

СТИЦАЊЕ ХРИСТОЛИКОГ ИДЕНТИТЕТА У ТРАГИЧКОМ СВЕТУ ДРАМЕ ЛАЗЕ КОСТИЋА ПЕРА СЕГЕДИНАЦ

Варја Нешпић*
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

Апстракт: Рад представља тежњу аутора да стваралаштво Лазе Костића у његовом драмском обиму и на примеру трагедије Пера Сегединац сагледа из угла ошворености тумачења ка богословским аспектима. Наиме, драмски текстови обилују паралелама и антипаралелизмима на подлози Светио Писма, који су у случају Костића углавном тумачени као реминисценције на светиоисамски текстови и тиме постају нама интересантни јер ошварају нова питања о улози заједнице, крста, мучеништва, женској принципи, односа човек – Бој у самој структури драме. Аутор овим радом покушава онеобичити ушвањени ути књижевне критике и приближити ову контроверзну драму савременом богословљу, као незаобилазан пример трагедије хришћанској светионазора, чији је шворац најважнији песник српској романтизма – Лаза Костић.

Кључне речи: историјска драма, трагедија, структура драме, карактеризација јунака, трагичко сазнање, хришћански светионазор, мадонизам, мариологија, мученик, васкрсење.

Евдокимов у свом катихетском прегледу богословских тема о култури аскезе, чулног уздржања или вежбе (Православље, 2009) каже: „Подвижничка култура није уништење страсти, него њихов преображај у ‘бестрасне страсти’ и њихово усклађивање са тихим чекањем тренутка када ће Бог обући душу у божански облик.“¹

* varjica@gmail.com.

¹ Евдокимов 2009, 111.

Поетика Лазе Костића је обојена жудњом чула и то је дефинитивно романтичарска преокупација, али није декоративна, како бисмо од романтизма често очекивали, већ потиче из почетног (постањског) устројства света, из самих особина Бога као противречног бића (из визиуре човека–патника), апофатички загонетног (па тиме до краја неместивог у сваки опис). Опитује се у песмама као непрекидна потреба за укрштањем неба и земље, тела и духа, праћена иронијском свешћу и амбиваленцијом лирског субјекта. Исправно би било рећи да та дихотомија тела и духа јесте антички инспирисана, па и да је била махом прихваћена код западних и појединих источних отаца Цркве. Међутим, Костићев манир у том смислу као да тежи поетичком померању ка сублимацији противречности, тј. ка погледу на човекову целовитост и битност у тој целовитости. О томе сведочи, пре свега, његово теоријско излагање хармонијског и симетријског принципа (*Оледи*, 1965), као два вида кретања свег створеног бића, који скупа творе тзв. Лазин *укрштај* – основни принцип живота.

Опште и појединачно, свето и профано, душа и тело – ми робујемо овим поделама. Шта се, пак, догађа када се у уметничком делу интимна повест као оно појединачно сједини са историјским и са универзалним? Такав случај јесте драма *Пера Сејединац*, насловљена као „трагедија из повести народа српског“. Писана је у периоду 1875–1882. године и припада зрелом добу Костићевог стваралаштва. Обликована је у духу Шилеровог, Шекспировог и хеленског драматуршког наслеђа, а у односу на претходни песников драмски рад (*Максим Црнојевић*) издваја се сажетијим, али значењски и осећањем богатијим исказом. З. Несторовић прецизира: „Песников свеукупни бољитак израста из поступака драмске карактеризације лика Пера Сегединца.“² О чему је заправо реч?

Драмска фабула је инспирисана побуном српских граничара против аустријског цара 1735. године. Марта Фрајнд издваја три преплетена слоја значења: 1. национални; 2. аналогije са савременим тренутком; 3. опште људски.³ Чини нам се адекватније последњи слој назвати свакако универзалним, али универзално–хришћанским. Потврду за такву измену налазимо у великом броју кореспонденција са новозаветним текстовима, чију примену у структури драме не можемо посматрати као украс или пуку реминисценцију, јер су њихово тачно одређено место и контекст у великој мери интерпретативно значајни. Главни задатак проучаваоца у том случају јесте сагледати

² Несторовић 2007, 209.

³ Фрајнд 1987, 19.

како се светописамски мотиви уграђују у формирање трагичког сазнања и кривице јунака.⁴

Превага новозаветних мотива у односу на старозаветне у овом драмском тексту уводи тему хришћанског поимања света. Оно је такво да својим „оптимизмом васкрсења“ у корену сасеца трагично осећање (пре свега као зависност од судбине у антици). Силе нужности које су јунака водиле спознаји замењене су свесним избором страдавања по узору на самог Христа. Суштина је измењена: врата смрти више нису отворена, већ су запечаћена надом у живот вечни. Кад смрт изгуби јачину, како живот доживети и осмислити трагички? Средњи век познаје поучне драме о хришћанским мученицима. Оне, међутим, онемогућавају трагичку кривицу. Питање је да ли је трагедија у хришћанском поимању света уопште могућа.

Први елемент који Костићеву драму ипак чини трагедијом јесте обухватање историјске перспективе у оквиру радње, чиме је омогућена поставка јунак – свет, „који у злу лежи“. Историја је, наиме, затворена (ограничена сопственом датомашћу), пуна је заблуда, али привлачи поуздање јунака, постављајући га пред први степен трагичког сазнања.

Хришћански живот наспрам ритма „мора житејског“ (тј. живота света) јесте велика драма, сукоб на два плана. Такво двоструко путовање започиње и Пера Сегединац: „Оно је истовремено спољашње – акционо (из дома у Београд, из Београда у логор на Телески, из логора у тамницу, из тамнице на губилиште) и унутрашње–мисаоно (ка све потпунијем сазнавању истине о другима и о себи, а нарочито ка схватању и прихватању сопствених грехова).“⁵ Иста таква је и Перина борба. Свака тачка драмске напетости мисаоно је посредована светописамским цитатима или мотивима, али они су дати као говор или квалитет одређеног јунака, у одређеном мисаоно–осећајном и догађајном контексту.

Трагички пут сазнања почиње у првом и другом чину, где преиспитује могућност уздања у праведну десницу аустријског цара Карла VI. Важни проучаваоци Костића место у тексту обележено разговором митрополита Вићентија, изасланика Цинцендорфа и грофа Баћаније сматрају матрицом драмског уобличења основне идеје. Полазна значењска подлога јесте цитат библијског текста *Новой Завети* из 6. главе *Јеванђе-*

⁴ Појам *трагичке кривице* се најједноставније може одредити као однос између делања и страдања јунака, при чему јунак дела у одређеном незнању, заблуди и мислећи да се приближава циљу своје пасије, он заправо иде из погрешке у погрешку. Тај ход (који и јесте основица радње трагедије) праћен је стицањем *трагичког сазнања*.

⁵ Фрајнд 1987, 21.

ља *по Матјеју* и/или 12. главе *Јеванђеља по Луки*.⁶ Употреби цитата претходи контекстуализација ситуације: цар је митрополиту поклатио златни кавез са папагајем и рајским детлићем. Цинцендорф, опомињући митрополита на тзв. царску бригу, помиње птице небеске које не сију, а господар их храни. Међутим, када узмемо у обзир политичко–историјски положај Срба у тадашњој царевини и драмски говор Вићентија „за себе“, јасно је да се значење вишеструко удаљава од смисла изворника. Гроф говори о земаљском цару и његовим слугама – српском народу. Ипак, његова реч утехе је прикривени захтев да се митрополит обрати старешинама и наговори их на рат против Француза зарад аустријских интереса, а од чега ће он имати конкретну корист. С друге стране, Србима није дозвољено да поистовете земаљског и небеског цара јер један брине о телесној, а други о духовној храни, а сам текст крије кључ ове паралеле по супротности: поклоњене птице нису певачице ни летилице, нити су једноставног перја, већ су накићене у кавезу (иако златном) – без лепоте, без слободе, као заточенице таштине свог господара. Понуда царског изасланика је вредносно занемарива у односу на миловање небеског цара. Костић, дакле, употребом саморазумљивог библијског цитата од стране одређеног јунака и у одређеном контексту остварује паралелизам слика по супротности, индикативан за целу драму. Значење овако употребљене библијске слике није усмерено тек на откривање лажног пастирства и лицемерних намера саговорника и управо је тим вишком значаја пресудно за идејну подлогу дела. Довођењем у везу аустријског цара и Господа Бога доведени су у везу и „предмети њиховог старања“, како каже З. Несторовић.⁷ Они деле одговорности, па део бригае о души прелази и на цара, што је у поредби са његовим намерама иронијски постављено, јер „Бог дела у име љубави према човеку, а цар у име љубави према себи, *себезнансџива*, како би то Костић рекао.“⁸ Смисао је изокренут. Птице небеске имају оно што народ нема – њему мањка пастира душе и „Пастира доброг“⁹. Срце овог поређења је само питање о *души*, које отвара драму наведеним репликама и затвара је репликама Исусовца на крају текста. Неограничено поуздање у Бога у својој јеванђељској бистрини обезвређује поуздање у земаљског цара. Отворена је тема пастира, а Костић је читаоца ставио пред диле-

⁶ Погледајте на *птице небеске како не сију, нити жању, ни сабирају у жићнице; ја Отац ваш небески храни их. Нисте ли ви много прешезнији од њих?* (Мт. 6); *Погледајте јавране како не сију, нити жању, нити имају ризницу ни жићницу, и Бој их храни. А колико сће ви прешезнији од птица!* (Лк. 12).

⁷ Несторовић 2007, 217.

⁸ *Исхо*, 218.

⁹ *Ја сам пастир добри. Пастир добри животи свој полаже за овце* (Јн. 10).

му одабира земаљски–таштог или небеског старања. Ово је подвучено додатним алузијама на текст *Св. Писма*: Јамбрековић и Матула у другој појави првог чина воде дијалог. Парафразирају народну пословицу о умиљатом јагњету које сиса две мајке и читаочеву свест окрећу ка чињеници опредељења народа. Небески пастир (што је у стварности јунака драме Вићентије) изазива наду стада, а то је варирано у тексту као ироничан одговор на исту наду: нити ће доћи пастир, нити ће се овца досетити да виче! Срж реченог је у одговорности. Исте речи о добром пастиру по трећи пут су (по супротности) посредоване писмом које капетан Пера добија од Јамбрековића и које разобличава митрополита. У том писму се проналази још једна веза са новозаветним текстом:

Као што Исак Будимцем, ево и вама. Мишрополић је добар пастир, он и музе и сиреже своје сјаго. Ви му дајете новаца, а он продаје ваша крваво сечена права. Ако вам је додијало блато, ви му пошљите колико год буде захтевао: бечкој тосиоди треба много. Будите мудри и свесни, „мудри к’о змије, чисти ко голубови“.¹⁰

Мудрост змије и безазленост голуба (Мт. 10) је вековна парадигма остварења хришћанског етоса, чији је први носилац Богочовек Христос. Костић се не зауставља на овом паралелизму, већ мајсторски изводи песнички обрт у виду Јамбрековићевог говора за себе, којим се кори за наивност:

*Сад видим увек шта нас убија:
без јујској ума свести голубија.¹¹*

Сви досадашњи паралелизми јесу позиционирање идеје изворника (*Нови Завети*) у односу на намере историјско–политичких протагониста. Тиме је заправо постављена сцена за наступ трагичког јунака. Светописамски текст је негатив који из подтекста разобличава и оцртава привидно јединствену и етички нормирану историјску стварност. У такву основу се уграђује мотивацијски драмски ток везан за страдање одабраног јунака. Он је један од неслободних, а позван да одбрани право на духовни идентитет, чије су компоненте у стварности изокренуте. Борба тог јунака почива на некаквим принципима. Управо ће се препознавање сопствених принципа борбе показати као адекватан пут трагичког јунака.

¹⁰ Костић 1987, 130.

¹¹ *Исто*, 131.

Први корак сазнања јунак достиже убиством Милана Тукелије, младог војсковође и изабраника срца његове кћери, Јуле Сегединчеве. Након почињеног, Пера посредством љубави према Јули стиче веру у Милана и од непријатеља народа крсти га именом Божијег анђела. Анђеоло је у *Св. Писму* пре свега весник, тј. гласник. С тим у вези Пера у Милановим речима препознаје царску реч као лажну и радикално супротно претходном уверењу о царској неприкосновености изводи закључак о сопственом искупљењу. Костић померања у свести оба јунака (Миланов опрост пред смрт и Перино покајање) везује за раван одношења према другом у виду очинске и љубавничке љубави. Критика је, чини нам се, унеколико поједноставила проблем, одређујући ове промене само емоционално. Према радикалности последица које Јулино присуство или одсуство у личном свету јунака повлачи, вољни смо да проблем одредимо као „жеђ за другим“ и обавезност огледања сопственог егзистенцијалног распона тек у односу са другим. Односно, у мери у којој јунаци Јулу воле (јер њена љубав никада није у тексту доведена у питање) они су живи и смислени као људи.

Ауторитет цара је срушен. Библијски подтекст је видан већ у првом монологу Пера Сегединца, када он у себи открива део мартријске свести:

*Јеси, лако беше теби с анђелом,
ша нико не зна како казни бої,
из пакла нико још не дође жив,
да прича трозе мука вечиїих;
ал' клешће, клинци, колац, шочкови,
је л', кукавицо, штога те је страх?!¹²*

Мученик је сведок нечега (мартир). Пера доживљава преумљење, метаноју. У таквом осветљењу срца сваки идол се стрмоглављује у бездан. Наиме, он је „огрешењем о сопствено приватно биће почео да преиспитује и интересе јавног делања.“¹³

Почетна паралела Пера – Христос, што је истовремено и ново позивање на светописамски текст, јесте скицирана у разговору с калуђером. Калуђер у драми има улогу гласника. Он је у сфери духовништва позитивни пандан Вићентију. Саветујући Перу, припрема га уједно за идући степен сазнања. Опомена (упућена од стране калуђера) на Бо-

¹² *Исхо*, 144.

¹³ Несторовић 2007, 223.

га, који једини смрћу смрт „поправља“,¹⁴ јесте парафраза (на српском народном језику) тропарске песме на празник Васкрсења (тропар на Васкрс, глас 5: *Христос воскрес из мерѿвих, смерѿију смерѿ ѿоѿрав и сушчим во гробје живоѿ дарова*). У жижу је стављен етос Христовог наума – враћање животу духовног вредновања. Пери и сваком човеку је (према тексту драме) дато да животом *ѿоѿравља* смрт. Да ли и да је уништи? Поигравајући се значењем речи „поправити“ у два језичка кода, од којих је једно скривеније (уништити, сатрти смрт), Костић заправо у свест читаоца улива слојевитост значења овог глагола, који се директно везује за тему васкрсења. Једно површније значење, које прво уочавамо док читамо драмски текст, везано је за јуридикчку потребу да се убиство ближњег искупи кроз самокажњавање (*ѿоѿравиѿи* нечију и своју смртност). Друго и дубље је онтолошки засновано и везано је за афирмативни наум страдања: *униѿиѿиѿи* свако семе смрти и тиме до краја омогућити живот у истини. Пери, дакле, није само дат савет да стане на чело народне побуне и тиме искупи своју заблуду. Њему је дато да таквим избором уништи и саму смрт! Неопходно је да се то догоди учествовањем у жртви.

Пера, затим, исповеда свој страх да изврши дело народног старатеља (*А борац? Леѿи самац, оѿѿављен, сажежен сунцем, или зверу ѿлен!*¹⁵) и страхом изнова запоставља приватно биће, водећи себе кроз нову заблуду и ка новом сазнању. С обзиром на то да је текст у својој унутрашњој заснованости остварио паралелу јунак – бог (Пера – Христос), све што се даље у драми дешава обележено је (баш као у античкој драми полубожанских јунака) овом перспективом и јесте дубљи улазак светописамских мотива у семантичку структуру текста.

Митрополит Вићентије је већ на помињаном почетку драме дискредитован у својој улози пастира духовне деце – народа српског. Ипак, Пера гаји неверицу у вези са опоменом да он ради народу о глави. И у томе остаје непоколебљив, као и први пут.

Сцена која доводи главног јунака до спознаје одиграва се на двору код митрополита и ослоњена је на механизам изненађења главног јунака: Пера долази с ћерком не би ли је оставио у чедности манастирског живота, а заправо је даје директно сладостраснику у руке. Однос Пера и Вићентија се пресликава у сцени са Јулом. У томе учествује и текстом посредована иконографска (тачније, ликовна) представа Богомајке и новозаветни мотив односа Богомладен-

¹⁴ На овом месту у тексту Костић значење варира игром речи. *Поѿраѿи* на црквенословенском (богослужбеном) језику јесте глагол који значи: погазити, уништити, сатрти (*Речник црквенословенској језика*, 2010).

¹⁵ Костић 1987, 146.

ца Христа и Пресвете Дјеве. Вићентију се у Јулиној појави привиђа прилика Рафаелове Мадоне (можемо за пример узети: Raphael, *Sistine Madonna*, 1513–14):

У Бечу видех једну ирлику
из Рима шћо је онуд иронеше.
Немачки један за њу, веле, краљ,
иловину је ирог'о државе.
Приповећка је да је наслик'о
Аранђео свети, Рафаило сам.
Приказује ии мајку божију
у свој дивои славе небеске,
на десници јој чедо, млади бої,
анђелски кор над ілавом блаіује,
око ње слава, блаженство и рај.
Ал' ни у сина ни у маіере
на лицу нема блажености іе.
Из очију им чиіаш іуіу, бол;
далеко им се іоілед уіире
у једну іачку, један кобан знак:
и сину се и божијој маіери
сред незаіледне славе небеске
и привиђа ірдан оікуї сућени,
но који светиу може биіи сїас,
іе славу іу заслужиі занавек;
усред милости срца божијеї
и привиђа им се расіеіије, крсі;
у деіињој, у дивној зеници
наіовешіен разазнајеш му знак.
На іу ме слику живо іогсећа,
јуначе Перо, ова іивоја кћи...¹⁶

Опис је врло јасно назначен. Ипак, с обзиром на онога који изговара реплику и на импликације виђеног, ова слика захтева двоструку оптику читаоца: с једне стране, ту је угао блудног и пожудног ока жеље; с друге стране, угао поимања лепоте вечне девојке која је живоме Богу рекла своје одлучно *Да!* Уплитање једног конкретног ликовног дела као посредника поетске слике обавезује и на сазнање о самом том делу, тј. слици. Ова *Мадона* јесте једна од многих

¹⁶ *Исћо*, 154.

иконографских представа Мајке Божије фирентинског сликарства и у критици о Костићу је искоришћена као повод тематског распона тзв. Костићевог *мадонизма*. Рафаелова *Мадона* коју смо узели као подлогу тумачењу обележена је својим погледом и телесним ставом: она гледа преко хоризонта, пред себе, ступајући лако у тежак корак страдања са сином. Све остало је речено у Вићентијевој реплици. Њен глед изазива пожуду (Вићентије) или метаноју, а ово друго текст још увек не нуди директно.

Чини нам се неопходним да прецизније размотримо значај ове иконографске представе у Костићевом тексту и зафиримо испод очекиваног тумачења сентиментално–духовне везаности Богомајке и Богомладенца у хоризонту људских могућности – јер тиме ово место у тексту остаје референтно само као најава страдања јунака, а испушта ликовну сублимацију мариологије¹⁷ (богословског учења о Богородици). Та сублимација нам је примеренија за истицање значаја Јулиног лика у драми. Мадонизам је инспирација западне уметности и католичког сензибилитета. Источно предање Богомајку и икону уопште види другим оком – оком већ сада *преобразене* путености. Мадона је хармонична у својој оком видној појави. Богородица православне иконе је ново тело, нова твар – недоступна у бити телесном оку. Према овом сведеном закључку, свака веза Костићевог поимања Богомајке и источно–хришћанског предања била би искључена; јер Костић управо тежи да успостави хармонију телесне пројаве и духа. Ипак, то није цела истина. Двоструки зов ове слике у драми (обележје Јулине чедности и митрополитово сладострашће) јесте потврда да хармонија на платну није довољна и да је потребно послати синтетичнију поруку у стварност посматрача. Богомајка на слици је наглашено Вечна Девојка. Ипак, у свом погледу и намери она је неопозиво апсолутна Мајка. Вечно мајчинство јесте истакнутије у источном предању: Мати С/света!¹⁸ Евдокимов говори о икони као о експерименту са невидљивим. Икона није портрет светог, већ представља његово само присуство. Верујемо да је Костић имао увида у речено,¹⁹ иако је форму израза очигледно ослањао на тековине тада увелико културно

¹⁷ Православно богословље преферира израз *тхеοτοκοлогија*, од грчке речи *тхеοτοκος*, која именује Богородицу.

¹⁸ Код Лазе је ова напетост између чулног поимања мајке света и потребе за њеним ванчулним заступништвом започета још у *Самсон и Делила*, рушењем храма Астароте и отварањем простора за долазак нове Мајке, чији би атрибути били преосмишљени.

¹⁹ Познато је да је увелико познавао списе великог византијског оца синтезе богословља, химнографа, сликара, Светог Јована Дамаскина.

сређеног Запада. Преокупација целокупне источне иконографије јесте *свeтлост*. Као што светлост чини свет светом код Костића (види опет: *Огледа*, 1965) тако и светлост чини икону самим присуством лика. Посредник Лазине светлости је око. Око обухваћено и у својој способности за натчулно примање. Око прелама зраке и управља их до виђења лепог. Иконописац, молитвеник, поима икону оком, преводећи њену светлост ка својим унутрашњим замраченим угловима. Каква је онда та светлост иконе? Налазимо да је она слична светлости коју Костић тумачи у својим есејима: она је лепа, добра, духу пријатна, она је у бојама и зато је љубавна, она је језгро „божанствене замисли“.²⁰ Икона је осветљена *изнуштра*. Не постоји материјални перспективизам.²¹ Јер Бог човеку не долази споља, одозго или са стране уперује свој рефлектор ка телу светог, но је свети постао бог по благодати и тиме саобразно Богу осветљен. Рафаелова Мадона закорачује *из* светлости, она силази, она не тражи успон. У лицу она је још увек „само“ девојка благог лика. Да би, пак, могла преобразити онога који с њом ступа у додир, мора постати изнутра осветљена – пресвета Богомати Христова. Најзад, да би Јула могла имати јачину лика који мења унутрашњи наум свога оца, њена светост и светлост морају бити поунутрашњене. Управо због овог тананог померања у тумачењу иконографије, закључујемо: Иако је паралела Јула – Дјева на плану облика и форме ближа католичком мадонизму (чулна представа чедности), на плану значења и идеје у самој структури драме (а узевши у обзир Лазине есејистичке поставке) она је као лик превасходна јер има крстоносно–преображавајућу улогу. Јула у драму улази осветљена изнутра љубављу (коју дарује и коју прима) и таква остаје заувек. Иако је несумњиво лепа по узору на јунакиње народних лирских песама, чедна и тужна попут католичке мадоне, она је неопходна само зато што бескомпромисно воли! Таква љубав је љубав Жене под Крстом и јесте најдубљи аспект православне мариологије.

Све речено за нашу тему је важно једино када у видокруг смести-мо трагичку кривицу и страдање главног јунака. Нова светописамска паралела је успостављена – Јула и Богомајка, а јунак још није стекао свест о свом послању путем страдања, иако читаоци све одређеније саучествују у стицању те свести управо преко библијско–хришћанских мотива и асоцијација. Након што се и идол митрополита као

²⁰ Костић 1965, 68.

²¹ *Тела као да су расшойљена у еџерском злату божанске свeтлости*; види у: Евдокимов 2009, 241.

духовног старатеља обруши, он је на корак од свести о сопственом пастирском позвању. Стицање свести је у тексту појачано појавом новог гласника–духовника (Христијана), који ће подвући непорецивост и општи значај спознатог: *Браник је наш у нама самима.*²²

Ово имплицира чињеницу коју ће Пера непосредно после тога прихватити: остао је сам, са душом. Кроз игру речи исти Христијан разобличава лукавство политике званичног Рима, који „износи пакла светског рајске опсене“.²³ У вештом укрштају Лаза смешта све на своје место у вредносној ситуацији драме.²⁴

Такозвано треће искушење је смештено у пети чин и у структури драме има функцију разрешења. Пера добровољно и самосвесно одлази на страдање, изазвано побуном, чије основе не разуме онај који суди. Језуити улажу напор да се он поунијати и тиме Костић наглашава афирмативну улогу страдања, јер је смисао жртве, уколико она постане остварена, скупљи (вреднији) од саме казне за преступ (убиство, побуна). Овај део драме у основи носи елемент драме о мученику. Пера одолева телесним мукама, али остаје мука душе, још непрекаљене. Питамо се да ли је умесно опет говорити о подвојености тела и душе. Она (душа) у Пери остаје оно највредније и као да у себи сажима све најинтимније аспекте његовог живота, јер се ово искушење повезује емотивно–духовно са две жене: супругом и ћерком. Јула преобучена у часну сестру (симболика преметнуте вере и другог виђења чедности), са скривеним отровом, прилази и бива последње лице које Пера види. Јунакова спремност да учини пресудни корак у жртви зависи од њене љубави и њене спремности да се по трећи пут себе одрекне отишавши и сама у смрт „код Милана“ и тиме омогућивши оцу да учини свој избор дефинитивним. *Consummatum est!* – печати ову драму. Паралела Пера – Христос је испуњена у својој дубини кроз поклапање последњих речи. Страдање је посредовано љубављу. Ово је светописамски мотив *џар екселанс*.

Костићевски приступ уноси разлику својствену уметничкој и романтичарској интерпретацији модела, јер под крсним дрветом стоји кћи, девојка, биће љубави и њено лице (личност) јесте огледало јунака. Поред тога што је Миланово анђеоско посланство присутно у сећању јунака од почетка до краја драме, смисао страдања за заједницу

²² Костић 1987, 160.

²³ *Ишо*, 159.

²⁴ Реченим Костић додаје и нашем тврђењу о непотпуности мадонизма за разумевање једну скромну потврду. Наиме, у Христијановој реченици је јасно наглашено да укрштај може бити и опсена, ропство, да слика која наслађује чула више јесте опсена, него што јесте икона лепоте.

се не исцрпљује у окајавању једног убиства (иако је то неопходно као покретач трагичког точка), већ је из корака у корак то (поунутрашњен) одабир животних вредности, посредован кључаницом Царства Небеског²⁵ – ћерком Јулом.

Пера даје свој живот како би заједници омогућио увид у потребу за Пастиром и сам постаје пастир. Подлогу таквом путу дају управо алузије, асоцијације, преобликовања светописамских мотива и исказа. Елементи трагедије су сачувани и дефинисани библијско–хришћанским светоназором. Идеализам светских вредности је урушен у сусрету са конкретним околностима и то је шилеровски аспект ове драме. Хибрис јунака је непорецив и проистиче из његових најбољих особина (као у Шекспировој трагедији): честољубље, правдољубље, поверење у своју и туђу човечност. Он је у прекорачењу хришћанског етоса, тј. недопустивом уздању у „кнезове овога света“.

Остварен је жељени укрштај: народна историја, европска драматургија и библијско–хришћански светоназор. Сви земаљски ауторитети су пали, осим ауторитета љубави према другом (Милан, Јула, народ). Душа која је Пери остала није бесмртни принцип античке философије, већ управо светописамски *цео човек* (тело, душа и дух) – збир снага једне личности, која је из корака у корак примала идентитет самог Христа и смрћу истински уништила (поправила) смрт;²⁶ јер „Исток, поштујући крст, не поштује инструмент мучења, него рајско дрво живота које је поново пролистало усред света.“²⁷

Једино целовита (страдално–васкрсна) интерпретација драме овог јунака омогућава да сви слојеви текста (које је помињала М. Фрајнд) задовоље читаоца и добију катарзични, исцелитељни и непорециво трагички смисао.

²⁵ Богородица се у црквеној химнографији назива *Дверима рајским*.

²⁶ Душа, коју Лаза истиче у драми, јесте најпримеренији израз односа Бога и човека. Ипак, хришћанство и Свето Писмо целокупност постојања мере силом васкрсења као обнове завета, а не постојањем бесмртног принципа. Наведеним немамо намеру да у Костићеву драму или мисао учитавамо нешто што не постоји као сазнато, јер смо свесни да је он као писац и ерудита био човек своје епохе. Ипак, као и код сваког великог уметника, верујемо да постоји један остатак рационално необрађеног садржаја у који тадашње прилике, теолошко и културно образовање нису имали аналитички, или синтетички увид. Тек богословље двадесетог века је почело интензивно да преиспитује и саме отачке списе (антички инспирисане) о карактеризацији личности као споја душе и тела. Потврду за запажање налазимо управо у најдубљим слојевима драмског текста, који непрекидно и на више начина води упорни дијалог и идентификацију са текстом и значењима Светог Писма.

²⁷ Евдокимов 2009, 123.

Библиографија

- Библија* (2007), Београд: Библијско друштво.
- Гавела, Б. (2002), *Историја уметности античке Грчке*, Научна КМД, Београд.
- Евдокимов, П. (2001), *Жена и сјасење светиа*, Светигора, Цетиње.
- Евдокимов, П. (2009), *Православље*, Београд: Службени гласник.
- Костић, Л. (1965), *Оїледи*, прир. Предраг Вукадиновић, Београд: Нолит.
- Костић, Л. (1987), *Драме*, приредила М. Фрајнд (Српска књижевност: драма, књ. 10), Београд: Нолит.
- Несторовић, З. (2007), *Боїови, цареви и људи: траїички јунак у срїској драми 19. века*, Београд: Чигоја штампа.
- Поповић, М. (1975), *Романїизам III*, Београд: Нолит.
- Речник црквенословенскої језика* (2010), Свети Архијерејски Синод СПЦ, Београд.
- Срїска књижевност и Свето писмо*, зборник 26/1 (1997), Научни састанак слависта у Вукове дане, МСЦ, Београд: Чигоја штампа.

Примљено: 18. 11. 2013.

Одобрено: 25. 11. 2013.

ACQUISITION OF CHRISTLIKE IDENTITY IN TRAGIC WORLD OF LAZA KOSTIC'S DRAMA *PERA SEGEDINAC*

Varja Nešić

Faculty of Philology, University of Belgrade

Summary: *The present work is based on author's effort to view the artistic creativity of Laza Kostic – in its dramatic scope and in the case of his tragedy Pera Segedinac – from a perspective of openness to aspects of theological interpretations. In fact, a mentioned script is full of parallels and anti parallels with the Holy Scripture, which were generally interpreted as reminiscences of the biblical text; this is of great interest to us because they opened many new questions about the role of Community, Cross, Martyrdom, female principle and the relationship between Man and God in the very structure of the play. Author of this paper tries to deconstruct traditional path of literary criticism and bring this controversial drama near to modern theology, as an example of the inevitable tragedy of Christian worldview, created by the most important poet of Serbian Romanticism – Laza Kostic.*

Key words: *historical drama, tragedy, drama structure, characterization of the Hero, tragic knowledge, Christian worldview, Mariology, the Martyr, the Resurrection.*