

Радоје Т. Фемић¹
Универзитет Црне Горе
Филолошки факултет у Никшићу

ТОТАЛИТАРИСТИЧКА ДЕХУМАНИЗАЦИЈА ПОРОДИЧНЕ ЕТИКЕ У ДРАМИ *ОГЊИШТЕ* ЖАРКА КОМАНИНА

*Апстракт: У раду се тумачи основни тематско-мотивски корпус драмског текста *Огњиште* аутора Жарка Команина. Испитује се начин умјетничког уобличења тешког историјског и политичког искуства везаног за период након завршетка Другог свјетског рата у Црној Гори. Указује се на драмску визију идеолошке острашћености комунистичке власти, која феномен лојалности надређује принципима етичности и човјечности. Апострофира се трагичност главне књижевне јунакиње, чија судбина илуструје митски образац у савременом облику.*

Кључне ријечи: *Команин, тоталитаризам, тема, Други свјетски рат, драма, *Огњиште*, трагизам, архетип.*

Драмом *Огњиште*, која је објављена 1973. године, а извођена у Народном позоришту у Београду, Црногорском народном позоришту у Подгорици и Народном позоришту у Зајечару, Команин² остаје привржен тематизацији

¹ radojef@gmail.com

² Жарко Команин је рођен 3. децембра 1935. године, у селу Дреновштица, срез Никшић, у учитељској породици. Основну школу завршио је у родном мјесту, гимназију у Никшићу, а Филозофски факултет у Београду. Прву прозу (прича *Бјегунац*) објавио је 1956. године. Десет година (1964–1974) дјеловао је као позоришни критичар у листу *Вечерње новости*, а преко двадесет година (1976–2001) као драматург у Народном позоришту у Београду. Дrame су му извођене у скоро свим позориштима српског језичког подручја. Дјела су му преведена на више страних језика. Објавио је следеће књиге: *Пророк* (драма), *Пелиново* (драма), *Огњиште* (драма), *Колијевка* (роман), *Костанићи* (роман), *Провалије* (роман), *Преступна година* (роман), *Тимочка буна* (драма), *Вожд Карађорђе и кнез Милош* (драма), *Господ над војскама* (роман), *Годо је дошао по своје* (драма), *Закопано и откопано* (приче и објашњења), *Ако те заборавим, оче мој* (роман), *Љетопис вјечности* (роман).

завичајног поднебља, транспонујући конкретно туробно искуство у универзални симбол – својеврсну реплику античког сижеса.

Детињство и његове тамне стране, живе ране историје и болне неправде, које остављају дубоке трагове у памћењу и души људи, истеривање Бога из свести верујућих и деобе, те замена хришћанских врлина разним идеолошким пошастима у рату и времену после Другог светског рата – опсесивне су и опресивне теме Команиновог дела. Уколико се дешава да биографска чињеница у стваралаштву неког писца постане књижевна истина вишега реда, онда су Команин и његово стваралаштво образац таквог укрштања (Ријановић 2011: 112).

Свједочећи о искуству комунистичког тоталитаризма на тлу Црне Горе након Другог свјетског рата, Команин ревитализује античку дилему која садржи упитаност пред хијерархијом божанских и људских закона, односно пред могућношћу њихове примјене у атмосфери наглашене тоталитаристичке свијести. „Историјска и књижевна слика рата у дјелу Жарка Команина гради епско-лирски љетопис крвавих прогона, диоба и страдања. Поетска конкретизација каиноавељевске трагике психолошки продубљује замисао аутора да од заборава отргне истину о судбини побједника и поражених у комунистичком и посткомунистичком времену“ (Томић 2010: 262).

Не одричући се мотивисаног именовања јунака и простора, Команин иминарни простор драме насељава ликовима који су везани за подручје Црњиша, чиме је већ антиципирана неблагородност прилика у којима обитавају. С друге стране, отац породице чија се трагедија приповиједа именован је као Мркоје Мркојевић, на основу чега такође може бити претпостављен његов судбински усуд – да с горштачком достојанственошћу посвједочи љепоту и муку живљења и трајања на простору Црњиша. И уопште, називом *Огњиште* сугерисан је породични карактер драме, који надраста идеолошко-политичку димензију, или управо због ње постаје видљивији. Тек у сучељавању огњишта, као метафоре снажног, на патријархалним вриједностима устројеног модела свијета, на једној, и превратничке комунистичке доктрине, на другој страни, могуће је сагледати снагу контраста који се конституише, али и узвишеност жртвовања древног породичног поретка уобличеног крвним сродством и духовно-моралном снагом.

Након иницијалног представљања лица у драми, с назначеним препознатљивим родбинским и социјалним улогама, аутор додаје напомену која има кључно важење у контексту тежње ка универзализацији предоченог свијета: „Драма се догађа свуда, одувјек и сада, али је вјероватно да се у Црњишу баш овако догодила послјије рата“ (161)³. Овим ставом имплицитно се демонстрира и приврженост аристотелијанском моделу драмског исказивања, које се везује за начела могућег и вјероватног. Цјелокупни амбијент Команинове драме, што је уједно и парадигматско обиљежје његовог опуса, остварен је по законима логичког каузалитета, којим се одбацује фантазмагорични стваралачки инструментариј у име историјске трауме која је дуготрајно цивилизацијско искуство снагом властитог превратништва успјела да деформише.

Команинов трајни духовни и симболички ослонац-путоказ представља Библија, с чијим текстом је у константном дослуху, из којег се обично конституише кровна симболика. У случају драме *Огњиште*, као мото фигурира мисао из апостолске посланице: „Љубав никад не престаје, а пророштво ако ће и престати, језици ако ће умукнути, разума ако ће нестати (Коринћанима посланица прва Св. апостола Павла, гл. 13, 8)“ (161).

Као писац који врло увјерљиво свједочи погубност политичке острашћености, у почетној сцени драме Команин гради амбијент свеопштег повјерења у напредак, условљен политичком лојалношћу према комунистичкој партији, која је у тоталитаристичком друштву основни носилац свих друштвених прегнућа. Овакав поредак посредован је гротескним мотивом колективног заноса оличеног у пјесми:

Ништа љепше ни милије / Ни милије / Ни милије // Зват се чланом
Компартије / Компартије / Компартије // За Партијом срце вене /
Срце вене / Срце вене // У Партију прим'те мене / Прим'те мене /
Прим'те мене / (163).

С аспекта дистанцираности у односу на приказивани свијет показује се погубност општег заноса. Међутим, у наведеним стиховима исказује се општеприхваћени став. Млађи свијет, који се хвата у коло, представља, на первертован начин, древни антички механизам хора (или кола, у домаћој књижевној традицији), који изриче општа увјерења стноса, неупитне етичке и духовне вриједности. У Команиновом *Огњишту*, међутим, инверзија је оличена у томе што колектив представља носећу снагу негације древних закономјерности,

³ Сви цитати из драмског текста наведени према: Команин, Жарко (1989), *Изабране драме*, Београд: Београдски издавачко-графички завод.

насупротив изолованим књижевним јунацима, који оданост божанским законима плаћају својом трагичком судбином.

Манипулација садржана у склоности ка масовним манифестацијама одушевљења и идолопоклонству дочарава дух тоталитаризма, на који се не одазива једино Илија, који има статус умно поремећеног лика. Он, наиме, позива Црњишане на акцију:

Напјеваћете се, имате кад. И пјеват и плакат. Ако бог да. Копајте гробове. Вратите кости у Црњиш. Прво пренесите кости нашијех бораца и мученика у Црњиш. Нашијех јуначких синова (164).

Наведеним ријечима отвара се централни тематско-мотивски хоризонт драме, али се наговјештава и аксиолошко становиште, уобличено у односу према тријумфалистичкој војсци, којој се приноси апотеоза, наспрам поражене војске, којој ће се одузимати право чак и на постојање у памћењу.

Трагички удес и проклетство Мркоја Мркојевића садржано је у подвојености његовог потомства: од три сина, само један – Андрија, рат је преживио, док су друга двојица, Дамјан и Војин, погинули на супротстављеним странама. За разлику од Дамјана, који је постхумно слављен, Војин је прећутан, ускраћен за посмртну почаст и достојанство. Покоравајући се очекивању колективитета, Мркоје одбија да Војинове кости пренесе у Црњиш, зато што је он „издао народ“ (166), што условљава и Мркојево одрицање од властитог потомства: „Није он више мој син“ (166).

Однос оца и сина, дакле, идеологизован је у мјери која надраста снагу крвне блискости. У томе се суштински огледа тоталитаристичка природа новоуспостављеног друштвеног система, који принцип лојалности инаугурише испред принципа људскости. Војинов политички и војни избор, на тај начин, представља се у својеврсну трагичку кривицу, која га одваја од породичног окриља, не само дословно – страдањем него и симболички – дистанцирањем родитеља од свог изданка.

Неименовани Црњишанин посредно сугерише непоправљиви тоталитаризам, који је најуже везан с тежњом да се осигура елементарни биолошки опстанак: „Захваљујући народној власти – неће се умријет од глади“ (167). У сјенци идеологије је, дакле, сваки аспект колективног живота, због чега се емитовање привржености испоставља као безусловно подаништво.

Одсуство слободе очитовано је у мотиву покораванја утопистичким визијама послјератног благостања, од којих нарочито гротескно дјелује идеја о исушењу Скадарског језера, након чега ће бити „жита за све“ (167). Иако

је остварење колективних илузија у домену политичко-идеолошке обмане, Црњишани и даље понесено у колу пјевају: „Радићемо смјене двије / Све за љубав Компартије“ (168). Мотив безграничног повјерења у идеолошки кодирани прогрес смјењује мотив партијске ригидности, на основу које се и гради централна тема драме. Наиме, на могућност успостављања толеранције према другом, Мркоје Мркојевић иступа, заступајући најоштрије ставове, управо прикривајући властиту слабост: „С изродима треба најоштрије! Нијесмо се заједно борили – ни кости нам не могу заједно!“ (169). Лојалност Партији и, консеквентно томе – вођи, свједочила се управо властитим примјером: суровошћу према најближим сродницима који су имали другачија увјерења.

Лик Мркојеве кћери Јоване јавља се као једино утврђење етичности, која је протјерана у име партијске дисциплине. Јована се одликује врлинама сестринске привржености, пркосећи од почетка драме својим најближим. Обраћајући се брату Андрији, она опомиње да отац неравноправно третира двојицу својих синова, фаворизујући оног који је погинуо борећи се за идеале револуције: „Само Дамјанове кости жели да пренесе у Црњиш. Андрија, убићу се ако Војина оставите на Високој Главици“ (171). Наговјештавајући своју судбину уколико буде онемогућена да реализује свој сестрински завјет, Јована постаје ововремени двојник Антигонин, показујући тим начином да жртвовање има дубљег смисла, уколико се њиме свједочи морални идеал:

Тако је у трагедији црногорске братоубилачке борбе и Јованине непоколебљиве оданости према мртвом брату који се борио на ‘другој банди’ – Команин срео Софоклову Антигону из античких времена и надахнут трагиком њене побуне у име неискоренљиве љубави, Команин ово античко трагичко ткиво – као основу – преплиће са нашом савременом историјом као потком, остварујући узбудљиво и поетично драмско ткање (Misailović 1989: 256).

Лик жене у Команиној драми обликован је у односу на бројне условности балканског и, нарочито, црногорског поднебља, у којем је непоковање мушкој вољи и одлуци индуковало страдање и несрећу. Јована, осим што је глас савјести, једновременно је и глас опонирања оцу, као врховном ауторитету патријархата, чије ријечи су тврђе од земље. Она, у дијалогу с братом Андријом, прихвата и тврдњу о брату као издајнику, али још увијек не пристаје на одузимање братовљевог посмртног достојанства:

Војин је био на другој страни. Све то ја знам. Погинуо је као издајник. То ми је јасно, Андрија. Али, што су његове кости томе криве? Зашто да их глођу

и разносе пашчад по Високој Главици? Зашто да их не пренесемо у Црњиш? Зашто наш брат Војин да нема гроба? (172).

Основ драмске напетости, коју примарно артикулише Јована, огледа се у дилеми: да ли произвољне, а опет искључиве идеолошке категорије, попут патриота и издајника, треба да буду надређене индивидуалним људским судбинама, старијим од раскола и диоба, који су их пресудно обликовали? Јована је авангардна у односу на остале јунаке и по томе што она подједнако помирљиво прима и Војиново издајство и његове несахрањене кости, апелујући на свог брата: „Одвој његову издају од његових костију“ (173).

Она исказује непатворену сестринску емоцију, у име које се морају апстраховати и Војинови грехови, и прихватити његове заблуде. Из развијеног дијалога који Јована води с братом Андријом сазнаје се да, парадоксално, обоје полажу право на етичку исправност. И Андрија одбија достојно сахрањивање свог брата „издајника“, ријечима: „Образ је у питању“ (174). Обоје су, дакле, привржени сопственом разумијевању етике, с тим што им је идеја о добру потпуно различита. Андријин етички образац, као и за већину Црњишана, подразумева екстремну оданост Партији, док Јованин етички образац представља крајњу оданост Породици. У сукобу ове двије формације: Партије и Породице, нема мјеста појединачним врлинама, због чега је мотив Војинове боље образованости у односу на браћу симболизован као његов усуд, а не предност пред елиминаторним критеријумом идеолошког избора. У том кључу, кроз аутопостички исказ, Команин експлицира сопствену ауторску интенцију, али и присуство аутобиографских момената:

То је драма времена, драма моје породице, драма мог племена, драма мог народа, драма Српства, у ствари. Кроз своје књиге ту драму покушавам да испричам свијету. Покушавам да тај удес, судбину или бол, мој и моје породице, испричам свијету (Jevtić 2005: 30).

Јованина одважност да се, упркос одговарању брата Андрије, посвети сахрањивању Војинових костију, активираће његову пријетњу, која се, без обзира на тријумф интернационализма и егалитаристичке идеологије, испоставља као врло витална у горштакком црногорском амбијенту: „Не мијешај се у мушке послове, Јована. Мркојевићи би те каменовали – пред Црњишанима“ (176). Пријетња ритуалом каменовања своцира древно искуство заједнице, која се колективним чином насиља дистанцирала од изопштеника. Јованино огрешење о заједницу је вишеструко: оно, поред свега, представља прекршај и у односу на обичајност, која искључује жену из поступка одлучивања о виталним

интересима етноса. Ипак, Јована истиче свој сестрински идентитет, који је у специфичној епској – горштачкој и ратничкој култури успостављао рафинирану лирску противтежу. Тиме се мотивише и кредибилитет сестринског становишта у *Огњишту*, према којем брат Андрија исказује почетну наклоност, која еволуира у добронамјерну опомену, да би се окончала изричитом пријетњом:

Добро упамти – не смијеш. (*Пауза*) Тјераш камен уз брдо, Јована. Тражиш што бити не може (178).

Јованин однос према брату такође еволуира, од исповијести интониране молбом за саосјећање, преко постепеног удаљавања, до отвореног супротстављања и пркоса, који даље одвијање дијалога чини немогућим. Од тренутка потпуног несагласја, она утјеху проналази обраћајући се Богу, будући да је већ задобила идентитет породичног отпадника, чија ирационална везаност за страдалог брата има обличје умне поремећености:

Господе Боже, знам да се не смије теби обраћати. Помози ми да полудим. Учини да се помамим, Боже. Да заборавим. (*Пауза*). Зар моја браћа нијесу у смрти једнака? Зар немају исто право на гроб? (179).

Подвојеност између више сестринске дужности и тоталитаристичке цензуре Јована укида непоколебљивом ријешеношћу да сахрани брата, или пак да жртвује сопствени живот: „Замаћи ћу се ако ме не послушате, оче...“ (179). Овим мотивским наговјештајем успоставља се жива интертекстуална комуникација с античким мотивом. Наиме, Јована дијели Антигонину ријешеност да пострада у име виших, неписаних закона, што њен лик чини узвишеним, а драму *Огњиште* у жанровском смислу одређује као трагедију: „Трагика егзистенције је управо у детерминисаној идеји друштвеног развоја, у немогућности да се интимни, а тим и властити свијет јунака, одбрани од политичке воље једног погледа на свијет“ (Томић 2011: 57).

Јованину несрећу уочава доброћудна црњишка луда – Илија, који непосредношћу сентимента досеже разлоге њеног неспокоја:

Није се лако чоеску родит. Нити сестри умријет. А ти би најрадиј умрла за братом, Јована. Но је нашу жену стид од свачега. Па и од смрти. Мимо свијех жена на свијету (181).

Овим ријечима, већ на крају прве слике, наговјештен је исход Јованине побуне, услед чега су остале композиционе цјелине у драми у функцији обрзлагања наслућеног трагичког исхода.

Тематско уобличење драме *Огњиште* актуализовано је симболизацијом простора, који се динамично и наизмјенично даје као вредносна опозиција: приватни наспрам јавног простора, интимно, породично наспрам политичког, партијског. Сусрет ова два принципа редовно резултује трагедијом, будући да се дјелотворност идеолошке догме демонстрира управо као обрачун неприкосновеног политичког механизма према крхком породичном опстанку. На том принципу је упризорена друга слика, чему структурно одговара нови чин, која амбијент дочарава мотивим истакнутих парола и слика – Тита и Стаљина, два монолитна, а потом сукобљена симбола тоталитарне свијести. Декламовање тирада о јединству, уз евокацију идеолошко-партијске непоколебљивости, функционише као илустрација једноумља, уз препознатљиву синтагму – израз репресивног јединства: „збијајмо се у редове“ (183).

Користећи се популарном формом пјесме, један од јунака ће запјевати: „Без извора нема воде / нема воде / нема воде // ни живота без слободе / без слободе / без слободе /“ (184). Индикативно је, међутим, то што се о слободи пјева управо тамо гдје је укинута, односно гдје је колективном хипокризијом подаништво трансформисано у слободу. Том изопачењу доприноси култ револуционарног вође – Јосипа Броза Тита, којем се приносе изрази апсолутне покорности, нарочито у контексту супротстављања старијем револуционарном ауторитету – Стаљину. Да тоталитаристичка свијест изискује трајно и беспоговорно потчињавање официјелног идеолошког курса, сугерише мотив који има прекретничку улогу у садржају драме. Наиме, ријеч је о драмској транспозицији реалног историјског искуства: сукоба између ондашњег југословенског и совјетског руководства, и нарочито, између Тита и Стаљина. Овај сукоб конструише се као основ нових подјела, новог сучељавања наводних патриота и издајника. Представник такве идеје је комитетлија Лазар, који тврди:

Неки другови више брину бригу и политику Сталинову, него наше Партије... Наша партија не дозвољава никакво поповање са стране. Нити су јој потребна упутства како да гради социјализам у својој кући. Па долазило то и од друга Стаљина. Зато је и најмања колебљивост данас опасна (190).

Репрезентативна црта тоталитаристичке настројености свијета који Команин уобличава својом драмом читава се у недопуштању колебљивости, која се не тумачи као преиспитивање, односно природна запитаност здравог разума, већ као мањак партијске лојаности. Индоктринација овог типа учинила је да

се и најгнуснија недјела чине са свијешћу о узвишеној природи жртвовања за партијску правовјерност.

Сумња на изостанак лојалности пада на Андрију, другог Мркојевог сина, који је непомирљиво одбацио могућност одавања посмртне почести брату Војину. Међутим, врло брзо и сам постаје жртва тоталитаристичког механизма, који у име нових манифестација лојалности превиђа пређашњу револуционарну правовјерност. На увјеравања мјесног комунистичког секретара Грујице у Андријину оданост, одговара се да је био одан, што чини легитимном промјену опхођења према њему, односно примјену репресије.

Најдиректнија симболизација раскидања с једним, уз оданост другом култу, отјелотворена је мотивом скидања и цијепања Сталинове слике у просторији одржавања конференције: „Док Црњишани пјевају друг из среза и Грујица се дуго гледају. Затим друг из среза прилази огромној Сталиновој слици и почне да је скида и цијепа“ (192). Олако одрицање од дојучерашњег врховног идола употпуњава тоталитаристички мозаик, у којем се камелеонство поима као врлина, а промјена званичног курса обоготворене организације – Партије представља као етички параметар. Андрија, међутим, испољава елементе карактерне стамености, скупљајући остатке поцијепане Сталинове слике, и остајући досједан својим увјерењима, упркос надлазећој одмазди. Овим начином и друга историјска трагедија пролази кроз породицу Мркоја Мркојевића, постајући обликотворна судбинска снага, којој се јунаци (не) вољно потчињавају.

Трећа слика драме представља сцену сахрањивања Мркојевог сина Дамјана. Дочаран је њен завршни дио, у којем се, кроз поступак директне карактеризације, свједочи о патриотском и реторичком заносу који партијски секретар Грујица исказује у свом некрологу. Међутим, преживљену трагедију наткриљује нова, Андријина, који погребу присуствује као означени симпатизер Совјета и непријатељ југословенског режима. Погребна обичајност уподобљена је идеолошко-политичком обрасцу, с једне, и паганским склоностима, с друге стране. Кроз приповиједање, а не дијалог, читалац сазнаје о устаљеном комеморативном церемонијалу: идеолошком знамењу – петокракој звијезди на хумци, почасним плотунима, лелекању и тужењу... Културолошка симбиоза племенско-братственичке и комунистичке етике навешће локалног згубидана Илију да примијети како је Дамјану уприличена „лијепа сарана“ (196), која свједочи и о Дамјановом партизанском витештву, и о престижу породице Мркојевића. Сахрана се, дакле, примарно не доживљава као туговање за погинулим, већ

прије као одраз војничког пожртвовања и племенско-патријархалног презира према свакидашњем животу, лишеном историјске славе. Погребни церемонијал активира топос комеморативног агона, па тако Илија примјећује изузетност Јованину: „Јована је сестра мимо сестре... Све је лице изгребала... Такве сестре нема надалеко“ (196). Иако слови за непоузданог приповједача, Илија у дијалогу с Грујицом наговјештава трагични исход Јованине унесрећености. Истичући Јованину честитост, Илија казује да она није у стању да поднесе неправедан третман погинулог брата Војина у односу на Дамјана: „Неко ће се објесит кад ти ја кажем. Нијесам ја од јуче“ (198).

У свијету Команинове драме изопачени односи врлина и мана, истине и обмане, преливају се и на личне односе, у којима се лудост испоставља као врхунска мудрост, а памет сумњичи у корист лојалности. Илија, међутим, Грујици скромно даје на знање да, осим Јованине несреће, слуги и другу – Андријину несрећу, која је узрокована дискретним разговором који припадници среског партијског комитета воде. Грујица одбија ту могућност, реферишући на Илијину непоузданост: „Све саме аветлуке причаш“ (199). Грујичина пословична резолутност своје рафинирано употпуњење задобија тек у разговору с Јованом, у којем се они одликују првенствено као заљубљени пар.

Сазнање о Јованиној ритуалној аутодеструкцији представља увертиру за наредни приказ, у четвртој слици, гдје у исповједном маниру Јована Грујици саопштава да је њена емоционална подвојеност потпуна: „Двије душе..., два јада, два бола, два гроба, два брата“ (200). Душевна располућеност Јовани не омогућује да даље носи терет своје сестринске судбине, што доприноси композиционом развијању драмског текста према расплету.

Грујица љубавну наклоност према Јовани исказује њежношћу, али и опомињућим ријечима, тражећи од ње да се одмори, како би јој се повратила снага и разбистрио разум. Насупрот томе, Јована исказује своје визије и халуцинације, у којима се мртва браћа појављују скупа, и опсједају је. Тада Јована признаје своју психолошку растројеност:

Ништа ми није. Није то болест. Нијесам у бунилу. Видјела сам их. Ти ми не вјерујеш... Ти мени, Грујо, не вјерујеш?! А ја – лудим. Убеутим се у кревет. По ципан цијелу ноћ ока не склапам. А они само долазе... Долазе... (201).

Мотив растројства књижевне јунакиње, као дио поетичког инструментарија којим располаже трагедија, у *Огњишту* има амбивалентну природу. Иако се стиче утисак да растројство јунакиње није дубинско и трајно, већ тренутно

стање њене онеспокојености, показује се да је то једини начин за превазилажење крутих породичних и друштвених забрана. Дубина сестринског инстинкта стога бива симболизована као умна помјереност, која јунакињу ослобађа спољашњих обзира. Посљедњи Грујичини напори да у Јовани сачува искру разума интонирани су као својеврсна дефиниција њене трагичке кривице: „Тражиш више него што човјек може“ (202).

Јованина одлучност, међутим, расте упоредо с њеним растројством, усљед чега поставља реторско питање:

Оћу да будем само сестра. И ништа више. Само сестра. Грујо мој, зар је то гријех? Зар сестра не могу да будем? Ја нијесам бирала браћу. Нити браћа мене (202).

Убједљивост драмске сцене постаје уочљивија због Јованиног одрицања од планиране супружничке среће и спокојства: „Неће бити сватова. Ничега неће бити“ (203).

Страх од репресије, али и оданост владајућем поретку, чине да Грујица своју почетну мекоћу обраћања вољеној драгој замијени опором опоменом да се не смије радити то што је наумила. Јована то разумије као потпуни сукоб с породицом, с љубљеним младићем, с множином која пристаје на подвајање живих и мртвих. Зато изриче фаталне ријечи: „На свој гроб имам право“ (204).

Драмски набој који проистиче из наведене сцене показује Команинов имажинарни свијет у контексту крајње дехуманизације, при чему јунацима није дозвољено право на личну срећу, уколико она не происходи из апстрактних политичких идеала. Јованина несрећа због Војина производи Грујичину несрећу због Јоване, чиме се круг несреће довршава. Деструкцији склони Црњишани не дозвољавају право на младост и љубав, због чега и лојални партијац Грујица постаје несвјесна жртва тоталитаристичког поретка, у којем се лични бол компензује политичким резонувањем:

Ти не знаш, Јована, Војин је мојега брата убио... А мени то не смета да те љубим... Појмиш ли ме?... И тебе ми отима твој Војин... Данас ми те отео, Јована моја... (208).

Вртлог идеолошког раслојавања условио је да духови ратне прошлости онемогуће успостављање новог витализма, који нестао у ерупцији идеолошког Танатоса. У наведеним ријечима уочљива је лиризација текста у иначе епском амбијенту. Међутим, у књижевној критици је Команиново дјело препознато

по „упечатљивој и хармоничној синтези наративних, лирских и драмских елемената“ (Kalezić Radonjić 2011: 64).

Пета слика у драми најснажније одсликава насловно одређење драме. У просторном амбијенту породичног огњишта одиграва се сучељавање ставова, које води Јованином страдању. С миметичком приљежношћу дочарава се убоги сценски инвентар, којим доминирају симболи ратничке храбрости:

Пространа празна просторија – с огњиштем на средини.

Чађаве вериге висе изнад огња, који се разгоријева, окачене о чађаву греду иза које се назире црвена тигла.

На веригама котао у коме ври брашно за качамак.

На средњем зиду окачене су три споменице: Дамјанова, Мркојева и Андријина (208).

Опозитно симболизовани, оскудица и морално-војнички престиж чине основ породичног наслеђа. У томе и лежи основ Јованине трагичке супротстављености осталим члановима породице. Док је она усредсређена на испуњење сестринске дужности, остали су – нарочито отац Мркоје и брат Андрија – свјесни да је њихова војничка част и идеолошка лојалност једини иметак, те да би свака релативизација значила узмицање пред фундаментом породичног бића – духовним иметком.

Огњиште, као симбол породичног разговора, промишљања и одлучивања, постаје поприште сукобљених тежњи, из којих ће стидљиво бити артикулисано женско, мајчинско становиште, којим се исказује универзална природа и положај жене у патријархату. О томе свједочи дијалог који Јована води с мајком Крстињом, која се овим дијалогом карактерише у цјелини:

Нема, кћери моја, човјека под небом који може шта он оће. Свак нечему повлађује. Или мржњи, или љубави, или својој срећи. Или својој несрећи, кћери. Нико ме се не да да слуша своју. Нико ме. Но туђу мора да слиједи. Видиш ли, кћери, ово огњиште? Њега треба сачуват и кад глава узаври (211).

У овим ријечима су садржани кључни симболи за одгонетање драме Мркојевића, која се може тумачити и као „драма о одбрани огњишта као симбола свог идентитета, а и драма о трагици разарања тог идентитета“ (Misailović 1989: 257).

Кроз лик мајке Крстиње проговара тежња да се огњиште сачува по сваку цијену, али да се истовремено назначи и паралелизам који постоји између огњишта и човјека:

Мораш муку, кћери, у њедра сакрит. Од свакога и од себе саме. Нека пече. Ама да је нико не види. Ка што пепео скрива углијев (211).

У мајчинском доживљају одвијање живота је у императиву, у синтагми „мора се“, која је на трагу нужности егзистенције. Крстињине ријечи сугеришу мудро-сни карактер родитељског савјета, нарочито драгоцјеног у односу мајка–кћи, које дијеле патњу тегобног живота.

Огњиште, које окупља и обједињује постојаношћу свог пламена, синте-тизује животворну снагу макрокосмоса и микрокосмоса, у чему је садржана и формула породичног опстанка. Међутим, Јованина духовна и етичка тегоба отргнуће је од саборне, утјешитељске ватре коју огњиште пружа. Њена пле-менита побуна представљаће огушење о мајчинску заповијест да се огњиште мора сачувати.

Очински ауторитет на огњишту, као темељно својство традиционалне породице, дочаран је Мркојевим држањем. Његови покрети су одмјерени, његове ријечи сведене, опоре, а морална снага надмоћна. Разговарајући са сином Андријом, који открива планове за напуштање армије и упис студија, Мркоје га кратко подсећа на неписани етички императив: „Немам ништа против твојих студија. Само пази да све буде како треба и доликује“ (213). Пушећи лулу дувана, с привидно освојеним унутрашњим миром, Мркоје слуша разговор осталих укућана, који тематизују Андријину совјетску стипендију, која у новонасталим политичким приликама представља његов гријех. За то вријеме, изразита тензијност сцене црпи се знатно више из унутрашњег него из спољашњег сукоба. У тренутку кад Јована, с краћим прекидима у говору, смогне храброст да се разговоријетно обрати Мркоју, он ће се пожалити на слабост пламена у лули. Тим веома важним мотивом сугерисана је непостојаност пламена, чије пригушивање значи породичну декаденцију и коначну пропаст.

Наклоност према кћерки-мезимици ишчежава кад Мркоје укаже на разлог Војиновог изопштења из породичне припадности: „Војину је издаја чојство попила“ (218), и даље: „Све што је на земљи и у земљи припада некоме, а звијер и изрод никоме“ (219). У маниру уобичајеног патријархалног односа надређености мужа према жени, Мркоје ће кривицу за Јованино интересовање о Војиновој судбини адресирати на Крстињу, што функционише као мотивација за њен неуобичајено дуги монолог, у којем се из суптилне женске

перспективе дочарава права природа братоубилачког рата и хроника ратног породичног раскола. Тежиште драме наједном се пребацује на женску страну, која симболичку повлашћеност легитимише мајчинском постојаношћу, као најтврђим упориштем породичне заједнице. Крстиња образлаже које невоље су је пасивизовале, препоручујући исто држање и Јовани:

Чекам и ћутим отада ка пањ. Спањатила сам се. Ето шта сам урадила. И данас ти први и последњи пут проговарам, кћери. Пред њима. Ћути, кћери Јована, и трпи. Носи своје бремене. Пршкај око огњишта. Не можеш против себе (221–222).

Јованина изузетност управо је у одрицању намијењене судбине. Њен лик се супротставља традицији женског поковања и пристајања на периферну улогу у породичном животу. Еманципаторско стремљење, које емитује, навешће мајку Крстињу да изрекне централну истину, која својом далекосежном важношћу универзализује судбину Мркојевића, испостављајући се као аксиом историјског битисања на тлу Црне Горе:

Ни у смрти људи нијесу једнаки, кћери Јована. А кад Бог браћу у зло баци – он то за зло не узима. А изван зла се не може живјет, кћери Јована (222).

Мисао да живот нужно подразумијева сагрешење чини подношљивијим преступ према Војину. Међутим, снага тоталитарне дехуманизације, којом мајчинско осјећање успијева бити затомљено у корист политичко-идеолошке правовјерности и очинске гордости, условиће реакцију оца Мркоја, који истјерује Јовану из куће. Овим чином, који у патријархалном миљеу значи породичну анатему и трајно изопштење, Мркоје убрзава Јованин суноврат. Интонација њеног одговора достојна је античког узор-модела: „Ако се моја кривица зове љубав – умријећу“ (225). Јована, дакле, попут свог митског двојника – Антигоне, формално прихвата терет кривице, али му суштински придаје конотацију најузвишенијег осјећања. Заједница у којој љубав бива третирана као гријех осуђена је на пропаст, због чега наведени исказ у драми *Огњиште* оправдава лајтмотивски статус. Њим се на тај начин комплетира идејни слој драмског текста – као својеврсна апотеоза слободарству духа, ријечи и дјела.

Шеста слика отпочиње на новом простору: на међи, покрај које Јована справља омчу за вјешање. Ова сцена реализована је монолошки, у њој се Јована обраћа Војиновим сјенима, бирајући смрт као компензацију за немогућност извршења сестринског завјета. Међутим, у том тренутку на сцену се уводи мно-

штво црњишких жена, које се устремљују на Јовану. На тај начин се активира топос хајке, којом оличење колективитета пресуђује појединцу. Девет жена, насрћући на Јовану, саопштавају Војинове гријехове, због којих је Јованин поступак недопустив. Не допуштајући јој да побјегне, Црњишанке је ударају, због чега сусрет прераста у линч. Избављење Јованино дешава се случајно, захваљујући Илији, који наилази и ослобађа је. Утјешитељски потврђујући да разумије Јованине унутрашње муке, Илија подсјећа на иманентне културолошке специфичности краја који је дефинисао њену судбину:

Знам ја шта ти сађаш. А они не знају. Они не знају, јадни не били, да Црна Гора нема другијех жена – него сестара (235).

Овакав став потврду проналази и у колективном наследију, али и у најужвишенијим ауторским думетима, оличеним, између осталих, и у Његошевом дјелу, који је ликом сестре Батрићеве из *Горског вијенца* утврдио архетип српске сестре. Илијина наклоност, међутим, претвара се у неочекивану агресију. Јованина погубљеност, исцрпљеност и немоћ у Илији ће разбукати необуздану инстинктивност, којом ће се терет несреће само умножити, и одијелити Јовану од живота:

Илија, изненађен, спушта је, тада, на земљу и, више инстинктом него намјером, покрива је својим големим тијелом.

Јована тек тада осјети ужас у који је омамио Илија, и почне да се отима, више утробом него тијелом, јер нема снаге.

Узалуд (236).

На основну, сестринску, накалемиће се и друга, подједнако страшна несрећа обешчашћења, из које се поглед кроз омчу доима као једини излаз. Ескапистички карактер овог мотива дочаран је лиризованим Јованиним исказом: „Сунце ће кроз тебе да ми дође...” (237). Смрт је, у овом контексту, приказана као избављење, па није негативно конотирана. Стога се, кроз Јованину судбину, неминовност диоба испољава „као насиље, а и као спас, као излаз а и као пораз“ (Misailović 1989: 258). Архетипску симболику подстиче и мотивски декор: вроне, које надлијећу Јовану и гачу, немуштим језиком свједоче о крају илузије честитог и достојанственог живота у ригидној епоси.

Финална слика у драмском тексту моделује се по кружном принципу: на огњишту почиње, на огњишту се и окончава породична драма Мркојевића. У тренутку посмртне жалости, Мркоје неочекивано испољава своју очинску њежност, објашњавајући узрок Јованине несреће: „Нијеси се ти сама замакла...

Замакла те љубав, кћери Јована“ (239). Покретачка животна снага љубави, која се кондензује у трагичку кривицу, узео је Јованин живот као свој данак. Њен сукоб са собом, околином, временом, логично происходи из отуђености идеологизоване епохе, којој је дјелотворност политичке догме суперпонирана личном благостању и достојанству. Кроз ријечи дефектног јунака Илије казује се можда и најдубље идејно упориште Команинове драме: „Бог је назначио земљу за смрт и муку“ (238). На основу овога се може закључивати о еманацији радикалног песимизма, из којег израста слика свијета у драми.

Као што је мотив пламсајућег огњишта симбол породичног опстанка и трајања, тако је мотив уташеног огњишта посредован сценом спелењеног жара, који има недвосмислено значење ишчезнућа. У то увјеравају и Крстићине ријечи:

У пепелу ми је суђено... Овдје сам се скружала да огањ чувам... Е кад се огњиште угаси – нема се гдје чоек савит... (242).

Страдањем најмилијих, Крстића, с аспекта горде жене, увиђа потпуност своје несреће.

Иако је *Огњиште* конципирано као драма лика, важан симболички потенцијал огледа се у Андријиним епигрфима, којим срески комунисти стављају лисице на руке због његовог совјетског расположења. Додирна тачка међу трагичким јунацима, Јованом и Андријом, тиче се истовјетности страдања, иако на први поглед различито мотивисаног. Наиме, и Јована и Андрија страдају због политичко-идеолошког система, усмјереног на обезличење људске егзистенције зарад испуњавања догматских циљева. Јована страда као посредна жртва злочиначког поретка, који лојалност надређује људскости. Андрија, међутим, страда као директна жртва система чији је интегрални дио. Обоје страдају у акту побуне. Обоје замишљају племенитији и праведнији свијет, али се управо у име правде обоја ускраћују права на слободу и живот. Тиме се остварује важан циљ сваког тоталитаризма: суноврат породичног духовног утврђења. То је темељна идеја коју експонира Команинова драма *Огњиште*. Ипак, у тој горчини има нечег дубоко исцјелитељског.

Повратак завичају и његовом лековитом постском значењу био је основни мотивациони покретач свих покушаја књижевних ликова Жарка Команина, и у романима и у драмама, да се ослободе траума из ратом обележеног детињства или из идеологизоване послератне стварности (Nedić 2019: 713).

Илуструјући злом судбином Мркојевића неподопштину послеријатне Црне Горе, огрезле у идеолошком сљемену и дехуманизованој изопачености, Команин је успоставио универзални симбол, који ће кроз различите манифестне жанровске облике израсти у препознатљиво обиљежје његовог књижевног дјела.

Извори

1. Команин, Жарко (1989), *Изабране драме*, Београд: Београдски издавачко-графички завод.

Литература

1. Јевтић, Милош (2005), *Пелин Жарка Команина*, Београд: Београдска књига.
2. Калезић Радоњић, Светлана (2011), „Драмско у роману ‘Ако те заборавим, мој оче’ Жарка Команина“, у: *Ако те заборавим, мој оче*, Зборник радова о књижевном делу Жарка Команина (уредник Јован Делић), Нови Сад: Орфеус, 64–74.
3. Мисаиловић, Миленко (1989), „О драмама Жарка Команина“, у: Команин, Жарко, *Изабране драме*, Београд: Београдски издавачко-графички завод, 245–258.
4. Недић, Марко (2019), „Савремени српски прозни писци из Црне Горе: критички преглед“, у: *Српско језичко и књижевно наслеђе на простору данашње Црне Горе. Српски језик и књижевност данас*, Зборник радова с Другог међународног научног скупа одржаног у Подгорици 26–28. маја 2017. (уредник Јелица Стојановић), Подгорица – Нови Сад – Бања Лука: Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори, Матица српска, Матица српска – Друштво чланова Матице српске у Републици Српској, 707–720.
5. Пијановић, Петар (2011), „Нарација и историја“, у: *Ако те заборавим, мој оче*, Зборник радова о књижевном делу Жарка Команина (уредник Јован Делић), Нови Сад: Орфеус, 112–129.
6. Томић, Лидија (2011), „О драми ‘Пелиново’ Жарка Команина“, у: *Ако те заборавим, мој оче*, Зборник радова о књижевном делу Жарка Команина (уредник Јован Делић), Нови Сад: Орфеус, 57–64.
7. Томић, Лидија (2010), „Стварност у прози Жарка Команина“, у: *Слово*, часопис за српски језик, књижевност и културу, Никшић, година VII, број 27–28, 262–271.

Radoje T. Femić

TOTALITARISTIC DEHUMANISATION
OF FAMILY ETHICS IN THE DRAMA *THE
FIREPLACE* OF ŽARKO KOMANIN

Summary

This paper deals with the basic thematic-motif corpus of the dramatic text *The fireplace* of Žarko Komanin. We examine the way of art formulating difficult historical and political experience related to the period after the end of the Second World War in Montenegro. It points to a dramatic vision of the ideological passion of communist rule, which supersedes the phenomenon of loyalty to the principles of ethics and humanity. The paper highlights the tragic nature of the main literary heroine, whose destiny illustrates a mythical pattern in contemporary form.