

Синиша ЈЕЛУШИЋ

## ГЕСТ И ОЧАЈАЊЕ: ДВИЈЕ ДРАМЕ РИСТА РАТКОВИЋА

Уобичајено је да се наводи податак према коме је Ристо Ратковић аутор једне драме: *Зорај*, 1929. године. На такав податак наилазимо примјерице у избору *Поноћ мене*<sup>1</sup> и у *Изабраним дјелима*: „Ратковић је написао и један драмски текст – трагедију *Зорај* (1929)”.<sup>2</sup> Сретен Перовић је у часопису за позоришну умјетност и културу *Гест* (Подгорица, 2/1999) у тематској цјелини *Ретроакт*, кориговао свој пређашњи суд, објављујући још двије Ратковићеве драме: *Комедију* (у 10 слика. Без и једне ријечи) и *Змаја од Јастрепца*, у чијем поднаслову стоји *Лирска фантазија*.

Подстицајан предложак за расправу о жанровским одређењима *Комедије* представља податак да је да је ова објављена у *Изабраним дјелима* (књ. III) као облик „ритмичке прозе”, мада је по свему најпрецизније одредити појмом експериментални драмски текст.<sup>3</sup>

*Комедија* је објављена у првом броју *Беле ревије*, часописа од свега једног штампарског табака (16 страна малог формата), септембра 1925. године, четири године прије *Зораја*, његовог главног драмског дјела. Иако је најављена као комедиографски текст у десет слика, она никада није у цјелини написана. Ради се, како је поменуто, о експерименталном драмском тексту чији су главни ликови Она и Он. Важно је уочити да је текст лишен онога што чини супстанцу драмског израза, дијалога, и да је у цјелини сачињен од *дидасталија*. Прецизније речено: у оним

---

<sup>1</sup> Сретен Перовић, у: Ристо Ратковић, *Поноћ мене*, избор, предговор и поговор Сретен Перовић, Титоград: Графички завод, 1966, стр. 38.

<sup>2</sup> Ново Вуковић, у: Ристо Ратковић, *Изабрана дјела*, књ. II, Никшић: Универзитетска ријеч, 1991.

<sup>3</sup> „То значи да се *Комедија* може истовремено сматрати и *ритмичком прозом* и *сценариом* и *сценариом за пантомиму*.” Радомир В. Ивановић, *Ристо Ратковић – прилог поетици*, Бијело Поље – Нови Сад: Пегаз – Змај, 2003, стр. 112.

дјеловима структуре исказа у којима би требало да буде садржана дијалогска релација, налазе се дидаскалијски искази. А познато је да термин *дидаскалија* означава све што у драмском тексту не изговара драмски јунак или глумац, односно све оно што недвосмислено припада писцу. Према томе, дидаскалије садрже сценске индикације: ознаке мјеста и времена, чему се придодају напомене глумцу (а тичу се говора и покрета). Према Ан Иберсфелд дидаскалије су нужно двосмислене: оне означавају услове исказивања (пре свега просторно-временске координате) фикционалног догађања, али истовремено и сценске услове.<sup>4</sup> Улога дидаскалија је, дакле, двострука: она је текст режије који садржи све напомене што их писац упућује скупини практичара (редитељу, сценографу, глумцима) чији је задатак да обезбиједи сценско постојање његовог текста; она је такође потпора читаоцу да предочи себи било одређено мјесто у свијету, било позоришну сцену, било једно и друго. Дидаскалије дефинишу, дакле, два типа услова исказивања, оне које нуди фикција и оне које нуди сцена: будући да је задатак редитеља да доведе у везу фикционално и представљено, јасно је до које су мјере дидаскалије важан појам позоришног умијећа.<sup>5</sup>

За приступ анализи овог Ратковићевог драмског текста посебно ваља указати на дидаскалијама примјерену усмјереност на оно што је физички појавно/феноменално. И да је у томе садржана несумњива веза с *мимом* и *пантомимом*, у којима се налазе основи облици оваквог сценског изражавања, који укључује сценски покрет, гест и мимику. Ваља уз то подсетити да је ријеч о специфичном позоришном облику, који утемељује дистинктивни појам позоришне умјетности и који је присутан од Хеладе и Рима, ренесансе (посебно *comedia del' arte*) до наших дана.

Функција Ратковићевог драмског експеримента, сажето и донекле уопштено говорећи, по свему судећи, јесте у томе да се посредством физичког покрета доспијева до израза (а на ове нас дидаскалије непосредно упућују), далекосежних, дубинских психолошких значења, која су заправо ријечима несаопштиви.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Вид. Ан Иберсфелд, *Кључни термини позоришне анализе*, Београд: ЦЕНПИ, б. г, стр. 11-12.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Карактеристично је да се проблем референцијалне функције ријечи/говора нешто више од двије деценије касније проблематизује у тзв. драми апсурда, посебно код Ежена Јонеска који је истицао: *Још су (боје, С. Ј) живе, док су речи, за мене, изгубиле смисао, вредност, сваки израз. Или: ... Како бисмо се добро разумели да нема речи. Трбало би говорити наопако.* Упор. Ежен Јонеско, *Испрекидано трагање*, Вршац: КОВ, 1991, стр. 12.

Успостављена је отуда разлика између два плана: 1. спољашњег/феноменалног, који одговара физичкој равни и 2. унутрашњег/ноуменалног, који се, уобичајено, у језику саопштава. Укидајући комуникабилну функцију језика, Ратковић доспијева до обрата у коме се *једино* феноменалним које је свагда физикално, може исказати дубинска (ноуменална) суштина. У Ратковићевом драмском тексту обрат равни о којима је ријеч остварује се трансформацијом психолошке структуре неименованих јунака (*Она* и *Он*). Разабира се релативно јасно да сложена психолошка релација Ратковићевих драмских јунака почива на полазном конфлику и потоњем еротском зближавању.

*„Она: (се заплака у полусмеху)*

*Он: (је пољуби у у врат)*

*Она: (се одмаче и прекорно, да сажали, заплака лакше али постојаније)*

*Он: (пође одлучно к вратима)*

*Она: (полуокрену главу за њим, плашећи се да не оде)*

*Он: (енергично ухвати кваку, тако да она чује)*

*Она: (устаде, неодлучно гледа)*

*Он: (се врати, објективно је гледајући без дефинитивног израза на лицу)“.*

Сагласно напомени о сажетом указивању на особености значења овог Ратковићевог текста, истичем поступак превођења на физикални план сценског покрета два опозитна нагона (блиска Фројдовом разликовању Ероса/Танатоса), чији је однос по свему амбивалентан. Јасно је да се ови нагони не појављују поступно и издвојено, у засебним сегментима драмске радње, него *синхроно* и прожимајуће. Стога се базично значење Ратковићевог текста находи у тражењу превасходно физикалне форме (сценски покрет) којом се дубинско несвјесно (респ. *либидинозно*, С. Фројд), непосредовано вербалним језиком, условно речено, најнепосредније исказује.

Завршна дидаскалија Ратковићевог текста гласи: „Радња се дешава брзо, тако да се не примети ћутање“. Ова нас дидаскалија, заправо, уводи у тему односа визуелних медија (увијек у односу на књижевност – драмски текст као предложак за позоришну представу), стога што упутство о брзом дешавању радње, на неки начин усмјерава на нијем филм (филм као покрет – без говора, изворно: *mouve pictures* – покретне слике). Ратковићев текст овим добија до краја експериментално значење: драмски перформанс, како је у завршној дидаскалији истакнуто, преводи се у особености структуре нијемог филма. А познато је из раних спорова о природи филмске умјетности да управо нијем филм представља покушај да се филмски језик, поступком редукције „нефилмског“ мате-

ријала (а ријеч/вербални исказ таквом материјалу припада), доведе до сопствене „чисте” форме која би требало да представља суштаство или *differentia specifica* филмске умјетности.

Основна аргументација којом је до сада довођена у питање вриједност Ратковићеве драме *Зорај* тешко да може бити оспорена. Ријеч је свагда о неувјерљивости линеарног сижеа, манихејском супротстављању Истока и Запада, љубавној фиксацији као патолошкој опсесији. (Ова посљедња, истини за вољу, упркос свему садржи занимљив облик дубинске психолошке трансформације: љубави и смрти/ероса и танатоса).

Темељне слабости ове драме, на примјер, преношење радње и мијешање дубоко неспојивих начела источњачког и западноевропског начина живота, уочио је у својим приређивачким коментарима сасвим прецизно Ново Вуковић: „Уносећи обилато симболику и фантастику, уводећи у радњу митске и натприродне типове, преведећи радњу са рационалног плана на халуцинантни и сл. Ратковић је створио један у драматуршком погледу компликован текст, који се, евентуално, само у фрагментима држи као литература...”<sup>7</sup> Драма је можда најслабија на плану мотивације (нпр. посебно неувјерљива конструкција самоубиства Зорајевог оца Арсланбеја). Уобичајено да се Зорајева трагичка величина поима као исфорсирана, а помињани монолози наивни и претенциозни. На овоме се заснива и радикалност Вуковићевог завршног критичког става према којем је романтични мит о емотивној и духовној супериорности Оријента над прагматичким и стерилним Западом, коришћен с промјенљивим успјехом у литератури прошлог вијека доживио у Ратковићевој драми скоро бродолом и можда у тој чињеници треба тражити објашњење што се аутор овог дјела одрекао.<sup>8</sup>

Сретен Перовић је уочио Ратковићев покушај да у *Зорају* „интегрално оцрта психолошки профил личности”, признајући да њен аутор у томе „Није сасвим успио, највише зато што му је недостајало драматуршке вјештине”<sup>9</sup> Посебно указујући на вриједност аутентичког поетског израза садржаног у овом драмском тексту, Перовићева критичка оштрица усмјерена је поглавито на проблем драматуршке структуре дјела. Неке сцене и неки односи, пише Перовић, сувише су наметнути да би могли дјеловати животно, убједљиво.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Ново Вуковић, у: Ристо Ратковић, *Изабрана дјела*, књ. II, Никшић: Универзитетска ријеч, 1991.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Сретен Перовић, у: Ристо Ратковић, *Поноћ мене*, избор, предговор и поговор Сретен Перовић, Титоград: Графички завод, 1966, стр. 37.

<sup>10</sup> *Ibid.*

На трагу става Ј. М. Лотмана који је испитујући природу семиотичких система дошао је до закључка да се „сложеност структуре... налази у директно пропорционалној зависности од сложености преношене информације”,<sup>11</sup> или, другачије речено, да су синтактичка и семантичка структура текста каузално повезане, судећи по свему до сада реченом, – драма *Зорај*, строго узев, не би посједовала онај нужан услов конституисања вриједне значењске равни.

Још једном, ако уочимо озбиљне препреке у начину функционисања драматуршких елемената текста, онда смо тиме, имплицитно, а приори одредили и значењске консеквенце из из таквих препрека могу произићи. Семантичке границе које произилазе из линеарно организоване драматуршке структуре, на трагу Лотманове дефиниције, морале би бити озбиљно доведене у питање.

Насупрот оваквом, несумњиво теоријски конзистентно изведеном закључку, драма *Зорај* сачињена је од изразитих значењских слојева, а ови се највећма могу уочити у фрагментима текста, посебним цјелинама које се именују као универзални искази. Ријеч је, дакле, о универзалним исказима који се издвајају из цјелине драмске структуре, за коју је, како смо се увјерили, с правом уочено да посједује бројне слабости.

Семантичка вриједност Ратковићеве драме *Зорај* садржана је стога превасходно у универзалним исказима и то управо онима које изговара њен истоимени главни јунак.<sup>12</sup> У том смислу, Ратковић би, с обзиром на податак да је завршио студије на Филозофском факултету у Београду, могао подсећати на своје егзистенцијалистичке савременике: имам у виду Габријела Марсела, Камија и Сартра, који су у литератури видјели превасходно могућност обликовања сопствених филозофских становишта.

Значење драме (*resp.* најчешће универзалних исказа главног јунака Зораја) које се овдје има у виду почива, уопштено узев, на два круцијална појма, од којих први јесте *очајање*.

У једном тренутку ауторефлексивне Зорај вели: „У духу мом је подземно жуборио онај извор очајања, можда и пре овога. Само један мали нокат, мали мали нокат што се је зарезао и извор јада је прокључао, шикнуо напоље.”

Происходи из овога да очајање представља ону дубинску раван личности, која не припада појавности и за чије обзнањивање је довољан

<sup>11</sup> Уп. Ј. М. Лотман, *Структура уметничког текста*, Београд: Нолит, 1976, стр. 42.

<sup>12</sup> *Зорај*. У: Ристо Ратковић, *Изабрана дјела*, књ. II, Никшић: Универзитетска ријеч, 1991. Сви наводи су из овог издања.

какав неупадљиви, безначајни повод. Ријечју, очајање је суштина личности, њен најдубљи дио.

У овом смјеру анализе посебну пажњу треба посветити завршној, IX слици драме, именованој, значењски далекосежно, као *Догађање у душевној болници*.

Карактеристично је да младић звани Апостол Очајања вели да даје „увек један исти савет: „Очајавај”! На Зорајево питање због чега, А. О. одговара: „Труди се пријатељу да ти буде лака смрт!” А на другом мјесту на питање о смислу очајања налазимо одговор: „Да би срећно умрли господине”. Сложено значење које се, могућно, приближава Сјерену Кјеркегору и хришћанској теологији, налазимо у очајавању као неопходном услову спасења. Стога: „Највише вероватноће да не овековечимо свој бол, јесте да очајавамо, али ни то није сигурно. Па због тога баш треба очајавати још више”.

Сагласан аксиолошкој равни хришћанске теологије је и однос вјечности и пропадљивости, који се може откупити „дугим очајавањем”: „Дојке које си дирао са одушевљењем, спарушиће се, очи ће наше да исцуре... Зато је и неморално и постојање света уопште. Ипак се највише можемо надати, последњи тренутак радости да откупимо дугим очајавањем”.

Необично је занимљиво да се директна аналогија са овим ставом налази у једном Кјеркегоровом запису из његовог списка *Болест на смрт*, да чак и у оном што људи сматрају најљепшим и најпривлачнијим, у дивној младој девојци у којој све одише складом, миром и радошћу – чак и у њој се крије очајање.<sup>13</sup>

У студији о Кјеркегоровој религиозној филозофији, Лав Шестов је указао на *основни* Кјеркегоров став, уколико желимо проникнути у суштину његове философије. „Само ужас који је довео до очајања, пише Шестов, буди у човеку његово највише суштаство”.<sup>14</sup> Уз то људски кукавичлук – изјављује Кјеркегор – не може да поднесе оно што нам имају саопштити лудило и смрт.<sup>15</sup> Стога је, пише руски филозоф религијске оријентације, на трагу Кјеркегора, безусловно поверење у ум и умско мишљење највећа несрећа за човека; прави почетак философије пак није чуђење, као што су сматрали стари, него очајање. Отуда је одлучни задатак филозофије у томе да се ова истргне из власти умског мишљења

<sup>13</sup> Вид. Soren Kierkegaard, *Болест на смрт*, Београд: Идеје, 1984.

<sup>14</sup> *Кјеркегор као религиозни филозоф*, у: Лав Шестов, *Умозрење и откровење*, Београд: Плато, 2003, стр. 223.

<sup>15</sup> *Ibid.*, стр. 222.

(рационалног сазнања) и у себи нађе храбрости (само очајање даје човеку такву храброст) да тражи истину у ономе што су сви навикли да сматрају парадоксом и апсурдом.<sup>16</sup>

Уз то, *очајање* је, према *Болести на смрт*, први корак ка личној вјери с обзиром да појединцу омогућује да *изабере* самог себе. Разумије се да строга дихотомија рационалности и очајања у Кјеркегоровој филозофији почива на његовој потреби утемељења *истинитог* појма праве вјере (*Sola fide* – што је и наслов списа Лава Шестова). Из овога угла ваља и разумијевати смисао његових ријечи: „Да би се нашао Бог, треба се одрећи ума”.<sup>17</sup> Нема никакве сумње да значење ове Кјеркегорове реченице не можемо наћи ни у драмама ни уопште у књижевном дјелу Риста Ратковића.<sup>18</sup>

Други битан круг проблема који одређују значење *Зораја* чине Фројдови појмови нагона и културе, ероса и танатоса. Када у главном јунаку драме „сазријева увјерење да у свом бићу носи пакао и да љубав према површној глумици није узрок него само повод да се зло у њему откочи”, онда нас ово непосредно упућује на Фројдово разумијевање проблем нагона: Оно/Ид, који детерминишу его став, чија је аутономија заправо привидна. Ријечју: суштина није у интелектуалном/појмовном (сазнање), него у нагонском, крви (Зорај). Ово нагонско се показује преваходно у односу ероса и танатоса, у коме односу овај потоњи врхуни. У овом дијелу Зорај уводи значењски важно разликовање између такозване масе и њеног горњег слоја. Разлика се објашњава овако: „Инстинкти, нагони у маси изражавају се у животињском облику... интелектуални и владајући део човечанства манифестује се у виду вишег разу-

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.* стр. 238.

<sup>18</sup> Ипак, судове који се односе на религијско значење књижевног текста Р. Ратковића ваља доносити са највећом опрезношћу. Указујем једино на карактеристичну семантику пјесме *Икона* у којој се налази неупитно експлицитни исказ упућен умрлој драгој: „Иначе, ти знаш:/ у Бога нисмо веровали/ни ја ни ти.”

И заиста, вели нам даље пјеснички субјект, нема то са њим везе/што желим/пред сликом твојом кандило да палим”. Али ако, најкраће речено, сагласно хришћанским теолозима (К. Вер) став: Ја те волим, увијек подразумејева присутност вјечности (resp. Бог), онда је Ратковићева пјесма, упркос експлицитном оспоравању, без остатка, најдубље религиозна. Јасно је да је однос порицања и потврђивања спрам религијског суштаства у пјесми обрнуто пропорционалан: експлицитност порицања, према визури дубинске психологије, разоткрива заправо, у семантици пјесме, доминантну хришћанску религиозност. Отуда ова Ратковићева минијатура открива архетип *homo religiosus*, о коме, разумије се, није било неопходно било какво ауторово рационално посредовање.

ма, у виду божанственог ума. А ако хоћеш да мало даље пођемо, обе те одлике, и одлике масе и њене главе, обе су оне на једној истој основи. Обоје је то, драга моја црвена приказо, једно исто. У ствари, у основи својој, то је једно исто, изражено само на други начин.”

Савршено сагласно увјерењу оснивача психоанализе, инстинкти/нагони, представљају супстанцу бића, а интелектуалност није ништа друго него облик њихове сублимације.

Када је ријеч о психолошкој структури главног јунака драме, посебно је значењски индикативан завршни дио: „А ја тврдим, свечано тврдим, да је све то одвратно: и животињство и неживотињство, и маса и њена глава! Одвратно! Одвратно! Одвратно!” Ипак, у завршном дијелу драме на питање: Шта би ти хтео? Зорај одговара: „Светлост! Апсолутну светлост, или мрак! Апсолутну ноћ! Једно или друго. Крајност! Па, или-или.” Ако знамо да главни јунак Ратковићеве драме окончава управо самоубиством, значи ли то да се појам очајања, који јесте доминантни значењски појам *Зораја*, има прије свега повезивати, с појмом супротним Кјеркегоровим разумијевањем? Иако би се, сасвим условно, оно могло односити, на оно што Кјеркегор именује очајањем зато што се не жели бити самим собом, очајањем слабости.<sup>19</sup> И уопште, ако се Зорајево хтјење односи на двојаке, аксиолошки равноправне крајности свјетлости и мрака, зашто се Ратковићев трагични јунак, својим суицидним чином, опредјељује одлучно ипак за ово последње?

На крају, понешто грубо и уопштено формулисано, истичемо закључну хипотезу тумачења да значење очајања у Зорају, строго узев, јесте *егзистенцијално*, и да је, по свему судећи, у оној визури поимања егзистенцијалног, коме је прије оправдано придати атрибут *нихилистички* него атрибут *религијски*.

Или је истини најприближније рећи да је Ратковић у овој драми остао на путу предискуства онога што је Кјеркегор, сагласно суштаственом значењу његове филозофије, најдубље искусио?

<sup>19</sup> Soren Kierkegaard, оп. цит., стр. 38.



---

Prof. dr Siniša JELUŠIĆ

THE GESTURE AND DESPAIR:  
TWO DRAMAS OF RISTO RATKOVIC

*Summary*

In this paper, which, in fact, represents the introductory chapter of systematic interpretation of Ratkovic's dramas, the author attempts to define some characteristic attributes of fundamental semantic structure of the main Ratkovic's dramatic texts: *The Comedy* and *Zoray*. The basic hermeneutic method is intertextual: the first drama has analyzed in relations with other arts, film particularly, the second has focused the existential problem of the concept of despair. The author underlines the most important problem of semantic analogy between Ratkovic's dramatic discourse and Kierkegaard's religious philosophy and Freud's psychoanalysis. The distinction of Ratkovic's dramas project includes the modern nihilistic sense (very difference with Kierkegaard's meaning) which is essential for precisely interpretations of his whole work.

