

Љиљана ПАЈОВИЋ-ДУЈОВИЋ

ЦРНОГОРСКО ДРАМСКО НАСЉЕЂЕ: КЊИЖЕВНО-ТЕОРИЈСКО ПРОМИШЉАЊЕ

Никола Петровић Његош се означава као „најпознатији и најактивнији драмски писац у 19. вијеку”¹ чија је *Балканска царица* имала улогу темеља у настајању црногорске савремене драме. *Балканска царица* је први пут изведена на позорници 2. јануара 1884. То извођење се може сматрати почетком организованог позоришног живота на Цетињу, тј. у ондашњој Црној Гори. О томе догађају су писали у ондашњој штампи, и они који су је гледали и они који су у њој учествовали. „Забилежено је да је 3-4 стотине гледалаца (...) за вријеме представе дрхтало од узбуђења”²

Никола Петровић је писао стихове своје драме *Балканска царица* непрестано их провјеравајући међу слушаоцима у Оџаклији, једној врсти рудиментарне позоришне сцене ондашњег Цетиња.³ Интересантно је истраживати његов манир писања, особито ако се поку-

¹ Сретен Перовић, „Преглед црногорске драмске књижевности”, у: *Савремена драма и позориште у Црној Гори*, приредили С. Перовић и Р. Ротковић, Нови Сад: Стеријино позорје, 1987, стр. 101.

² Ђоко Пејовић, *Развитак просвјете и културе у Црној Гори 1852-1916*, Цетиње, 1971, стр. 296.

³ Врло су интересантни утисци које је у књижевној форми за собом оставио Симо Матавуљ, извањак, један од Књажевих одабраних консултаната и (глумаца) у свом дјелу *Билешке једног писца*. Ти подаци су драгоцјени, између осталог и због тога што су то свједочења човјека литерарног духа и префињене културе. Они нам откривају атмосферу првих ишчитавања драме, процеса њеног настајања, односа који је књаз сам, али и они око њега имао према побуди писања и циља који се њиме примарно остварује. Бројни су и Матавуљеви утисци (видјети 10. главу *Билешака једног писца*) који реконструишу прве позоришне проблеме, одабир глумаца, реакцију гледалаца, степен њиховог уживљавања, губљења дистанце између текста изговореног на сцени, реалног историјског сјећања и митологизованих представа.

шају апстраховати политички и државни циљеви његова дјеловања. Као уман стваралац и врло тенденциозан писац, изградио је једну врсту спонтане естетике која не почива на познавању теоријских норми драмског стваралаштва. Она, међутим, врло добро коренспондира са ондашњим, али и савременим схватањима функције драме и ефеката њеног позоришног извођења.

Рад на стиху и праћење позоришне адаптације одраз су његовог увјерења о потреби извођења драме у позоришту. Његови ставови су у том смислу блиски ставовима Френсис Фергасон која је, бавећи се суштином позоришта, закључила сљедеће: „...драма се пише да би се изводила те зато и тражи посебно непосредно разумевање”.⁴ Захтијева се, дакле, својеврсна симбиоза књижевне и сценске умјетности, сраслост текста и његовог облика изражавања. Врло је утемељена теза Николе Првог да ријеч изговорена на сцени има већу тежину од оне која је написана. Он је до те тезе дошао спонтано, размишљајући на начин патријархалног суверена, али се њоме дотакао питања жанровске хибридности драмског рода.

Драма по својој суштини претпоставља хибридизацију жанрова и поступака. *Балканска царица* је у типолошком смислу најближа романтичарској историјској трагедији стога што је појединац, а не заједница носилац драмске структуре. У њој је колектив Црногораца у другом плану, она је обликована као својеврсни фон на коме се сагледава јунакова судбина. „Његов (јунаков – Љ. П. Д.) доживљај заједнице и сукоба са њом је оно што се у трагедији испитује”, односно, „трагедија покушава да изрази његово приватно биће у контексту заједнице.”⁵ Да би остварио свој циљ, Никола Први Петровић се ослањао на искуства „класичне драме, као и предромантичарске мелодраме, у којој је најчешће долазило до „драматизације епике”⁶. Ивановић заправо указује на елементе три стилске формације: класицизма, предромантизма и романтизма препознајући у утицају посљедње пресудну улогу. За све њих је, и у европским размјерама

⁴ Френсис Фергасон, *Суштина позоришта*, превод и поговор Марта Фрајнд, Нолит, Београд, 1970, стр. 25.

⁵ Марта Фрајнд, „Историјска драма – покушај дефинисања жанра”, у: *Историја у драми, драма у историји*, Прометеј, Институт за књижевност, Стеријино Позорје, Нови Сад, Београд, 1996, 88.

⁶ Радомир Ивановић, *Дар и надахнуће*, Културно просвјетна заједница, Подгорица, 1997, стр. 25.

карактеристична дидактичка црта, врло препознатљива утилитарна функција дјела. О њој је, на свој начин проговорио и Краљ Никола инаугуралним говором посвећеним отварању Народног позоришта на Цетињу 16. маја 1910.

„Приказивање на позорници снажних историјских момената и читавих епоха, развиће естетских особина душе, а заједно с њима моралних и умних, једном ријечи – облагорађивање читаве природе човечије. Зар је то мала задаћа позоришта и драмске умјетности?”

*

Све ће нас окупљати позориште, свима ће предочавати једне исте слике и призоре живота; у свима ће једнако будити узвишене мисли и осјећања.”

Историја развоја драме показује да се о васпитној улози трагедије у позоришту од вајкада говорило, најчешће поводом моралног аспекта трагичке кривице. Моралистичку тенденцију најбоље репрезентује Лесингов став из 77. писма *Хамбуришке драматургије*: „Све врсте поезије треба да нас учине бољим; тужно је ако то треба доказивати; још је тужније ако постоје песници који сами у то сумњају”.⁷ Овдје се неминовним чини одређење рецепијената, ондашње и садашње публике, тј. оних којима је намијењен драмски текст и његова позоришна адаптација. Драма као хибридни жанр има велике могућности да задовољи очекивања публике. Виктор Иго (1802-1885), велики француски романтичар у Предговору драми *Риј Блазу*, 1838. године утврђује „да су захтјеви публике различити па и драма мора садржавати различите ствари”.

„Три врсте гледалаца чине оно што се обично назива публиком: прво, жене; друго, мислиоци; треће, маса у правом смислу ријечи. Оно што маса скоро искључиво тражи од драмског дјела, то је радња; оно што жене у њему желе прије свега, то је страст; оно пак што у њему посебно траже мислиоци, то су карактери.

(...) Сви хоће задовољство, (...) све задовољавају одређену потребу: потребу масе за мелодрамом; потребу жена за трагедијом која

⁷ Тек је Шилер и много успјешније Гете указао на пут разумијевања трагедије ван дидактичког контекста истичући разлику између моралистичке и естетске вриједности дјела.

анализира страст; потребу мислилаца за комедијом која слика човјекову природу.”⁸

Сваки драмски писац има као примарни циљ да дјелује на масе. У једној од најбољих књига написаних у вези са појмом драме, књигом Ђерђа Лукача стоји: „Драма је књижевно дело које у некој окупљеној маси жели да постигне непосредно и снажно деловање приказивањем збивања међу људима”.⁹ (Лукач, 23) Никола Први Петровић се одлучио да драмски набој постигне међусобном супротстављеношћу ликова. Није најсрећније одмјерио дужину временског збивања учинивши драмску радњу непримјерено дугом и развученом. Његова првобитна замисао драме, други чин у садашњем облику, много је успјелија што се тиче краткоће и кондензовања временског збивања.

Према Лукачу умјетнички квалитет драмског текста најприје зависи од процеса сублимације. (Лукач, 23) Његов захтјев се односи на чињеницу да драмско вријеме мора бити „релативно кратко”, тј. да мора представљати тек одломак, исјечак из тока радње који је започео много прије првог чина. На једној страни се очекује да садржај драме представи заокружен живот, а на другој се захтијева да се начини и средства за остваривање овог циља временски и просторно ограниче. Захтјев који Лукач дефинише као загонетку („Употребити што мање средстава а ипак обухватити што више”) присиљава драматичаре на поступак стилизације. Он се тиче снажне каузалности у слиједу појава.

Драмска рјешења *Балканске царице* покушала сам да преиспитам водећи се превасходно Лукачевим теоријским постулатима истакнутим ради остварења аутентичног драмског конфликта.

1. Лукач полази од тврдње да сукоб мора бити у директној вези са суштинским, егзистенцијалним проблемом јунака. (Лукач, 27) Станко је трајно незадовољан позицијом другог коју је задобио рођењем и која је самим тим непромјенљива. Из тог латентног, а затим и јасно демонстрираног незадовољства произилазе његови проблеми. Егзистенцијална важност тих проблема чини да се публика лако са њима идентификује, а у *Балканској царици* додатно, реинтерпретацијом епске и митолошке матрице о братској издаји. Драмски јунак мора спознати своја хтјења јер га она воде у борбу или судар, што

⁸ Преузето из књиге Zdenko Lešić, *Teorija drame*, II, Svjetlost, Sarajevo, 1979, 298.

⁹ На овај начин обиљежавамо странице издања из којег се цитати наводе: Đerđ Lukač, *Istorija razvoja moderne drame*, preveo Sava Babić, Nolit, Beograd, 1978.

се сматра основним обиљежјем драмске природе. Спознавши своја хтјења и покушавајући се ослободити комплекса инфериорности млађег брата, Станко доноси одлуку. Драмска акција у *Балканској царици* почиње тек онда када се пробуди људско хтијење. Војвода Станко Црнојевић, млађи син Иван-бега Црнојевића, одлучиће да превјери, заслијепљен личном похлепом и величином турске моћи. Одлази у борбу против Црногораца, а у корист традиционалних непријатеља Турака.

У Станковој дубокој различитости од оца Ивана пребива један аспект његове трагичке кривице и он је имплиците наговијештен у 1. чину на неколико мјеста: у првој појави, уводном монологу Станка Црнојевића којим је он представљен као романтичарски индивидуалац којег гуши тјескоба затворене средине и монотонија свакодневице:

Станко: *„Живот је мучан, дан сваки гори.
„Не тако, Станко! свако ми збори”.*

Станков однос према очевом начину владавине имплиците је присутан и у 1. чину 1. појаве у дијалогу два брата, Ђорђа и Станка:

Ђорђе: *„Твоја је лудост и вјетрогонство...”*
Станко: *„А теби, оцу – ето господство!”...*

.....

Ђорђе: *„Отац се Иво примиче гробу;
докле је жив још, ти за диобу
не збори, чоче, да се не чује...”*

.....

Станко: *„Меков не ваља за господара!”*

2. Драмски конфликт својим обликом треба да представи живот у цјелини. (Лукач, 27) На овој равни драмски писац Никола Први дао је предност епском моделирању стварности. Покушао је да изгради карактере драмских јунака кроз бројне монологе и дијалоге, а не кроз драмску радњу. Више их је описивао споља него што их је чинио дјелатнима изнутра, ухваћеним у тренутку њихове драмске акције. Код Николе Првог су карактери главних јунака развијенији од драмске ситуације, а требало би да је обрнуто. Наглашавањем драмских ситуација драмски писци показују сву неминовност драмског збивања. Суптилно дјеловање трагедије је да се, захваљујући њеној кондензованој снази обухвати у доживљају трагичко богатство живота и интензитет који иначе не можемо срести у животу.

3. Јунак који је у средишту драмског сукоба треба да буде репрезент типа. (Лукач, 27) Станко је фантаста нереалних амбиција који се суочава са унутрашњим конфликтом: остати вјеран себи и сопственом хтијењу (принципу воље) или остати вјеран другима и њиховим моралним назорима (принципу етичности). Овај се конфликт у свијести романтичарског јунака обликује у судару питања: „Шта сам ја за свет?” и „Шта је свет за мене?” да би се коначно објавио питањем: „Ко сам ја?” Његов доживљај заједнице и сукоба са њом је оно што се у трагедији испитује. Уколико жели да буде достојан потомак Црнојевића лозе, млади Станко мора у потпуности да потврди систем вриједности владарске и моралне идеологије. Он легалности своје владавине (принципу насљеђивања) мора да придружи и њену легитимност (испуњавање божанских прерогатива власти које сваки владар за себе мора да оствари, а који се препознају и у владарској и у моралној биографији).

Увођење лика старог Иван-бега Црнојевића у 1. чину 2. појава има функцију карактеризације етичких вриједности црногорског владара. Он сина Станка подсећа на неприкосновени вредносни систем честитог црногорског владара, шаљући га у борбу против Турака.

Иван-бег: *„но чувај војску, ка` оба ока!
јер скуп је човјек на ове стране,
Но опет све је, знај, до прегнућа,
без смрти нема ни ускрснућа!”*

4. Лукач сугерише да драмска борба мора бити смјештена у свијет људи и то равноправних противника. (Лукач, 27) Никола Први као да је био свјестан тог захтјева. Он отвара неколико драмских сукоба и могућности борбе: Станков сукоб са идеализованим црногорским јунаком, кнезом Деаном, Станко у улози противника Црногорцима, оцу Ивану и брату Ђорђу. Репрезентативне појаве *Балканске царице* су 1. и 3. појава Првог чина (дијалог Станка и Ђорђа, играња у дворцу Иван-бега у Жабљаку гдје Станко прима савјете од оца); 4. појава Другог чина (Станко и кнез Деан послије побједи код Кроје и Станковог објављивања издајства); друга појава Трећег чина (Ђорђеове припреме и дилеме поводом борбе против турске војске коју предводи његов брат, потурчењак Станко). У њима су „исказане све садржане сценске и књижевне вриједности, почевши од начина мотивације поступака, преко сукцесивног развијања карак-

тера, до психолошког профилисања међусобно разноврсних драмских ликова”¹⁰.

Лако је уочљиво да кохерентност драмске радње ремете 1. и 2. појава 2. чина. У 1. појави је техником објективног портрета Станкових слугу (Ива и Угљеше) гледалац/читалац упознат са издајом која се спрема. Другом појавом је аутор врло невјешто покушао да психологизира дилему војводе Станка. Ослонио се на елементе фолклорног модела приповиједања. Станков сан о бијелој срни, на начин народног пјевача симболички предсказује догађаје који слиједе. Гуслареве епске јуначке пјесме на тему братске издаје такође имају симболичку проспективну функцију, њима се потказује исход догађаја. Ове двије појаве немају значаја за даљи ток драмске радње, немају ни сценске вриједности. У том смислу ми се чини смислен предлог Радомира Ивановића да би их за потребе извођења требало темељно прерадити¹¹.

Само у 2. чину (3, 4. и 5. појави) *Балканске царице* видимо снажну узрочност у слиједу појава. Овдје драмске појаве немају друге стварности до повезаности бића. Тиме се успоставља однос нераскидиве повезаности између драмске радње и јунака. У драми која има претензије да буде цјеловита, јунак се не се смије постулирати ван драмске радње јер „тек по њој (радњи – Љ. П. Д.) он постаје оно што јесте”. (Лукач, 39) Први и трећи чин је више дескриптивне природе неголи што садржи драмске акције.

Драмски најбоље стоји пета појава Другог чина у којој се Станко и Даница боре са својим хтјењима и опредељењима. У први план избијају апсолути романтичарског погледа на свијет: љубав, вјера и родољубље. Станко и Даница заузимају према њима потпуно различите ставове. У одржавању драмске тензије лик Данице је у жижи збивања. Својом вјерношћу, заносом, чистотом и љубављу она исказује спремност на жртву. Једини могући излаз за јунакињу јесте пристајање на жртву. Одричући се живота у име вишег циља који је везан и за љубав према Станку, Даница бира сопствену смрт у име општег добра.

Тек из перспективе завршетка драмског збивања спознаје се цјелина живота трагичког јунака. Романтична хероина Даница је нужно морала да страда. Испитујући особине феномена драмског Емил

¹⁰ Р. Ивановић, нав. дј, стр. 30.

¹¹ Исто, стр. 70.

Штајгер истиче: „Није, дакле, свака несрећа трагична, него само она која човеку отима упориште, коначни циљ што је у средишту свега, тако да од тог тренутка тетура и није при себи. На то упућује и познати став да случај није трагичан, да трагично збивање мора имати извесну нужност”.¹² Губећи вјереника и господара, одричући се интимне и патриотске љубави, Даница је изгубила властито упориште, покретачка сила њеног бивствовања је угашена.

Чињеница је да се јунак мора определијелити за неки од могућих начина разрешења извјесне ситуације што значи да он заправо и не бира. Прецизније, он усљед неминовности увијек бира оно што ту неминовност потврђује. Суочавање са неминовношћу постојања феномена трагичног захваљујући драмским облицима омогућује „опојно интелектуално уживање” што је и овдје био случај. Романтично историјска трагедија каква је *Балканска царица* претендовала је да снагом згуснутих значења обухвати трагичко богатство живота што је на жалост, постигла тек у фрагментима. Остаје, међутим, на уму да је Никола Први на свој начин ипак био на трагу Лукачевог закључка да „савршена драма не може бити ништа друго до трагедија” чему у прилог иде и то да су велика драмска раздобља увијек била и велика раздобља трагедије (Грчка, Енглеска, Шпанија, Француска).

Овај рад би се могао читати и као смјерница за драматурге како превазићи недостатке и несавршености које ова трагедија носи. За потребу позоришног извођења потребно је прерадити, спрегнути елементе стилизације којима се Николине драмске радње нису прославиле. Морао би се претпоставити однос надређености и подређености који води ка феномену неминовности. На њему се инсистира и он се чини много досљедније израженим него што је то иначе у животу. „Драмске појаве немају друге стварности до повезаности бића, нити се ту може замислити друга веза до каузална.” (Лукач, 32).

Из перспективе савременог читаоца/гледаоца може се закључити да је романтично историјска трагедија *Балканска царица* Николе Првог Петровића успјелија у појединим својим дјеловима него у цјелини. Она има примарну књижевно-историјску, а затим и књижевно-естетску вриједност. Особито је драгоцјено сазнање да је њен аутор владао основним техникама стварања драмског текста свјестан важности које његово извођење има у позоришту. Његово без оста-

¹² Емил Штајгер, *Умеће тумачења*, Просвета, Београд, 1978, стр. 171.

така романтичарско стваралачко опредјељење ослањало се умногоме и на искуства ранијих поетичких опредјељења. Покушај књижевно-теоријског промишљања *Балканске царице* указује да је Никола Петровић као драмски писац посједовао специфичну врсту спонтане естетике која је захваљујући чврстој логици и аутентичном промишљању феномена драме резултирала извјесном блискошћу са савременим и врло мјеродавним теоријским постулатима Ђерђа Лукача, од којих смо првенствено полазили у овом раду.

Ljiljana PAJOVIĆ-DUJOVIĆ

MONTENEGRIN DRAMATIC HERITAGE:
LITERARY AND THEORETICAL REFLECTIONS

Summary

Literary and theoretical reflections upon *The Balkan Empress* lead us to the conclusion that as a playwright Nikola Petrović has manifested a specific kind of spontaneous aesthetics that, due to the firm logic and authentic reflection of the phenomenon of drama, resulted in a certain similarity with the authoritative contemporary postulates of George Lukac's theoretical writings on which we basically grounded our paper.

From the perspective of a contemporary reader/spectator we can conclude that Petrović's romantic and historical tragedy manifests its complete artistic achievement more through the different segments of the play than through the play as a whole. It has a primary literary-historical as well as the literary-aesthetic value. It is very important to mention that Nikola I was aware of the basic techniques in the writing of the dramatic texts and of their importance for the performance in the theatre. His thoroughly romantic literary method relies on the poetical variations of his predecessors.

