

DOI 10.51558/2490-3647.2021.6.3.43

UDK 821.163.41/.42(497.6).09-2

Primljeno: 15. 05. 2021.

Izvorni naučni rad  
Original scientific paper

**Matija Bošnjak**

## **ELEMENTI DRAMSKOG SIMBOLIZMA U POETICI MIODRAGA ŽALICE**

**(simboli plodnosti i simboli steriliteta u komadu *Mirišu li jorgovani u Njujorku*)**

U književnoj i pozorišnoj kritici svoga vremena (druga polovina XX. stoljeća), Miodrag Žalica je prepoznat kao predstavnik poetike simbolizma u bosanskohercegovačkoj drami. Osobine Žalicinog dramskog simbolizma su, međutim, vrlo rijetko posmatrane kroz analizu tehnika i postupaka u konkretnosti njegovog dramskog djela. Komad *Mirišu li jorgovani u Njujorku* napisan 1988. godine zasigurno predstavlja vrhunac Žalicine poetike, te je, u tom smislu, pogodan za analizu simboličkog tkiva ili simboličke mreže kao autorski specifične tehnike u komparaciji sa poetikama simbolizma u europskoj modernoj drami na prijelazu iz XIX. i u XX. stoljeće.

**Ključne riječi:** Miodrag Žalica; moderna drama; simbolizam; simbol; Sv. Đorđe, preporod; plodnost

### **1. UVOD**

U domaćoj književnoj i pozorišnoj kritici prethodnog stoljeća, ne isključujući ni nekoliko pokušaja sistematizacije bosanskohercegovačke književne historije za vrijeme Jugoslavije, Miodrag Žalica (1926–1992) je po osobinama svoje dramske poetike prepoznat kao predstavnik simbolizma u historiji bosanskohercegovačke

drame modernog doba. Marko Kovačević u tekstu izvorno objavljenom u časopisu "Odjek" 1980. godine primjećuje da Žalicina drama teži biti "jedan oblik metaforičnog i simboličnog kazivanja" (1984: 190). U donekle apologetički intoniranom, nekoliko godina starijem predgovoru Žalicinjoj zbirci drama *Drugi trio* iz 1975, Ivan Fogl, očigledno reagirajući na negativno ocijenjenu prezasićenost Žalicinih komada lirikom koju su primijetili raniji kritičari, pokušava objasniti da autor u njima zapravo "iskazuje život transformisan poetskom metaforom" (1984: 186). Za Luku Pavlovića je Žalicin komad *Rt prema mjesecini*, napisan u koautorstvu sa glumcem Safetom Pašalićem, "poetski simbol konkretnog" (1984: 286), a Sead Fetahagić (1984: 293-295) će povodom predstave Josipa Lešića *Glumci i rode* 1959. (drama koju Žalica također supotpisuje sa Pašalićem) u sarajevskom "Oslobođenju" pohvaliti to što su su *poetizacija* i *simbolizacija* glumaca i umjetnika (generalno "umjetničkog života") u slučaju ovog komada bile umjerene.

Upravo će Josip Lešić u svojim esejima o bosanskohercegovačkoj dramskoj književnosti, najizričnije insistirati na vezi koju dramska poetika Miodraga Žalica njeguje sa simbolizmom belgijsko-francuskog korijena, čiji su najznačajniji predstavnici u dramskoj književnosti bili Maurice Maeterlinck i Lugné-Poe (Aurélien-Marie Lugné). Žalica je, prema Lešićevom mišljenju, "kao dramatičar inaugurisao kod nas jedan osebjuni neosimbolički prosede" (1991: 119), utoliko što je, "slično simbolistima (...) ignorisao banalnu faktografiju svakodnevnice, politički realizam događaja, ukinuo iluzionističku uslovnost prostora sa njegovom sociološkom (pa i istorijskom) determiniranošću i logikom" (ibidem). Ljubica Ostojić u kritici predstave *Mirišu li jorgovani u Njujorku* (premijera 1989. godine) piše da je Miodrag Žalica "dramski pisac prevashodno simbolističke orijentacije"<sup>1</sup>, što znači da se u njegovim dramama "likovi ne grade kao zatvoreni psihološki sistemi, da siže nije niz zbivanja u kojem jedno zbivanje logički proizlazi iz drugog, već je to put do figure, pojma, slike, koji bi trebali biti simbol postojanja kao središte drame" (ibidem). Povodom iste predstave, Bojan Korenić u "Oslobođenju" podsjeća na Žalicin stariji komad *Zagrljenici*, u kojem je ostvaren "osebjuni spoj razudene, meterlinkovske simbolizirajuće poetičnosti i ironične, joneskovski shvaćene trilerske konstrukcije"<sup>2</sup>, te ovu dramu proglašava početnim momentom profiliranja jednog autorskog postupka

<sup>1</sup> Ljubica Ostojić, "Igra života", kritika objavljena u svojstvu pogovora izdanju Žalicinog komada iz 1988. godine u sklopu "izdavačke djelatnosti Poslovne zajednice profesionalnih pozorišta". Dok u dostupnom izdanju nedostaje numeracija stranica, broj časopisa Odjeku kojem je kritika izvorno objavljena nije dostupan autoru ovog rada.

<sup>2</sup> Korenićev tekst je također objavljen kao pogovor izdanju Žalicinog komada pomenutog u prethodnoj napomeni.

čiji će vrhunac biti dosegnut komadom *Mirišu li jorgovani u Njujorku*. Gordana Muzaferija Žalčinu dramu *Rimski dani* smatra utemeljenom na “poetičkim načelima (...) neo-simbolističke poetski refleksivne drame”, a za cjelinu njegovog dramskog opusa tvrdi da je “samosvojan kreativni tok, izgrađen na premisama sopstvenog svijeta stilskog, tematskog i žanrovskog potencijala, poetsko-refleksivne neosimbolističke drame” (2001: 108).

Primarno zainteresirani za aspekt dramske tehnike, mi ćemo, uzimajući za polazište vezu Žalčine dramatike sa simbolizmom, koju su književna i pozorišna kritika, a potom i historiografija književnosti, prepoznale i apostrofirale, kroz analizu jednog Žalčinog komada *in concreto* razmotriti određena pitanja čiji je značaj središnji kako za historijsku pojavu simbolizma u dramskoj književnosti na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće, tako i za sve odjeke simbolizma u drugoj polovini XX. stoljeća, među kojima se Miodrag Žalica pojavljuje kao jedinstven primjer u bosanskohercegovačkoj drami.

Smatramo da imamo razloga za tvrdnju da je simbolizam u Žalčinim dramama vrlo idiomatski, ako ne i kriptičan, dakle radikalno autorski individualiziran, pa je i njegovoj poetici – njegovim karakterističnim postupcima, tehnikama i stilu – potrebno pristupiti kao svojevrsnoj *šifri* (koja traži svoju *odgonetku*), što otvara mogućnost razmatranja njegovih drama u kontekstu manirističke linije u historiji europske književnosti, onako kako je razumijeva Gustav Rene Hocke. Drama *Mirišu li jorgovani u Njujorku* (napisana i objavljena 1988. godine), koju za potrebe ove analize izdvajamo iz cjeline Žalčinog dramskog opusa, odabrana je koliko zbog svojih specifičnih osobina *vis-à-vis* simbolizma i njegovih elemenata, toliko i zbog mogućnosti da se njenom analizom dopre do istančanijeg razumijevanja Žalčine dramske poetike, odnosno Žalčinog dramskog simbolizma. Naime, iako je u više navrata Miodraga Žalicu proglasila predstavnikom simbolizma u bosanskohercegovačkoj drami XX. stoljeća, pozorišna i književna kritika nije ponudila tumačenje o kakvom simbolizmu, to jest o kakvim simbolima, ili, što je možda i najvažnije, o *simbolima čega* je riječ kada je u pitanju ova poetika.

## 2. SIMBOLIZAM U HISTORIJI MODERNE DRAME

Prihvatajući stajalište o Žalčinom afinitetu prema simbolizmu obavezujemo se ukratko razmotriti mjesto i značenje simbolizma u historiji moderne drame. Jean Moréas, rodonačelnik ovog pokreta i autor prvog simbolističkog manifesta, objavljenog

u časopisu *Le Figaro* 1886, objašnjava da u simbolizmu “predstave prirode, ljudskog djelovanja i svih stvarnih životnih zbivanja ne stoje sami za sebe”, nego su samo “vidljive pojave stvorene da upute na svoju ezoterijsku povezanost sa primordijalnim idejama”<sup>3</sup> (1886: 150). U predgovoru antologiji *Dekadencija i simbolizam* Briana Stableforda, Moréasov argument o prevashodnosti “svijeta ideja” nad pojavnom realnošću tumači se kao izrazito “platonski”, pošto mu je polazište to “da je svijet koji posmatramo našim osjetilima (...) jedna vrsta simulakruma, puka sjenka jednog superiornijeg svijeta ‘primordijalnih ideja’”<sup>4</sup> (2018: XXVII).

U poznatoj studiji o simbolizmu u književnosti, *Axelov zamak*, Edmund Wilson pojašnjava da je simbolizam razvio i sasvim osobit odnos prema fenomenu po kojem je dobio ime: simbolu. Za razliku od tradicionalnih simbola, kao što su kršćanski, ili od konvencionalnih, kakvi su mahom simboli opće upotrebe u društvu, “simboli simbolističke škole birani su obično po proizvoljnom nahođenju pjesnika, da bi stajali za njegove specifične ideje, da bi se u njima ove ideje na svojevrsan način prurušile”<sup>5</sup> (1959: 20).

Time dolazimo i do problema komunikativnosti temeljnog simbolističkog postupka, a on je u dramskoj i pozorišnoj umjetnosti posebno osjetan, imajući u vidu visok stepen njihove “društvenosti”. Moguće je govoriti o tome da se moderna drama okreće simbolizmu u trenutku nestajanja zajedničkog *referencijalnog okvira* između umjetničkog djela na pozornici i društva za koje se ono izvodi. Prema mišljenju Almira Bašovića, zaokret ka simbolizmu u epohi građanskog teatra može se posmatrati kao izraz *čežnje za tragedijom*, koja je “proizvela (...) zanimljive pokušaje da se trivijalnoj građanskoj svakodnevnicu pomoću simbola da nekakav viši smisao kakav su imali događaji u tragediji” (2008: 99). Dva usporediva primjera kada je riječ o konstrukciji simbola u drami su Ibsenova *Divlja patka* i Čehovljev *Galeb*: simboli *divlje patke*, odnosno *galeba*, u ovim su dramama tačke ukrštanja perspektiva likova, što znači da se oni konstituiraju u odnosu na jedan središnji simbol. Tehnika konstrukcije simbola u ovom maniru, koju su istraživali Ibsen i Čehov, jedan je od puteva dramskog simbolizma na razmeđu stoljeća. Drugi je vodio radikalnoj simbolizaciji

---

<sup>3</sup> “Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes ; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales.”

<sup>4</sup> “The metaphysical aspect of Moreas’ argument is understandably numinous, but crucial. It is basically Platonic, contending that the world we observe with our senses is best regarded, a mere shadow of a superior world of ‘primordial ideas’.”

<sup>5</sup> “But the symbols of the Symbolist school are usually chosen arbitrarily by the poet to stand for special ideas of his own – they are a sort of a disguise for these ideas.”

čitavog dramskog svijeta, što je u osnovi značilo krajnje apstrahovanje dramskog lika, dramskog sižea (događaja) i dramske radnje, a tim su putem krenuli Strindberg, sa svojom obnovom srednjovjekovnih pozorišni formi u takozvanoj “drami stanica”, i Maeterlinck sa svojim “statičnim dramama”. U simbolizmu ovog tipa dramski lik (Strindbergov Nepoznati u *Putu za Damask*, Maeterlinckovi Slijepci u istoimenoj drami) gubi sve individualne crte da bi postao eksponent čovječanstva, a realizam građanske epohe biva u potpunosti zamijenjen stvarnošću koja je sva u potpunosti simbolična.

Slobodan Selenić Mauricea Maeterlincka naziva glavnim predstavnikom struje “ekstremnog simbolizma” opredijeljenog da u književnosti “izrazi neizrazivo” (1971: 140). Radovan Vučković u poglavlju svoje *Moderne drame* posvećenom simbolizmu primjećuje da su Maeterlinckovi komadi nerijetko svojevrstne bajke, u kojima likovi “izvode neku simboličku radnju” koja “sugerira rešenje ljudske životne enigme” (1982: 48). U eseju *La traguiqe quotidien* (Svakidašnje tragično) Maeterlinck će, “shodno svojoj mističnoj zainteresovanosti za nepoznato” (Selenić 1971: 141), pred modernog dramatičara (dakle, samoga sebe) postaviti zadatak da “pokaže čega ima začuđujućeg u samoj činjenici da se živi”. Umjesto “velikih podhvata”, koji su “zastarjela”, “jučerašnja zagonetka” (Maeterlinck 1975: 94), moderna drama treba osloviti *svakidašnje tragično*, jer ono je “mnogo realnije, mnogo dublje i mnogo bliže našem istinskom biću” (Maeterlinck 1975: 87). Na osnovu ovog uvjerenja, Maeterlinck uvodi takozvanu “statičnu dramu”, u kojoj je ono što on naziva “spoljašnjom radnjom” u potpunosti odbačeno (njegova riječ glasi *paralisano*). Simbol postaje sredstvom univerzalizacije dramske situacije (sljepilo likova je simbol sljepila čovječanstva), a osnovi postupak ove poetike – *alegorizacija*.

Peter Szondi u svojoj *Teoriji moderne drame 1880-1950* Maeterlinckov simbolizam prepoznaje kao jedan od simptoma krize dramskog oblika u modernom dobu, koji se očituje već u paradoksima kakav je onaj u njegovom komadu *Slijepci* gdje dvanaestoro slijepih ljudi (očigledna aluzija na dvanaest apostola) iščekuje dolazak jednog Sveštenika (aluzija na Spasitelja), dok on sve to vrijeme među njima sjedi mrtav. “Posmatrano dramaturški”, kaže Szondi, kod Maeterlincka se “kategorija radnje nadomješta situacijom” (2001: 49), a ona je takva da *dramu*, u njenom najdoslovnijem značenju, čini nemogućom. Jedinu preostalu “dramsku crtu”, nastavlja Szondi, koju imaju Maeterlinckovi komadi “zahvaljuju situaciji katastrofe” (2001: 77), koja, ma koliko bila neizbježna i neminovna, ipak garantira određenu napetost. Maeterlinck je u historiji “krize drame” odigrao važnu ulogu time što se, nakon Strindberga, intenzivno pozabavio modelom *jednočinke*. U pozadini njene tehnike

održavanja napetosti pred konačnu katastrofu, djeluje i jedna *metafizika*, izrazito znakovita po tome što razotkriva nemogućnost ove moderne dramske forme da zadovolji primarni interes klasične drame (drame u pravom smislu riječi, u smislu njenog *apriornog dramskog oblika*): čovjek u svjetlu svoga djelovanja. Tako nam se *jednočinka* svojom historijskom pojavom, objašnjava Szondi, ukazuje kao “drama neslobodnog čovjeka”, čiji nastanak i razvoj “pada u epohu determinizma” (2001: 77).

Prije no što pristupimo konkretnoj analizi elemenata Žaliciine simbolističke poetike na odrabanom primjeru, trebalo bi reći da se između Žalicinog i “prvobitnog” simbolizma s kraja XIX. i početka XX. stoljeća dogodilo nekoliko desetljeća raznovrsnih i različitih eksperimenata sa dramskog formom. Zbog toga je simbolističku poetiku Miodraga Žalice bitno rasvijetliti konkretnom analizom, jer bi ona mogla pokazati da simbolizam ovog autora stoji negdje u sredini između dvije glavne linije dramskog simbolizma o kojima smo govorili, budući da u njegovom slučaju nije riječ ni o tehnici konstrukcije dramskog simbola na način Ibsena i Čehova, ni o postupku simboliziranja cjelokupnog dramskog svijeta u stilu Strindberga ili Maeterlincka. Shodno tome, predložiti ćemo koncept *simboličkog tkiva* ili *simboličke mreže* koja, u odsustvu jednog središnjeg simbola, odnosno ne ciljajući na univerzalizaciju dramskog zbivanja *per symbolo*, u ovoj poetici djeluje disperzirano.

### **3. ANALIZA SIMBOLIČKOG TKIVA U KOMADU *MIRIŠU LI JORGOVANI U NJUJORKU* MIODRAGA ŽALICE**

Čini se da na “maeterlinckovski gen” u Žalicinoj poetici ukazuje i simboličko značenje cvijeta pomenutog u samom naslovu njegovog komada *Mirišu li jorgovani u Njujorku*. Simbolika cvjetova uglavnom se vezuje za period njihovog cvjetanja, što je u slučaju jorgovana – rano proljeće. Sam Maeterlinck je mnogo vremena provodio proučavajući svijet prirode i posebno cvjetove, budući zainteresiran, ne samo za njihovu simboliku (jer ona je, manje-više, uvijek vezana za plodnost), nego i za njihovu *inteligenciju*. U manje poznatoj knjizi *Inteligencija cvjetova* on na primjerima botaničkog izobilja pokušava dokazati da u načinu razmnožavanja ovih biljaka leži ključ njihove genijalnosti. Nije najmanje zanimljivo što u Maeterlinckovom slučaju simbolizam, pružajući otpor naturalističkom “fiziološkom čovjeku” (dakle, čovjeku svedenom na svoje primarne potrebe), biološku realnost otkriva navlastito, pogotovo prisjetimo li se da je čovjek u njegovim “statičnim dramama” *paraliziran* u

iščekivanju svoje sudbine (koja je uvijek u znaku činjenice da je smrtna), dok je u njegovim esejima biljni svijet fascinantniji upravo zbog *statičnosti*.

U drami otvorene forme, čovjek se, kako primjećuje Volker Klotz, nalazi pritisnut svojoj biološkoj konstituciji. Mi se usuđujemo reći da je upravo biološka realnost ljudskog života ono što Žalica nastoji simbolizirati, uzimajući za temu onaj domen ljudske egzistencije o kojem ljudi gotovo da i nisu u stanju reflektirati. A uzimanjem jednog cvijeta, i svega što cvijet jorgovana konotira, za jedan od svojih važnijih simbola, Žalica poetika kao da otvara zanimljivu mogućnost da se komad *Mirišu li jorgovani u Njujorku* pročita kao drama o biološkom izumiranju jedne vrste.

Na tragu Szondijevih zapažanja o jednočinki, možemo primijetiti da su dvije katastrofe u Žalicinom komadu najavljene već na samom početku: smrt majke Radojke i Pupa Havino samoubistvo. Jasno je da ove katastrofe, same po sebi, ne mogu imati simbolički značaj tragičnog događaja, jer njihov je “univerzum” jedna stambena jedinica u gradu New Yorku. Egzistencijalna realnost komada je reducirana na (građanski) ambijent modernog velegrada, dok se (radikalno) odsutan svijet prirode priziva nostalgijom likova. Moglo bi se čak reći da *izgubljena priroda* postaje svojevrsna tema ovog komada, u čijoj se asocijativno-metaforičkoj mreži – simboličkom tkivu – simboli moderne civilizacije neprestano sudaraju sa simbolima prirode.

Žalica simbolizam ne ogleda se u pokušaju da se konstruira jedan simbol, kao tačka ispreplitanja perspektiva likova, već radije jedno složeno *simboličko tkivo*, disperzirano po njihovim tačkama gledišta. U tom smislu, može se govoriti o jednoj vrsti *polisimboličnosti*, gdje nekoliko različitih, ali semantički srodnih simbola, zajedno obrazuju složenu mrežu značenja. Grad u kojem se odigrava radnja komada *Mirišu li jorgovani u Njujorku* simbolizuje modernu civilizaciju gotovo univerzalno (u općoj kulturi), a ona se, od početka do kraja komada, dosljedno kontrastira sa simbolima pagansko-kršćanskih sinkretizama, i to po principu koji se uvodi već na nivou scenskog prostora autorovom didaskalijom: na jednom od zidova blagovaonice stoji ikona Sv. Đorđa, a u centru je okačena zastava Sjedinjenih američkih država. U skladu sa činjenicom da su Ameriku, kakvu poznajemo danas, utemeljile generacije migranata europskog porijekla, “fond zajedništva” među likovima Žalicinog komada čini njihovo južnoslavensko porijeklo i njihov imigrantski status u “novom svijetu”. Stan na 41. spratu jednog njujorškog “bilinga” u vlasništvu gospodina Alfreda Hajndmana, boravište je porodice koju čine majka Radojka, njena kći Nevenka, Nevenkin muž Stefan i Stefanov brat Pupa Hava, a sa njima živi i djevojka po imenu Đurđija, njihova prijateljica i uposlenica Hajndmanove kompanije. Tokom ekspozicije

se dešavaju tri stvari koje će na kraju komada, svaka na svoj način, biti razriješene: Nevenkina majka, odnosno Stefanova punica, Radojka je na samrti i Stefan i Nevenka iščekuju njenu smrt kao svojevrsno spasenje; Pupa Hava u svojoj radionici pravi vješala i kontemplira samoubistvo; Đurđija izgubi svoje mače;

Pokazatelj da Žalicin komad svjesno teži ustanoviti horizont simboličkih značenja vezanih za legendu o Sv. Đorđu jeste i trenutak kada Stefan okreće broj njujorškog “lazareta”, odgovornog za brigu o starijim osobama, nazvanog po ovom kršćanskom svecu, koji je u brojnim narodnim pjesmama osvjedočen kao zaštitnik bolesnih, a u legendama kao heroj koji zajednicu spašava omogućavajući joj preporod. Na izvjestan način, radnju Žalicinog komada bismo mogli definirati kao *iščekivanje majčine smrti* popraćeno nadom u novi početak. Stefanovo ime, pritom, asocira na Sv. Stefana Prvomučenika, prema *Djelima apostolskim* prvog kršćanskog martira i arhidakona najstarije Jerusalemske crkve koji je stradao kamenovanjem, a upravo vlastitim martirijem kršćanin ponavlja Hristove muke i stradanje na križu, te time potvrđuje i svoju vjeru u preporod putem smrti. Dokaz da simbolizam legende o Sv. Đorđu nije stvar slučaja jeste, uostalom, i Đurđijino ime: ona za sebe, pjevajući pjesmu, kaže da je rođena na Uskrs, a krštena na Đurđevdan. U uspostavljanju simboličke mreže koja se pleće oko figure Sv. Đorđa, Đurđija ima važnu ulogu. Izgubivši svoje mače, ona se moli svom “muškom imenjaku” Sv. Đorđu pod njegovom ikonom da pomogne “ludim ljudima”.

Ako smrt oca u europskoj drami konotira simboličko propadanje određenog moralnog, ideološkog i svjetonazorskog poretka, onda zacijelo nije slučajno ni to što je na početku Žalicinog komada na samrti majka, čija bi smrt, na kraju komada, mogla simbolizirati umiranje porodice kao biološke zajednice, ili, čak, uzimajući u obzir važnost južnoslavenskog porijekla likova, *izumiranje jedne vrste*. Ne treba, pritom, previdjeti ni to što je Pupa Hava, koji se u komadu konstituirala najavom vlastitog samoubistva, po zvanju doktor biologije, ali ni etimološko značenje starogrčke riječi “dijaspora” (διασπορά) – “rasipanje, raspršivanje sjemena”.

U ikonografijama zapadnog i istočnog slikarstva Sv. Đorđe (Sv. Juraj) najčešće se pojavljuje kao konjanik koji gazi preko zmaja i probada ga kopljem. Figura Sv. Đorđa spada među najupečatljivije pagansko-kršćanske sinkretizme, jer se, prema historičarima religije i mitologije, legenda o svecu (po određenim predanjima, rimskom legionaru), koji ubija čudovište (zmaja, aždaju) kako bi oslobodio izvor vode i omogućio ljudima da zalijevaju usjeve, očigledno kalemi na drevne, predkršćanske kultove plodnosti, mitove o “Novoj Godini” i vjerovanja o proljeću kao periodu obnove svijeta. Već je antropolog James George Frazer u svojoj slavnoj

knjizi *Zlatna grana* primijetio da “festival Sv. Đorđa na 23. april ima nacionalni koliko i eklezijastički karakter u Rusiji, te da mitološka svojstva na taj dan posvećenih mu pjesama potvrđuju da je svetac nadomjestio neko staro slavensko božanstvo koje se štovalo tokom ovog perioda u paganskim vremenima”<sup>6</sup> (Frazer 2012: 332). Zanimljivo je i da u tipologiji književnih arhetipova Northropa Fryea priča o junaku koji ubija čudovište oblikuje ono što se naziva formom *romanse* – “mitosom ljeta”. Središnja tema romanse je ubijanje *čudovišta* koje na simboličkoj ravni predstavlja “neplodnost zemlje”<sup>7</sup> (Fry 1973: 189) u koju dolazi junak. O sinkretizmu paganskih i kršćanskih vjerovanja sublimiranih u figuri ovog sveca dovoljno govori romski praznik Ederlezi koji pada na isti dan kao i Đurđevdan, te se obilježava u slavu dolaska novog proljeća. Zagonetnoj logici tvorbe interkulturnih i interreligijskih sinkretizama pripadaju i paralele koje se često uspostavljaju između kršćanske figure Sv. Đorđa i islamske figure Al-Khidra (الْخَضِرُ), čija čuda sutakođer povezana sa svijetom vegetacije, jer prema jednom hadisu poslanika Muhammeda, a.s., Al-Khidr svoje ime – “zeleni čovjek” – dobija po tome što se pustinja zazeleni kada on sjedne na tlo. Pomenuti praznik Ederlezi, u turskom jeziku se zove *hidirellez* i u islamskoj se kulturi smatra danom kada su se na zemlji susreli Al-Khidr i Ilijas, a. s., odnosno starozavjetni prorok Ilija (Elijas), poštovan kao zaštitnik vegetacije, poznat i kao “donosilac kiše”.

Vratimo li se ikoni Sv. Đorđa u Žalicinoj drami, primjećujemo da nam se ona nameće kao interpretativno polazište u približavanju temi i značenju komada. Prije svega, treba reći da je simbolično prisustvo Sv. Đorđa kroz ikonu koja visi na zidu sobe sugestivno na način karakterističan za dramu “otvorene forme” u kojoj prostor, po principu “komplementarnih niti”, “deluje kao katalizator koji omogućava da se vidi ono što radnja, sama za sebe, ne bi mogla da učini vidljivim” (Klotz 1995: 104). Kao što ikona Sv. Đorđa aktivira simboličku sugestivnost prostora, tako je i vremenski okvir komada simbolički impregniran: Žalicina se drama simbolički događa u periodu između Uskrsa i Đurđevdana. Gospodin Hozn, koji se pojavljuje u drugoj sceni, u pratnji dvojice fizičkih radnika, Garsije i Kalderone, dolazi da porodici, u ime vlasnika nekretnine i svoga šefa Alfreda Hajndmana sa zakašnjenjem čestita minuli Uskrs, a da povodom aktuelnog Đurđevdana bolesnoj majci Radojki pokloni

<sup>6</sup> “The festival of St. George on the twenty-third of April has a national as well as an ecclesiastical character in Russia, and the mythical features of the songs which are devoted to the day prove that the saint has supplanted some old Slavonic deity who used to be honoured at this season in heathen times.”

<sup>7</sup> “The ritual analogies of the myth suggest that the monster is the sterility of the land itself, and that the sterility of the land is present in the age and impotence of the king, who is sometimes suffering from an incurable malady or wound, like Amfortas in Wagner.”

televizor. U tom smislu, ikonu Sv. Đorđa treba uzeti i za hermeneutičko središte cjelokupnog komada i u odnosu na njega tumačiti ono što smo, dakako na tragu Klotzovog pojma “metaforičke ligature” u otvorenoj drami, prethodno nazvali simboličkim tkivom Žalicinog dramskog teksta. Ikona Sv. Đorđa, praznici Đurđevdan i Uskrs, Đurđijino ime i njena tvrdnja da je na Uskrs rođena, a na Đurđevdan krštena, kao i samrt majke Radojke i Pupa Havina struka pripadaju “slikovnom polju” (Klotzov pojam) koje preuzima funkciju razvijanja središnje teme komada. Tom, nazovimo ga, asocijativnom i simboličkom polju nedvojbeno pripada i “izjava o porijeklu”, u čijem znaku protiče gotovo cijela iduća scena.

Ekstremna komičnost čitave ove scene leži u disproporciji između “čovječanstva” kojem je Hoznov govor adresiran, i činjenice da ga sluša sve skupa šestero ljudi. U ovoj sceni također vidimo da se Đurđija u komadu konstituira svojim prezirom prema New Yorku i otporom prema modernoj civilizaciji, onako kako se Pupa Hava ističe svojim naumom da si oduzme život; to jest njen, uvjetno rečeno, “kulturni pesimizam” se dovodi u ravan sa Pupa Havinim “egzistencijalnim”, te su oba kontrastirana sa Hoznovim glorifikacijama Amerike i ideje progresa. U trenutku kada Hozn spomene kako se bliži milenijum, Pupa Hava to prokomentira predskazanjem da će to nadolazeće XXI. stoljeće biti “apsolutan svijet propasti”, jer će u odnosu na prethodno ljudima oduzeti čak i nadu. Đurđija izjednačava XXI. stoljeće sa 41. spratom njujorškog bildinga u kojem živi, jer je, u njenoj perspektivi, napredovanje na planu vremena jednako beznačajno koliko i uzdizanje po vertikali. Garsija, koji se čitavom ovom situacijom pokušava okoristiti tako da (o trošku kuće u koju je došao poslom) telefonski kontaktira porodicu u Crnoj Gori, u jednom trenutku kaže da je i samo vrijeme kao takvo bezvrijedno, jer kada bi ono zaista bilo “novac” (kao što je svojevremeno tvrdio jedan od utemeljitelja Sjedinjenih Američkih Država, Benjamin Franklin), tada bi i svi ljudi bili milijarder.

U grupu simbola moderne civilizacije spada i “televizor Telefunken Brodbignag” koji je Alfred Hajndman odlučio pokloniti bolesnoj Radojki, a to što se o uređaju govori kao o “čudu” [tehnik] sugerira da njegova “pojava” na sceni ima karakter dramskog događaja. Možemo naslućivati na koje sve načine bi scena “događanja” televizora mogla biti režirana, ali bi veoma tačan način bio taj da televizor u dnevnom boravku zakloni ikonu Sv. Đorđa, jer je očigledno da se pometnjom u prostoru koja nastaje prilikom pokušaja instaliranja televizora podcrtava radikalna neuskладivost ova dva “medija”. Naime, isto onako kako ikona oko sebe organizira sveti prostor, tako i televizor, jednom “ustoličen”, uvjetuje raspored stvari i ljudi u prostoriji, zauzimajući, gotovo bez iznimke, uvijek središnju poziciju u bilo kojem modernom

dnevnom borakvu. No, ne treba pritom izgubiti iz vida da je i na planu svoje funkcije, televizor, kao medij, kao ekstenzija čovjekovih osjetila, kako ga je razumio svojevremeno kanadski teoretičar Marshall McLuhan, tehničko pomagalo “gledanja na daljinu” (shodno etimološkom značenju grčko-latinske kovanice τῆλε – na daljinu, i “visio” – gledanje) i utoliko groteskna parodija ikone kao simboličkog prozora u vječnost: dok je ikona ona vrste slike koja pogled upućuje ka metafizički onostranom, televizična je slika maksimalno doslovna, reducirana na čulnu realnost, te kao takva parodira svaku metafiziku svodeći je na doslovnost. Povrh toga, “dogadaj” televizora je, dramaturški posmatrano, istovremeno vrhunac komičnosti ove scene, shodno definiciji po kojoj je komika rezultat *napetog iščekivanja koje se pretvara u ništa*: povrh toga što je “mrtav” objekat, televizor je, ispostaviti će se i pokvaren. Pošto su simboli, među koje spada i televizor, u cjelini kontrastirani sa simbolima plodnosti, rađanja, proljeća i preporoda, dolazimo do zaključka da u simboličkom tkivu Žalicinog komada djeluje dvije grupe simbola: oni koji konotiraju *plodnost* i oni koji konotiraju *sterilitet*.<sup>8</sup>

Izvedemo li krajnje implikacije Žalicinog simbolizma na temelju slikovnih, metaforičnih i simboličkih asocijacija koje smo naveli, fokusirajući se na simboliku Sv. Đorđa, praznike Uskrsa i Đurđevana, kao i na činjenicu da su likovi – jedna dijaspora – raspršeno sjeme, izgubljeno na sterilnom tlu moderne civilizacije, komad *Mirišu li jorgovani u Njujorku* će nam se razotkriti kao drama o biološkom izumiranju jedne vrste (ili, ako hoćemo, jednog naroda). Simbolizam ovog komada bi u tom pogledu savršeno korespondirao i sa Žalicinim poigravanjem žanrovskim pravilima komedije, i to u duhu odnosa koji apsurdna komedija modernog doba njeguje spram ritualno-religijskog porijekla komedije. Suzane Langer u eseju o vitalističkom raspoloženju komedije piše da je u pitanju “umetnička forma koja se prirodno javlja tamo gde se ljudi okupe da bi slavili život, na prolećnim festivalima...” (1981: 384). Božanstvo slavljeno u obredu Komus “bilo [je] božanstvo plodnosti, simbol večnog ponovnog rađanja, neprolaznog života” (ibidem). Prema mišljenju Charlesa Mourona “izvori komičke umetnosti su religiozni” (1981: 413), a komediji kao teatarskoj formi prethodile su “povorke falofora”. Ova, ako tako možemo reći, *metafizika komedije* odražava se i u tehnici njenog gotovo stereotipno čestog raspleta: komedija, u klasičnom maniru, preferira biti završena vjenčanjem, jer time simbolizuje trijumf društvenog kolektiva kojem je, ljubavlju dvoje mladih ljudi, obećana reprodukcija. Primijetimo li dramaturšku simetriju između dva ljubavna para – Stefan-

<sup>8</sup> U ovom smislu bi se moglo ukazati i na suptilnu tematsku vezu između Žalicinog komada i T. S. Elliotove poeme *Pusta zemlja*, koja u liriku XX. stoljeća na izvjestan način uvodi sterilitet moderne civilizacije kao temu.

Nevenka/Pupa Hava-Đurđija – uvidjeti ćemo da u načinu na koji i jedna i druga ljubav na kraju komada umiru treba prepoznati finalni potpis Žalicinog simbolizma.

Pupa Hava je riješio da svoj život dovrši samoubistvom sutra ujutro, što ostavlja prostor da mu se život još jednom obrati tokom sna. Ovaj nadrealni san, u kojem se Pupa Havi Đurđija pojavljuje u astronatskom odijelu kao izaslanica “onog svijeta”, Žalica koristi kao tehničko sredstvo kako bi nagovijestio mogućnost koju komedija slavi od pamtivijeka – sretan završetak u ljubavi. U tom snu Đurđija Pupa Havi nudi *sladoled s okusom jorgovana* i odlazi. Pupa Hava se vraća u javu, na dan svog samoubistva, i Đurđiju, koja spava u sobi pored, budi s pozivom da njih dvoje idu na sladoled, pod objašnjenjem da se opredijelio za život. Čak i na nivou replika, ovaj nagli preokret simbolizira preporod: iznenađena prijedlogom, Đurđija pita “Šta je ovo? Smak svijeta?”, a Pupa Hava joj odgovara: “Nije. Obrnuto je”. Sladoled u završnici komada djeluje kao nekakvo, naizgled nevažno, “čudo svakodnevnice”, koje budi nadu da bi stvari unatočsvemu mogle imati bolji ishod. U dramaturškom pogledu, to je onaj “momenat posljednje napetosti”, veoma važan u Freytagovom modelu dramske piramide. Sa motrišta forme i tehnike, teško je povlačiti paralele između Žalicinog komada i srednjovjekovnog *mirakuluma*, ali bi se o *čudu svakodnevnice* u modernoj drami definitivno moglo govoriti kao o nečemu što zamjenjuje pojavu Djevice Marije koja u posljednjem času spašava središnjeg lika od propasti. Poziv na sladoled ima spasonosno značenje; zacijelo nije slučajno da Pupa Havin replika pred Đurđijinim vratima glasi “Lijepa gospo, otvori dveri svoje”, a vrijedi pomenuti i to da kulturne predstave o Djevici Mariji nastaju na tlu istih onih kršćansko-paganskih sinkretizama što su Sv. Đorđu pripisale simboliku preporoditelja: njen srednjovjekovni kult je vezan za simboliku plodnosti, kao i Demetrin u Antici. (V. Bašović 2019: 147)

Međutim, u samo nekoliko sekundi događa se još jedan iznenadni preokret. Dok se Đurđija oblači za izlazak, Pupa Hava odjednom spopadne neobjašnjiv nemir; on se bez riječi povuče u svoju radionicu, gdje će ga Đurđija pronaći obješenog. Pošto je Nevenka otišla sa čovjekom koji živi u hotelu (i koji joj je obećao da će ljubav u njihovom prostranu zajedničkom apartmanu biti zaključana u jednu od soba), a Stefan ostao sam i izgubljen, pošto se Pupa Hava ubio, a Đurđija pobjegla u nepoznatom pravcu – prazna scena simbolizira nestanak jedne porodice u najdoslovnijem smislu, pripremajući teren za temeljni simbolični događaj: smrt majke.

Odustajući od klasičnog raspleta komedije, čiju je mogućnost prethodno, očigledno namjerno, nagovijestio, Miodrag Žalica u krajnje radikalnom smislu iznevjerava i *metafiziku* komedije. Shodno tome je indikativno da umjesto

“vjenčanja” (ne nužno u doslovnom, koliko u simboličkom smislu ljubavi dvoje ljudi), imamo na kraju jedan raspali brak, između Stefana i Nevenke, i jednu neostvarenu ljubav, između Pupa Have i Đurdije. Epilog komada je svojevrsan dokaz Žalicinog majstorstva u raspolaganju simboličkim potencijalom svog komada: u prazan stan se vraća Garsija sa pronađenim mačetom, konačno uspjeva obaviti telefonski razgovor sa rodbinom, iz čega saznajemo da je i neko njegov preselio u Ameriku, a to može značiti samo ulazak u novi ciklus *izumiranja*. Garsija pozornicu napušta znakovitim savjetom mačetu: “Doviđenja, moje mače, i čuvaj se slobode”. Za naročito tragigroteskan apsekt ove crne komedije treba uzeti činjenicu da Žalicin komad ne završava ljudskom replikom, nego mačetovim mijaukanjem, u razmjeni sa samrtničkim krikovima majke Radojke. U mačetu koje jedino ostaje da posvjedoči smrti majke poantirana je doslovna i simbolička smrt jedne biološke zajednice.

## LITERATURA:

1. Bašović, Almir (2008), *Čehov i prostor*, Sterijino pozorje, Novi Sad
2. Bašović, Almir (2019), “Još jedna efeška priča”, *Behar*, 147, 12-16.
3. Fetahagić, Sead (1984), “Dvije atmosfere jedne predstave”, u: Josip Lešić (ur.), *Savremena drama i pozorište u Bosni i Hercegovini*, Sterijino Pozorje, Novi Sad, 293-295.
4. Fogl, Ivan (1984), “Drame Miodraga Žalice”, u: Josip Lešić (ur.), *Savremena drama i pozorište u Bosni i Hercegovini*, Sterijino Pozorje, Novi Sad, 183-188.
5. Frazer, James Georg (2012), *The Golden Bough*, 3. izdanje, Cambridge University Press
6. Fry, Northrop (1973), *Anatomy of Criticism – Four Essays*, 3. izdanje, Princeton University Press
7. Hocke, Gustav René (1984), *Manirizam u književnosti*, Cekade, Zagreb
8. Hristić, Jovan (1981), *Čehov, dramski pisac*, Nolit, Beograd
9. Klotz, Volker (1995), *Zatvorena i otvorena forma u drami*, Lapis, Beograd
10. Kovačević, Marko (1984), “Nerešiv paradoks: prolegomena dramskom delu Miodraga Žalice”, u: Josip Lešić (ur.), *Savremena drama i pozorište u Bosni i Hercegovini*, Sterijino Pozorje, Novi Sad, 189-193.
11. Langer, Suzana (1981), “Velike dramske forme: komički ritam”, u: Mirjana Miočinović (ur.), *Moderna teorija drame*, Nolit, Beograd, 379-401.

12. Lešić, Josip (1991), *Dramska književnost II*, Institut za književnost – Svjetlost, Sarajevo
13. Maeterlinck, Maurice (1975), *Moderna drama*, u: Mirjana Miočinović (ur.), *Drama*, Nolit, Beograd, 92-95.
14. Maeterlinck, Maurice (1975), "Svakodnevno tragično", u: Mirjana Miočinović (ur.), *Drama*, Nolit, Beograd, 89-91.
15. Maeterlinck, Maurice (2008), *The Intelligence of Flowers*, State University of New York Press, Albany
16. Moréas, Jean (1886), "Un Manifeste littéraire, Le Symbolisme", *Le Figaro*, 38, 150.
17. Moron, Šarl (1981), "Pobednička mašta", u: Mirjana Miočinović (ur.), *Moderna teorija drame*, Nolit, Beograd, 409-427.
18. Muzaferija, Gordana (2001), "Bosanskohercegovačka drama ili dijalog s vremenom", *Kazalište*, 7-8, 104-113.
19. Pavlović, Luka (1984), "Poetski simboli konkretnog", u: Josip Lešić (ur.), *Savremena drama i pozorište u Bosni i Hercegovini*, Sterijino Pozorje, Novi Sad, 285-287.
20. Selenić, Slobodan (1971), *Dramski pravci XX veka*, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd
21. Stableford, Brian (ur.) (2018), *Decadence and Symbolism – A Showcase Anthology*, Snuggly Books, United Kingdom
22. Szondi, Peter (2001), *Teorija moderne drame 1880–1950*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb
23. Vučković, Radovan (1982), *Moderna drama*, Veselin Masleša, Sarajevo
24. Wilson, Edmund (1931), *Axel's Castle: A Study in Imaginative Literature of 1870-1930*, Charles Scribner's Sons, New York

## ELEMENTS OF DRAMATIC SYMBOLISM IN THE POETICS OF MIODRAG ŽALICA

### Summary

In the literary and theatrical critique of his time (second half of the 20th century), Miodrag Žalica was recognized as a representative of symbolist poetics in Bosnian-Herzegovinian drama. The features of Žalica's dramatic symbolism have, however, rarely been observed through analyzing the technique of his dramatic works in concreto. The Piece *Mirišu li jorgovani u Njujorku*, written in 1988, certainly represents the culmination of Žalica's poetics, and is, in that sense, suitable for an analysis of the symbolic network as a specific trademark of his authorship with regards to the poetics of symbolism in European modern drama at the turn of the 19th to 20th century.

**Keywords:** Miodrag Žalica; modern drama; symbolism; symbol; St. George, rebirth; fertility

Adresa autora

Authors' address

Matija Bošnjak

Univerzitet u Sarajevu

Filozofski fakultet

matija.bosnjak@ff.unsa.com

