

Маја Д. Стојковић

Ниси – Србија

e-mail: maja.d.stojkovic@gmail.com

СРПСКО-ВИЗАНТИЈСКО КУЛТУРНО НАСЛЕЂЕ И МОДЕРНА ДРАМА (Краљева јесен Милутина Бојића или тријумф жртве)¹

Апстракт: Рад сагледава начин инкорпорирања српско-византијског наслеђа у нашу модерну драму кроз све стваралачке прелазе и преображаје. Уз коришћење књижевноисторијских, књижевнотеоријских и културолошких метода, на примеру Краљеве јесени Милутина Бојића, показало се да су наши писци епохе модерне трагање за суштином и смислом неретко проналазили у прошлим епохама, од којих је за писце 20. века међу најинспиративнијом била епоха српског средњег века. Однос према овој епохи и њеном духовно-културном наслеђу представља важан сегмент у тежњи ка успостављању целовитости при изградњи националног идентитета и исто тако говори о преображају традиционалног у модерно, чиме се означава и извесни континуитет националног бића конституисан на српско-византијском наслеђу као „чињеници сопствене књижевне историје“. Стога ће се у раду показати и како се на подлози историје и мита обликују модерне идеје заступљене на европској литерарној и културној сцени у првим деценијама 20. века.

Кључне речи: Историја, мит, натчовек, мотив зле туђинке, Салома, жртва, утопија, светлост–тама, смрт–вечност, идеја телесности

Милутин Бојић, познат у нашој књижевној историји као песник, и у основи песник по вокацији, свој литерарни допринос дао је и на пољу драмске књижевности, што је овом песнику било својствено и природно јер се у свему што је писао, почевши од његових најранијих песама, осећа снажан театарски тон, посебно обојен звучношћу и стваран за позорницу. Другим речима, лирски валери, аналитичке опсервације, психолошке анализе и, уопште, аналитичка открића од толиког су домаћаја и значаја да га по тим открићима можемо сматрати *песником позорнице*.² На тај начин је један генуино лирски таленат успео да помири песника и драмског писца – баш као што је пишући своје драмске текстове, успео да помири два супротна тематска пола:

1 Рад је изложен на „23rd International Congress of Byzantine Studies“, одржаном у Београду, 22–27. августа 2016.

2 Не сме се, међутим, изгубити из вида да у овом погледу Милутин Бојић нипошто није био редак изузетак. У српској књижевности присутан је знатан број оних стваралаца који су једнако мирили лирско и драмско у свом стваралаштву и дали значајан допринос и на једном и на другом пољу: Петар Петровић Његош, Сима Милутиновић Сарајлија, Ђура Јакшић, Лаза Костић, Алекса Шантић, Милош Црњански, Љубомир Симовић, итд. Имајући све то у виду, једним од обележја српске књижевности се може сматрати управо то перманентно стремљење од лирског ка драмском и обратно.

историјску и модерну драму. Помиреност ових опонентних становишта објашњава се чињеницом да се Бојић појавио на крају једне епохе, и да се као њен изданак осећао дужним да да осврт на њу и да настави или заврши линију драмске традиције 19. века, која је подразумевала писање историјске драме, али и да пророчки наслути даље могућности европског и домаћег театра, те тако понуди нове смернице његовог развоја.

„Иако су 'револуционарни' правци 20. века на различите начине испољили тежњу за потпуним прекидом са прошлошћу, доминира употреба митолошке грађе, дела и аутора који су утицали на реструктурисање књижевних вредности како би се означили узроци и последице друштвених, религиозних и културолошких померања пре, после и између два рата. [...] Модернизам ће преко прецизности (поетске) слике имажиста, *Традиције и индивидуалног талента*, Јејтсове Византије, па све до епских конструкција зрелих модерниста показати флексибилност у обједињавању парадоксалних стања модерног сензибилитета: конзервативизам и револуцију, традицију, губитак значаја традиције и слављење ослобађања од прошлости.“³ Истодобно су овакви парадокси наметал -и и једно старо, никад у потпуности рашчишћено питање: да ли писац историјске драме има неограничено право да користи мотиве и личности обликоване митом? Савремена европска драма је, примера ради, радикално разарала рационално језгро мита. С друге стране опет, Ануј, Жироду и Брехт показали су како се историјски митови рационално користе за поетску конструкцију.

Окренутост нашег 20. века ка прошлости у стваралаштву многих аутора најавила је повратак националне историјске драме на српску сцену, те је Јован Христић појаву Бојићеве драме *Краљева јесен*, окарактерисао управо као прекретницу, истичући, у том смислу, да је изведена на самом крају 19. века – 10. октобра 1913,⁴ ако се условно узме да се српски 19. век завршио 1914. године.⁵

Самосвојност која Милутина Бојића диференцира од других писаца историјске драме огледа се на двама плановима: на плану одабира грађе за своје драме и на плану начина њеног уобличења. Аутори који су исцрпили тему везану за последњег српског цара, углавном су се окретали теми борбе с Турцима полазећи од Косовске битке и завршавајући са раним 19. веком, везујући се у основи за *косовски мит*, а потом за Први и Други српски устанак, док је Бојић своја интересовања за историјску драму задржао на грађи из наше средњовековне историје, при чему је на нов начин дао приказ „историјског тренутка“ везаног за последње Немањиће, али је српски средњи век проширио и темом везаном за српску деспотовину и последње Бранковиће. Тако се његов списатељски репертоар креће од немањићког периода (*Краљева јесен* и *Урошева женидба*), на који се историјски надовезује покосовски период (*Деспотова круна* („Пакао“, „Слепи деспот“, „Дванаести час“) да би свој драмски опус завршио грађанском драмом (*Ланци* и *Госпођа Олга*), приказујући тако „у минијатури развитак

3 Павићевић 2013, 270. Уп. такође: „И како то обично бива у свим превратима, нови писци су се трудили да што одлучније и потпуније забораве на своје претходнике, тачније да се нешто више удаље од наслеђа којем су природно припадали. Због тога се каснија, хотимична враћања на стару српску традицију, а до тога долази тек крајем XIX и у првој половини XX века, пре могу сматрати песничким повезивањем са непознатом прошлошћу, неголи враћањем на старо. У ствари, ту појаву би најпре требало одредити као трагање за архетиповима који симболички могу преобликовати ново стваралаштво, везујући датог писца у исти мах непосредније за родно тле“ (Поповић 2001, 477).

4 *Краљева јесен* Милутина Бојића, изведена 10. октобра 1913. године, а објављена у *Српском књижевном гласнику* 16. октобра 1912 (књ. XXIX, бр. 8, 16. октобра 1912, 566–604), најављена је као „драмат у једном чину“.

5 Вид. предговор Јована Христића, у: Бојић 1987, 11.

нације од пракултуре до модернизма и, ако хоћете, до дегенерације⁶. И не само то, чини се да је Бојић врло проницљиво наслутио клицу националне пропасти управо на врхунцу националне славе. Стога је његова пажња у драмама са историјском тематиком усмерена на најаву пропасти: српске царевине (*Краљева јесен*, *Урошева женидба*) и Смедерева, односно српске деспотовине (*Деспотова круна*), чему се успротивио откривањем нових узданица за одржање националног јединства или пак нових мотива за његову обнову. „Бојић је писао, [...] патриотску драму, али је хтео да прошири њену област новим видицима, новим периодима историје, као и новим метром: новим разлозима за национално достојанство.“⁷ Идеја стварања националне епопеје била је доминантна у целокупном литерарном стваралаштву Милутина Бојића,⁸ и та идеја, иако заснована на искуству прошлости, увек је подразумевала и извесне погледе у будућност, у изгледе за опстанак националног бића. Стална борба за будућност у тежњи за досезањем модернизма указује на колективну потребу пренебрегавања садашњег тренутка, често и занемаривања прошлости, што је, како се из свег стваралаштва овога писца види, најдиректнија замерка националном духу:

„Ми хоћећи да достигнемо своје подне јуримо преко етапа које су векови стварали и прелетамо их за неколико година или дана. [...] Ми, робови на којима још воња рђа ланца, прекувавамо грозничавом брзином најмодерније идеје. И отуда она немоћ нашег духа да их прими.“⁹

Управо се овим, на једној страни, могу објаснити недостаци наше модерне драме и, на другој страни, Бојићева потреба да се још једном осврне и забележи историјски тренутак. Повратак прошлости подразумева својеврсни пад у зачетке националне културе, а свако окретање нашим коренима нужно води у потрагу за Византијом – сталним и „велик[и]м изазов[ом] колективно несвесне имагинације српске културе“¹⁰. Византија је невидљива спона са нашом духовношћу и изворном религиозношћу, она је амбивалентни феномен означен преплитањем супротстављених категорија: темпорално–атемпорално, територијално–атериторијално, историјско–митско, трајно и непостојеће. Византија је данас нигде, она је Не-место (Утопија), условљена у исти мах и протоком времена, што је преображава у симбол пролазности и, у коначном, одсуства. С тим у вези неретко су тесно повезани и овештали обрасци формирања националног идентитета, датог у виду колебања граничне позиције на међи Истока и Запада, који увек показују двоструку закономерну условљеност нашег националног бића идентификацијом са другачијим коме желимо да припадамо, сваки пут дату у знаку непостојања, или немогућности постојања: идентификација са Византијом подразумева идентификовање са географски непостојећим, док је идентификација са Западом, досадашње искуство нас подучава, подразумевала неприпадање и искључивање. Отуд неретко доживљавамо судбину маргине европске културе, те једнако и непостојећи и неприпадајући испуњавамо извесни утопијски

6 Бојић 1978, 128.

7 Павловић 1973, 357.

8 Ово су истицали бројни аутори, од оних који су касније покушавали да изврше песничку рехабилитацију М. Бојића (међу њима би требало поменути Миодрага Павловића), до оних са другачијим песничким сензибилитетом (попут Станислава Винавера). Говорећи о његовим сновима о великој националној епопеји и Иван В. Лалић је изнео свој суд о овом песнику: „Можемо да претпоставимо да би наставак Бојићевог песничког пута, да би права зрелост песника који је умро са двадесет пет година, ушла у те неслућене домене, од којих су се сасвим удаљили песници после рата; песници који су искуствима историје претпоставили друга, површнија космополитска искуства“ (Лалић 1997, 74).

9 Бојић 1978, 128.

10 Јерков 2013, 28.

хронотоп који нас фатумским Нигде одлучујуће детрминише, при чему се наш национални идентитет образује оптерећен тешким бременом прошлости, могло би се рећи оптерећен пропуштеним у прошлости, и дубоком загледаношћу у будућност која измиче.

Ове и сличне идеје о „погледу у будућност“, кроз прошлост, изнеће писац већ у прологу *Краљеве јесени*, а потом ће их афирмисати кроз лик игумана Данила:

Нас одреди судба за велика дела.
А рођена срећа здрављена је за нас;
Ми чекамо Сутра намрштена чела,
А просјак, сав ведар, сише цело Данас.
Ми бацамо ситну срећу што нас зове,
Ми, деца таштине, охоли и хладни.
Наше очи срећу нових дана лове.
(С болним осмехом)
За трпезом пуном, ми смо вечно гладни.¹¹

Оживљавање средњег века у књижевном стваралаштву с почетка 20. века указује и на потребу да се садашњост објасни прошлошћу и да се на неки начин, макар у књижевној имагинацији, успостави извесни континуитет националног бића. Иако давно за нама, средњи век доживљава своју реинкарнацију и живи свој нови живот. Тако долазимо до закључка да одсуство нечега условљава његову неодољиву привлачност и повлачи његово трајно невидљиво присуство, какав је случај и са Византијом, које објективно у садашњости нема, а чије се присуство у духовном животу нашег народа непрестано осећа, па се и њено постојање не доводи у питање. И ту се налазимо код кључног питања: је ли Византија истина или утопија и је ли означитељ за трајање или оживљавање? „Разнородне оцене о улози и смислу византијске поетике и естетике у историји српске књижевности, као и различите књижевне манифестације симбола Византије у делима српских аутора, довели су – у контексту нових студија књижевности које се баве преиспитивањем постојећих културних идентитета – до тога да појам континуитета са византијском књижевношћу и културом буде преиспитан у светлости културотворне жудње за самоутемељењем.“¹² Својеврсна ретроспектива у процесу баштињења сопствене културе проналази разлоге изградње националног култа и истовремено се појављује као критеријум валоризације модерног доба.

Оно што карактерише готово све Бојићеве историјске драме, независно од сложености захвата, јесте јасна симболичка конструкција, јер се код њега, као што је и поводом *Јаквинте* Драгутина Илића написала Зорица Несторовић, сусрећу „два елемента одлучујућа за обликовање структуре историјске драме. То су јунак и круна. Први је носилац драмске, а други тематске структуре дела.“¹³ Уочава се, дакле, и покушај младога писца да историјска збивања осветли посредством приватног домена својих јунака, да покаже како је дејство њиховог јавног бића често условљено приватним.

Потреба Бојићева да представи обичне свакодневне ситуације и наслика људске страсти које чине покретачку снагу свих њихових поступака нарочито долази до изража-

11 Бојић 1987, 71. Сви наредни цитати драме *Краљева јесен* дати су према овом издању, са навођењем броја стране у загради уз цитат.

12 Радуловић 2015, 4.

13 Несторовић 2007, 264.

ја у *Краљевој јесени*. Овај драмат, као „слика историјског тренутка“, ¹⁴ нема за циљ да прикаже велике историјске догађаје, оне које сматрамо пресудним у формирању националне судбине, већ да све сведе на људску меру, не излазећи из оквира свакодневице приватног живота. Оваква замисао назначена је већ у „Прологу“ драме:¹⁵

Ми видимо да сте често били *ниски*
Па ипак смо горди, јер моћни и смели
Чинили сте што сте морали и хтели.
Волимо вас топло – били сте нам *блиски* (33; подв. М. С.).

Последња строфа пролога још уверљивије потврђује овај став:

Испричајте песму из великих дана,
Песму топлих срца, хладних јатагана (33).

Бојић већ овде наговештава да ће нам у драмолету представити интимно у ликовима, независно од односа појединих ликова према држави и владавини, јер овај млади песник „објашњава душе а не даје слике нашег средњег века“¹⁶.

Иако у радњи Божићеве драме учествују историјске личности, иако је оквир историјски, сама радња је обликована тако да је инсистирање на историјској веродостојности потиснуто у други план, а главни сукоб се догађа у самим ликовима и манифестује кроз њихове међусобне односе, у чијој се основи пак налази одлучивање о судбини Стефана Дечанског. Борба око доношења одлуке о ослепљењу, односно борба вођена зарад њеног спречавања, одређује положај ликова у тексту, а исход ове борбе ће у великој мери одредити и судбину свих ликова у драми.

У текстовима који представљају одраз српске историје, женски ликови, занемаримо ли изузетке нарочито присутне у конструкту модерне драме, заузимају споредну улогу; уз то, у делима овога типа учесталу улогу има мотив *зле туђинке*¹⁷. *Краљева јесен* богата је грађом која би могла понудити афирмацију тог мотива. Штавише, Милутин Божић га, полазећи од њега, трансформише, па традиција овде добија нову димензију. Сагледавајући Симониду као жртву (девојчицу лишену права на детињство), Божић је своју јунакињу бар привидно лишио кривице и тако применио модел *хоризонта изневерених очекивања* у контексту мотива зле туђинке. Разлози за овакво одступање би могли бити бројни, али се и овде треба најпре осврнути на однос писца, који је неретко и однос нас самих према Византији и византијском, које је пак увек делом и наше. Мотив зле туђинке у историји националне књижевности се углавном везивао за лукаве Латинке,¹⁸ док Византија није представљала страност и туђину у поимању наших

14 Марјановић 2000, 61.

15 Иако је у критици испољен став да ова уводна песма није остварила своју функцију јер се примећује извесна недоследност у позивању сени прошлости да испричају причу о светородној лози и великим освајањима са сликом краљице заљубљене у свог пасторка ког покушава да спасе и по цену прихватања улоге љубавнице игумана Данила, најзначајнијег краљевог човека, треба ипак поменути да је овај уводни део сасвим сврсисходан јер ће у њему аутор исказати своју одређеност за тематику развијену у драмском тексту, а то значи одређеност за стварање приватне повеснице.

16 Предговор Владимира Ћоровића у: Божић 1927, X–XI.

17 Овај мотив се јавља још у учењима античких филозофа Аристотела и Платона, а у драмској књижевности му је посебно место дао Еурипид изједначавањем другог (страног) са варварским.

18 Тако нам, примера ради, Ђура Јакшић у својој трагедији *Јелисавета, кнегиња црногорска* млетачку принцезу, а црногорску кнегињу Јелисавету представља у складу са овим моделом.

писаца, те ни сама српска краљица, а византијска принцеза, није могла бити перципирана као зла туђинка.

Па ипак, и поред јасно издиференциране представе о припадању Византији, и упркос поимању византијског као ненепријатељског, овде није изостала доминантна представа о женама у вредносном систему средњег века која се односила на доживљај жене као бића нижега реда, подређено биће, које у низу двојности које га карактеришу лако подлеже искушењу, те је и сам грех описиван као *женски принцип*. „Средњовековна мизогинија исказује се, дакле, као униформни дискурс који се врло мало мењао кроз векове и може се пронаћи у европским литературама у веома сличној форми“¹⁹ (чак је и сам Аристотел жене доживљавао као инфериорна бића). Тек ће много касније Јакоб Буркхарт, дајући портрет жене ренесансног доба, извршити и њено изједначење са мушкарцем – довести је у равноправан положај.

Оваком доживљају разлике међу половима доприноси и чињеница да је хришћански идеал подразумевао негацију тела.²⁰ Хришћанство и еротика никада нису били блиски полови. Са друге стране, борба са демонима је стални топос житијне књижевности и оно што прати победу у борби је светлост која обасјава јунака победника. Узрок пада је, међутим, одувек била жена, док је сам мушкарац отуд неретко био приказиван као женопокорив.²¹ Наслеђе традиције је свакако било на страни анимозитета према женама, а хришћански средњи век је таква осећања само продубио, како истиче Жан Делимо.²² Објашњење узрока за постојање оваквог става према слабијем полу даје Ханс Георг Бек: „то је страх пред необјашњивим другачијим и свакако другачијим које није могуће контролисати, страх од моћне изворности, од апсолутне надмоћи над мушкарцем. [...] Остаје чињеница да страх од жена није изум хришћанских аскета, али га је хришћанство врло рано уклопило у себе и затим махало тим страшилом све до на праг двадесетог века.“²³ Све то је кроз историју водило отвореном непријатељству према женама, често проузрокованом представама да је жена била не само узрок пада појединца, већ и пропасти читавих народа.²⁴

Поменуто је да је Бојић имао намеру да прикаже приватни домен историјских личности јер су догађаји из приватног живота владара одувек заокупљали пажњу писаца. У средњовековној хагиографској књижевности теме неверстава, љубави и бракова нису могле бити доминантне по природи ствари, те су остајале само начете и скрајнуте, чекајући, чини се, 20. век да се о њима слободно проговори.

Највећу пажњу историчара у династији Немањића привукли су бракови краља Милутина који су задобили статус праве „скандалозне хронике“. Нарочито су историчарима и писцима била занимљива и инспиративна два његова брака: са Симонидом, кћери византијског цара Андроника II,²⁵ и Јелисаветом, сестром краљице Катарине (супруге краља Драгутина).²⁶

19 Више о овоме вид.: Томин 2011, 25.

20 Mirrer 1999, 323.

21 Наша хагиографска књижевност познаје примере оваквог квалификовања владара: у Теодосијевом *Житију Светог Саве* помиње се краљ Радослав који је чак свргнут с престола јер је потпао под утицај своје жене.

22 Вид.: Делимо 1987, 437–438.

23 Према: Томин 2011, 44–45.

24 У књижевности су бројни примери овога типа: жена премудрога Соломона, лепа Јелена, одговорна за пропаст Троје, у нашој драмској књижевности илустративан пример пружа драма *Јелисавета, кнегиња црногорска* Ђуре Јакшића, итд.

25 Неки извори кажу да је српски краљ при узимању Симониде за жену, супротно обичајима, сишао са коња и Симониду сачекао пре као господарицу него као супругу, сам детаљ, међутим,

Да је и колико Милутин Бојић био заинтересован за осветљавање приватне линије значајних историјских личности, али не занемарујући њихову државничку функцију, показује и чињеница да је радњу драме сместио у простор који је својеврсно предворје власти. Из њега се лако може стићи како у приватне одаје краља и краљице тако и у Саборну дворану.²⁷

Управо да би успео у намери да представи приватни домен приказаних личности, писац не поклања велику пажњу историјским фактима, већ нагласак ставља на унутрашњу распоућеност у човеку и свету, и на доминантне црте карактера какве, примера ради, налазимо у лику Данила:

„Данило у склопу драме треба да представља свесну службу историји и њеном ’великом ходу’; бестрасни закон који покреће искуство једним заданим правцем. Премда му Бојић дозвољава да себе види у реду са ’децом таштине’, овај то чини у контексту реплике која овакав квалификатив оставља у сенци важнијег покретача: ’Нас одреди судба за велика дела’.“²⁸

Преласком Данила из позадине у први план, постаје јасно ко утиче на ослепљење Стефаново. Тиме се илуструје не само уплив црквене у државну власт, већ и у сферу приватног. Игуман своје убеђивање почиње указивањем да ће Милутин тим чином придобити властелу и извојевати мир с Драгутином. Како овај аргумент још увек нема снагу која би превагла на Данилову страну, игуман мора да посегне за снажнијим средством које би му омогућило остварење намере. Стога се овде уводи лик Симониде коју, по речима Даниловим, Стефан „радо *гледа*“ (подв. М. С.). Заслепљен љубомором, Милутин након ових речи готово да нема дилему и одлука је већ донесена. Тиме Симонида бива означена као средство за остварење игумановог плана.

Бојићева концепција Симонидиног лика додатно је усложена управо Бојићевим покушајем да је ослободи кривице. Исписујући реплику Симонидину: „Место играчака, мени муж се пружа!“ (62), писац указује на сву трагичност судбине прерано сазреле девојчице, предате краљу-освајачу ради очувања мира,²⁹ а ово потврђује и наглашавање старосног доба готово свих ликова, назначено већ у њиховом попису на почетку драме. Оваква Симонидина трагичност искључује поменуто развијање идеје о „проклетој странкињи“, али се тиме питање о њеној кривици не затвара. Да би се овај проблем расветлио неопходно је скренути пажњу на разговор краља Милутина и Симониде:

открива и то колико је значаја Милутин, иако већ искусни политичар и ратник, придавао овом браку, једином који је неки српски владар склопио са ћерком византијског цара. Овај брак је Милутина учинио једним од најмоћнијих српских средњовековних владара, али је приближавање Византији означило и извесне промене, како у државном уређењу, тако и у другим областима живота: култури, уметности, итд. Околност да је краљ Милутин прешао са рашког скромног двора на византијско уређење са раскошним двором није промакла писцу *Краљеве јесени*, што је он покушао да дочара кроз декор позорнице.

26 Брак са Јелисаветом умногоме одражава својеволјност Милутиновог карактера. Сматра се да је овим браком краљ на неки индиректан начин прекршио одредбу педесет и четири „Трулског сабора о забрани брака са свастиком [која је] била строго поштована у византијском свету, [о чему] сведочи и помињање њеног непримењивања на Западу као ’латинске јереси’“ (Meyendorff 1990, 103, према: Томин 2011, 92–93).

27 Више о овој теми видети у: Несторовић 2007.

28 Лалић 1974, 23.

29 Византијски цар Андроник II је приликом удаје своје кћери Симониде за једног „варварског краља“, која је уз то била још и дете, што су му многи замерали, дао одговор да ниједан мир није толико трајан као онај који се поткрепи женидбом (вид. Мошин 1977, 190–191).

Краљ
Зато грех ти праштам.

Симонида
А нашта ми? Нашта?

Краљ
[...] О, како си лепа! (78).

Не дајући непосредно одговор на Симонидино питање, краљ ипак указује на извор трагичке кривице која пребива у њеној лепоти (што је мотив од антике заступљен у књижевности). Треба рећи да се овај разговор води на самом крају драмата и ту је већ сасвим јасно да је краљ свестан своје немоћи – он би се решио Данила, због његовог управљања Сабором, где удружењем већине, краљева круна губи моћ, па ипак, решити се Данила, значило би изгубити име за вечност јер само игуман може да му је подари својим пером.³⁰ Два се важна закључка, међутим, намећу из овог дијалога. Прво, краљ је већ отрован црвом сумње и његова љубомора је сада јача од љубави према сину, и друго, очараност краљева Симонидином лепотом и младошћу изазива опроштај, али би краљев одговор могао бити схваћен и као Симонидина кривица која условљава несрећни усуд. То даље омогућава улажење у појмове као што су свесна и несвесна кривица и постављање питања о постојању кривице без удела наше воље при узимању учешћа у одређеном чину.

Са друге стране, намеће се и питање о апсолутној или делимичној кривици игумана Данила. Иако је он означен као покретач доношења одлуке да се Стефан ослепи, коначна реч припада краљу. Дакле, и релативизовање игуманове кривице могуће је извршити њеним приписивањем краљу. Краљева дилема, пак, показује дијаметралну супротност елемената који у избору учествују. Опредељеност за једну могућност истовремено значи и искључење друге. Између Стефана и Симониде, краљ бира жену, а жртвује сина. Овим опредељењем за жену он суштински бира себе.³¹ Стефан и Симонида само су персонализација избора који се одвија на релацији живети–постојати, у чему, овако уопштено схваћено, учествују главни ликови драме.

Иако су по питању краљевог избора Стефан и Симонида антиподи, постоји једна црта њиховог карактера која их зближава. Симонидин драмски лик је изграђен са тежњом да се покаже њен вапај за животом, али њу непрестано детерминише одређена доза меланхоличности. С обзиром да Стефан Дечански није присутан на сцени, па се тиме ни његов карактер није могао подробније обликовати, постоје други извори,³² пресудни за формирање представе о њему: „Главнија черта Стефановог темперамента била је, колико се из свог живота његовог види, меланхолија.“³³ Међутим, проучавањем историјских извора показује се да интимна повезаност краљице и њеног пасторка није постојала, те све назнаке које алудирају на ту врсту везе остају у домену инсинуација и литерарних домишљања или произвољности. Одређењем Симониде као кривца за

30 Оваква краљева тежња сасвим је у складу са представом о човеку средњег века која је била „[...] обликована према хришћанском позиву човеку да осећање свог 'садашњег постојања' усагласи са осећањем свог 'сопственог трајања'“ (Николић 2013, 82).

31 Више о овоме вид. у: Несторовић 2007, 298.

32 Образац који нуди Стерија настао је као упоредна анализа са белешкама о овом владару из *Историје разних словенских народова* Јована Рајића, а који је, по свему, Стерија искористио за своју драму *Смрт Стефана Дечанског*.

33 Поповић 2001, 156.

Стефаново ослепљење тражено је оправдање за краљев поступак који помиње *Житије Стефана Дечанског* Григорија Цамблака, писано иначе, треба посебно нагласити ту околност, онда када је краљ Милутин већ био проглашен свецем: „Надвлада женска превара достојна жаљења и приче за сузе, победи се царева премудрост женским сплеткама и поклони се очинска мудрост женској слабости, угаси се родитељска топлота женском бестидношћу! Праведни би ухваћен неправедно, незлобиви љутом замком, милостиви немилостиво, и, о, ружнога дела, би лишен очију!“³⁴ У Цамблакову верзију догађаја, додаћемо и то, тешко је без задршке веровати, јер осим једног латинског нема других извора који би је поткрепили.³⁵

Могуће разлоге који би упутили на овакву интерпретацију односа између Симониде и Стефана Дечанског треба тражити на другој страни. Неке од тих разлога врло тачно уочава и наводи Александар В. Поповић. Реч је најпре о мањој разлици у годинама између Стефана и Симониде од оне између ње и краља Милутина, а притом не треба заборавити ни чињеницу да је Симонидина мајка Ирина (Јоланда Монфератска) имала намеру да на српски престо доведе своје синове: Димитрија и Теодора, те јој је било стало да преко своје кћери елиминише Стефана из борбе око престола.³⁶

У Стефановом лику су се пак, према наводу Зорице Несторовић, сусреле легендарне приче о несрећном сину злог оца и злехудом оцу великог сина, које нису биле препознате као материјал подесан за драмско, пре свега трагичко, уобличење – отуд незнатан број драмских текстова који су се бавили овом историјском личношћу.³⁷ Као да је двоструко страдање јунака одузело теми сав трагички потенцијал, а њега учинило светом фигуром, истински несрећном због судбине и степена силине њених удара, али не и трагичком – реч је о идеји двоструке жртве која није подесна за трагичку обраду.

Враћајући се на питање краљеве одлуке, односно на питање његовог избора, долазимо да закључка да је краљ, бирајући Симониду, изабрао живот, док на другој страни, његов историк Данило треба да га овековечи као владара и да му тиме обезбеди бесмртност (ванвременост, вечност). Иако оба ова избора указују на потребу за трајањем, њихово несагласје произлази из везивања појма бесмртности за оно што долази после смрти, те сукоб живот–смрт постаје непремостив.

Попут краља, и Симонида ће се, у складу са функционалношћу своје улоге у драми, одредити за истински живот и његову пуноћу, што је мотивисано чињеницом да је још од детињег доба оптерећена круном – власт и слава за њу немају опојну вредност: „Ја живота тражим; дајте ми да живим!“ (72). Овај вапај за животом вапај је за оним што Симонида не поседује, за оним што је одувек било у рукама других. Слава и вечност су категорије за које не постоји вредносно првенство у њеној свести:

О, ти жртвуј срећу за вечна времена;
Ја за венац трња не дам киту крина.
Ја не желим вечност – ја сам само жена (72).

Делање све више одводи драмске актере у суноврат претварајући сваки њихов побуњенички покушај у обесмишљени, узалудан чин. У борби са вишим силама судбе, они су увек на губитку и постају жртве својих хтења. Жртве су неминовне и њихова је величина управно сразмерна сноси људске жеље да се одупру ономе што мора бити. Игуман Данило најсликовитије изражава тај став обраћањем Симониди:

34 Цамблук 1989, 51.

35 Више о овоме вид.: Томин 2007, 17.

36 Више о овоме вид.: Поповић 1998, 207–208.

37 Вид.: Несторовић 2007.

Ти жртвујеш љубав, краљ жртвује сина,
Стефан очи своје – ја ноћ твојих дражи (72).

Моменат спознаје неумитности ових закона намеће Симониди питање: „Чему све те жртве?“ (72), које прераста у универзални симбол запитаности о односу морања и хтења и о апсурдности сваког човековог покушаја да се супротстави делању подвлашћујућих виших сила. Данилов одговор гласи: „Држава то тражи“ (72). Тако се држава овде може узети као оваплоћење вечних закона или виших интереса. Међутим, треба имати на уму да су држава и владар оног времена два дела која творе целину, а да ће се идеја националне државе јавити тек два века касније са Николом Макијавелијем.³⁸

Неодвојивост државе од цркве, с друге стране, огледа се, како је већ назначено, у лику игумана Данила, кога је управо историјски краљ Милутин прогласио архиепископом. У драмском тексту Милутина Бојића њему је додељена улога игумана, што је мотивисано стварањем могућности нагодбе са јунакињом Бојићеве драме која Данилу нуди ову врсту унапређења.

Упознавањем драмског Данила као бескрупулозног и одвећ амбициозног човека који, иако човек цркве, не преза да се послужи неморалним, па тиме и нехришћанским, средствима у остварењу својих намера, могли бисмо претпоставити да титулу епископа, коју му нуди Симонида, не би одбио, али управо у олаком одбацивању нагодбе откривамо могућност развијања нове покретачке силе – женске путености, односно линије ероса која би требало да представи наредни степен изазова, типичне за тематску оријентисаност модерне драме.

Ова нова релација уводи се речима којима се Данило обраћа Симониди: „Не. Зар пољупци женски да ми славу стичу?“ (64). Прихватањем нагодбе са Симонидом, Данило би подлегао дражима телесног уживања, и тиме пао у неку врсту власништва младе краљице. Бежећи од овог принципа који подвлашћује, Данило улази у борбу чији исход потврђује његову слободу, али, парадоксално, и неумитност постојања деструктивне привлачне снаге засноване на женском принципу.³⁹

Видимо да Бојића занима развој личности са њеном вољом и њеном иницијативом: заједно са осећањем послања, *будућност* постаје њена звезда водилја, једна готово слепа али моћна сила што судбински покреће на велика дела. У време када цео један народ преживљава период своје кризе, када су његове представе о праведности и моралу диктиране представама о будућности – у то време је и раздвојеност међу онима који о тој будућности одлучују дошла дотле да су све моралне представе изгубиле своју стабилност, о чему сведоче речи краља Милутина: „Вај, кад бих могао будућност да здерем!“ (23). Будућност једног народа је, по свему, та амбивалентна сила која на тренутке покреће краљеве поступке, а којом је и Данило непрестано вођен: „Љубав, мушке груди, дражи белих жена, / Смешне су спрам брига државних и рата“ (71).

Борба коју Симонида води за спасење Стефаново није борба која је утемељена на сукобу са другом женом. Законита жена Стефана Дечанског, Теодора Смиљац, појављује се само у једној сцени, где се неуверљиво залаже за ослобођење свога мужа позивањем на децу. Јован Христић у предговору *Изабраним драмама* Милутина Бојића истиче да писац „једноставно не зна шта би с њом, па мора да је брже-боље уклони са по-

38 Вид.: Марјановић 2000, 63.

39 На сличан начин о помирењу противуречности говори Петер Сонди, који трагично схвата као дијалектички феномен, па однос између нужности и слободе показује извесну индиферентност само ако је побеђени истовремено и победник (вид. Сонди 2008, 178–182).

зорнице, уз напомену: 'уздахне и оде'.⁴⁰ Христићеве речи повлаче питање: да ли је писац морао да уведе овај лик ако није знао шта би с њим, или још прецизније: зашто је лик уведен ако је одмах затим уклоњен са сцене? Одговор којим се оправдава мотивисаност увођења овог лика би се могао извући из компарације овог лика (законите супруге) са ликом Симониде (потенцијалне љубавнице), и за собом отвара широк спектар могућих тумачења: јачина и искреност Симонидине љубави, борбеност љубавнице, помирљивост супруге, итд. У једној је ствари Христић сасвим у праву – ипак би се од жене чији ће муж бити ослепљен очекивало мало више, макар сукоб у великој сцени са Симонидом,⁴¹ што је уједно замерка писцу *Краљеве јесени*, тим пре што проблем женствености није питање којим се Бојић само узгред бавио у *Краљевој јесени*, већ је оно у *Госпођи Олги* уздигнуто на раван врлине у поимању деструктивне свести модерног човека.

Па ипак, ствари нису тако униформне, нити је пак писац имао за циљ да се позабави само питањем женских ликова, али ни простим постизањем доминације једних над другима. Међутим, то Бојићевој драмској поетици не умањује опасност да појединац уједно постане плен туђе воље, туђих интереса и амбиција. Јер ако се, најзад, може повући паралела са библијском причом о Давиду и Авесалому којом се објашњава психолошки однос Милутина и Стефана, са причом која се налази у списима архиепископа Данила, онда нам нешто јасније постаје и психолошко нијансирање у Милутиновом лику како га, примера ради, види Владимир Ћоровић: „Сем љубоморе, која му је главни мотив акције [...] његовом вољом влада други; он немоћно зазира од сабора, који му није потпуно сигуран; чак ни у бесу љубоморе не господари сам својом речи. У последњој сцени он је више сентименталан отац, него увређени муж или забринут државник. Такав 'психолошки' Милутин из драме управо је обрatan од оног бруталног, својевољног циника, каква га познаје историја; од човека који је све подвргавао својој вољи, и који није водио обзира ни о најрођенијима.“⁴²

Недефинисан став о краљу Милутину задржаће се до краја драме: други актери такође изnose противречне ставове о њему – једни помињу његове заслуге, док други говоре о његовим моралним преступима. И сам Бојић га у основи приказује као човека који у недостатку животне снаге прихвата да ослепљењем делимично ту исту снагу оскрнави код рођеног сина, а онда неочекивано допушта да краљ, у борби са снажним грижом савести и желећи да заустави гласника који доноси вест о почињеном ослепљењу, изговори у натуралистичком маниру: „Мене мозак пече!“ (80).

Ако драмска поезија, према увреженом мишљењу, приказује првенствено *вољна* психичка стања, ако у првом реду успешно разоткрива чак и оне једва приметне прелазе једног психичког стања у свесну одлуку воље и у активно *испуњавање* те одлуке, онда пада у очи како Бојић те механизме преноси са појединца на народ, са јединке на етнос. „Сетимо се само“, каже и сам Бојић у приказу стања у нашој драмској књижевности, „оне Дреперове теорије, оног грандиозног објашњења рођења, живота и смрти народа, који су адекватни животу појединца.“⁴³

Будућа визија наше књижевности у Бојићевом стваралаштву водила је стварању велике националне епопеје и она произлази из његове заинтересованости за национално биће у целини.⁴⁴ Није отуда необично што је луцидна Исидора Секулић

40 Христић 1987, 22.

41 Исто.

42 Ћоровић 1974, 233.

43 Бојић 1978, 129.

44 О томе сведоче речи Станислава Винавера написане у есеју „Скерлић и Бојић“: „На оној чуци у Арбанији разговарасмо још Бојић и ја каква ће бити поезија идућих дана. Бојић је видео рођење

препознала у народу онај збирни лик у који ће се слити и велика мисао, и савест што пати, и чиста љубав и лакомислена амбиција. „Бојић тражи народ као личност; тражи народно биће као идеју.“⁴⁵ Такву претпоставку оснажују најзад и речи самог аутора из Пролога – његово патетично обраћање роду Немањића. Преци ће васкрснути, испричати песму из великих дана, „са попршта вечног Бизанта и Рима“ (33).

И јер сваку стопу ове трошне груде
Којом одвајкада хорде дивље хрле,
Вечни друм на коме гомиле су мрле,
Заливасте крвљу да српскија буде (33).

Многи су историчари на свој начин писали о тровању папе Бенедикта и његовој дони Талејран, или о Бонифацију који скрнави веру у Христа и Девицу Марију – о чему у овом драмолету говори Ани, краљевој кћери, Други францишканац. У смисао паралелних догађаја у свету дворских интрига није лако продрети ни у Бојићевом сликању српских борби за престо зато што у њима душа појединца представља бескрајну нит прелива, ланац прелаза од покорности и понижења до мржње и презира, а круне које су бачене пред главне актере, то су тренутни тријумф властољубља, климакс болне трансгресије, слика историјске узалудности, али и најаву блиске пропасти царства српског. Тако слика пада надраста приватну сферу ликова и остварује своју јавну функцију.

Кад би ова једночинка била слика, била би то фреска⁴⁶ са живописним ликовима странаца – Гијома, Грка Димитрија и Римљанке Констанце Морозини чији се разговори воде „увијено позлатом и свилом“,⁴⁷ али и значајним ликовима око којих се цела радња врти – „неприсутног Стефана“ и „свеприсутне“ Симониде.

Бојић је у своју драму унео понешто еротичности присутне у његовој поезији, оне неутолјиве телесне глади коју је запазио и Гаврило Ковијанић: „Бојићева поезија нуди нам изобиље симбола те неутолјиве глади пола, оног манитог ужаса с којим се човек суочава, оне сирове чежње за насладом за чије су укроћавање древни људи измишљали магијска чаробна средства.“⁴⁸ Линија ероса се у драми оцртава на неколиким ступњевима. У центру свих релација је Симонида, а њен однос према Стефану, Милутину и Данилу, увек је праћен карактеристичним ознакама (очима, грехом, страшћу, вином, дубином и испијањем). Друга, такође доминантна, линија је преплитање светлости и таме, која се у симболичкој равни односи на живот, страст и љубав, али и на угаснуће, залазак, мрак и смрт. Зато кад Данило каже Симониди да светлости нема, она одговара:

нове епопеје. Ја сам видео пригушеност и мистику. Ја сам тада такве стихове и носио у себи“ (Винавер 1991, 11–12).

45 Секулић 1974, 227.

46 Једна од највреднијих фресака српског средњовековног сликарства је свакако она из Грачанице која је овековечила лепоту краљице Симониде Немањић, иначе оштећена – на њој Симонида нема очи.

47 Сукоб Истока и Запада оваплоћен је управо у ликовима Димитрија и Констанце Морозини. Као њихова непремостива граница и истовремено нит која их повезује стоји Византија, и сама на граници сталног присуства и непостојања, „зато трагање за њеним идентитетом јесте увек питање Истока или Запада, Константинопоља или Рима“ (Бошковић 2013, 73).

48 Ковијанић 1969, 132.

Симонида: Има је у паклу Стефанове зене.
О, како је пуна амбиса и страсти.
У том врућем оку кô цвет живот вене.
[...]
Право у смрт вуку те зенице модре,
Из њих струји песма чежње увек здраве,
Модро зелен отров у њима се точи,
И блистају горде рушевине славе.
О, дај ми да тонем у те вруће очи (63).

Спремност да дâ живот за тренутак љубави и страсти, спремност да се и сама пода Данилу да би спасла Стефана, поново је семантички повезана са симболиком коју нам писац непрестано нуди – умрети у махнитој страсти, на шта пристаје Симонида: „Па хоћеш ли мене? [...] Нâ, љуби и сиши!“ (67); „Из чаша од оникса глатка, / С дршкама од геме и од ковелина, / Пенушави нектар, пун блаженства слатка, / Пићемо у рују ципарскога вина. / Тад пиј очи моје до рођаја дана“ (69). Ужас који осећамо у страху од смрти стоји насупрот задовољству током којег нема помисли на смрт. Нагон је, дакле, толико снажан да у ликовима ишчежава природни страх од смрти. Међутим, „преобиље неизбежно води смрти.“⁴⁹ Смрт је као што се види у сталном саодносу са страшћу и опијеношћу. Ако имамо на уму наведене речи Гаврила Ковијанића да су људи у древно доба правили магијска средства – може се рећи и чаробне напитке – којима би телесну жељу сузбијали и умртвили, онда постаје јасна сва симболика песме уз чију пратњу се одвија прво Симонидино појављивање на сцени, а потом и сама завршница у којој се чује глас францишканског калуђера: *Vinum sit appositum...*

Две одвојене снаге се преплићу током целе драмске радње – љубав и вера – које ће се на крају расплести и смрт једне означити бесмртност друге.

Данило: Кајемо се што смо отисли од себе
Чашу среће, коју сам једном наспе
Господ свежим вином,
Симонида: Сад се чаша пени.
(Нагло.)
Чека те, испиј је... (71).

Градећи Данилов лик, Бојић није имао на уму само изворну религиозност коју бисмо очекивали од човека цркве. Њега је писац, рекло би се, имао намеру да изгради по Ничеовом образцу натчовека, што би се могло поткрепити и чињеницом да је годину дана пре појаве ове драме написао надахнут приказ поводом првог превода на српски језик Ничеовог дела *Тако је говорио Заратустра*.⁵⁰ Данило одбија љубав и страст, потискује и сузбија жељу, јер би га то предавање учинило слабим, и у коначном би га уништило, односно уништило би његово стремљење ка вечности, стога што љубав заслепљује и не допушта разборитост. Оваквим ставом Данило показује извештајан степен

49 Батај 2009, 82.

50 У поменутом приказу млади Бојић пише о Ничеу са нескривеним симпатијама: „Фридрих Ниче је једна од ретких појава по својој компликованости и по вибрирању свога духовног живота. И Шопенхауер је умео бити велики, дубок песник, и он је у својим делима а специјално у свом грандиозном делу био велики песник, био човек који је умео да својој мисли да елегантан облик у чару речи. Фридрих Ниче, његов ученик, отишао је много, много даље“ (Бојић 1911).

неосетљивости на убиствену драж. Па ипак у почетку он није сасвим равнодушан, и зато настоји да се освети узроцику страсти.

О пожудној љубави је дозвољено слободно говорити у неком стању кризе свести, у стању пијанства за које није потребан чаробни напитака, већ опијеност која може да произађе из саме телесне напетости услед надоласеће страсти, она подсећа на опијеност вином. Помамом се објашњава присност љубави и смрти из које произлази смртна љубав. И страст и вера се на свој начин супротстављају ограничењу, али док страст превршава своју моћ и исход налази у смрти, вера показује сва настојања верујуће душе ка бесмртности и трајању. И један и други облик изискују неку врсту жртве и спремност на страдање – смрт тела и смрт душе. Тако долази до извесног сједињења љубави и вере, урањања једне у другу, до повлачења једне у корист друге, или трансформације једне да би опстала у другој: „Дијалектика Ероса уводи у живот нешто што уопште није у складу са ритмовима сексуалне привлачности: жељу која не сплашњава, коју више ништа не може да задовољи, која чак не пристаје да се нађе у искушењу и буде задовољена на овом свету, јер она жели да љуби све или ништа. То је бесконачно надмашивање, узнесење човека према Богу. А тај чин је *неповратан*.“⁵¹

Те две снаге оличене су у двама ликовима Бојићевог дела – Симониди и Данилу. Током њиховог разговора има се утисак да се Данило ломи и да би могао да дâ пристанак жељи, да подлегне (после сваке Симонидине реплике, он кратко одговара: „раскошна си“, „гориш“, „лепа си“, „смарагд препун сунца и греха“, „дубоке су... мрачне...“, и коначно – „Не“). Та борба Данилова са дражима лепе краљице завршава се отржењем. Негацијом Данило поништава све, али се то догађа после последње Симонидине реплике у којој помиње Стефана: „Доведи Стефана, / Он један у мрак тај заронити смеће. / (*Притила се уз Данила и лагано, сањиво, реч по реч, тихо, заносно, слатко.*) Хајде да скршимо раскошне кондире / И кад испијемо задњи пехар вина, / И кад измрвимо бисер и сафире, / Испићемо очи безданих дубина...“ (69–70). Између ових двају полова, и између ова два лика налази се Стефан као њихова синтеза и знак разилажења истовремено, односно његове очи као метафора за овај лик и све сукобе у драми: „У очима тим се мрак поноћи стере, / Прах звезда кроз који сјај смарагда продре, / У њима се блиста сјај *греха и вере*“ (63; подв. М. С.). Симонидин покушај спасења Стефана умногоме ће се показати као одраз Саломиног искупљења главе Јована Крститеља.⁵²

У византијском друштву је жена као симбол еротичности била потискивана и, према навођењу Џејмсове, било је уврежено мишљење да „пристојна жена треба да се

51 Де Ружмон 2011, 47.

52 Млада лепотица Салома, која је, према речима Милутина Бојића, иста у легенди као и у уметности, заокупљала је пажњу и нашег писца, али и ондашњих европских уметника. У литературу је ипак ушла неочекивано касно, међутим, њено је присуство у књижевности, нарочито у поезији, с краја 19. и почетка 20. века веома доминантно. У француској књижевности готово да нема песника који је у то доба стварао а да је није узео у обраду. И сам Бојић јој је посветио песму. И више од тога. Колико је Саломин лик интригирао песника показује и чињеница да је „рођеној сестри Цека Трбосека“ посветио и кратак есеј под насловом „Салома у уметности“, који је објављен у *Дневном листу*, 1. августа 1910. године. О необичности и контроверзности овога лика, који је и наша тадашња литература радо експлоатисала независно од, чини се, непремостиве удаљености од нашег, па и западног, поимања страсти и морала, проговорио је сам Бојић са изванредним запажањем детаља: „И принели су главу и дали јој је на тањир“, тако завршава Јеванђеље ову чудну причу о девојци која је далеко од нас и чије оријенталске страсти нама остају чудне; а она нам се чини као случајно залутали гост у европску поезију“ (Бојић 1978, 15). Овome треба додати и податак о повезаности са феноменом сувишне декорације заступљеним на Бојићевој позорници, а који је одликовао слике Гистава Мороа (једна од њих носи назив *Slomé*).

уда или за мушкарца или за Христа“,⁵³ тако се према њеном мишљењу дискурс сексуалности и еротике пренео у сферу вере. Анализирајући улогу жене као предмета пожуде, Џејмсова истиче и то да је женска сексуалност била порицана, а вредноване су врлине попут девичанства и аскетизма, али су племкиње од најранијег узраста учене и тајнама наивног кокетирања у опхођењу. У судару двеју супротности настао је необичан спој нагонског и метафизичког, који је у драми Милутина Бојића потенциран симболичким представљањем Стефанових очију.

Краљ Милутин, вођен љубомором због осећања властите слабости, постаје онај језичак на тасу који доноси пресуду: „И кад зину празне очне дупље / У богаља што је туђу срећу крао, – / Хоћеш ли и тад хтети те дубине шупље? [...] Нек ископају, не да их ослепе!“ (77–78). Очне дупље постају симбол извора вере или греха. Како је Бојић очито имао намеру да атмосферу представи у сагласју са расположењима ликова и са променама драмских збивања, отуд врло важну улогу игра и метафорика дана и ноћи, односно смењивање светлости и таме, па се поставља питање: Може ли се из мрачних дубина назрети светлост? Краљ, у тренутку колебања хоће да врати гласника: „Стој, јер поноћ носиш, а не светлост дана...“ (80), те ту постаје јасна намера писца да представи вечни дуализам Дана и Ноћи. Последња слика драмског текста заиста представља гашење живота (јесен краљеву) и љубави (онога чему Симонида тежи), а на плану атмосфере – и гашење Дана („На позорници и даље само оне две свеће бацају слабу светлост“) (82). Одјек песме праћене звуцима мандолине: *Vinum sit appositum morientis ori* („нека се вино принесе уснама умирућег“) тек овде добија своју стварну симболику.

Донекле је краљева одлука о ослепљењу Стефановом и врста освете за сопствену немоћ проузроковану старењем. Позне краљеве године потенциране су на неколиким местима у драми, а нарочито истакнуте насловом, то сугерише и податак да је од свих његових задужбина најлепша управо она у којој ће га након упокојења сахранити (манастир Бањска), дат на самом почетку драмата те тако обезбеђује функцију припреме читаоца на први сусрет са овим јунаком. Док ће даље пад краљевог ероса у плотско пратити његово 'путовање у ноћ', јер предати сопствено постојање жељи за Симонидом значи прихватити ту окаснелу љубавну страст као вино које се приноси уснама умирућег као његово последње причешће.⁵⁴

Симболички пад Бојићевог краља, потврђује још једну тезу: да власт није нужно у рукама владара.⁵⁵ Као што Драгутин Илић у неком моменту свог Саула представља као марионету у Доиковим рукама, тако и Бојић даје предност Данилу и иде чак корак даље – његов Краљ у драми остаје неименован до краја текста, дакле, сасвим обезличен.

Како се *Краљева јесен* може довести у везу са митом о Федри, а *Федра* представља инцестуозно згрешење које изискује казну, тако се све оне експозиционе сцене које се тичу греха и дотичу теме инцеста⁵⁶ преламају на један вешт начин у завршници драме и продубљују њен семантички ниво.

53 James 1997, 63.

54 Више о овоме вид. у: Несторовић 2007.

55 Ову тезу заступали су бројни наши драмски писци, нарочито на прелазу из 19. у 20. век, и афирмисана је у бројним делима: *Саул* Драгутина Илића, *Ђурађ Смедеревац* Ђура Димовића, *Трнова круна* Милорада Поповића Шапчанина, итд. – где се појављује тзв. владар из сенке у лику жене или рђавог саветника.

56 У почетним поставкама драме јасне су две паралелне линије, прва се тиче једног облика инцестуозне љубави, а друга оглушења о верске норме – оба пута реч је о забрањеној љубави: „И побожни краљ је једне ноћи лепо / Монахињу, сестру братовљеве жене“ (40), а друга је прича о папи Бенедикту и дони Талејран. Вредан је пажње и исказ II францишканца с почетка драме: „Ах Бонифације грешио је често. / 'Душа није вечна.' Зар то није хула? / И рече, нафора да је просто тесто. И девица да је прељубница“ (37). Чини се да је Бојић и ову идеју касније развио кроз однос

Треба се, међутим, осврнути и на чињеницу да је причу о оклеветаном младићу и злој жени имало и византијско доба. У Цамблаковом житију се стога врши реминисценција на Константина Великог, који је као симбол хришћанства свакако био ближи нашем средњовековном читаоцу од митског Тезеја.⁵⁷

Бојић пак не оправдава директно поступке свога Краља. Ликови драмата су ту да представе сопствени пад, који, на другој страни, илустративно прејудицира пад два народа, односно пад два царства.⁵⁸ „Пад Византије је према томе симболичко име за ишчезавање и нестајање, за то да постојати значи стално се опирати пролазности која напослетку нађе начина да дође до онога због чега постоји непостојање. У нестајања постоји непостојање.“⁵⁹ То је истовремено пад у ћутање, у немоћ, у отупелост, јер „ми ронимо у мрак који је изнад ума и ту налазимо не само сажет говор већ потпуну немоћ. [...] Светлост која је мрак и мрак који је светлост.“⁶⁰

Отуд је ова драма израз човекове потребе за потрагом и немогућности да потрагу оконча. У драми Милутина Бојића сваки од ликова трага за својом Византијом, за изгубљеним сопством, за оним што га у битном детерминише.

Писац у дидаскалијама сугестивно слика крај кроз страшно, злослутно знамење – двор је неосветљен, бедан, попут кулиса припремљених за општу пропаст, а сада се види и сва истина речи Теодора Метохита којима описује тадашњи српски двор, где се „покушало пешке надметање с лидидским двоколицима, али се ипак надметало“ (81).⁶¹ Драмски јунаци постављају последње делове мозаика у коме се постепено обликовао стварни смисао драме: коначно признање окружности и недокучивости људске судбине, немилосрдна равнодушност према патњи других, песимизам и мистичка осама, у којој душа може бескрајно да послушкује тајне постојања, и најзад, најважнија теза о ништавности људских напора. Жртва и вечно кајање предстоје свим ликовима што зависе од судбе, неке више силе. Испред дворане у којој заседа Сабор седи Симонида, укочена као „смрвљена жртва“ и гледа како се смркава, чекајући добро знани исход – сви модернисти, наиме, знају да су сви покушаји, сви путеви ка коначном ослобођењу у исти мах путеви ка смрти или пропасти. Мисао о спасењу је, у таквом односу представљених снага, само трансценденција.

Данила и Симониде. Обликовање Данила као човека који се више бави државним него верским пословима поклапа се у великој мери са овом сликом, а крај исказа о девици која постаје прелубница подудара се са Симонидим речима из једне касније сцене: „Пиј недра где зраци сунца нису пали, / С којих нико није завесу смакао. / Дршћу ко блед љиљан усред ноћи плаве / Ни презрели краљ их још није такао“ (67).

57 Концепт је, међутим, идентичан: Константинова жена Фауста се заљубила у свог пасторка Криспа и оптужила га за напастовање, због чега му је плаховити Константин одузео живот, да би потом када се уверио да га је Фауста обманула и њој на исти начин пресудио. У поменутом *Житију Стефана Дечанског* помиње се да је и умни краљ Милутин постао жртва сплетак своје жене.

58 Јер и привремени успон наш само је илузија и потврда да нема трајног стања. Је ли онда и вечност којој драмски ликови теже апсурдна категорија? „Тај наш успон уз пад и у паду Византије, он се никако не може помирити са сликом у којој, гоњени разлозима цркве и њене историје, пад Византије видимо као већу претњу од свих, као ослабљеност изворног, ортодоксног хришћанства“ (Јерков 2013, 161).

59 Јерков 2013, 154.

60 Аверинцев 1982, 159.

61 Теодор Метохит, учени дипломата који је већ имао искуства у склапању политичких бракова, пет пута је морао да допутује у Србију да би се дипломатски преговори о склапању брака српског краља и византијске принцезе успешно окончали (Више о овоме вид.: Острогорски 1998, 457).

Литература

- Аверинцев, Сергеј С. (1982): *Поетика рановизантијске књижевности*, прев. Драгољуб Недељковић, Марија Момчиловић. Београд: Српска књижевна задруга.
- Батај, Жорж (2009): *Еротизам*, прев. Иван Чоловић. Београд: Службени гласник.
- Бојић, Милутин (1987): „Краљева јесен“, у: *Изабране драме*. Београд: Нолит.
- Бојић, Милутин (1978): „Наша драма“, у: *Сабрана дела Милутина Бојића*, књ. 3, Проза I, прир. Гаврило Ковијанић. Београд: Народна књига.
- Бојић, Милутин (1978). „Салома у уметности“, *Сабрана дела*, књ. 3, Проза I. Београд: Народна књига.
- Бојић, Милутин. „Тако је говорио Заратустра (написао Ф. Ниче, превео др Милан Ђурчин)“, у: *Дневни лист*, бр. 278, Београд, 9. октобар 1911.
- Бошковић, Драган (2013): „Византија: идентитет или утопија историје српске књижевности“, у: *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и првог века*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 73–79.
- Винавер, Станислав (1991): *Европа у врењу*, прир. Петар Милосављевић. Нови Сад: Дневник.
- Делимо, Жан (1987): *Страх на Западу (од XIV до XVIII века)*, II. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Де Ружмон, Дени (2011): *Љубав и Запад*, прев. Милан Комненић. Београд: Службени гласник / Карпос.
- James, Liz (1997): *Women, Men and Eunuchs: Gender in Byzantium*. London: Routledge.
- Јерков, Александар (2013): „Пад Византије и диогенијска нонтологија, део први“, у: *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и првог века*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 21–35.
- Јерков, Александар (2013): „Пад Византије и српска поетика, део други“, у: *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и првог века*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 143–162.
- Ковијанић, Гаврило (1997): *Живот и рад Милутина Бојића*. Београд: Научна књига.
- Лалић, Иван В. (1997): *О поезији*, прир. А. Јовановић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Лалић, Иван В. (1974): „Милутин Бојић“, *Изабрана дела*. Београд: Народна књига.
- Марјановић, Петар (2000): „Слика једног историјског тренутка (Милутин Бојић: „Краљева јесен“, 1912)“, *Драмски писци XX stoleћа*, друго допуњено издање. Београд: Факултет драмских уметности.
- Meyendorff, J. (1990): *Christian Marriage in Byzantium: The Canonical and Liturgical Tradition*. Washington: Dumbarton Oaks Papers.
- Mirrer, Louise (1999): *Women's Representation in Male-Authored Works of the Middle Ages*. Women in Medieval Western European Culture, edited by L. E. Mitchell, New York and London.
- Мошин, Владимир (1977): „Балканската дипломатија и династичките бракови на кралот Милутин“, *Споменици за средновековната историја на Македонија*, том II, Скопје.
- Несторовић, Зорица (2007). *Богови, цареви и људи*. Београд: Чигоја штампа.

Николић, Часлав В. (2013): „ФИАТ: Динамички идентитет створеног у византијској теологији и старој српској књижевности“, у: *Византија у (српској) књижевности од средњег до двадесет и првог века*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 81–100.

Острогорски, Георгије (1998): *Историја Византије*. Београд: Народна књига / Алфа.

Павићевић, Јована С. (2013): „Ритуал, сценска игра и литургијска драма“, у: *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и првог века*, ур. Драган Бошковић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 269–283.

Павловић, Миодраг (1973): „Милутин Бојић“, у: *Српска књижевност у књижевној критици*, едиција Драма. Београд: Нолит, 356–358.

Поповић, Александар В. (1998): „Мотив Федре и Хиполита у Житију Стефана Дечанског Григорија Цамблака“, *Зборник радова Византолошког института*, XXXVII, Београд: Византолошки институт САНУ.

Поповић, Јован Стерија (2001): „Карактеристика Стефана краља Дечанског“, у: *Критике, полемике, писма*. Вршац: КОВ.

Поповић, Тања (2001). „Српскословенско наслеђе и новија српска поезија“. Словенско средњовековно наслеђе. (*Зборник посвећен професору Ђорђу Трифуновићу*), ур. Зорица Витић, Томислав Николић, Ирена Шпадијер. Београд: Чигоја штампа.

Радуловић, Марко (2015). *Српсковизантијско културно наслеђе у српској поезији друге половине двадесетог века (Васко Попа, Миодраг Павловић, Љубомир Симовић, Иван В. Лалаић)*. Докторска дисертација. Београд: Филолошки факултет.

Секулић, Исидора (1974): „Милутин Бојић“, у: *Изабрана дела*. Београд: Народна књига.

Сонди, Петер (2008): *Студије о драми*, прев. Томислав Бекић. Нови Сад: Orpheus.

Томин, Светлана (2007): *Књигољубиве жене средњег века*. Нови Сад: Академска књига.

Томин, Светлана (2011): *Мужаствене жене српског средњег века*. Нови Сад: Академска књига.

Ђоровића, Владимир (1927): Предговор у: Милутин Бојић, *Песме и драме*. Београд: Српска књижевна задруга.

Ђоровић, Владимир (1974): „Милутин Бојић“, у: *Изабрана дела*. Београд: Народна књига.

Христић, Јован (1987): Предговор у: Милутин Бојић, *Изабране драме*. Београд: Нолит, 5–29.

Цамблак, Григорије (1989): „Живот и подвизи светога великомученика међу царевима Стефана српскога“, *Књижевни рад у Србији*, прир. проф. др Дамњан Петровић. Београд: Просвета / СКЗ.

SERBIAN-BYZANTINE CULTURAL HERITAGE AND MODERN DRAMA
(*Kraljeva jesen* by Milutin Bojić or the Triumph of a Victim)

Taking into consideration the fact that history and myth were the basis for shaping modern ideas in literary works of the early twentieth-century writers, the purpose of their focus on the past is reflected in the presentation of the possibility of transforming the traditional into the modern. Serbian Mediaeval ages, formed by the very Byzantine influence, offered the writers a specific cultural matrix which testifies to the integrity and continuity in building the national identity. History, however, was used only as a starting point, while the writers' tendencies were mainly directed towards the private domain of characters that dominated their public self. The specific interplay of light and darkness that is prevalent in the play *Kraljeva jesen* by Milutin Bojić, reflected by means of a particular symbolism of birth and dying, that is, life and death, has achieved its deeper semantic function in terms of referring to history: on the plane of the rise and fall of the two empires, represented by individual drama heroes and their fates (absent Stefan Dečanski, omnipresent Serbian queen and Byzantine princess Simonida, King Milutin and Abbot Danilo). At the same time, the writer of *Kraljeva jesen* examined the problem of offering a sacrifice in the name of higher state interests. Therefore, the conflict between the personal and the collective, the private and the public becomes insoluble – equally paradoxical as the dilemma: to live or to die, which in its initial stage, in both cases, implies a decision to last: firstly, finitely (for its outcome is death), and secondly, infinitely (after the death). Just as immortality implies what comes after death, so does the writer, in line with modern philosophers' ideas, demonstrate that there is no death; this results in the writer's constant devotion to the past, which, although it confirms the time flow and, hence, transitoriness, is, at the same time, a proof of existence. The intertwining of constant absence and presence reflects the presence of absence – of Byzantium, spiritually and historically present, and geographically absent, of what is nowhere today, a non-place (Utopia).

