

Ивана ИЛИЋ КИШ

ivana.ilic@snp.org.rs

ПУСТИЊАЦИ И ВОЛШЕБНИЦИ У  
ИСТОРИЈСКИМ ДРАМАМА  
С. СТЕФАНОВИЋА, Л. ЛАЗАРЕВИЋА,  
Ј. СТЕРИЈЕ ПОПОВИЋА И  
А. НИКОЛИЋА

Српско народно позориште,  
Нови Сад

**Апстракт:** Предмет овог рада јесу волшебници и пустињаци српских предромантичарских драма чије смо фигуре испитали на историјским драмама и мелодрамама, као и жалосним позорјима четворице драмских писаца: Стефана Стефановића, Лазара Лазаревића, Јована Стерије Поповића и Атанасија Николића. Успоставили смо временски оквир за дела која су настала током две деценије златног периода, од 1827. до 1847, до године Вукове победе. Утврдили смо да су се драме, претежно, прво сценски постављале, а касније су штампане, када се појављује и веће интересовање за овај жанр који постаје важан део наше драмске књижевности. То су ауторски драмски текстови, највише Стеријини и Николићеви, који су утицали на институционализацију српског позоришта и на формирање националног репертоара. У раду анализирамо просторе у којима, у драмама, обитавају пустињаци и волшебници, испитујемо њихове реквизите, сценску појаву и однос са другим ликовима, са циљем да сачинимо типологију и утврдимо њихову функцију, како бисмо допринели осветљавању аспекта архетипског и фантастичног у поетици драмске књижевности српског предромантизма. Пустињаке и волшебнике повезују два простора – урбанизовани и природни, као одраз ескапистичког амбијента, у којима се интерпретирају као маргинализовани типови. Њихова појава, коју је обликовала сопствена прошлост, мења околности садашњости трагичних јунака, да би се тенденциозно манифестовала обдареност волшебника и да би се потврдио смисао пустињаштва и контемплације.

**Кључне речи:** српска књижевност 19. века, предромантизам, историјска драма, историјска мелодрама, Стефан Стефановић, Лазар Лазаревић, Јован Стерија Поповић, Атанасије Николић, пустињаци, волшебници

Пустињски предели недвосмислено асоцирају на духовно уточиште које су писци профилисали као неку врсту универзалног ескапистичког простора. Мишљења смо да су такви простори, колико год били хипотетички, дистопијски, пре свега константни, трајни, исти и у нашем времену, јер одувек позивају човека најпре на духовну активност.

Како пустињаџи и еремити функционишу у равни ликова у драмској структури, каква носе знамења и какву нуде истину? Колико су развијени мотиви пустињаштва и волшебништва у призорима, сценама које имају различите функције у драмском тексту, односно како функционишу на пољу карактеризације јунака (главних и споредних), у језичко-стилској равни, како делују у драмском простору, уопште: какве су особености ових аугура – то су питања којима, у овом раду, релативизујемо њихове фигуре.

## Историјска драма 1827–1847. или две деценије златног периода

У периоду 1827–1847. догодило се неколико веома важних театарских институционализација: оснивање најстаријег театра у Крагујевцу (1835), београдског Театра на Ђумрукани (1842) и Позоришта код „Јелена“ (1847), а потом и оснивање новосадског Српског народног позоришта (1861) и Народног позоришта у Београду (1868), што је иницирало почетак оригиналне српске драме и обезбедило јој развој. С правом се читаво доба којим доминира жанр историјске драме, и кад се оснивају прва професионална позоришта, може назвати „златним временом драме у српској књижевности“ (Несторовић 2007: 313).

Стефан Стефановић означио је почетак стварања оригиналне историјске драме, због чега ће њен развој бити убрзан продором у сценску уметност; та драма је поетички комплексна, неодвојива од великих тема српске историје и народног стваралаштва. Тек ће од Стефановића бити уочљиви различити концепти структурирања драме као трочини, петочини комад, и комад с певањем, и управо зато нам се наметнуо временски оквир у ком испитујемо фигуре волшебника и пустињака у предромантичарским историјским драмама, од 1827. до 1847, до године Вукове победе. Издвојили смо драмске писце Лазара Лазаревића, Јована Стерију Поповића и Стефана Стефановића, које је Божидар Ковачек, како наводи у другој књизи *Талија и Клио*, сматрао „крхким трolistом“ (Ковачек 2006: 37) којем треба прикључити и Атанасија Николића.

Успоставивши хронологију према години када је први пут обелодањена, односно сценски постављена, или пак написана драма, запазили смо да је, ако је текст био штампан, врло брзо био постављен на сцену, чему је поговодна период конституисања театра. Тако је од дванаест наслова које имамо у виду, чак седам било најпре објављено. Дела која су прво имала сценску премијеру су: Стефановићев *Смрти Уроша Пешића* и четири Стеријина жалосна позорја: *Ајдуци*, *Владислав*, *Сан Краљевића Марка* и *Смрти Стефана Дечанског*, а скоро сва су објављена током две до три године након сценске поставке.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Очекивано је да би овај број био сразмерно већи када би се обухватили сви трагични и комични комади, нарочито Стерије и А. Николића, будући да су они били

## Новије студије о историјској драми

Увидом у преглед новије, ововековне литературе о историјским драмама и мелодрамама, трагичним јунацима, демонским фигурама, владарицама... издвајамо више студија Зорице Несторовић (2007; 2016), Снежане Булат (2016), Радослава Ераковића (2019) и Жане Пејановић (2019), али ваља нагласити и да је од почетка XXI века објављено неколико хвале вредних издавачких подухвата који иду у прилог ревитализацији историјске драме – рецимо сабрана жалосна позорја Стерије Поповића, а треба запазити издања која су приредили Горан Максимовић, Зорица Несторовић, Никола Грдинић, Радослав Ераковић (в. Поповић 2000; 2004; 2005; 2006; 2014). Значајне помене о волшебним лицима налазимо у *Сабраним делима* Јоакима Вујића, најновијем приређивачком подухвату Исидоре Поповић. У свом предговору ауторка је запазила мотиве „племенитог дивљака“ и „волшебне, чаробњачке елементе“ (Поповић, Исидора 2022: 16–18, 23–24) у два Вујићевим драмама: *Фернандо и Јарика* и *Добродетелњни дервиш или звекејуша кайа*.

Споменимо у овом контексту и издање Хенрија Џона Фицела о пустињацима у немачкој књижевности *The Hermit in German Literature* (Fitzell 2004), које је објавио Одсек за германистику и славистику Универзитета Северне Каролине. Предмет студије су позната и мање позната дела Лесинга, Гетеа, Клингера, Шамиса, Е. Т. А. Хофмана, Виланда, Ајхендорфа и друга. Фицел тврди да је фигура пустињака својствена немачкој романтичарској књижевности, и значајна за њено вредновање, иако је то фигура која асоцира на повлачење из друштва. Аутор је у раду посматрао ереmitа у односу на друштво, у односу лика са самим собом и са природом.

Мотиви волшебника и пустињака у српским предромантичарским историјским драмама, како смо овом приликом увидели, нису испитани у засебној студији. Међутим, важно је да истакнемо да је појаву типизираниог лика пустињака-филозофа у раном српском роману детаљно анализирао Јован Деретић. Успоставивши тематску структуру романа Милована Видаковића, Деретић је показао да у ликовима пустињака-филозофа „има елемената који опомињу на један од сталних ликова бајке, на лик дародавца који јунака снабдева волшебним средством“ (Деретић 1980: 94), и да је Видаковић традиционални лик учитеља интерпретирао у складу с епохом просвећености. Фигура пустињака из раног српског романа је свакако кореспондентна у погледу третмана мотива пустињаштва у српским драмама прве половине 19. века, а у тој мотивској спрези ликова пустињака у роману и драми огледају се и поетичка кретања епохе, као и утицаји изворника европске књижевности и на српску прозу и на каснији развој драмске књижевности.

---

ангажовани у раду ђумручког театра, а Николић још и раније – на оснивању Књажевско-српског театра у Крагујевцу.

## Синонимија, лексика и дефиниција пустињака и волшебника

Да постоји лексичка разбокореност и синонимска реализација речи *волшебник* и *йусџињака* у српском језику показују основни лексикографски извори: *Речник срџскохрватскога књижевног језика* (РМС) и једнотомни *Речник срџскога језика* Матице српске (РСЈ). Лексема *волшебник* руског је порекла, па у стандардним речницима рускога језика имамо: *волшебник*, *волшебница*, *волшебный* са значењем *чаробник*, *чаробница* и *чаробан*, односно *диван*, као и именицу *волшебство* у значењу *чаробњашитво*.

Прво издање *Срџског рјечника* Вука Стефановића Караџића (1818) не бележи лексему *волшебник*, као ни синониме: *еремий*, *жрец*, *мај*, *мађија*, *мистик*, али постоји лексика која семантички одговара русизму *волшебник*: *врач*, *јајалац*, *вештац* (*вјештац*), *вештица* (*вјештица*). Но, овакву лексику, примерену народном говору, наши драмски писци не користе него се опредељују за русизам *волшебник*, који је познат и нашим говорницима, публици раније епохе (видели смо то на примерима драма Јоакима Вујића). Павле Ивић у својој књизи *Прејлед исијорије срџског језика*, у поглављу „Вуков Рјечник из 1818.“ (Ивић 1998: 186) напомиње да је Вук из *Рјечника* искључио русизме, рускословенске речи, што је значило жртвовање једног дела језичке и културне баштине, те да је он „својим филолошким чистунством заострио разлаз више него што је то било неопходно“ (Ивић 1998: 226). Код лексеме *йусџиник* нема ништа спорно: она је узета из народног говора, а уз њу Караџић даје немачку реч *Der Einsiedler* и њено значење *apachoreta*. Ни друго издање *Рјечника* (1852) не бележи лексему *волшебник*, а лексема *йусџиник* задржана је с истим описом. Ми запажамо да лексему *волшебно* користи Л. Лазаревић у драми *Владимир и Косара*, која је први пут изведена 1829, дакле једанаест година након првога издања Вуковог *Срџског рјечника*. У међувремену и А. Николић употребљава лексему *волшеб*, *волшебно*, *волшебник* у драми *Драјуџин, краљ србскиј*, коју је писао око 1831, поставио 1844. и објавио 1847, чак седам година пре другога издања *Срџског рјечника*.

У првом тому РМС, уз лексему *волшебник* забележена су значења „чаробњак, мађионичар“, затим фемининатив *волшебница* као „женска особа волшебник, чаробница“ (РМС, 1967: 416) и придев *волшебно*, с руском етимологијом за *чаробно*, *џајанствено*, *мајично*. За *йусџињака*, у петом тому РМС постоје два значења: „1. човек који се из верских њобуда њовукао у йусџињу йрекинувши сваки додир с људима. 2. човек који воли самоћу и избегава из разних разлога дружење с људима“ (РМС, 1973: 298). РСЈ дефинише *волшебника* као оног „који има најйиродну моћ, који се служи мађијама, чаробњак; мађионичар“, а фемининатив *волшебница* као „женска особа волшебник, чаробница“ (РСЈ, 2011: 156).

На примерима одабраних одломака историјских драма четворице писаца показаће се да је значење лексема *волшебник* и *йус-ишињак* основно у асоцијативним везама како би читалац/гледалац перципирао њихове појаве кроз драмске ситуације и дидаскалије.

### Пустињаци

*СМРТ УРОША ПЕТАГО, ужасно-жалосиџна иџра у џеџи дејствиџија*, Стефан Стефановић; прво извођење у Новом Саду 1825, објављено у Новом Саду 1840. – Прву шекспировску трагедију написао је тада деветнаестогодишњи Стефановић, и исте године она је и приказана у Новом Саду. О извођењу сазнајемо из листа *Сербске љеџиоџиси* (Магарашевић 1826: 152–153), где је објављена и прва позоришна белешка након премијере. Историја познаје Плакида, староримског војсковођу, праведног и милостивог човека из времена Трајана, којему је доносио многе победе. Сличности историјског са Стефановићевим Плакидом постоје бар у формалном оквиру лика војсковође који напушта свој позив, иако су разлози због којих су деташирани различито мотивисани. Плакид с Охрида био је, некад, један од Душанових јунака и поносних сердара, а сада, као прогнаник Вукашина, новог властодршца, просјачи и пребија се од немила до недрага. Пошто се вратио међу људе због сабора, Плакид жели да подсети на Вукашинову прошлост и бескарактерност, будући да овај претендује на престо који му не припада. У сусрету с Роксандром, Мирком, Југом Богданом, Алтоманом, Лазаром и бројним сердарима, он проговара о Вукашину Мрњавчевићу:

[О]на робска душа што господари, не пази шта је право, давно је заборавио шта је свето, већ крвавим мачем вија онога који је прави Србин, који му на пут стати жели, тешко таквом Србину данас, мало их има с којим би могао затрести ту висину, којој пузећи робски дође, а и који су ти се воле сакрити него јуначки умрети – I, 5 (Стефановић 1840: 18).

Плакидов лик се у овој сентименталној сцени појављује дан пред сабор, на којем ће се јавно говорити о оном ко је зла починио у Србији. Из монолога сазнајемо да га је Вукашин истерао с двора и да је убио његова сина Милана. Плакид је у својој несрећи великодушан, спреман је да, пред сабором и Душановим јединчетом, мудрим царем Урошем Петим, заборави на учињену му неправду. Правдољубиви сердари изнад свега знају да ће правда и истина бити задовољене ако на престо буде постављен Урош, а Вукашин понижен. Следи сцена Плакидовог дирљивог сусрета са кћерком Милицом, којој он приповеда о свом сновиђењу са предзнацима личне несреће. Тек што је Плакид испричао сан, Арсојевићева стрела смртно га је погодила.

Јелисавета, у дијалогу са царем Урошем пред његов одлазак у Дубровник, изјављује да је спремна да, зарад љубави, напусти двор и све привилегије које јој статус доноси. Она вели да би с њим босо-

нога блудела по пустињи, хранила би се корењем, спавала би на камењу, па чак и када би остала на двору, без њенога Уроша и живот међу зидинима двора био би као пустиња. И Шилеров Фердинанд, у трагедији *Силејка и љубав* (1784), спреман је да са вољеном Лујзом напусти град и да у дивљој, пешчаној пустињи обожава сваку девојчину стопу. Он каже: „Моја је домовина тамо где ме Лујза љуби“ (Schiller 1952: 325), под небеским сводом неће се исцрпсти његове речи љубави. Иако су овде ликови припадници средње класе а не племство, као у Стефановићевој трагедији, може се уочити да образац пештере има основно значење – иако је за трагичне јунаке то простор где се тешко преживљава, где се подносе патња и искушење.

*Невиност или Светислав и Милева, жалосно њозоришиће у њеић дејствија*, Јован Стерија Поповић; објављено у Будиму 1827, извођено у Новом Бечеју 1830. – Милева, кћи царице Милице, у свом монологу јада се над својом судбином поредећи стање своје душе с пустињом „без икаквог пута, без помоћи, наоди се душа моја“ – IV, 2 (Поповић 2014: 49) и обраћа се недостижним силама, Богу, за спас, како би могла достојанствено поднети беду. Уверена је да на дну срца лежи нада за живот, која је већа од неправди.

*Наод Симеон или Несрећно супружество, њтрагедија у њеић дејствија њо народној њесми*, Јован Стерија Поповић; објављено у Будиму, 1830. – Зулма, царица града Јање, пати се: „О, зашт’ нисам у кули, зашт’ нисам у пустињи, при каквом извору, да га крвавим сузама доливам!“, а мало даље, у дијалогу са једном од својих робиња, са Ламбром, Зулма ламентира:

Зашт’ нисам побегла, у шуму побегла, у пустињу побегла, где се дивље звериње легу; тамо би’ срећна била, срећна и пресрећна била. Ал’ нисам побегла, Ламбро; очина сам љуба била, чедо сам имала! – I, 4 (Поповић 2005: 47).

Пошто јој је робиња саопштила да је паша Синан воли, царица Зулма не жели да прекине завет, неће да пође ни за кога, него жели:

Тихо и спокојно, као јела у пустињи, која се трулежу клони, живићу ти; она се не мења, нит’ је зелен у пролеће обузима, нит’ у лето цвета, полако само вене. Тако ћу се ја гробу приближавати; никаква бура да се више у мојим прсима не роди! – II, 4 (Поповић 2005: 59).

И Наход Симеон је из далеког вилајета у којем је као дечак научио „стрелом у нишан гађати, а и мачем борити се научила ме је невоља мог путовања“. Представљајући се царици, Симеон каже:

Ја сам из даљног вилајета; судбине немилостивим оружјем гоњен, оставим отечество и наумим бољу срећу тражити, но у овој земљи од армијам пострадам и, не знајући куд ћу и на коју страну, морао сам се теби обратити, чујући од мога познаника [Николе, царичиног роба по имену Емар – прим. И. И. К.] за твоју доброту, и просити милост, да би даље путовање продужити могао – II, 6 (Поповић 2005: 62).

За царицу је то пресудни сусрет. Будући да препознаје Симеона, признаје да је пред њим слаба, да је страсти раздиру, да јој се крв узбуркава, те да јој је заклетва да ће заувек остати удовица – уздрмана.

Наход у свом монологу, признајући доцније да је заљубљен, зазива пустињу: „моја су чувства опијена; нити гледе, нити траже начин да ме из ове несвестице извуку. О, пустињо, света, блажена пустињо!“ – III, 2 (Поповић 2005: 71). Довољно би му било и сазнање да га царица воли па би задовољан могао и у шуми да живи. Симеон чак признаје паши Синану да нема жељу за круном него за царицом, с којом би могао и у сред Сахаре живети, па следи опис простора:

[У]сред Са'аре, гди сунце песковиту земљу у камен претвара, и гди самом с' највећим ужасом сметове носи – ту ћу ја с' царицом живити без најмањег роптања против моје среће и судбине – IV, 2 (Поповић 2005: 93).

У свом предговору „Мелодрама у преплету трагике и комике“ Зо-рица Несторовић примећује да „Стеријин Симеон релативизује значај владарског положаја и одговорности које из њега проистичу“ (Поповић 2005: 21), јер му није стало круне него до царице, с којом би у пустињи могао живети.

*Адуци, њозорје у њеи дејсџивија*, Јован Стерија Поповић; „представљено на позоришту Београдском 7. јунија 1842“. – Хајдук Милета казује о свом детињству и како је стекао нерањивост. Харамбаша га је још као дечака отео од мајке. Детаље из детињства он приповеда у првом чину: каже да је био несташтву наклоњен, и да му је било најмилије ловити и у „белег“ гађати, те да је, кад је једном пошао на Илијин извор, опазио неку змију са круном на глави (змијског цара), голему, како се пресијава на сунцу и спава. Опчињен њеном лепотом, одлучио је да је не убије него да је штапом само уклони с пута. То је писцу послужило да у драмску радњу упреде митолошки наратив, који развија тиме што се јунаку у сну указао старац:

„Чуј“, вели „дијете, ти си учинио себи сила добра, што ниси убио ону гују, коју си пре подне видео. Иди њој, она је тамо где си је оставио, и ону траву, што у устима држи, узми себи, засеци леви длан и десну ногу, метни траву да зарасте, пак ћеш сретан бити“ – I, 2 (Поповић 2014: 212).

Удар штапа пробуди Милету из сна и он оде до реченог места. Змија на узвишеној стени седи, држи траву у зубима. Кад га угледа, змија остави траву на камену па се полако удаљи, а Милета узне чудотворну траву и учини како му је волшебник у сну рекао. Змија тако постаје да-родавац волшебних моћи, а Милета постаје отпоран на пушчано тане:

Ја осетим удар танета на прсима, али крви ни од корова. Кад би увече, нађем тане у кошуљи. Ја држа' да ће оно бити од урока и вештица, а ово ти је јошт боље за наш занат – I, 2 (Поповић 2014: 212).

Надреално искуство доживљава и хајдук Иван којем, захваљујући челичном врату о којем у наставку излаже, ни вешала не могу нау-

дити. Након седам година хајдуковања и војевања, једном приликом је хајдук спасао самога ђавола од неке жене. Притеран испод ћуприје и бежећи од жене, ђаво није могао да избегне хајдукову клопку. Пошто је Иван покушавао да ухвати ђавола не би ли га затворио у тикву, заправо га је ослободио из жениних руку. У знак захвалности ђаво обећа свом спаситељу да му врат нико неће сломити.

У овој драми налазе се разбокорена значења која одражавају занимљиву фолклорну фантастичку традицију, коју је анализирао Сава Дамјанов (1988: 236). Лепу Зелиду, султанову кћи, отела је хајдучка дружина. Оковану у ланцима склонили су је у пустињу. Њеним монологом, у пештери, тј. пећини, почиње дејство треће, у коме ће она бранити своју неукаљану част малим ножем који је крила у недрима. Мудро Зелиде збори Обраду којем су Турци отели мајку:

Знај, незнани јуначе, много треба мудрости да човек изабере оно што је добро и поштено. Ту је природа најбољи учитељ и Зелиде је њена најпослушнија кћи – III, 2 (Поповић 2014: 227).

Она се ражалостила на Обрадову причу о мајци, а чета планира да Зелиду замене за Обрадову мајку, уз нешто новца и ферман, што би хајдуцима обезбедило повратак из ескапизма. То је био повод да мудра девојка помогне добром Обраду у избављењу његове мајке, али уз оштар услов – Обрад мора да изневери дружину и договор. Њиховој љубавној срећи испречиће се Милета, који такође милује младу Туркињу. Храбри подухват чини Обрада трагичним јунаком будући да је из пештере извукао Зелиду, што не може проћи некажњиво. Пошто је испред части поставио љубав, Обрада је смртно ранио љубоморни Милета. У епилогу Стерија развија и мотив препознавања двојице давно раздвојене браће – Милете и Обрада, који су се међусобно препознали по марами коју је њихова мајка везла. Пре него што је издахнуо, Обрад је заклео Милету да оправда трагичну жртву и да поступи онако како је једино и исправно: да Зелиду врати оцу јер ће паша једино тако њихову мајку пустити из сужањства.

*Лахан, жалоси́но њозорје у њеи́ дејси́вија (из бујарске њовјеси́нице)*, Јован Стерија Поповић; писано 1842. – Лахан се бољарима представља као пастир, али њихову подозривост је изазвао мудри и пословични говор овога пастира. У целокупном опусу својих жалосних позорја Стерија Поповић овде први пут описује пустињу, а те речи изговара Лахан:

Како год што су градови и веси за људе знатне и велике, тако природа одреди пустињу за просте и незнатне пастире – I, 4 (Поповић 2005: 145).

Лахан тумачи однос живота у граду и у пустињи према потребама човека. У граду и селу даровит човек има другачија опредељења, али је природа, као и пустиња, простор у ком се контемплира:

[С]вуда ти је књига природе отворена, свуда ћеш наћи понуде к размишљању. У најмањем, као и у највећем, приметићеш стројност, поредак и мудрост превелику. Једна истина води те ка другој; чист воздух и светост тишине не пушта да ти се мисли растроје – I, 4 (Поповић 2005: 146).

Божански поредак је образац за устројство на земљи, које ће успоставити врли Лахан. Хармонична представа природе и њен склад постају Лаханова мера у идеализацији друштва и поимању владавине која му је дата од Бога. У свом предговору за издање овог дела З. Несторовић (2007: 120) уочава да је „Лахан као Божији изабраник најпре потврђен захваљујући својој мудрости и светачком животу“ и да се у Стеријиним жалосним позорјима јавља мотив владара којем припада трон по Божјем закону, а не по наследном праву.

*Владислав, жалосџна шџра у џети дејсџивија*, Јован Стерија Поповић; извођено 1842. у Театру на ђумруку, објављено у Београду 1843. – Запазили смо да у подели улога лик Пустиника није ни издвојен. Он се јавља тек у петом дејству, трећем позорју, и представља драмски ненајављену појаву. Иако је Пустиник споредни лик, он Владиславу прича о свом пређашњем животу. Оно што је најбитније: његова необична прошлост асоцира на садашњост самога краља Владислава – обојица су убице. Пустиник каже за себе да је убица „каквог још није земља видила“ – V, 3 (Поповић 2014: 285). Имао је старијега брата с којим је лепо живео од детињства, све док се стриц није умешао одлучивши да младога Пустиника убије. Брат га је спасао сигурне смрти, али је због тога пропаатио, до очеве смрти. Тек тада се млади Пустиник могао вратити двору: када је приметио да је брат постао омиљен владар и бољи човек. То је у Пустинику пробудило завист и одлуку да не само убије свога брата, него и да за свој злочин оптужи другог човека. Стерија овде користи средство травестије па се тако у Пустинику, на крају позорја, потпуно неочекивано открива Ивица, праведник који није убица него, као онај који је савестан, упозорава Владислава, предочавајући му истину, почињене грехе, и проричући му да ће га веће муке снаћи – савест која ће га морити до смрти.

*Сан Краљевића Марка, алејорија у шџри одељења*, Јован Стерија Поповић; извођено у Београду 1847. – Марку Краљевићу се у сну указује Пустиник, отац Софроније, као алегорична представа српских светиња. Представу мученог и ослепљеног Пустиника, као тлачене отаџбине, откривамо посредно, из Сељакове приповести – он, у својој реплици, казује о злохудој судбини недужнога монаха што га је задесила током молитве. Већ у наредном, трећем призору, лик ослепљенога Пустиника даје снажнији утисак. У дијалогу са Карађорђем – којем ће цитирати старозаветне мисли, гласове правде и благости – његова вербализована моћ се показује као сугестивнија и доминантнија. Снагом речи Пустиник ће, макар за тренутак, охрабрити малодушнога Карађорђа, продубиће му родољубива осећања јер се земља брани у боју, а за њену будућност потомство

полаже живот. Каже Пустиињик и да је највећи дар са неба сâм вид, захваљујући коме се ужива у лепотама света. Премда му је тај дар ускраћен, он му уједно доноси и утеху јер неће гледати несрећу и беду коју подноси народ. Који чудотворни предмет овај Пустиињик још поседује, осим сугестивности речи? Крст који вади из недара. Задирући у рано хришћанство, Стерија Поповић, кроз Пустиињиков лик, казује:

Знак крста Константин је на небу видио и услишио глас ангела поборника. „С овим ћеш победити.“ Исти знак мети и ти на заставу, и бог ће ти у помоћи бити – II, 3 (Поповић 2014: 334).

Истакнуто хералдичко знамење динамизира и побуђује патриотски осећај, метонимија је за отаџбину за коју ће се водити битке. Пустиињикове речи у завршној молитви, којом успоставља модел слоге и љубави међу устаницима, умекшавају Вилине пророчке речи из првог чина, да је „Распра, инат, раздор и себичност / Убила је и убиће Српство. / Ова куга док у роду буде, / Нема теби, Србине, напретка“ – I, 2 (Поповић 2014: 320). То се потврђује већ у наредној, четвртој сцени, када Вила пева: „Стишала се строгост тврде судбе, / Земљи српској лепа зора пуца, / Избављења час умилно куца, / И скоро ће сунце огранути“ – I, 4 (Поповић 2014: 336). То су стихови због којих се Марко Краљевић буди из сна, односно из четворовековног сна буди се нација. У последњем чину, у развијеним призорима Свеславија Вила предаје Марку три цвета: бели, црвени и плави, хералдичке боје које симболизују чедност, љубав и верност.

## Волшебници

Милош Обилић, јуначко њозориште у њеи дејствија, Јован Стерија Поповић; објављено у Будиму 1828, прво извођење у Новом Саду 1837. – Радослав Ераковић, приређивач Стеријиних *Жалосних њозорја*, у свом предговору „Жалосни усуд породичног микросмоса у драмама Јована Стерије Поповића“, дефинисао је улогу трију авети на почетку драме, истичући „препознатљив сценски и кореографски наступ три авети, које амбициозном Вуку Бранковићу проричу да ће он и његови наследници владати Србијом, потврђује општеприхваћену претпоставку о „снажном утицају шекспировске традиције на Стеријино драмско стваралаштво“ (Ераковић 2014: 10). Занимљива су знамења владатељке свих авети, о којој Стерија у дидаскалији каже овако: „(на њију седећи укаже се: око руке су јој увијене змије, а саламандри за њом стоје; сва је у модром ѡламену)“ – I, 2 (Поповић 2014: 58). Егзотика није употребљена само ради пуке дескрипције, иако је, и тако посматрана, сигурно оставила снажан утисак на читаоца оне епохе, као што то може учинити и код наших савременика. Њихова појава и њуд

доведе се у везу са библијским мотивима, националним митолошким наслеђем, али су и одраз еклектичног у уметничким делима, и могу се довести у контекст зооморфне симболике и семантике. Опчињеност тигром, змијом и саламандером, односно даждевњаком, у директној је вези с асоцијацијама које провоцирају посматрача: змија у словенској митологији има богату и разноврсну хтоничну симболику, у спреси је с подземним светом, третира се као оличење нечастивог створа на земљи и увија се око грешника; тигар је звер коју не треба разјарити; архетипски гмизавац даждевњак има способности да се изненада појави из ватре и реликтна је врста коју одликују спојеви супротности (вода–ватра, црно–жуто), који нас истовремено и плаше и привлаче. Чини се да ни данас не престаје да нас загонета феномен бестијалности, нарочито у аспекту човекове надмоћи у припитомљавању бештије.

Које то чаробне предмете царица авети предаје аветима, да њима шире зло, и зашто, какав значај имају фантастичке компоненте – о томе је иновирано и посвећенички писао Сава Дамјанов. Он сматра:

[Елемент фантастике] задобија далеко већи значај но што би се то у првом моменту, на основу самог присуства неколико сцена са аветима, могло закључити; стога би као поднаслов Милоша Обилића могло да стоји и „јуначко-фантастичко позориште у пет дејствија“ (Дамјанов 1988: 234).

Огледало, трска што камен у воду претвара и прстен израђен од костију хијене, који открива скривене жеље – то стоји пред царицом авети. Она каже:

Зато и јесам данас наумила / У свет вас послат', да ми вољу моју / Испун'те, да ме љута туга мине. / Обилну свака своју област знаде; / Јед саламандра, силног крокодила, / У срцу вашем жестоко дејствује, / Но ево јошт и веће вама силе, / А с којом лакше может' испунити / Дужности. (*Првој авети*) Теби ово огледало / Поклањам: ту је судба свију људи, / Ту сваки видит' може шта га чека. / (*Другој авети*) А теби ево ова витка трска: / С' њом удри камен: вода ће прснути: / Додирни воду: сва ће пламен бити; / Окачи траву: изићи ће тигар, / Ил' шта ти 'оћеш. / (*Трећој авети*) Теби напоследак / Предајем овај прстен од костију / Хијенски' зграђен', његова је сила / Разазнат' сваку човечју тајну / И њу на ползу своју употребит'. – / Ту су вам знаци које вам вручавам / Рад моћне силе, идите, бродите, / И оно увек радите, што ће ме / Обрадоваг' и бриге ми растерати. / (*Сјусици се у њештеру; за њом њром њукне*) – I, 2 (Поповић 2014: 59–60).

Очигледне су рефлексije на античке митове – споменућемо, на пример, да је тигар био једна од упрегнутих звери, поред риса и пантера, у Бахусове кочије. Употреба огледала одговара једном од најстаријих облика прорицања, читања будућности и присуства људи који још не постоје, или који раде нешто што ће се тек у будућности чинити. Душан Михаиловић је установио да су три авети и царица рефлексija из Шекспировог *Мајбетиа*, на три вештице и њихову ца-

рицу Хекату (Михаиловић 1984: 201–204), али је такође утврдио да постоје и разлике (авети су овоземаљске, док су вештице спиритуалне појаве), те су сличности међу овим двама драмама само спољашње и формалне. Прва авет обитава у грму купине, друга у долини, а трећа на голеш-планини; оне заиграју коло певајући: „Што је добро, што је лепо / На зло ћемо обрнут; / Што је ружно, што је слепо / Још на горе преврнут.“ У помоћ своме науму зазивају остале учеснике, представнике виших сила: бауке, море, але, виле, саламандере са „јетким зубма“ – I, 2 (Поповић 2014: 61), орлове, тигрове са аспидама. Сусрет авети одвија се на пространој пољани, оне пристижу са трију страна и састају се „сестре с хором, / Напуњене ретким чудом, / Нечуvenом имовином“ – II, 4 (Поповић 2014: 71), и зборе о својим успесима. Тако је прва авет подигла буну без рата, свуда је добро примљена, свако јој је тражио да му предвиди будућност. Индикације о томе шта ће ко постати у будућности заголицале су уво сваког, подстакнута је сујета толико да је ближњи против свога устао, при чему Стерија, генерацијски и родно, сучељава сина против оца, брата на брата, снаху на свекрву, кћер на мајку, користећи народни израз „Нека иј, семе им се утрло.“ Трећој авети није било тешко да обави задатак – упалила је село без ватре, што асоцира да је занимљивим предметом, коштаном прстеном, показала окрутну истину да се судбина окреће. Њихови задаци, премда су апстрактни, јесу амблеми о људској ћуди и одзвањају у симфоничним рефренима: „Варати се, пропадати, / То сви желе људи, / И са лоше прелазити / Јошт’ на горе ћуди“ – II, 4 (Поповић 2014: 71).

За разлику од прве и треће, друга авет је дојездила престрашена јер њена чудотворна трска није утицала на Обилића. То је једина сцена у којој сведочимо његовој неовоземаљској снази. Након што је стрела усмртила његовога брата Ивана Косанчића, Милош је ухватио другу аветињу, претио јој мукама, па је поражена „анатемница“ морала да положи своје волшебно оружје, лековиту траву којом је извидала Косанчићеву смртоносну рану. Милош јој је заузврат подарио живот, а његове речи: „знај да никад’ правоме јунаку наудити не можеш, него каквој кукавици“ – I, 4 (Поповић 2014: 64) показују сву величину јунака којем волшебне радње не могу да науде. Милош није срдит, ни осветољубив, нити горд због своје снаге, он је милосрдан и љуби ближњег свог. Дакле, они који су поклекли пред чаробним предметима, пред сујетом, повели су се личним интересима, зато је овај леп пример братољубља, бранитеља ближњег, Стерија оправдано сценски развио. Читања су јасна: снага, непоколебљивост, родољубивост, слога јесу амблеми на његовој егиди којом се брани од аветињских напада. То су и хералдички мотиви младе државе, визије су Србије која ће, кад буде раскидала ропске окове, изаћи из вековнога тамновања обилићевски снажна. Тако се о Милошеве снажне груди натроје разлама стрела којом га је гађала друга авет. Ниједно оружје не може да га рани јер „Милош носи амајлије“

– II, 5 (Поповић 2014: 72). Ако је српски јунак обдарен највишим врлинама, ко је онда тај ко може да га надигра? Какве особине мора да поседује да би га надвисио и победио? Најпре, то је онај који је поведен сујетом, као што је њома био подстицан Шекспиров Јаго.

Авети бирају јунака на којем ће показати своје снаге и призвати магијску моћ сопствених предмета који се трансформишу: „Трска, прстен, огледало / Јесу вести нелажне, / Дочекајмо ’удног смртна / Нашим знањем превишим“ – II, 5 (Поповић 2014: 74) – као старице указују се Бранковићу. Три авети су као три мојре, седокосе прорицатељке настале из хаоса, које одређују судбину човека, што је потврда рефлексивности из античке митологије. Стеријине авети проричу Бранковићу како ће му име бити славно, да ће носити круну читаве Србије, и збуњују га. Прва авет му пружа огледало: „Гледај овде и све добро внимај / Опсена је ово будућности / Ал’ истина не сумњај ништа“ – II, 6 (Поповић 2014: 75). Он је уверен у предсказања о будућности његовог сина Ђорђе, који прима круну Хребељановића, и који се успешно брани од турског цара. Друга авет ће му растумачити још даљу будућност: Бранковићева лоза ће се разгранати и славити „од Једрене до града Будима / Од Млетака пак до Цариграда“ – II, 6 (Поповић 2014: 76). Заводљива је помисао да ће се територијом царства проносити име Вука Бранковића, и да ће његова генеалогска грана, од тренутка када га сујета обузме, бити царска. У духу народних пошалица обликована је заједничка реплика аветиња, па трио волшебних сестара у завршници призора има призивок скерца: „’Опа, цупа, другарице! / Свака своме седалишту, / Свака своме завичају“ – II, 6 (Поповић 2014: 76). Након прорицања судбине, одлазак авети је попут повратка у неку другу димензију, неземаљски свет, што је испраћено сценски одговарајућим средствима – севањем муње.

У седмом и деветом призору петог чина авети ступају на сцену кад Милош убије Мурата. Обдарен храброшћу какву би мало ко могао имати за такав частан и јуначан подвиг, Милош је заправо постао незаустављив, само су архетипске бештије и моћи зла могле да га савладају. Кад ударе о земљу својим чаробним знамењем, тј. трском, изађе крокодил а потом и тигар, али њихова бестијалност сама по себи не може бити довољна да би савладала Милошеву врлину. Иако му је мач севао као да је змај изашао из њега, Обилића су савладала силна турска копља, која се у метонимичној слици тискају око њега док му главу не одрубе. Авети тријумфују у деветом призору, с обзиром на то да је њихова сила донела победу турској војсци, и практично завршавају своје сценско присуство описом српске историје: „Чар и сила врачарства, / Бранковић ће све заклати / Подлим ножем издајства“ – V, 9 (Поповић 2014: 112). Традиција, разум и метафизички увид јесу три нити које су упредене у структуру дијалогског облика у призорима с аветима. Пријемчивост лудизма авети и сцен-

ског упризорења комада засновани су на духовној спознаји читаоца/гледаоца сваке епохе, који семантику мотива простора, предмета, и њихове вредности, перципирају као блиску.

ВЛАДИМИР И КОСАРА, *драма у III акџа*, Лаза Лазаревић; објављено у Будиму 1829, изведено у Новом Саду 1836. – У првом чину, Владимир се жртвује пре него што ће дати благослов својим војводама и предати се Самуилу не би ли спасао своју опкољену војску од погибије, зарад будућности отаџбине, коју идилично види као одраз у огледалу:

Владимир, Љубивој и војводе.

„Ја сам истина у златни моји сни цветућу будућност гледао, и мени се чинило, да ми је анђео хранитељ завесу, која будућа моја тавна времена покрива, открио, ди сам мој род узвишен над многима гледао; видио сам, ди добротворни плуг пуне долине у обитавани рај преображава, да безбрижан пастир свирком својом уз песму птичица зелене гајеве оживљава; видио сам часне старце на западу свога живота унучадима својим о слави бивши краљева приповедати; чуо сам, ди се у велико-лепни храмови слатким бајним пјенијем преузноси име једног троличног суштаства. [...] *ја сам у ово волшебно оледало* гледећи са свим занет многе срећне дане имао; ал' ево сад немилу ми сан прекида. Оно ће својим током све се тако збити, само што моје око неће знаке радости на лицу народа читати, само што уво моје неће песму славећи гусала чути! [...] Ово је последњи мој с вама састанак [...]“ – I, 5 (Лазаревић 1888: 11–12).

Душан Михаиловић је утврдио у овом комаду присуство мотива из два Шекспирова дела, из *Краља Лира* и *Јулија Цезара*, мада је сматрао да је Лазаревић, као професор историје, преузео „оно што је одговарало његовом осећању и темпераменту, па је и због неимања сценско-драматичарског искуства, уместо драмске узбурканости као код Шекспира, сцена Лазара Лазаревића само статично-реторична“ (Михаиловић 1984: 183). Ако и поседује провокативни реkvизит и држи у рукама митолошки адут јасних асоцијација, Владимир користи натприродну моћ да би прорицао и говорио истину, што лик правдољубивог владаоца чини идеалним.

ДРАГУТИН, *КРАЉ СРБСКИЈ, жалосџно џозорје у 5 дејсџвија*, Атанасије Николић; писано 1831, објављено у Новом Саду 1844, изведено 1847, у Београду. – Николић је драму могао да напише 1831, а годину је утврдио Божидар Ковачек (1991; 2021), и с правом је сматрао да пионирима националне драме: С. Стефановићу, Л. Лазаревићу и Стерији Поповићу, треба додати и Атанасија Николића управо због овог жалосног позорја. У студијама Властимира Ерчића (1974: 406) и Душана Михаиловића (1984: 128) већ је запажена сличност ове драме са Шекспировим *Мајбетом*, *Краљем Лиром*, *Ошлом* и *Ричардом Друџим*. Ипак, у Николићевој драми нарочито се издваја волшебник Владан, не зато што постоје очигледне рефлексџје на Аријела и Проспера из Шекспирове *Буре*, него зато што је пример

фине карактеризације драмског лика који није главни, у чему је Николић показао изванредно умеће. Међу првима који су испитивали овај драмски карактер, откривајући везе са српском усменом традицијом, јесте Душан Михаиловић; он је оправдано устврдио да је лик Владана несвакидашња фигура волшебника, који има способност да на сцени буде невидљив, „(што је јединствен случај у нашој драматургији“ – Михаиловић 1984: 76). То је приметио и Сава Дамјанов у *Коренима модерне српске фантасијике* (1988). Овом лику посвећена је пажња и у студији И. Илић Киш (2021: 60–69) у којој је, подстакнут Михаиловићевим и Дамјановљевим ставом, анализиран лик Владана и испитани његови односи с осталим драмским лицима. Стога у овом раду износимо новија запажања до којих смо дошли захваљујући могућности да релативизујемо и типизирамо феномен волшебног. Волшебник се јавља на самом крају другог чина, у дидаскалији треће сцене у којој је, уз грмљавину<sup>2</sup> и промену штимунга, најављен његов долазак, и дескрипција сценског костима: тело му је скривала одећа сачињена од кожа дивљих звери, „капа му је од курјака глава обмотана са змијом. Око паса каишина жута, за каишем велики чекић. У левој руци држи огледало, а у десној прутих“ – II, 3 (Николић 1844: 57). Кожа курјака је објекат у који се уселио волшебник, преузимајући хтонску симболику вука као демонизоване силе, па је у том смислу препознатљив мотив фолклорног маскирања и добијања заштите. Предсказатељ је будућности, среће и несреће појединаца и колектива, чудо је из планина. Као опсенар који отвара и води игру, он је прожет дубоком мудрошћу мага, рашчитава тајне и синтеза је трију светова: божјег, света човека и света универзума. Својим амбивалентним богатствима обдарен је како би испунио и своју судбину. Драмски писац је лепо обликовао мизансцен за волшебника, развијајући га у опскурним, монохроматским валерима. Владан се појављује ноћу, с другим драмским лицима, пред зору је сам са својим огледалом, о чему сведочи један монолог. Пошто је у одразу видео паралелну стварност, прочитавши Драгутинову жељу да преузме круну, Владан се обраћа директно огледалу:

Ја сам тебе са велики трудом, / И са трудом и муком крвавом / Из подбрежја ископао тврда, / Гди је било и сребра и злата, / Да будућност смртним ти одкриваш – / То је дужност твога постојања – III, 1 (Николић 1844: 87).

Зар није он, који је изабрао предмет чије ће моћи тек открити, несвакидашњи човек? Не изабравши доминантно средство сваке епохе, материјалну вредност свих ствари, његова митолошка појава, уверења и избор делују истинито, не исцрпљују се у једном систему вредности.

2 И Стерија је употребио звучни сценски ефекат грмљавине, али за излазак авети са сцене, у драми *Милош Обилић*.

Ритуалним покретима штапића у одразу лика краља Драгутина у огледалу, прелази преко његовог чела. Тај мотив успављиве шибљике налази се у Овидијевим *Меџаморфозама* (певање I, 672), у којем су описане моћи Меркурове. Осим познатих симбола: широког путничког шешира и крила на глежњевима, Меркур у руци има шибљику којом може свакога да успава. Обележја складно асоцирају на паганске симболе који су Владанова знамења и једини иметак. Своје моћи прво показује Соколовом Новаку, прелазећи прутећем преко огледала, а све што Новак буде видео, биће његова судбина: он је јунак који предводи војску, а пред драмским лицима у сцени (и читаоцем) одвија се сценарио битке из које се Новак неће вратити. У деветом приказу Владан се ноћу показује Јакшићу, Ситничкићу и Добриславу, предсказује да ће потећи невина српска крв. У десетој сцени разговара са Радосавом, љубом Јакшићевом, а њеноме мужу из волшеб-огледала ишчитава будућу невољу, из које ће га она спасти. Николић често прибегава варирању народне песме па је и овде интерполирао стихове, уграђујући у њих реплике волшебника, припремајући нови драмски ток.

Волшебникове визије и читање будућности одвијају се у атмосфери проповедања, на агори, одакле се упућује пророчке речи, док они којима смета изговорена истина, узвраћају клеветам и сумњама да је Владан померио памећу. Будући да се драмски сукоб заострава, волшебник наступа тек у седмом приказу, када покушава да спречи љубу Радосаву да оде код Драгутина да измоли Јакшићево ослобађање. Потом се појављује у тринаестој сцени, а у дидасталији тачно пише и како: „огрнут јапунђетом као невидљивим“ – IV, 13 (Николић 1844: 150), како би бранио Радосаву од Драгутина и његовог пратиоца, јаговског<sup>3</sup> Вујице. У последњем, петом чину, у дидасталији пред почетак четврте сцене, Владан се поново јавља као невидљив, у тренутку када Драгутин схвата да је Вујица издајица, те покретом свог штапића утиче да се сâм издајник почне колебати. И у тринаестој и шеснаестој сцени Драгутиновог покајања и одласка на очев гроб, Владан је невидљив, али штапићем усмерава јунака који иде ка свом трагичном паду. Сва драмска лица којима је невидљиви волшебник управљао јесу трагична, заведена су заблудом, похлепом, властољубљем, али пре коби, на путу окајања, јавиће им се савест – којом, опет, управља Владан. Као убедљивој архетипској појави, која постаје метафора за побуђивање националне свести и савести, припада му последња реплика у драми.

*Краљевић Марко и Арапин, њозоришна иџра с њесмом у 3 дејсџива*, Атанасије Николић; објављена 1841. у Београду, први пут изведена 1841. у Београду. – Угледајући се и овде на Стеријиног *Милоша Обилица*, Николић у ову драматизацију уводи виле, те њиховим дуетом

3 Јаговску особину Вујице уочио је Душан Михаиловић 1984: 227.

отпочиње комад с певањем. За разлику од Стеријиних аветиња, Николићеве виле певају о неправди и истини која мора да надвлада. Оне делују по Божјој вољи и не поседују знамења којима би директно утицале на људску судбину. Прва вила развија приповест о Арапину, из које посредно дознајемо о извесним моћима којима су виле обдариле Арапина да би овај односио победе у мегданима. Због тога се оне вајају: „Смртни људи сви су ове ћуди“ – I, 1 (Николић 1841: 7), наглашавајући општу људску ману – самољубље. Оне су присутне у укупно четири призора, при чему у прва два имају улогу да гледаоца/читаоца уведу у збивања. Тако прва вила позива другу вилу да заједно стану на крај Арапиновом зулumu јер је намерио да цареву кћер узме себи за жену. У петом пак позорју виле желе да од Арапина отму девојку и да Марко Краљевић, као побратим једне од вила, убије Арапина. Динамика радње постигнута је излагањем плана о томе како ће се свака од вила у ову замисао умешати: једна ће се јавити царици у сну не би ли је подстакла да Марку напише писмо тражећи његову помоћ. Марку стиже њено писмо, али он одбија благо, јер се он, тако јуначан, а присећајући се неславне борбе након које је утамничен – заправо боји одмазде. Из тамнице га је кришом ослободила ћерка арапскога краља, и Марко је сад у позицији да јој се одужи. Међутим, он се колеба. Посестрима вила га храбри, њена моћ је у сугестивном дејству речи којима побратима измешта из пасивно-сентименталне позиције. У последњем чину, у седмој појави, виле се јављају у групној сцени с Марком, са царевом ћерком и Селим пашом, заједно певајући и прослављајући победу над Арапином, на дан када је невиност надјачала и невоља се утишала.

Иако се не може тврдити да су вилинске појаве обликоване на оригиналан начин, као што су то аветиње у Стеријином *Милошу Обилићу*, или пак као што је Николићев волшебник у *Драјушину, краљу српском*, не можемо занемарити чињеницу да је ово музички комад с певањем, и да су то били несумњиво ефектни призори за публику онога времена, те је стога карактеризација драмских лица уступила место варирању усменог наслеђа ка певаној и музичкој форми.

*СМРТ СТЕФАНА ДЕЧАНСКОГ, жалосџно њозорје у њети дејсџвија*, Јован Стерија Поповић; 1842. премијера и отварање Театра на ђумруку у Београду, објављено у Београду 1849. – Смрт предосећа Стефан Дечански у сну, у петом чину. Тешком је судбином обележен од детињства јер је као залог предат Татарима, и лишен је вида. О начину његова излечења откривамо директно од Дечанског, и то када се буди иза сна. Вид му је излечио чудотворац Николај, који му се у сну обратио речима:

О, добро препознајем његово небесно лице, његов божанствени глас, и још ми се речи по внурености одзивају: дерзај Стефане! Твоја се беда свршује. (*Падне на колена*). Ти самовидче небесни, творче и господи, који срца земљородних испитујеш, ти познајеш моја; суди ми по правди господи... – V, 1 (Поповић 2014: 198).

Према Душану Михаиловићу (1984: 372), ова Стеријина драма има мотиве из два Шекспирова дела: *Хамлеј* (1) и *Краљ Лир* (1).

*Сан Краљевића Марка, алеџорија у њири одељења*, Јован Стерија Поповић; извођено у Београду 1847, објављено у Панчеву 1885. – Према речима Јована Деретића, ова Стеријина драма заслужује посебну пажњу, будући да у њој нема оног што највише смета осталим драмама, „сентименталних љубавних историја“ (Деретић 1983: 287), али има фантастичких елемената, о чему је више писао Сава Дамјанов. Према мишљењу Дамјанова, у овој алеџорији појављују се спољашњи елементи фантастике (вила и сви њој иманентни догађаји), као и унутрашњи, што је дефинисано померањем и преплетом временске перспективе, драмског времена, и у оквиру њега будућег времена, са догађајима о којима Марко Краљевић сања. У том смислу за аутора је овај комад „више фантазмагорија него алеџорија“ (Дамјанов 1988: 235), те је због тога и најочигледнији пример функционализоване фантастике.

На почетку првог чина, у развијеној дијалогској форми између Краљевића Марка и Виле, запажамо да је Марко забринут што, као последњи себар, није учинио ништа за своју отаџбину, те свестан моћи своје посестрима Виле тражи од ње да му предвиди будућност: „Што је смртном оку сакривено, / То је теби, посестримо, јавно, / ’Оће л’, казуј, кад год Сунце сјајно / Моме Српству опет посинути?“ – I, 2 (Поповић 2014: 319). У дијахронијском преплету прошлих и будућих догађаја, који се профилишу око митологизиране Маркове снаге и његових почињених недела, тј. службовања стамболском царству, Вила му одговара:

Рода твог јасно огледало, / Бодрог духа с крепком мишицом Марко / Донде живот твој познаје цене / [...] / К’о што си ти по свету ’одио, / Тако ће се род твој расејати, / Именом ће само казивати, / Да је грана српског народа. / Што ти цара служи у Стамболу, / Судбине је то пресуда строга, / Јер ће многи од народа твога / Исто тако служит’ иноверцу. / Цар ће земљу српску поплентити, / Заробиће дечицу нејаку, / Начиниће од њи’ јаничаре, / Ти ће турско узвисити царство – I, 2 (Поповић 2014: 319).

Дакле, Вила га суочава са прошлошћу коју је, као судбину, наследио од свога оца, који је починио грехе, па је он и те грехе наследио. Практично, за недела Маркова и његових предака не постоји оправдан и свестан разлог, да то што је служио стамболскога цара није нешто на шта је могао да утиче, али није био ни у позицији да одбије. Марко није свесно починио дело за које плаћа превисоку цену, он је фигура заштитника српске сиротиње, нејаких. Оправдавајући Маркову прошлост, Вила открива истину о судбини нације, која почиња у далекој прошлости, и која је само њој позната: „Распра, инат, раздор и себичност / Убила је и убиће Српство. / Ова куга док у роду буде, / Нема теби, Србине, напретка – I, 2 (Поповић 2014: 320).

МАКСИМ ЦРНОЈЕВИЋ, *Изорје у 3 дејствија, мелодрама (нацрт драмској њексџија)*, Јован Стерија Поповић. – Иако је реч о нацрту за драмски текст, Стерија Поповић (2014: [471]–474) планирао је да у другом чину, у шестој сцени, додуше посредно, укључи наратив о волшебнику. Девојка, Млечанка Аделаида лamentsира што с мужем не може да живи јер су ствари које мора да има при венчању скупе, и не може да их приушти. Наиме, из нацрта знамо да је њену фамилију један волшебник условио тиме да ће свако имати среће у браку ако поседују те и такве ствари, али се из нацрта не може утврдити о којим стварима је реч.

### Закључна разматрања

Увођење пустињака и волшебника у структуру историјске драме чини мотивски ресурс и потенцијал комплекснијим јер се ове фигуре граде на митолошким парадигмама, рефлексџама усмене књижевности, упливима фантастичних елемената из раног српског романа у драмску структуру. Представе пустињака и волшебника, које смо покушали да типизирамо, указују на могућност да њихова драмска појава може да утиче на вредновање историјске драме. Пустињаке и волшебнике повезују два простора – урбанизовани и природни, као одраз ескапистичког амбијента, у којима се интерпретирају као маргинализовани типови. Њихова појава, коју је обликовала сопствена прошлост, мења садашње околности за трагичне јунаке, како би се тенденциозно манифестовала обдареност волшебника и да би се оправдао смисао пустињаштва и контемплације. Моћ промене околности зависи од усамљеничког начина живота, добровољног изгнанства, обременења је мудрошћу и искуством с идејом да њихов повратак у друштво буде изненађујућ, покретачки за трагичне јунаке. Сугестивне особине мудраца привлаче пажњу поколебаних јунака, учвршћују њихову одлучност, уносе спокој, и чине да се осећање јунака силно распали. Пустињаци скоро по правилу изговарају будничке речи, излажу патриотски програм. Када настане време војевања, појављивање волшебника и пустињака имплицира на њихово практично деловање, на стратешку вештину и умеће ратовања устаника, па мудри пустињаци преузимају и педагошку улогу.

Подстрекачи су акције главнога јунака, али не и његове коби. Они је рашчитавају, препознају њене знаке и, што је можда важније у тој комуникацији, јесте чињеница да њихове речи не би имале ефекта да јунаци нису добри слушаоци. Они разумеју пустињаков и невербални и вербални израз. У примеру Поповићеве драме *Сан Краљевића Марка* Пустињик заједничком молитвом мотивише устанике на слогу, што је у служби гласа разума и има улогу сличну сну у којем се јунацима предсказује будућност, или их у њима прогања савест,

као Стеријиног Владислава, с том разликом што јунаци морају сами да растумаче снове, док пустињаци имају саветодавну функцију коју конституишу акумулирана емпирија и профилисана мудрост. И није ту питање да ли ће јунак да послуша морализатора-просветитеља него је то релативизација кобног које није могуће избећи. На свом последњем путовању, пред смрт, пустињаци се појављују директно као драмска лица: Пустиник у Стеријиној драми *Владислав*, бугарски краљ Лахан који пустињу доживљава као простор за размишљање и спознавање истине, чак и у ширем контексту схватања пустињаштва, јер и хајдуковање сматрамо ескапизмом. У том смислу, сви хајдучи из Стеријиних *Ајдука* доживели су надреална искуства, стекли су неку од посебних моћи. Пустињаци се јављају и индиректно у сновима јунака: Пустиник у Стеријиној алегоричној драми *Сан Краљевића Марка*, старац са штапом који се у сну јавља хајдуку Милети.

И женска лица обитавају у пештерама, где усамљене, избегле или прогоњене чекају спас као Заида у Стеријиним *Ајдуцима*. Ослобађа је хајдук Обрад, који се за њену љубав жртвује. И царица би се одрекла сваког материјалног добра и благостања зарад љубави, као што би то урадила Јелисавета у Стефановићевој *Смрти Уроша Петровића*. Асоцијативношћу и дескрипцијом пустињских предела женске драматис персоне изражавају и тескобу, личну несрећу, као што то чини Милева у Стеријином *Светиславу и Милеви*, царица Зулма и мушки лик – Симеон у Стеријином *Наогу Симеону*.

Волшебници се јављају и директно као драмска лица. То су: Владан у драми *Драјушин, краљ српски* Николића, упечатљив тип митског пророка који влада (име му је знамење) зверима и људима, и две виле у комаду с певањем *Марко Краљевић и Арајин*; јављају се и индиректно, у сновима или као фрагмент у приповедачкој прошлости: хајдуку Милети у Стеријиним *Ајдуцима*, краљу Стефану Дечанском у Стеријиној драми *Смрт Стефана Дечанског* у сну се јавља чудотворац Николај, који има моћ да му поврати вид, а посетрима Вила казује истину Марку Краљевићу у *Сну Марка Краљевића Стерије Поповића*. Иако је позорје *Максим Црнојевић* остало само у нацрту, Стерија Поповић намеравао је да у дело уплете фрагмент о волшебнику који је прорекао брачни усуд.

Волшебни су предмети и зооморфни облици, претежно онирички и егзотични, који одражавају митолошку симболику, примордијално значење и жанровске мотиве бајки: штап, трска, травка, прстен, огледало, смола, крст, чекић; даждевњак, змија, тигар, саламандер, хијена, крокодил, орлови, бауци, але, море, вучја глава. Огледало држе авети у Стеријином *Милошу Обилићу*, а и идеализовани лик цара Владимира у Лазаревићевом *Владимиру и Косари*, који се жртвује зарад идиличне будућности чији одраз види у огледалу. И Владан у Николићевом *Драјушину, краљу српском* има огледало као средство за предвиђање будућности и сагледавање судбине. Крст

високо подиже Пустиник пред окупљеним устаницима у Стеријином *Сну Марка Краљевића*. Атмосфера је обременењена опскурним валерима, у складу је са добом када наступају: вече, ноћ, зора, као што њихову појаву најављују аудио-визуелни ефекти, звук и светло грома. Најмаркантнији је волшебник Владан у Николићевом *Драћушину, краљу српском* – писац га развија током драмске радње, мења му мизансцен, костим и драматис персоне с којима се етаблира: огртач је направио од кожа дивљих звери, на глави му је вучја глава обмотана змијом, за појасом има чекић, у једној руци има шибљик у другој огледало, атрибуира му се способност невидљивости, што утиче да његову појаву доживимо као демонизовану, док се не открије његова унутрашња карактеризација, романтизована духовна вертикала, алегорична представа надљудског искуства, правдољубив и узвишен корелатив који стаје на страну праведних, али ни грешнике не оставља несвесним својих злодела.

Међу волшебницима негативан предзнак имају једино три авети и њихова царица у Стеријином *Милошу Обилићу*. Њихови реквизити и бестијалне слуге одражавају комплексност представе зла, разбокореност њених мотива, митолошких симбола и значења. Оне имају улогу да подстичу људску сујету, љубомору, срџбу, завист и друга злодела. Још су ређи волшебници који су убице, чија је прошлост обележена злочином, завишћу, убиством и лажју, због чега су испаштали у егзилу. Такав је Пустиник у Стеријином *Владиславу*, братоубица који је другог оптужио за почињено убиство. То показује да највећа зла заправо може да учини само човек. Сцену мучења пустињака имамо у Стеријиној алегорији *Сан Марка Краљевића*, монаха којег су ослепиле турске слуге, а у Стефановићевој драми *Смрт Уроша Пејоћ* Плакида, дворјанина којег су поразиле личне несреће, и прогнаног да просјачи – смртно погађа стрела.

У сусрету са волшебником и пустињаком јунаци једноставно очекују чудо. Није битна реликвија, чаробни предмет којим се будућност одгонета, битна је вера у њега. То даје моћ предмету и волшебнику. Продор оваквих архетипских фигура у историјску драму, дакле тих благих пустињака, оракла, ереmitа, мистика, анахорета, симулакрумских представа вила, авети, анатемница као одраза античких нимфи и митолошких вредности античке епохе, означава конституисање споредних драмских лица, експлицитно стилизованих и оригиналних, као што су то Стеријине авети и Николићев Владан, који омогућавају симултану перспективу у приказивању догађаја. Аутентични су и Стеријини пустињаци Зелида у *Ајгучима*, Лахан у истоименој драми, Пустиник, бивши убица, у *Владиславу*, Пустињак у *Сну Краљевића Марка*. Њихови портрети мотивисани су фолклорним, митолошким и усменим традицијским наслеђем, и чини се да је драмском писцу остало „само“ да драматизује овакве епизодисте и постави их у историјски оквир драме.

Конечно, то што су прилагођавали ликове према потребама драме као уметничке форме, говори да концепт пустињака, који је изразитији код Стерије, и волшебника, код Николића, функцио-нишу на нивоу неомитологизације и могу се сматрати иновираним контекстом народне творевине, који се усељавао у свест читалаца, нарочито гледалаца епохе. Оваквим књижевно-уметничким теко-винама – историјским драмама и њиховим сценским постављањем – могло се одговорити потребама онога времена, а то је период уста-новљавања новије државности, када се национална свест није смела успављивати нити бранити ћутањем, него се национално побуђи-вало синтезом идеалних вредности: народних, историјских, линг-вистичких и књижевних.

### Извори

- Караџић, Вук Стефановић. *Српски рјечник*. Беч: Штампарија Јермен-ског манастира, 1818.
- Караџић, Вук Стефановић. *Српски рјечник*. Беч: Штампарија Јермен-ског манастира, 1852.
- Лазаревић, Лазар. *Владимир и Косара*. Панчево: Књижара браће Јова-новић, 1888.
- Магарашевић, Георгије (ур.). „11. Месеца Септ. и Окт“. *Сербске љето-писи*, 2. 1 (1826): 152–153.
- Николић, Атанасије. *Драгушин, краљ србскиј*. Нови Сад: Трошком Кон-стантина Каулиција, 1844.
- Николић, Атанасије. *Краљевић Марко и Арајин*. Београд: Типографија Књажевства Србије, 1841.
- Поповић, Јован Стерија. *Жалосџна ѿзорја*. Избор и поговор Горан Максимовић. Вршац: Књижевна општина Вршац, 2000.
- Поповић, Јован Стерија. *Жалосџна ѿзорја. Књија друја*. Прир. Зорица Несторовић. Вршац: Књижевна општина Вршац, 2004.
- Поповић, Јован Стерија. *Жалосџна ѿзорја. Књија ѿрећа*. Прир. Зорица Несторовић. Вршац: Књижевна општина Вршац, 2005.
- Поповић, Јован Стерија. *Дела*. Прир. Никола Грдинић. Београд: Драга-нић, 2006.
- Поповић, Јован Стерија. *Жалосџна ѿзорја*. Прир. Радослав Ераковић. Нови Сад: Стеријино позорје, 2014.
- РСЈ – *Речник српскоја језика*. Нови Сад: Матица српска, 2011.
- РМС – *Речник српскохрватскоја књижевној језика*. Том I (А–Е). Нови Сад – Загреб: Матица српска – Матица хрватска, 1967; Том V (П–С). Нови Сад: Матица српска, 1973.
- Стефановић, Стефан. *Смерџ Уроша Пеџаџо ѿоследнџџ цара србскоја*. [Нови Сад]: Издава трошкомџ Константина Каулиције, 1840.
- Schiller, Friedrich. *Tri drame*. [Prev. Alka Škiljan]. Zagreb: Zora, 1952.

## Литература

- Булат, Снежана. *Драмско виђење жене владара у српској историјској драми до средине 20. века* (дисертација). Нови Сад: Филозофски факултет, 2016.
- Дамјанов, Сава. *Корени модерне српске фантасијике: Фантасијика у књижевности српској ѓредромантизма*. Нови Сад: Матица српска, 1988.
- Деретић, Јован. *Видаковић и рани српски роман*. Нови Сад: Матица српска, 1980.
- Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Нолит, 1983.
- Ераковић, Радослав. „Жалосни усуд породичног микрокосмоса у драмама Јована Стерије Поповића“ (предговор). Јован Стерија Поповић. *Жалосна ѓозорја*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2014. 7–20.
- Ераковић, Радослав. *Дневник чийшалачких искушења*. Нови Сад: Матица српска, 2019.
- Ерчић, Властимир. *Историјска драма код Срба од 1736. до 1860*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1974.
- Ивић, Павле. *Прејлед историје српског језика*. Целокупна дела. Књига VIII. Прир. Александар Младеновић. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 1998.
- Илић Киш, Ивана. *Животи, књијевно и ѓозоришно дело Атанасија Николића (1803–1882)*. Нови Сад: Српско народно позориште, 2021.
- Ковачек, Божидар. „Театар Атанасија Николића“. *Сјоменица Српског народног ѓозоришћа 1861–1986*. Нови Сад: Српско народно позориште, 1986.
- Ковачек, Божидар. *Талија и Клио*. Нови Сад: Матица српска – Академија уметности, 1991.
- Ковачек, Божидар. *Талија и Клио*. II. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2006.
- Ковачек, Божидар. „Николић, Атанасије“. *Енциклопедија Српског народног ѓозоришћа 1861–1986*. II. Нови Сад: Српско народно позориште, 2021. 369–372.
- Михаиловић, Душан. *Шекспир и српска драма у XIX веку*. Београд – Нови Сад: Универзитет уметности – Академија уметности, 1984.
- Несторовић, Зорица. „Мелодрама у преплету трагике и комике“. *Жалосна ѓозорја*. Дела Јована Стерије Поповића. Књига трећа. Вршац: Књијевна општина Вршац, 2005. 9–33.
- Несторовић, Зорица. *Бојови, цареви, људи: ѓрајички јунак у српској драми XIX века*. Београд: Чигоја, 2007.
- Несторовић, Зорица. *Велико доба: историја развјика драме у српској књијевности XVIII и XIX века*. Београд: Клет, 2016.
- Пејановић, Жана. *Десијоти и њихови демони: Фијура оца у историјској драми српског ѓредромантизма и романтизма*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2019.

Поповић, Исидора. „Јоакимъ Вуичъ, театра сербскога принцъ бедный“ (предговор). Јоаким Вујић. *Сабране драме*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2022. 5–25.

Fitzell, Henry John. *The Hermit in German Literature: From Lessing to Eichendorff*. Chapel Hill: University of North Carolina, 2004. <[https://library.oapen.org/viewer/web/viewer.html?file=/bitstream/handle/20.500.12657/39781/9781469657493\\_WEB.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://library.oapen.org/viewer/web/viewer.html?file=/bitstream/handle/20.500.12657/39781/9781469657493_WEB.pdf?sequence=1&isAllowed=y)> 3. 6. 2024.

Ivana Ilić Kiš

*Hermits and Sorcerers in Historical Dramas of S. Stefanović,  
L. Lazarević, J. Sterija Popović and A. Nikolić*

*Summary*

The focus of this work is the figures of sorcerers and hermits of Serbian Pre-Romantic historical dramas and tragedies, specifically written by the four playwrights: Stefan Stefanović, Lazar Lazarević, Jovan Sterija Popović, and Atanasije Nikolić. We analyze these figures as integral components of the dramatic structure, examining the motif of hermitism and its role as a framework for comparisons and imagery within the texts. The study is chronologically situated within the “golden period” (1827–1847), leading up to the victory of Vuk Karadžić’s linguistic reforms and the official acceptance of the vernacular as the Serbian literary language. We found that the plays were mostly staged first, and later they were printed, when there was a greater interest in this genre, which became an important part of our dramatic literature. These works, particularly those by Sterija and Nikolić, were instrumental in the institutionalization of the Serbian theatre and the formation of a national repertoire. Furthermore, we examine the habitats, stage presence and interpersonal dynamics of these hermits and sorcerers to develop a typology of their functions. This contributes to a deeper understanding of the archetypal and fantastic elements within Pre-Romantic dramatic poetics. By bridging urbanized and natural spaces, these characters reflect an escapist atmosphere in which they exist as marginalized types. Their presence, shaped by their distinct pasts, alters the trajectory of the tragic heroes, manifesting the supernatural gifts of the sorcerer and underscoring the spiritual significance of hermitage and contemplation.

*Key words:* Serbian literature of the 19<sup>th</sup> century, Pre-Romanticism, historical drama, historical melodrama, Stefan Stefanović, Lazar Lazarević, Jovan Sterija Popović, Atanasije Nikolić, sorcerers, hermits

Примљено: 1. 8. 2024.

Прихваћено: 3. 5. 2026.