁵

5 „То може бити само благословени Мусолини који је увек осећао ту иманентну трагедију живота, који како би остао у неком облику има потребу за формом; али одмах, у форми у којој се нашао осећа смрт; морајући и желећи да се стално креће и мења у свакој форми се осећа заточен, у њој се буни остаје, похаба се и на крају је се отараси:

Италијанска пустоловина завршила се несрећом и поразом у Другом светском рату. На европској политичкој позорници тада је поново отпочела потрага за одговором на старо питање односа живота и форме. Отац из Пиранделовог комада не допушта да га у камен окује одлука коју је једном донео. Зашто би онда живот европских народа допустио да га зароби форма националне државе? Заједничко живљење Европљана прелило се преко државних граница у потрази за новим наднационалним оквиром (Kovačević 2019). Исход путовања „ка све ближеј унији народа Европе“ зависио је од успеха у склањања свих темељних питања политичке мисли по страни. А успеха је било. У новој европској форми заједничког живљења почетком 1990-их година разбашкарила се најбогатија, најбезбеднија и најразмаженија генерација људи која је икада ходала земљом.

Паралелно с процесом уједињавања држава Западне Европе Југословени су у одгонетање старе дилеме кренули историјски оригиналним путем самоуправног федерализма (Kardelj 1980). Слику на позоришним кулисама нацртала је Комунистичка партија према нацрту једне амбициозне филозофске замисли. То је слика пута који води ка истинској демократији, ка друштву једнакости, без државе и класа. Самоуправљачи кроз праксу решавају загонетку односа живота и форме. На крају пута неће бити потребна позоришна сценографија коју неко одозго, пре представе, осмишљава и поставља. Активно учешће у политичком одлучивању одвијаће се у одсуству задате нормe, као код старих Грка, само што ће сада обухватати сва сложена питања економског, социјалног и културног живота модерног друштва. Живот ће сâм, следећи промењене захтеве доба, стално усавршавати оквир свог заједништва. Уместо народа, ту су радни људи и њихове самоуправне заједнице, фабрике, општине, покрајине и републике. Устави се мењају често, али у тим променама радници не учествују. Они се не питају о смислу, о крајњем циљу, не добијају могућност да као уставотворна власт одлуче о томе шта их чини Југословенима. Нису још увек дорасли том најтежем задатку, тако сматрају партијски челници. Радници, међутим, не треба само пасивно да чекају да их једном пусте у пустоловну одређивања смисла. За тај задатак се треба стално припремати. Зато им позоришна декорација обећава активно учешће у одлучивању у њиховим радним заједницама, индустрији, школству, култури, здравству, трговини, спорту итд.

Прве три деценије југословенског експеримента донеле су бројне благодети материјалне и духовне стране живота.⁶ Живот је постајао

Мусолини који тако јасно показује да осећа ову двоструку и трагичну нужност форме и покрета, и с таквом снагом жели да покрет пронађе у форми своју кочницу, да форма никад не буде празна, горди идол, већ да обухвати у себи пулсирајући и ферментирајући живот, на начин да она буде из часа у часа изнова створена изнова у чину који је потврђује себи самој и другима“ (Pirandello 1923).

⁶ У периоду 1956–1964 просечан БДП био је 8%, док је од 1956–72 био 6% (Gibbs 2009:50).

све удобнији и безбрижнији. Осећао се добро у својој новој послератној социјалистичкој форми. Толико чак да је временом заборавио на циљеве револуције. Пукотина на позоришној сценографији била је невидљива за тај задовољни свет који је први пут добио прилику да завршава факултете, иде на летовање, скијање, путује по Европи, купује кола и све модерније опрема станове.

Драмски писац као хроничар смрти заједничког света

Хасанагиница

Уметници, за разлику од обичних људи уљуљканих у удобност пријатних илузија, на пукотину никада не заборављају. Она је у ствари и једно што их занима. Тилгер објашњава да уметник стално експериментише са животом као садашњошћу која негира форму прошлости, ону што је једном створена и не жели више да постаје (Tilgher 2013:50). Почетком 1970-их година живот на југословенској бини света политичког почео је све очигледније да скреће с мапе пута представљеног на позоришној сценографији. Партијски функционери често су мењали устав с увек истим прокламованим циљем – изградња самоуправног друштва. У стварности, међутим, самоуправне су постајале једино републике и покрајине. Све више су личиле на државе. Раднички савети претворени су у украсе система у коме је све важне одлуке у фабрикама, школама, јавним установама преузела Партија. Након протеста 1968. године ширила се свест, углавном међу уметницима, студентима и професорима универзитета, о томе да су сви они, заједно с радницима у фабрикама, само глумци у позоришној представи изградње друштва без класа и државе. Па ипак, није још увек дошло време за скидање маски самоуправљача. У Југославији се живело удобније, безбрижније и дуже него икада раније у историји. Али пукотина на сценографији поретка се ширила. Филмски редитељ је кроз њу видео издани свет неспутане сексуалне игре која не хаје за историју, партију и идеологије (Душан Макавејев, *Мистерија орјанизма*, 1971). Сликара је угледао Тита како се у друштву славног глумца безбрижно шета по брионском рају далеко од све видљивијих противречности живота у социјалистичком друштву (Мића Поповић, *Ричард Титићовој лика/Животињско царство*, 1974). Партија је забранила филм и одржавање изложбе. „Хасанагиницу“ (1973) Љубомира Симовића, међутим, нису забранили, иако ју је драмски песник написао и сâм вирећи кроз ону исту

Значајно су унапређени системи образовања, здравља и јавних услуга. Дужина путева повећана је 57% између 1965. и 1988. (Berend1996:1999), животни век повећан за једну петину у поређењу с предратним стандардима (Berend 1996: 204), док је неписменост становништва смањена за скоро половину (Berend 1996: 204). Установљени су раднички савети са званично прокламованим циљем да омогуће радницима управљање економским активностима, укључујући школе, болнице и јавне службе (Berend 1996: 97).

пукотину кроз коју су гледали Душан Макавејев и Љуба Поповић. Тамо је угледао девојку заробљену обичајима једног старачки намргођеног света (Симовић 2008А).

Волела је лепог, вижљастог, префињеног имотског кадију а удали су је за Хасанагу, амбициозног човека без скрупула и племенитог порекла, „чистог прагматика“, „који верује у ствари које се могу опипати“ (Марјановић 2000: 264). На древним позоришним кулисама њеног света стајали су призори из Кур’ана. Њих су у обичаје живљења по мери Алаха вековима претакали способни људи попут Хасанаге и њеног брата, бега Пинторовића. Према тим њиховим правилима о избору брачног партнера не одлучује љубав већ рачун, рационални споразум између глава породица. Тако је Хасанагиница била приморана да напусти свет детињства, склада и чисте љубави. Али у свет одраслих, ипак, никад није прешла. Верност према свом кадији пренела је на Алаха и старе обичаје. Живела је чедно, Хасанаги после седам година родила сина. А онда ју је он отерао, одвојио је од детета. Својеглави, хировити, бахати живот обрушио се на њено детиње гордо схватање обавеза, брака и љубави. Драма је добила заплет.

Хасанага је за њу био лице поретка којем се у потпуности предавала. Поштујући брачну заповест изолације она се покоравала његовој вољи као што се покоравала вољи Алаха. „Хасанагиница је чувала свој стид Кур’аном прописан“, каже Јусуф. Сада ју је тај човек отерао зато што га није у шуми посећивала.⁷ Покушава да разуме. Да је Хасанага „онај који је стварао свет“, онај са свете слике на позоришним кулисама, разумела би. Учили су је од најранијих дана да се на њој налази објашњење за све оно неухватљиво, противречно, апсурдно, недокучиво у животу. Али њен муж „воли овчетину“, „звизди кад спава!“, није бог. Несрећна жена не проналази објашњење. Изневерила ју је форма којој се толико дуго покоравала. У одсудном часу стара слика с позоришних кулиса не показује јој ни пут ни смисао. Преварена је. Кад сазна да ће је брат опет удати, и то за онога ког је некада волела, имотског кадију, тражи да још једном види дете. Али за законе заједничког живљења људи више не хаје. Гнуша се и њих и оних који их у политичкој стварности одређују и спроводе. „Њима је стало до милости везирове,/ а на Алахову милост заборавили/ Они не пазе да се о бога не огреше!/ Зар они не виде – да су везири од данас до сутра?“ Тако ојађена обрела се сада и сама у шуми, али не у оној у којој ју је чекао Хасанага већ у некој мрачној, злехудој, из које се не излази, у којој више никаква правила не важе. „Сад све може и сме!“, уплашено узвикује мајка Пинторовића. Девојка прети

⁷ „Хасанагиница испашта зато што се њеном мужу учинило да су њој патријархални обичаји важнији од њега; истина је не само суровија него неподношљиво иронична у свом поимању страха и дужности супруга мужа и поредак врдности посматра као нераскидиву целину. Ага је стуб социјалног система и дрговољни инструмент репресије; легализовано насиље има Агино име“ (Гордић Петковић 2021: 278).

да ће пред светом учинити неку срамоту. „На пример, да се попнем на софру, пред сватове,/ да се разголитим,/ да питам како им изгледам!/ Могу да нудим да пипају, да провере!/ пипни, Хусеине, пипни, Сулејмане,/ Синане, што се стидиш, захвати шаком,/охо-охохоо!“ Њено постојање смислом је обасјавала наивна слика склада на којој је живот прво направио пукотину, онда када ју је хладни рачун натерао да се уда за Хасанагу, да би платно потом скроз поцепало кад ју је увређена мушка сујета отерала од куће. Стара форма је мртва. Оличава је кадија имотски, њен несудућени супруг. Умро је још пре седам година кад су их раставили. У смрт је једино и могуће побећи од овоземаљског поретка који управља људима и њиховим судбинама. Зато Хасанагиница умире на крају комада, и то поред колевке детета, симбола невиног света који није могла да напусти.

Одрасти значи суочити се с болом живота који се непрекидно преображава и удаљава од своје изворне форме. То значи прихватити нужност промене, покушати да јој се дорасте довитљивошћу, памећу, смелошћу. Хасанагиница остаје пасивна и зато страда. Нису ни остали ликови срећни. Хасанага није успео да освоји љубав своје супруге. Изједало га је то што му се она предаје само из покорности старим обичајима. Иако скромног порекла, он је догурао далеко на хијерархијској лествици поретка баш зато што се у његовој неосетљивој души и практичној глави нису отвараила питања смисла. То га је ослободило обзира, учинило победником у стварном, опипљивом свету трговине и ратова. Па ипак, није му било довољно да освоји љубав жене. Патио је. „Све што пожелим, све ми постане казна./ Кад је дотакнем, ко да је гуја дотакла...“ Живот остаје неухватљив, руга се свакој мисли, насиљу и рачуну који покуша да га потисне, зароби. „Самовољник, силник, отеро жену.../ А отеро је, да се пред њом не стидим“, тужно схвата Хасанага. Није срећан ни спретни бег Пинторовић који је сестру удао за Хасанагу да би је након седам година морао враћати кући. Преговара с бившим зетом, организује ново венчање, проба, петља, прети, обећава, прави планове, плеше како зна и уме у политичкој игри односа моћи. Све то ради дању под маском сина, брата, главе породице, бега, политичког силника. Али тек ноћу постаје „снажан, свемоћан,/ и слободан по другим законима!/ Како сам само леп у часу кад ме нико не види!/ Туђи ми погледи мењају лице,/ дају ми други облик, трпају ми други језик у уста!/ Сутра ћу опет устати као глупак/ који се упиње да се покаже паметан, ко слабић који би да се покаже јак!“. И он као и сви остали који се у комаду појављују, ефендија Јусуф, Суљо, Муса, Хусо и Ахмед, свесни су неправде која је задесила Хасанагиницу. Али неправде се не могу искоренити с овог света. „Кажу, умро од неке љубави...“, каже Јусуф на крају комада за имотског кадију. Остали га зачуђено гледају. Нејасно наслућују дубоку тужну истину у тим речима, али ће ипак наставити да посрћу, греше, пате, тугују над животом, оним што слепо тече ис-

под свих обичаја и закона, равнодушан спрема хуђе судбине јунакиње народних песама којој је Симовић удахнуо нови живот свог доба.⁸

Чудо у Шаргану

Кроз пукотину на сценографији поретка уметници и теоретичари политике вире вековима и кроз њу виде увек исто – дилему односа живота и форме. „Тко разматра садашње и прошле згоде лако увиди да сви народи имају исте жеље и иста расположења и да је тако било одувек“, записао је Макијавели (Machiavelli 1985: 206). Он је пукотину, и то већ прилично велику, претворену у рупу, пронашао на владајућем уверењу својих Фирентинаца с краја XV века према коме држава напредује онда кад нове генерације остају верне древним законима, кад влада старо схватање врлине и друштво остаје у миру са самим собом. Кроз њу је угледао Спартанце и античке Римљане (Machiavelli 1985: 153–230). Први осам векова уједињени, ништа не мењају, не мичу се, не надмећу за власт и моћ, заштићени од историје чувају сагласје живота и форме као савршеног уметничког дела коју је својим законима створио Ликург. Други немају генијалног законодавца, подељени су на народ и племство, из те поделе стално се рађају сукоби, грађански ратови, али и све савршеније установе којима се Римљани прилагођавају хировитим захтевима доба. Спарта у првом судару са светом и историјом пропада, док Рим од малог града који су основали Ромул и Рем постаје свемоћно царство непролазне славе.

Пет векова након Макијавелија кроз пукотину ће на фасади либерално-демократског поретка провирити француски филозоф Клод Лефор (Claude Lefort). Тамо ће видети Макијавелија, његове Фирентинце, Спартанце и Римљане, али и модерне народе који кроз сталне преображаје, суочавање с историјом и њеним хировима, усавршавају своје установе и напредују ка остварењу слободе (Lefort 1972: 453–690). Негде у слично време књижевни критичар и есејиста загледаће се кроз пукотину на фасади југословенског социјалистичког поретка и тамо угледати један затворени инфантилни свет који се зауставио (Konstantinović 1969). У њему су људи за које одрастање и промена значе хаос, пропадање, најстрашнији ужас који може да доживи „блудни син“. Преплашени од живота и историје склонили су се иза сценографије поретка, форме откачене од живота и сведене на питање „стила“, на малограђански кич. Баш кроз ту исту пукотину наставиће и након „Хасанагинице“ да вири Љубомир Симовић. Сада ће се пред његовим очима, већ свиклим на посматрање у мраку, указати људи с маргине друштва који своје једноличне дане проводе у кафани „Шарган“ на периферији Београда („Чудо у Шаргану“, 1974).

⁸ Добро је уочено да напетост између живота, његове старе и нове форме драмски писац успева да пренесе и самим језиком народне песме којем „жели да удахне еластичност, брзину, местимично и лексику савременог говора“ (Селенић 1977: LXIX).

Све време пада киша (Симовић 2008Б). Она је симбол смрти која долази као последица несучавања са животом и његовом муком. Само у смрт може се побећи од ризика слободе и страха од историје. У њу води избегавање да се одлучи и изабере пут.⁹ То је слика друштва „у историјском зеву између патријархалне, сељачке, морално стабилне, али превазиђене прошлости и цивилизацијски још неформулисане, фабричко-градске будућности“ (Селенић 1977: LXVIII). Стара форма откачила се од живота који у кафани само тупо чами, непомичан, устајао, недорастао изазовима садашњости. Симовићеви јунаци љуте се на свет и његове неправде, плаше га се, али од њега истовремено очекују чудо које ће их ослободити терета суморног постојања. И Италијани Пиранделовог времена веровали су у чуда, али је за њих оно добило лик обнове сјаја и славе Римског царства. За послератне југословенске комунисте чудо у које су поверовали била је изградња друштва без класа и државе. И једни и други су чуду пут крчили деловањем, први вођени инстинктом вође, други Марксовом филозофијом. За Симовићеве јунаке, међутим, то чудо су сасвим мале, обичне животне ствари. Иконија, власница кафане, само жели да престане да је боли зуб; Госпава, проститутка која у кафани дочекује муштерије, желела би да се и она уда, да „бразлетну“ добије из љубави а не као надокнаду за свој посао; за Јагоду, девојку из унутрашњости, чудо се јавља у лику човека из вишег друштвеног staleжа, „профисора“ који је обећао да ће је одвести код тетке у Канаду; Шанкерка Цмиља сања о породици и малограђанском удобном животу; Анђелко, криминалац, само би да види животиње у зоолошком врту па седне „код Парка“, – точено пиво, с крагном, и погачице! Па Кнез Михаиловом!“

И за Макијавелија Фортуна игра важну улогу, али она одређује само половину човекових дела (Machiavelli 1998: 166). Чудо за Фирентинца значи наглу, неочекивану, промену, изненадно обртање, неухватљивог живота. Али како год хировите биле с променама се човек може носити, потребни су знање, смелост и добар план.¹⁰ На бини Симовићевог уметничког света, пак, чудо долази у лику старог просјака који с људи скида муку и ожиљке постојања. Избавља их из кризе. Криза је увек прилика. За друштво она се рађа онда кад се пукотина толико рашири да се позоришна декорација поретка уруши а заједнички живот остане без својих старих оријентира. За Пи-

9 Теоретичари књижевности приметили су да „Шарган“ „није само географски и социјално маргиналан, већ је, истовремено, као простор близак гробљу и ђубришту – потенцијално нечисти простор између овог и оног света“ (Пешикан-Љуштановић 1999 : 50).

10 Срећа је као плаховита река која кад се разбесни поплави равнице, обара дрвеће и зграде. „Па иако су те ријеке такве, не значи то да се људи у мирна времена не би могли осигурати бранама и насипима, те да послје, кад набујају, или отеку неким одводом или им сила не буде више ни толико разуларена ни толико разорна“ (Machiavelli 1998: 166–167).

рандела криза, „као нагли продор свести у мрак несвесног“ (Tilgher 2013: 22–23), долеће онда кад се човек погледа у огледалу, само што су његови јунаци, за разлику од Макијавелијевих, унапред осуђени на пораз у суочавању са светом без илузија. За нашу аргументацију огледало је она пукотина на фасади поретка. Појединац улази у кризу онда кад кроз њу угледа себе и свој свет онакве какви заиста јесу, са свим болом и тежином, без маске, улога и сценографије. *Virtu* за Макијавелија значи погледати баш таквој огољеној стварности у очи уз решеност да се она мења, подређује жељама и визијама, да се то чини свесно, вољом и одлуком. Ослобађајући људе терета Симовићев просјак им одузима баш то драгоцену Фирентинчево *occasione*.

Кад политичар Вилотијевић „зглајзне“ и са скупа на коме су му домало пре клицали потиштен ушета кафану „Шарган“, он добија прилику. Види оно што други не могу, двојицу војника из Првог светског рата који кроз историју тумарају тражећи оног просјака да му се освете што је на себе узео њихове ране и украо им јуначку смрт. Спази и крв на рукама несрећне Госпаве, која је из очаја убила преваранта што јој је дао „бразлетну“. Можемо претпоставити да је некадашњи високи партијски функционер наједном постао свестан да је његов ватрени политички говор с бине био само лоша глума. Све му се тада згадило. Вероватно је разумео и да се поредак, по чијим се лествицама до тада халапљиво пењао, сасвим одвојио од живота друштва. Лажан је као и подршка оног Милета, активисте који се по кафани дечје наивно шепури својим политичким везама. Тај се свог некадашњег „сјајног друга“ с говорнице први одрекао чим је овај изгубио моћ, а некада су били „пар екселанс!“. Али просјак му седне за сто и његов камен преузме на себе. Тај баш воли да понесе туђи камен, Вилотијевићев, „кафеџикин, ове девојке, овог што чита новине, чији било!“. Политичар се тада наједном пробуди, или опет заспе, зависи како се узме. Не види више ни пукотину ни војнике. Прилика је изгубљена. Навлачи стару маску и враћа се у игру. „Прво ћу да признам погрешке, самокритички! / А и неке везе су ту, / ваљда се нису све испрекидале! / ... Басамак по басамак, / па једног дана – опет на говорницу! / С ње се види далеко, као са лађе!“ Неки паметни Ставра, који све време у кафани седи повучено и чита новине, добаћиће: „Тебе је несрећа цабе задесила.“

Симовићев просјак, чудотворац, унесрећује уместо да спасава људе. Анђелку је излечио ногу, али је баш то несрећног момка стајало живота. Здраве ноге биле су доказ инспектору да је он а не Госпаву убио оног покварењака који је њој дао „бразлетну“ а њему својевремено наместио затвор. Момка удара аутомобил кад слућен покуша да побегне од полиције. Са старца, посетиоца кафане, просјак је скинуо чворугу а без ње није могла да га препозна ћерка. Отишао је а да је није видео. Обешчашћени војници су због његовог чудотворства приморани да негде на средокраћу између живота и смрти лутају историјским беспућем.

Чудо на које се чека да падне с небеса одвраћа људе од живота, његовог бола и лепоте. Макијавели би од Симовићевих јунака похвалио само Цмиљу. Она је оно животно што се не предаје, што проба, греша, нада се. Смишља свој план како да се уда, стекне породицу и дом. Кад јој први кандидат, Анђелко, страда, она се на крају комада окреће средовечном Ставри. „Да ти ја кажем, мацо, шта сам смислила.../ Гледај овако!/ Ја имам нешто мало уштећевине,/ и постељине, колко за први моменат,/ с те стране немој да бринеш!“ Ставра, иако намргођен, ипак одлази с Анђелкове сахране с њом руку под руку. У том мртвом шарганском свету жив је и млађи војник, Танаско, коме упркос бола „сија Шабац, Тимок тече ко злато,/ бачки кукурузи препуни сунцокрета, Београд светли као бело грожђе...“

И за Макијавелија и за Симовића с претешким питањем смисла може се изаћи на крај само деловањем, грешкама, пробањем, смелошћу, планом. Нема коначног сазнања које би човека и друштво могли избавити од ризика слободе, живота и историје. Представа о Спарти која се одвијала на античкој позорници света политичког и она о људима из „Шаргана“ доносе исти увид у проблем односа живота и форме. Друштво које је драмски писац угледао кроз пукотину остаје заточено у киши иза решетака периферијске кафане немоћно ишчекујући чуда. Кад одатле изађе на светлост ведрога сунчаног дана обрешће се у стању егзистенцијалне кризе. Уплашени људи склониће се под стреху смртно завађених схватања света. Одатле ће уместо уч-малог ишчекивања чуда почети да реже једни на друге.

Путујуће позориште Шопаловић

Две нафтне кризе из 1973. и 1979. године потресле су светску а с њом и југословенску економију. Јавни дуг земље вртоглаво је растао (Gibbs 2009: 54–57). У периоду између 1979 и 1988. животни стандард смањен је за трећину своје претходне вредности (Gibbs 2009: 56). Председник, који је ауторитарно посредовао у националним споровима и својим одлукама усмеравао ток револуције, умро је 1980. године. У средиште пажње нагло пробуђене али и даље мамурне јавности дошле су велике разлике у степену економског развоја између република (Јовић 2009: 141–170). Огољено је инструментално схватање Југославије.¹¹ Паралисан је управљачки систем. Свака важна одлука у области енергетике, саобраћаја, рударства, индустрије, пољопривреде или културе зависила је од консензуса између република и покрајина, а до сагласја се све теже долазило. Истовремено, корисници система, радници и њихови синдикати, постали су незадовољни и ратоборни, а њихови захтеви бројни и разноврсни.¹²

11 Самоуправни федерализам претворен је у „комбативни федерализам“ (Samardžić 1990: 33–37).

12 Само у 1987. години више од 365 000 људи учествовало је у неком облику штрајка (Gibbs 2009: 59).

С ишчезавањем материјалног благостања стигло је и заборављено питање смисла заједничког живљења Југословена од чије је тежине комунистичка сценографија деценијама успешно ослобађала живот.

Сада се тај размажени живот који је већ заборавио на ратове и оскудицу запитао: Ко смо ми, Југословени? Ко је суверен, савезна држава или њени саставни делови? (вид. Samardžić 1990) Одговори су постали искључиви. Разлике су почеле да се гледају преко нишана. Пукотина на фасади поретка, коју су до тада видели само даровити уметници и маштовити теоретичари државе и права, проширила се у рупу (вид. Đinđić 1988). Кроз њу је на сцену истрчао живот жедан слободе и нових тумачења света. Старе позоришне кулисе рушиле су се пред очима бивших глумаца, маске самоуправљача падале су на све стране. Али коју улогу треба играти сада? Националисти су понудили најпривлачнији одговор. За помоћ су се обратили историји. У њој је свако проналазио аргументе за своје поједностављено схватање Југославије. Оставши без пукотине, драмски песник усмерио је поглед ка дешавањима на самој бини света политичког. На њој се живот сада бесно, са свих страна, обрушавао на форму, ону исту што му је у безбрижним послератним деценијама омогућила да купује, путује, образује се, оплемењује се уметношћу. Симовић је ту опет угледао нешто до чега не допире поглед обичног света заробљеног оковима стварности и њених нових баналних илузија. Видео је Ужице у првим годинама немачке окупације и у њему путујуће позориште („Путујуће позориште Шопаловић“, 1985).

У окупираном граду сви глуме на сличан начин (Симовић 2008В). Носе маске страха, очаја, понижености, свирепости, беса и мржње. Насиље је још једина преостала нит која тај смртно завађени свет држи на окупу. Људима су илузије и маске неопходне. Само што сада нема неупитне заједничке слике с платна поретка која их све усмерава, већ много различитих визија правде које их гурају у сукоб једне с другима. На бини су идеологије. Распирују мржњу, дају људима оправдање за оно најгоре у њима, за ресантиман, за свирепост и нељудско. Ванредно их гура у крајности, чини да у својим новим улогама забораве какви су некад били у времену владавине норме. Једни су сада комунисти, други окупатори и њихови сарадници, трећи поробљено становништво. Списак ратних улога ту се исцрпљује. Идеологије стврдњавају, огрубљују живот, смештају га у коцку, одређују му циљеве, надања, бирају пут, одлучују о великим питањима правде, али и о оном свакодневном, баналном. Онда кад се свет само помоћу њих тумачи простора за разумно споразумевање више нема. Али каква је ту улога позоришта?

Кад се путујућа трупа „Шопаловићи“ појави на Ракијској пијаци с намером да игра Шилерове „Разбојнике“ живот реагује мржњом и бесом. На чијој су глумци страни? То је једино што занима завађено Ужице у којем се веша, јуначки гине, плаче и тугује. „Ужице се

црни од црних застава... За једног Немца стрељају стотину Срба!... Немачки плаћеници!“ тако вичу и псују окупљене грађанке. Заиста, чланови трупе Василија Шопаловића са својом представом коју би да играју као да није рат несвесно служе окупаторима. Немцима одговара да се стање окупације претвори у нешто нормално, трајно, у чему се одржавају позоришне представе и одвија уобичајени културни живот. Театарско тумачење класичне Шилерове драме које је остало исто као и онда кад људи нису вешани насред пијаце постаје неуверљиво и лажно. Приручник за тумачење света и његових мука које пружа такво позориште стоји у истој равни с идеологијама. „Позориште је позориште, а живот је живот, и једно са другим нема никакве везе“ објашњава уморни Василије Шопаловић. Глумци само раде свој посао као пекари или столари. И Јелисавета, старија глумица, слаже се с њим. Њих двоје су људи порушеног поретка мира у којем је свако радио свој посао, а граница између позоришта и стварности била непокретна и јасно видљива. Немају снагу да мењају себе и свет, да се баце у уметничку потрагу за новом формом која би смислом обасјала посрнули живот. Али баш због тога њихова уметност не само да више није у стању да мења стварност већ бива на њу сведена. Она се и сама претвара у идеологију, само што за разлику од оних правих, политичких, у њу нико не верује, остаје неубедљива, немоћна, дечје лаковерна, ненаоружана, незаштићена. Од затвора глумце спасава само то што имају дозволу немачких власти да наступају. Окупаторима је она довољна будући да сведочи о покорности законима новог поретка. Упркос тупости полицајца који их је на почетку комада ухапсио, бивају пуштени на слободу.

Комични неспоразуми и груба свађа између живота и уметности. Живот вређа уметнике grubим и вулгарним речима. Охола уметност му узвраћа равнодушношћу спрема његове патње. Такав је почетак, али да је ово био Пиранделов комад, он би се овде могао и завршити. Уметност би отишла својом вечном божанском стазом, унесрећени живот наставио би да се врти у врзином колу апсурда. Рат је само оголио истину да другачије и не може бити, тако би вероватно изгледао расплет и закључак у Сицилијанчевој режији. Али у Симовићевом делу заплети и расплети тек стижу.

У окупираној Србији насиље је једино поуздано средство очувања поретка. Оличава га беспризорник, батинаш Дробац који зна како да из људи пребијањем извуче свако признање. „А да видиш како код мене зна!... Ал зато треба да знадеш / ће да удриш, / и да знадеш/ како да удриш/ и да знадеш/ ће су му живци.“ За Пирандела је насиље била једина истина италијанског друштва. Његова уметност задала је себи задатак да ту истину оголи. Симовићева се тиме не задовољава. Уметност може преобразити насиље. Не мисли се ту на оно малограђанско измотавање путујуће трупе која изводи Шилера, већ на истинску уметност која се пред Дробцем појављује у

лику лепе младе глумице, чланице Василијеве трупе, Софије. Девојка и батинаш, случајни сусрет поред реке, на месечини. Све одједном постаје истинито. Није то више уметност која служи да се заради за живот и да се сиротињски украси окупацијска стварност. Девојка прво изговара текст непознатог аутора, а потом импровизује. Од убедљивости њене игре сада све зависи. Ако крене погрешном стазом пропашће. Улог је живот. Али њена уметност је велика, она од које у позоришту застаје дах. Опијен лепотом игре, Дробац ни не помишља да јој учини нажао. Штавише, у њему све дрхти док је гледа и слуша. „Више се ја бојим тебе, него ти мене“, говори јој. Девојка му је својом глумом шапнула да негде, далеко од суморних ратних неприлика, има и другачије стварности. Ако заиста постоји тај њен свет лепоте, онда онај његов, ругобе и свирепости, више нема оправдање. Батинаш одлази с видовом травом коју му је на разстанку поклонила. Али одлази промењен, не прати га више крвави траг. Уметност му је отворила очи, ставила га пред оно магично огледало, *dramma di vedersi vivere*. Није могао да поднесе свој одраз. Обесио се о говећу жилу којом је пребијао људе. Уметност не може искоренити насиље. Њена магија траје само трен и то за оне који у себи задрже таленат да јој се предају. Крвави траг прешао је на Благоја, Гининог мужа, пијаницу, који заједно с огорченим женама уместо Дробца пребија глумицу и сече јој њен најлепши украс, дивну црвену косу. Настрадала је зато што је нетакнута преживела сусрет с чудовиштем.

Софија глуми како би спасла сопствени живот, али при том остаје свесна постојања међе између позоришта и стварности. Она је у рату постала невидљива, али и даље је ту негде. За њеног младог даровитог колегу Филипа Трнавца, међутим, граница као да је изгубљена. Његов лик служи Симовићу да отвори питање одговорности позоришта, глумаца и њихове публике у ванредном, у егзистенцијалној кризи. У нормалности, онда кад је граница између позоришта и стварности непокретна, ствари су јасне. Гледаоци долазе у театар како би у њему на туђ рачун плакали, смејали се, радовали, нашли се пред судбинским изборима, видели чудесне пределе, доживели необичне ствари, прошли неистраженим стазама. Нема одговорности. Преузимају је глумци, који се уместо њих излажу се ризику, греше, пропадају, распусно славе и неутешно тугују. Након представе повратак у безбедност и предвидљивост грађанског живота. Василије само жели да помогне људима да „разумеју живот“ и „да га забораве“. Али тај његов одговор примерен је времену владавине норме. У рату, онда кад у силовитом налету набујала река живота сруши стару форму, некадашњи посетиоци позоришта, као и они што у позориште никада нису крочили, сами постају јунаци пустоловина у којима се ради о безобалној свирепости, гадости и људској доброти, изборима што воде у смрт или доносе спас, о кукавичлуку, херојству, жртви. Некадашњи глумци тада постају публика. Баш то се десило с члановима

Шопаловићеве трупе.¹³ Василије и Јелисавета наставили су да се понашају по старом. Они грађанима нуде авантуру с импровизоване бине у „сенци вешала“. Али шта ће Ужичанима та лакрдија кад у стварности губе животе, беже у шуму, боре се с непријатељем или дрхте у својим двориштима страхујући за ближње. Њихове животне улоге, оне комуниста и њихових жена, мајки, удовица, окупатора и поробљених Ужичана, истинитије су од те лажне уметности која од одговорности бежи прерушавајући се у нормалност старог порушеног света.

Али за Филипа је и та ратна „стварност“ с њеним актерима, у које спадају и његове колеге из трупе, само шмирање. „Да то ти, можда, нећеш да кажеш да сте ви – стварност?“ Он у стварност не може да уђе и „да у њој учествује, сам“. „Ја у њу могу да уђем једино са целом својом уметношћу којој припадам!“, узбуђено објашњава. Преузео је на себе задатак да на стварној позорници света политичког „дрвеним мачем“ пробуреза аждају и прободе тиранина.¹⁴ То је за њега одговорност глумца у рату. Спреман је да да живот. Ризикује све. Просјак из Шаргана с ранама и теретом других наставља да тумара кроз историју, време је за њега заустављено, све стоји, нема обрта и трагедије. Филип се на своју аждају заиста залеће дрвеним мачем. Пред лешевима убијеног окружног начелника и његове љубавнице он се наједном уживи у улогу Ореста из Еурипидове „Електре“. „Ударац моје деснице их обори! / За јаде је моја плата то!“ Стражари пуцају. Позориште је поново постало „истина и открило истину животу“ (Христић 271: 271). Момак пада мртав. Глумци одлазе из Ужице. Стварност их је променила. Нема више Филипа и Софијине лепе дуге косе. Али и они су њу променили. Град је ослобођен од Дробца. Секула, момак који је заиста је убио оне Немце, пуштен је из затвора.

Теоретичари књижевности тврде да је с Филипом дошло до „кратког споја између привида и стварности“ (Milutinović 1994: 111) те да је страдао зато што није поштовао границу. Тако исто мисле и Василије и Јелисавета Шопаловић. Крива је болест, лудост, момак није у стању да раздвоји стварност од позоришта. Али ми смо већ утврдили да њихово схватање уметности одговара старом порушеном свету нормалности. У рату оно постаје неистинито. А шта ако је Филип само навукао „маску лудог глумца“ како тврди Софија? Спасео је Секулу. Тај момак му заиста није ништа, али Василијево питање „Шта је њему Секула?“ за Филипа Трнавца ионако нема неки значај. Шта је глумцу било који други посетилац позоришта? Одузели су му сцену уметности зато он прелази на сцену света политичког. Он хоће

13 Ужице је претворено у „крваво позориште окупацијске стварности“ у ком су глумци постали гледаоци а „они који би требало да буду њихови гледаоци у учеснике“ (Христић 221: 269).

14 „Филип је спаситељ који спасава, можда и не знајући да спасава, али чији поступак остаје загонетан и двосмислен, он ће остати тајна, као што ни Софија неће чути да се Дробац, после разговора са њом на обали реке, обесио говеђом жилом, са струком видове траве у руци“ (Христић 221: 272).

да учествује, да глуми, не задовољава га улога гледаоца у „крвавом позоришту окупацијске стварности“ (Христић). Представу уздиже до трагедије. Није он као Хасанагиница побегао из животних окова у смрт. Није ни као просјак из Шаргана унесрећео људе. Својим херојским делом пробурасио је тиранина, преузео одговорност од које глумац не може побећи и уздигао тај залутали живот Ужичана до његове театарске истине.

Мит у темељу заједничког живљења људи

Марсел Гоше (Marcel Gauchet) размишљао је о проблему извора заједничког живљења људи (Gauchet 2005). За помоћ се обратио антропологу Пјеру Кластру (Pierre Clastres), који је проучавао примитивна друштва (фр. *sauvage*) и открио да су она била у стању да свесном одлуком решавање проблема смисла пренесу на неког другог, на онострано, претке, богове, митске хероје, и да се тиме конституишу као друштво (Clastres 2011). Штавише, управо им је одустајање од потраге за одговором на питање „Зашто смо заједно?“ омогућило да временом проналазе све напреднија практична решења проблема „Како живети заједно?“. Друштво ствара само себе као друштво тиме што се подређује спољашњем свемоћном извору (Gauchet 2005: 72). Способност оних који живе сада да прихвате то да свој смисао дугују некоме другом (фр. *dette de sens*) заслужна је за рађање државе. Захваљујући умећу колективне маште да замисли небеске јунаке који их држе на окупу људи су успели да пронађу оправдање владавине једних над другима. Док је у примитивним друштвима отплаћивање дуга смисла обухватило све сфере људског деловања, у држави се тај дуг временом ограничио на оправдање власти, на форму, ону нашу слику с позоришне сценографије.

Баш та форма која извор има у оностраном омогућила је динамичном животу друштва да се мења, дели, експериментише, проба, напредује и усавшава своје управљачке установе. Све до краја XIX века поредак је обезбеђиван по цену свесног прихватања благородних, ослобађајућих илузија (Gauchet 2005: 86). Тада се на бини света политичког појавио „човек маса“ који је умислио да у себи носи све одговоре, да му никакве илузије више нису потребне.¹⁵ Одбија да се повинује било каквом ауторитету. Одбацује све дотадашње верзије сценографије поретка, хришћанског бога, апсолутистичког монарха, богињу разума. У изградњу заједничког света креће полазећи од сопствене памети. Ослобађајуће илузије, као одговор на питање смисла који друштво живих дугује неком другом, заменила је тада истина репресије у тоталитарним режимима XX века (Gauchet 2005:

15 „Наше је доба вредније од свих претходних, али мање вредно од самог себе. Врло снажно и истовремено несигурно каква га судбина чека. Поносно на властиту снагу, али истовремено њом застрашено“ (Ortega i Gaset 2013: 51).

88). Онда кад су људи помислили да су у стању да проникну у тајну заједничког живљења пали су у амбис неслободе, ратова и безумља.

Комунистичка Југославија представља покушај изградње друштва према скицама Марксове филозофије. Испрва су самоуправљачи заиста поверовали обећању да су сами дорасли изградњи друштва без државе и класа. Било је много заноса у првим послератним деценијама на југословенској позорници политичког. Спочетка су се некадашњи ратни хероји незграпно али искрено бацили на посао изградње социјалистичког друштва. Крајем 1980-их, међутим, нико више није желео да игра у тој представи. Вера у способност људи да памећу и даром прво испројектују а потом и изграде зграду у којој ће заједно живети распршила се у метежу идеолошких и националних сукоба. На бини је отпочела нервозна потрага за новим темељом заједништва. У свеопштем неред у драмски писац угледао је стари тунел у којем све противречности ишчезавају, у којем се мире земаљско и божанско, у којем нема историје и њених претећих обрта, тунел кроз који је читав народ једном кренуо ка небу.

Мит у позоришту

У превратним временима буке и беса Симовићева уметност презела је на себе задатак да оно давно прошло учини животним јуче. Да тумачење извора смисла одузме недораслим владарима који су се крајем 1980-их појавили на бини политичког и да је уметношћу врати миту. Његова драма о косовском боју представља драму односа између залуталог живота и древног мита који му је кроз историју осветљавао пут. Све док успева да проникне у напетост односа живота и форме уметник се налази на трагу који води тајни заједничког живљења људи. У „Хасанагиници“ и „Чуду у Шаргану“ Симовић ју је тражио кроз пукотину на комунистичкој позоришној сценографији. У „Путујућем позоришту Шопаловић“ ловио ју је у односу позоришне уметности и стварности ратног безумља. У „Боју на Косову“ тражи је у трвењу између оног чињеничног, коначног, пребројивог с оним вечним, небеским (Симовић 1989).

Мит се са Симовићеве бине публици обраћа владарским језиком двора. „На Косову треба да одлучимо/ хоћемо ли горе у Бога и светлост,/ или доле, у гмизавце и мрак!/ Косово је вага на којој се мери/ хоће ли нас бити, или неће“, објашњава кнез Лазар зашто се мора у битку. Али своје разлоге имају и Рибарица, Водоноша, Пиљарица. То су аргументи живота, оног свакодневног, опипљивог, трезвеног, што мора пажљиво да рачуна, мери и одмерава како се не би угасио. „Ако ја, човече, продајем,/ за један динар, на пример, једнога шарана,/ а динар, уместо једнога грама има.../ има само нула осамдесет грама,/ на сваком шарану ја губим нула двадесет!“ Живот зна да га мит својом превеликом тежином може смрвити. Зато и покушава да се одбра-

ни онако како једино уме, здравим разумом и рачуном: од сребра се праве паре од којих се после купују мачеви; сребра је све мање па се сада динар кује од нула осамдесет грама сребра, тако гласи једначина живота. „Имам ја Косово и без Косова“, добацује живим, духовитим језиком пијаце забринута жена, питајући се уз пут „једу ли Турци рибу?“. Али мит се не обазире на овоземаљски свет динара. На бини се појављују двојица људи, слепи монах Теофан и сликар Макарије који је осликао Лазареве цркве. Први види две границе које омеђују људски век, једну која се „спушта доле у страшне мракове“ и другу која „се пење горе у свилену светлост. Она горња граница која блешти, стално измиче!“. Други му на томе завиди, моли га да му помогне да и он прогледа „духовним очима“. Без тога више неће моћи да наслика ни Тајну вечеру ни Страшни суд. Ништа што створи неће бити вредно док и он као Теофан не угледа српске витезове како „светлуцају“ на Косову и Лазара међу њима као „оно што највише сија у мраку“.

Живот и мит препиру се уочи боја и у свету двора, међу српским великашима. Оне који свој оријентир проналазе у емпиријској стварности предводи Вук Бранковић. „Онај во, пред ковачницом, тежак је седамдесет кила!/ Оно буре захвата двеста литара!/ ... Подрум је камени, буре је дрвено, рукавице су вунене!/ Змија је отровна, бресква је слатка, пелен је горак!/ Срба је мало, Турака је много!“ Али рачун остаје немоћан спрам обећања о вечном животу у царству небеском. С једне стране „пастрмке, јегуље, деверике, шарани, штукe!“, поделе међу српским великашима, борбе за престо међу Турцима, стратегије, рачунице, подвале, потказивања, турски динар и динар с ликом Вука Бранковића, бројање дивизија и лешева, посечених ногу, руку и глава. С друге, јунак који главу за своју реч залаже и кнез који „не одлучује да ли ће ићи у борбу/ по томе колика је сила која га прати/ него по томе колику светињу брани“. „Нека од данас зна, ко није знао/ да Србија није ћилим из Ушака,/ да, на њој седећи, дремате, срчући шербет!/ да Косово није свилени јастук из Брусe!/ Нека од данас зна, ко није знао,/ да Срби знају за нешто скупље од главе!“, проговара древни језик мита над прободеним Муратом. Обилићу цинично одговара живот који се гаси, онај смртно рањеног турског владара, опипљиви, видљиви, који држи црева у рукама. „А колико мора да буде празна глава/ која се даје за једну пуку реч?“ Реч човека на издисају покушава да врати небеског јунака на земљу. „Неће проћи, момче, ни пола сата,/ а од црва ни тебе ни мене/ неће делити ни та твоја реч,/ ни сва моја војска.“

Муратов син Бајазит, крвник без скрупула и људских обзира, постаће нови владар овоземаљског царства. Зарад власти ће рођеном брату одсећи главу. Чуди се заробљеном српском кнезу Лазару који му иако с једном ногом у гробу победнички ведро објашњава колико је скупа „и једна невидљива трунчица прашине,/ у животу који се главом плаћа“. „У том животу и варница која се гаси,/ и пахуља која се топи,/ вреде више него круна у твом.“ Живот се само охоло бречне

на ту прелепу песничку слику која би да му украде распусно славље. „Остави ти те варнице и пахуљице!/ И чињеницама погледај у очи! А чињенице, очигледне и опипљиве,/ чињенице без главе, чињенице без ногу и руку,/ леже у крви по целом Косову!“ Мит се не предаје, већ кланицу, коју турски владар описује језиком емпирије, претвара у „највећу победу“, која ће се „дуго исплаћивати“.

Живот и форма. Пролазно, чињенично, оно што пропада и умире, с једне, и мит, оно вечно, с друге стране. Између та два стара брата непријатеља, фр. *freres ennemis*, напетост ишчезава само кад се кроз раздвоје. Али баш тада, кад сваки оде на своју страну, живот постаје бесциљно врзмање по Пиранделовом лавиринту, а мит празна апстракција која се лажно шепури далеко од стварних проблема друштва. Управо се то на крају комада догодило на Симовићевој позорници. Велики уметник поклекао је пред тежином задатка и одговорности. Мит је на крају драме смрвио живот који сада уместо људским, врцавим, сналажљивим и довитљивим језиком пијаци проговара аветињским језичком побијеног двора. На почетку комада убедљива, Праља сада говори као да је и сама један од јунака с кнежеве вечере. Њене речи одједном звуче лажно. „Зар и тај Бајазит нема главу на рамену?/ И зар нико од нас нема ни руку, ни сабљу?/ Треба ли мртав Обилић да устане,/ да мртав брани наше куће и цркве/... Зар је сад Србија јечам у турском цаку?“ Млекарица се патетично надовезује: „остасмо без дома и без гроба“. И Водоноша се поражено придружује неувверљивој јадиковци. „Куда ћемо, по хладном и мрачном свету,/ без Лазара, као без одеће,/ без Лазара као без очију? / без Лазара ко без крила и корена?“ Ту је и Косовка девојка која с презиром одбацује живот што равнодушан спрема њене патње наставља да тече. „Зар да настављамо издајнички род?“ пита се у свом безмерном јаду. „Ил ћемо, свака за својим мртвим јунаком,/ чије нам се видљиво лице/ у тајним водама огледа и указује,/ да запловимо, у невреме, са неместа,/ живом јунаку вереница, мртвом невеста?“. На страни мита који се на крају комада откачио од живота и претворио у аветињског и осветољубивог судију који свету с небеских висина суди, налази се и књегинја Милица. Она сада надмена у болу понижава свог зета Вука Бранковића говорећи да му је глава жива „зато што је издала Лазара!/ А то је горе него да је мртва“. Као да су на крају сви презрели онај обични, свакодневни живот који би само да настави да се котрља и сналази на земљи. Мит је након боја за господарио бином испражњеном од живота и људи.

Мит и траума

Драмски песник покушао је да далеку прошлост учини живом. Борио се херојски, али је ипак поклекао.¹⁶ На крај комада живи су се

¹⁶ „Вероватно ме је оптерећивало и то што та тема припада целој нацији и што пред

придружили мртвима. Праља, Водоноша, Косовка девојка сада се само беспомоћно и тужно служе неуверљивим језиком мита. Ту је и слепи монах и с њим онај његов сапутник сликар који је у међувремену сâм себи ископао очи како би и он прогледао. Други сада назире у мраку а први и даље јасно види ону блештећу границу што нам измиче „коју нам је показао, према којој нас је повео и преко које је у светле светове отишо Лазар“. Форма је до краја поробила живот. Напетост између два стара противника која се одржавала већим делом комада на крају је ишчезла. С њом је с бине одлетела и уметност. Оба противника су поражена, и живот и форма. Откачивши се од живота, мит је постао само увређена и прекорна прошлост одвојена од света живих, немоћна да пружа путоказ у смутним временима. Остављен без форме, живот се свео на бескрвно јадиковање остављено без штита уметности.

Ортега и Гасет записао је да „пустоловина непопустљиву угњетавачку стварност разбија као стакло. Она је неочекивано, немишљено, ново. Свака је пустоловина поновно рођење света, јединствен процес“ (Ortega i Gaset 220: 230). Оно што је за шпанског филозофа пустоловина, за Пирандела долази у ситуацији кад се човек погледа у огледало. Југословени су крајем 1980-их у њему угледали понижене, увређене, бесне, Хрвате, Србе, Словенце, Црногорце, Македонце и Босанце. Уместо једне заједничке, појавиле су се раздвојене националне бине политичког. На њима ће се сада свако за себе суочити са загонетком заједничког живљења. На српској бини доносиоци одлука покушали су да оголе косовску тајну. Украли су јој лепоту и одгурнули је далеко од живота.¹⁷ Мит су осветлили прејаким рефлекторима свог простачког доба. Претворили су га у кич и ставили га у службу освајања и одржања власти. Американци и Немци као некада Турци, Хрвати, Муслимани и косовски Албанци као њихове покорне дивизије а они који су се код куће рату противили издајници, Бранковићи. Улога „косовског јунака“, чувара Лазаревог завета припала је тада човеку осредње памети и талента, партијском апаратчику (Соловић 2017: 368–389). Као отровни опијат послужила је кич слика косовског завета владајућем режиму 1990-их.¹⁸

Почетак XXI века донео је нову прилику, Макијавелијево *occasione*. Историја је изненада отворила пролаз да се мит паметном стратегијом и смелошћу преточи у невидљиву арматуру републиканског поретка слободе. Република је добила двоглавог утемељивача, даровитог филозофа и озбиљног правника. Покушали су да мит

њом нисам могао да останем сâм“, објасниће Симовић (Симовић 2003: 138).

17 „Има ствари које, када су потпуно осветљене, губе од своје вредности и оних које, насупротив томе, достижу своју пуноћу када су скривене или стављене у запећак“, записао је шпански филозоф Ортега и Гасет (168).

18 Дешава се често да пустоловина коју слави Ортега и Гасет исувише привуче публику. „Заправо, код слабих народа се ова снажна дрога маштовитости може претворити у порок, који му омогућава да побегне од тежине постојања“ (Ortega i Gaset 2020: 230).

памећу, добром стратегијом, образовањем, познавањем демократских установа западног света, склоне од уморног и исцрпљеног живота. Да живот тако ослободе од претешког питања смисла како би га усмерили ка рационалном уређењу оног свакодневног, опипљивог, важног, ка трговини, производњи, изградњи путева, школа и болница, усавршавању система образовања. Рађање републике на рушевинама старог поретка одвијало се у знаку паничног бекства од свега пустошовног, необичног, противречног и мрачног у политици. На све стране нормалност се борила да потисне сећање на кризу. Ванредно је за доносиоце одлука и обичан свет на српској бини политичког света било нераскидиво повезано с *траумом* 1990-их година, ратовима, санкцијама и бомбардовањем. Држава која се не меша у слободу медија, школовани професионални новинари који имитирају своје колеге са запада, равноправни избори, поштене судије, важност устава и закона, повратак у свет и његове институције. Али питање крајњег извора власти се никад у историји не разрешава само разумом и апстрактном нормом. Трчање и здрава исхрана нису довољни да се човек ослободи трауме. Постоји нешто што претходи – одлука о питању смисла која увек происходи из ванредног, из сукоба, и везана је за конкретни историјски тренутак. Знају то драмски писци. У тим првим годинама живота у слободи Љубомир Симовић наставио је да тражи ону своју пукотину. Пронашао ју је сада на фасади новог републиканског поретка. Кроз њу је угледао издани свет ванредног, немира, великог јунаштва, борбе за тумачење смисла оног најдубљег и најважнијег у животу. У мраку је поново угледао Косово. Одлучио да своју драму напише из почетка (Симовић 2003).

Опет је ту тензија између живота и мита, али је живот који Симовић сада слика на бини много жилавији, отпорнији, одлучнији у заштити свог овоземаљског света. „Питам се само колико ће вас бити када се будете враћали са Косова“, пркосно, већ на почетку комада испраћа војнике она иста Праља, наговештавајући да се овај пут неће предати до краја. На бини више нема слепог монаха и сликара. Оно најлепше из разговора на двору између Лазара, Обилића, Косанчића, Бранковића и Милице сачувано је али скраћено, сведено на праву меру. Језик света мита и језик света пијаце овог пута све време остају равноправни, боре се попут два косовска коњаника који и после неколико удараца копљем успевају да остану на коњу. Напетост је сачувана. Нема више Косовке девојке и њене осуде живота, оног обичног, свакодневног што само жели да настави да иде кроз историју неким путем, којим год, али само да се не угаси.

Овај пут на Симовићевој позорници живот и мит остају испреплетени као два рвача на олимпијском партеру. Обичан свет пита се на крају ко је на Косову победио ако су оба цара погинула. „Питала сам кнежеве, питала калуђере,/ али ни кнежеви ни калуђери не знају“, говори жена која поред себе води мужа осакаћеног у боју. Питање

односа живота и форме за њу добија облик турског динара. Без њега нема шарана којег би да купи на пијаци. Па, ипак, „око светога Лазаревог тела/ гори и дими се толико кадионица,/ као да Лазара носе у облаку“. Остаје тајна. Симовићев је из другог покушаја успео да је сачува у њеној непролазној лепоти. Уметност је овог пута успела да спасе косовску тајну од оних површних насртљиваца који би да јој хладним, рачунцијским, аналитичким разумом украду лепоту, уверени да стоје на критичком становишту живота. Истовремено, одвојила ју је и од оних других, што се сврставају на страну мита тако што га стављају у службу своје приземне халапљивости.

Уместо закључка – свет драме и политичка мисао

Политичко мишљење родило се у театру (Мајер 2010: 139–233). На бини на којој су се 458. године п.н.е. појавиле Есхилове „Еумениде“ проблем односа између живота и форме први пут решавају сами грађани и то кроз говор и убеђивање. Свесна одлука о темељима заједничког живљења заменила је древни закон крвне освете. Убица сопствене мајке је ослобођен. Атина нуди компромис језовитим Еринијама и претвара их у Еумениде, чуваре новог демократског поретка. Представа се онда с Дионисових свечаности премешта на стварну бину политичког. Ту позоришни гледаоци постају актери, активни учесници који речју и делом сликају кулисе свог заједничког света. Након краха демократског полиса, међутим, политичка мисао и позориште отишле су свака својим путем. Филозофи ће од Платона, преко Хегела до данашњих дана покушавати да својим грандиозним системима, формом, заробе живот, украду му тајну. Али каприциозни, неухватљиви живот ће увек изнова проналазити нове начине да побегне из блиставог замка Идеје.

Овај чланак показао је плодотворност приступа који комбинује политичку теорију са студијама књижевности и драме. Осветљена увидима мислилаца политике, попут Макијавелија, Хане Арент или Марсела Гошеа, позоришна игра враћа се старом Есхиловом питању корена и смисла заједничког живљења. Истовремено, разиграна театарска уметност преусмерава теоријско мишљење с жалових апстрактних висина на конкретно историјско тло на којем се питање односа живота и форме увек изнова разрешава говором и убеђивањем, смелашћу и добрим планом или вером у чуда и насиљем. Послератна Југославија трајала је неколико деценија, отприлике колико и демократски полис чије су рађање осветлиле Есхилове „Еумениде“ а смрт насликале Еурипидове „Баханткиње“. На трагу славних грчких драмских песника Симовићево дело даје уметничку слику необичног југословенског историјског експеримента изградње самоуправног друштва. Истовремено, оно показује и странпутице којима мисао о политици, држави, праву и друштву може крену-

ти. У временима стабилне владавине, норме с позоришне декорације, политиколози, филозофи, правници, социолози своје напоре усмеравају да опишу установе, обичаје и политичку игру моћи у којима плешу бег Пинторовић и Хасанага. При том заборављају на питање темеља поретка у којем се увек налази наред и неки издани свет Хасанагинице и кади је имотског. Чак и кад се идеја о поретку откачи од живота, настављају по старом. Ишчекују чуда. У Италији 1920-их либерални мислиоци пасивно чекају, гунђају и надају се да ће институције успети да разреше друштвене противречности, да ће парламент и судови деловању фашиста наметнути кочнице и тако зауздати насиље. У Југославији средином 1970-их професори и истраживачи пасивно препричавају Марксове радове и описују постојеће самоуправне институције, лењо се надајући чуду враћања југословенске револуције на стазу изградње друштва без класа и државе. У Симовићевом свету ти научници претварају се у људе из кафане Шарган. Средином 1980-их, већина их се сврстава на неку од страна у југословенском спору, ставља своје годинама прикупљано знање о историји, друштву и политици у службу зараћених схватања правде. Личе на свет из окупираног Ужица у које је долутало путујуће позориште. Али неки и тада, по инерцији, настављају да проучавају и описују установе самоуправног друштва, као да се ништа није променило. У стању ванредног они и даље раде свој стари посао онако како су то чинили у времену нормалности, попут Симовићевог Василија Шопаловића и Јелисавета. И „Бој на Косову“ показује смернице политичком мишљењу. Вратити се у прошлост и неку од старих теорија државе осветлити искуством свог времена, то су мислиоци политике чинили одувек, Маркс с Хегелом, Карл Шмит с Де Местром и Боналом.

На српској позорници политичког залутали живот друштва и даље се налази у потрази за стабилном формом која би га обасјала смислом. Решавање проблема заједничког живљења људи одлетело је далеко од књига и радова недораслих истраживача. Позориште, пак, своју улогу не мења још од Есхила. Остаје место на ком се трага за смислом. Да покажемо како би оно у ту своју потрагу могло поново увући залутале политикологе, правнике, филозофе и социологе био је циљ овог рада.

ЛИТЕРАТУРА

- Гордић Петковић, Владислава. „Освета и оданост – Симовићеве шекспировске хероине“, *Градац*, год. 47, бр. 223–224, 2021, стр. 268–273.
- Марјановић, Петар. *Српски драмски њисци XX столећа*, Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд 2000.
- Пирандело, Луиђи. *Шест лица њражи њисца*, Просвета, Београд, 1975.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Причања о животу и предање о чудесном излечењу у ’Чудо у Шаргану’ Љубомира Симовића“, *Књижевна историја*, бр. 107–108, 1999, стр. 45–53.
- Симовић, Љубомир. „Хасанагиница“, у: *Драме*, Београдска књига, Београд, 2008А.
- Симовић, Љубомир. „Чудо у Шаргану“, у: *Драме*, Београдска књига, Београд, 2008Б.
- Симовић, Љубомир. „Путујуће позориште Шопаловић“, у: *Драме*, Београдска књига, Београд, 2008В.
- Симовић, Љубомир. *Бој на Косову*, Српска књижевна задруга, Београд 1989.
- Симовић, Љубомир, *Бој на Косову*, Стубови културе, Београд, 2003.
- Селенић, Слободан. *Анџологија савремене српске драме*, Српска књижевна задруга, Београд, 1977.
- Симовић, Љубомир. „Из писма Дејану Мијачу“, *Градац*, год. 47, бр. 223–224, 2021, стр. 264–265.
- Христић, Јован. „О драми Путујуће позориште Шопаловић“, *Градац*, год. 47, бр. 223–224, 2021, стр. 268–273.
- Arendt, Hannah. *The Human Condition*, The University of Chicago Press, 1998.
- Berend T. Ivan. *Central and Eastern Europe, 1944–1993. Detour from periphery to the periphery*, Cambridge University Press, 1996.
- Clastres, Pierre. *La société contre l'état*, Les editions de minuit, Paris, 2011.
- Čolović, Ivan. *Smrt na Kosovu polju*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2017.
- De Felice, Renzo. *Mussolini il fascista. La conquista del potere 1921–1925*, Einaudi, Torino, 1966.
- Douzinas, Costas. *Philosophy and resistance in the crisis*, Polity, 2013.
- Đinđić, Zoran. *Jugoslavija kao nedovršena država*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1988.
- Fischer-Lichte, Erika. *History of European Drama and Theater*, Routledge, London i New York, 2002.
- Gibbs, David. *Humanitarian Intervention and the Destruction of Yugoslavia*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2009.
- Gauchet, Marcel. *La condition politique*, Gallimard, Paris, 2005.
- Jović, Dejan. *Yugoslavia: A State That Withered Away*, Purdue University Press, West Lafayette IN, 2009.

- Kardelj, Edvard. *Socijalizam i demokracija*, Globus, Zagreb, 1980.
- Konstantinović, Radoslav. *Filosofija palanke*, Časopis Treći program, br. 2, Beograd, 1969.
- Kovačević, Bojan. *Europe's Hidden Federalism*, Routledge, London, New York, 2019.
- Kovačević, Bojan. „Politika i pozorište kao čuvari zajedničkog sveta“, *Politička misao*, Fakultet političkih znanosti u Zagrebu, god. 56, br. 2, 2019, str. 87–115.
- Lefort, Claude. *Le travail de l'oeuvre Machiavel*, Editions Gallimard, Paris, 1972.
- Machiavelli, Niccolo. *Rasprave o prvoj dekadi Tita Livija*, u: Damir Grubiša (ur.), *Niccolo Machiavelli, Izabrano djelo, Prvi svježak*, Globus, Zagreb, 1985.
- Machiavelli, Niccolo. *Vladar*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998.
- Mazzini, Giuseppe. *Doveri dell'Uomo*, Giovanni Ricci, Genova, 1922.
- Milutinović, Zoran. *Metateatralnost. Imanentna poetika u drami XX veka*, Radionica SIC, Beograd, 1994.
- Ortega i Gaset, Hose. *Pobuna masa*. Gradac, Čačak, 2013.
- Ortega i Gaset, Hose. *Estetički spisi*, Knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, Sremski Karlovci, 2020.
- Pirandello, Luigi. „La vita creata“, *L'idea Nazionale*, 28. ottobre 1923.
- Providenti, Elio. *Pirandello impolitico. Dal radicalismo al fascismo*, Salerno Editrice, Roma, 2000.
- Samardžić, Slobodan. *Jugoslavija pred izazovom federalizma*, Stručna knjiga, Beograd, 1990.
- Šmit, Karl. „Doba neutralizacija i depolitizacija“, u: Slobodan Samardžić (ur.), *Karl Šmit. Norma i odluka*. Filip Višnjić, Beograd, 2001.
- Tilgher, Adriano. *Pirandello o il dramma di vedersi vivere*, Solfanelli, Chieti, 2013.

Wayward Life and Runaway Form in the Plays of Ljubomir Simović

Summary

The paper analyses the issue of political identity through the theoretical prism of the relationship between life and artistic form. The tension between these close enemies (fr. freres ennemis) is followed in parallel on two stages, on the theatrical, artistic one, and on the real one, that of the world of politics. What is the relationship between the two stages? The answer is sought through the interpretation of the dramatic work of Ljubomir Simović in the light of his play about the construction of a self-governing society in Yugoslavia. The analysis follows the path paved, when it comes to the 20th century theatre, by Luigi Pirandello and his most important interpreters. The insights of classical political theorists help us direct the interpretation of Simović's dramatic world towards the question of the roots and meaning of people living together. At the same time, we show how playful dramatic art can bring theoretical thinking from barren abstract heights back to the concrete historical ground on which the question of the relationship between life and artistic form is resolved again and again through speech and persuasion, boldness and a good plan or faith in miracles and violence.

Keywords: Ljubomir Simović, Luigi Pirandello, life and form, living together, Yugoslavia, crisis

Примљено: 2. 9. 2023.

Прихваћено: 15. 11. 2023.