

Univerzitetska misao - časopis za nauku, kulturu i umjetnost [ISSN: 1451-3870]

Vol. 21, str. 44 -54, 2022 god., web lokacija gde se nalazi rad: <http://um.uninp.edu.rs>

Tematska oblast u koju se svrstava rad: Društvene i humanističke nauke / podoblast: Književnost

Datum prijema rada: 10.04.2022.

Datum prihvatanja rada: 28.05.2022.

UDK: 821.163.41.09-2 Манојловић Т.

doi: 10.5937/univmis2221044V

Originalni naučni rad

ELEMENTI AVANGARDNOG UTOPIJSKOG NARATIVA U DRAMAMA *CENTRIFUGALNI IGRAČ* I *PIERO NADREALISTA* ILI *SVADBA NA MESECU* TODORA MANOJLOVIĆA

Branislava Vasić Rakočević

Univerzitet u Novom Pazaru

b.vasic.rakocevic@uninp.edu.rs

Rejhana Selmanović

Univerzitet u Novom Pazaru

r.selmanovic@uninp.edu.rs

Apstrakt

Rad se bavi pokušajem sagledavanja elemenata avangardne poetike u kontekstu mogućnosti kreiranja izvesnih utopijskih narativa. U uvodu se daje pregled onih stavova avangarde koji otvaraju put utopijskim modelima, a zatim se navodi kratak pregled onih pisaca u čijem se delu to primećuje na najjasniji način. Rad potom prelazi na opus Todora Manojlovića sa osvrtom na osnovne poetičke odlike njegovog stvaralaštva, a centralni deo se bazira na dramskom delu ovog pisca, tačnije dramama *Centrifugalni igrač* i *Piero nadrealista ili Svadba na mesecu*. U ovim delima, koja se u kritici uglavnom ne prepoznaju kao avangardna, pokušava se dokazati da postoje vrlo jaki uticaji upravo ove tradicije u čijem je okrilju Manojlović započeo svoje književno stvaralaštvo, a potom se ti elementi pokazuju kao osnove formiranja utopijskog narativa koji je karakterističan i za ostatak njegovog opusa u čemu će u radu biti reči samo u naznakama.

Ključne reči: Todor Manojlović, avangarda, utopija, *Centrifugalni igrač*, *Piero nadrealista ili Svadba na mesecu*

ELEMENTS OF AVANT-GARDE UTOPIC NARRATIVE IN TODOR MANOJLOVIĆ'S DRAMAS *THE CENTRIFUGAL DANCER* AND *PIERO THE SURREALIST OR WEDDING ON THE MOON*

Abstract

This paper presents an attempt to give an overview of those elements of avant-garde poetics which create utopic narratives. At first are given the certain points of the avant-garde, which open the possibility to utopic models. Hence, some of the most representative writers are analyzed. In the central part of this paper the work of Todor Manojlović is presented with a specific overview of his dramas. *The Centrifugal Dancer* and *Piero the Surrealist or Wedding on the Moon* are to be analyzed in order to prove that there is a very strong avant-garde impact on them which leads them in the area of utopic literature.

Key words: Todor Manojlović, avant-garde, utopia, *The Centrifugal Dancer*, *Piero the Surrealist or Wedding on the Moon*

UVOD

Period između dva rata jedan je od burnijih perioda u srpskoj književnosti. Posledice rata bile su uočljive na svim nivoima, kao i svaki veliki pokret u društvu i nama znanoj civilizaciji, načinio je nove konstelacije u mišljenju i stvaranju. Avangardni pokret, koji svoj zenit doživljava dvadesetih godina prošloga veka, pokazaće to u punom obimu. Ukoliko utvrdimo da ovakvi događaji u ljudskoj istoriji često rezultuju izvesnim utopijskim idejama, nećemo reći ništa novo. Ono što bi se, pak, u ovom slučaju moglo naglasiti jeste da je avangardna (anti)stilska (anti)formacija u potrebi za poricanjem stvarnosti i civilizacije kakvu poznajemo (samim tim i njenih tekovina) otišla gotovo najdalje. U skladu sa prirodom i temom ovog rada navešćemo samo nekoliko poetičkih odrednica koje su za posledicu imale stvaranje (i tendenciozno a i spontano) utopijskih modela u književnosti.

Avangarda polazi od teze da je spoljašnjost, realnost, lažna. Avangardisti proklamuju totalno i bezrezervno odricanje od realnosti, za njih je kategorički imperativ „graditi izvan prirode“. Ovaj period je zapravo eksplozija prave „duhovne revolucije“, kako to navodi Marino u svojoj „Poetici avangarde“. On kaže da u toj i takvoj revoluciji ulog književnosti nije njen najdublji i najkarakterističniji vid. (Marino, 1998) Utoliko je čitav ovaj period dinamičniji i burniji. Umetnost i kultura bili su domeni koje je ovaj vid revolucije osvetlio. Osnovna avangardistička težnja bila je vera u pravu, autentičnu promenu realnosti. „Mržnja prema staroj umetnosti otvoreno i tesno se povezala sa mržnjom prema starom svetu.“ (Marino, 1998: 17) Marino to dalje objašnjava tako što kaže da nihilizam i ekstremizam zahvataju ne samo književnost i umetnost, već sve konvencionalne vidove kulture i civilizacije. Sve ove odrednice produbljuju mogućnost stvaranja utopijskih modela, jer je ideja o obnovi sveta nužno utopijska. U ovakvoj duhovnoj klimi poricanja i negiranja prirodno je bilo da se neguje ideja anticipacije, odnosno obuzetost budućnošću.

„Ona sebe misli i definiše isključivo u perspektivi iščekivanja, ubrzanog stremljenja ka budućnosti - čitava avangarda je neka vrsta „Blagovesti“. Njena vizionarska predodređenost proističe iz duha koji je duboko anticipatorski, „futuristički“ po definiciji, široko otvoren ka budućnosti, zagledan u veliku *sutrašnjicu*.“ (Marino, 1998: 111) Avangarda koja se na ovaj način uključuje u veliki topos budućnosti pokreće čitav niz stavova, slika iskazanih na sličan način; ako je takva budućnost u stalnoj pripremi, onda slobodno možemo reći da se ona najavljuje proročki, mesijanski i naposletku utopijski. Na ovaj način, međutim, kako primećuje Marino, dolazi do jednog paradoksa. Ukoliko je jedini prihvatljivi smisao modernog (kao za Bretona, na primer) „hvatanje, grabljenje“ budućnosti u sadašnjem trenutku, onda je samo utopija stvarna i večna, jer se „nigde“ pridružuje onom „svugde“, trenutnom vremenu. (Marino, 1998:115) Ono što je, takođe, od velike važnosti za shvatanje ideje ovog rada, odnosno utopijskog modela u dramama Todora Manojlovića, jeste i lik Novog Čoveka veoma karakterističan za avangardnu poetiku. „Skoro svaki od avangardnih pokreta nastoji da stvori lik Novog Čoveka koji je obično utopističko-iracionalan ili je slika i prilika samog umetnika, ali katkad predstavlja i slobodnog čoveka jednog novog društva.“ (Sabolči, 1997: 18)

U srpskoj avangardnoj književnosti se utopijski model može iščitati kod nekolicine pisaca. Ilustracije radi navešćemo samo Vinaverov *Gromobran svemira* i

Crnjanskovu *Liriku Itake. Gromobran svemira* jeste specifičan tekst koji mnogi proučavaoci svrstavaju u Vinaverov prilog naučnofantastičnoj prozi. Poznato je, dakako, da milje naučne fantastike često korespondira sa odrednicama utopijske slike sveta, te se ovaj tekst takođe može čitati i kao svojevrsna avangardistička utopija. Gojko Tešić tvrdi da se Vinaver u *Gromobranu svemira* vešto koristi iskustvima nauke o kojima govori u svom Manifestu ekspresionističke škole kao o tekovini dinamičke kulture. To je „govor o tzv. „nauci promena“, novom mehanizmu, zapaljenju promena, definitivnim promenama a da se pri tom koristi tip naučnog diskursa umetnički oblikovanog u Vinaverovom stvaralačkom prostoru.“ (Tešić, 2009: 341) Tešić ovo Vinaverovo ostvarenje naziva programskom knjigom, što, ako se osvrnemo na poetičke odrednice avangarde, u mnogome govori i o njenoj utopijskoj prirodi. Jednostavno *Gromobran svemira* na najsystematičniji način obuhvata i povezuje sva težišta avangardnog poetičkog radikalizma. „U filozofskom smislu, *Gromobran svemira* povezan je antropocentričkom idejom, odnosno idejom koja čoveka stavlja u centar kosmičkog haosa – dakle haosa u kome vladaju sile vasseljene i zli volšebnici - ali i haosa koji otvara prostor za jednu novu revoluciju, novu stvarnost, koju stvara novi čovek, novi ritam, novi pokret. Čovek se, jednom rečju, sučeljava sa svim silama kosmosa i vasseljene, s muzičkim silama, sa silama večnog stvaranja ali i večnog uništenja.“ (Tešić, 2009: 339) Zalazak u onostrano, vanzemaljsko, nebesko, kosmičko tako postaje jedan topos srpske avangarde. U ovom kontekstu valja pomenuti još i Crnjanskog i njegovu *Liriku Itake* koja je, kao prevratnička poetska celina, izazvala opšti odijum kod savremenika. *Lirika Itake* je u mnogome najjetkiji i najradikalniji odgovor na ratnu apokalipsu kojoj je sledila. Ona je sama po sebi zapravo početak novog duha. *Ona je ishodište novog ritma, nove melodije, novog jezičkog preloma i nove poetske sintakse.* (Tešić, 2009: 237) Radovan Vučković nalazi osobitu vezu između Crnjanskog i Todora Manojlovića. On kaže: „Jedna varijanta eteričkog idealizma sadržana je i u zamislima Miloša Crnjanskog i Todora Manojlovića. Manojlović je stalno insistirao na duhovnom značenju umetnosti uopšte, a poezije posebno, na njenoj metafizičkoj dimenziji. Neka vrsta metafizičkog idealizma podstakla je obojicu da traže sponu sa poezijom Branka Radičevića i Laze Kostića. To je nametalo njihov gotovo istovetan odnos prema tradiciji, osobito onoj modernoj koja je počinjala pesništvom XX veka. Obojica su se javila u ulozi negatora opštih konvencija i racionalizacije pesničkih principa u srpskom estetizmu pred rat, ali su isto tako sačuvali poštovanje i dali visoke ocene za dostignuća najznačajnijih pesnika toga vremena (Dučić, Rakić). Put obojice u fazi morfološkog konstruktivizma, a Manojlovića i ranije, vodio je obnovi romantičarskog klasicizma koji je Manojlović, kao poznavalac romanskih književnosti (francuske i italijanske), nosio u krvi.“ (Vučković, 2006: 252, 253)

CENTRIFUGALNI IGRAČ KAO UTOPIJSKI PROSTOR IZMEĐU AVANGARDE I NEOROMANTIZMA

Poetika Todora Manojlovića, iako balansira između avangarde i nešto umerenije orijentacije, makar i vrlo implicitno baštini ideje avangarde počesto zaodenuće u ruho neoromantizma. Neki kritičari ga tako prepoznaju kao neoromantičarskog “zanesenog sanjara dramskih sazvučja.” (Topolovački, 1972: 11)

Kao i avangardisti, Manojlović teži za prostorom koji negira realnost, koji se uglavnom idealnim pokazuje negde između neba i zemlje, u kosmičkim/svemirskim prostranstvima. Njegovo nipoštašavanje stvarnosti i ustaljenog reda, društvenog i civilizacijskog poretka, Radomir Konstantinović vidi kao „radikalni anti-materijalizam.“ On smatra da je njegov književni prosede sav usmeren idealizmu, bajkovitim prostorima i apsolutnoj ljubavi u koju se sve „uliva i preobražava s lakoćom i stavlja u zlatnu, ravnodušnu Vasionu kao okvir za nju pripremljen.“ (Konstantinović, 1983: 125) On to dalje obašnjava tako što poistovećuje njegov idealizam sa vasionom van-čovečanskog i da je to okvir za slike njegove mašte. Konstantinović izrazito naglašava da je to „njegovo lako pijanstvo mladalačkih ushićenja“ zapravo pravac ka utopiji i žudnja za utopijom. Ovu njegovu težnju za utopijom on vidi u veri T. Manojlovića u nekakve čarobnjačke moći, kako kaže, koje će svojom nadstvarnom svetlošću apsolutnog duha rasvetliti svet. Ono što Konstantinović vidi kao Manojlovićevu „bajku o sveizmirenosti u vremenu i prostoru, materiji i svesti“ je ono što Vučković vidi kao poveznicu između njega i Crnjanskog. On smatra da su zbog toga obojica pesnici kosmičkog idealizma i utopije univerzalnog jedinstva. Vučković još kaže: „Kao i u poeziji, Manojlović je ostao dosledan i u drami lirsko-romantičarskoj egzotici pri uspostavljanju veza između ličnog i transcendetno-kosmičkog sveta, čuvajući pri tom, poput ostalih srpskih pisaca, ravnotežu između realne fakture i fantazijske nadgradnje. Lirsko-kosmološki romantizam vojvođanskih ekspresionista kao da se u postekspresionističkoj etapi srpske književnosti podudario sa neoromantizmom drugog naraštaja modernista, čiji je idealizam drugačijeg kova od one ratne generacije.“ (Vučković, 2006: 283) Poetika Todora Manojlovića na taj način u svoje osnove ima duboko uzidane utopijske modele koji se jasno ili manje eksplicitno realizuju u poeziji, prozi ili dramskom delu njegovog opusa. To potvrđuje i Milivoj Nenin u *Slučajnoj knjizi*, gde kaže: „On, naime, čeka RAĐANJE ili BUĐENJE jednog novog sveta! Traži se, ili čeka se novi svet, novi život, sutrašnje carstvo i već se vidi veliko sunce tog novog carstva. Tražio je Todor Manojlović tu, ne novu zemlju, već novi život – tim je njegova utopija teža. Sunce je, nema nikakve sumnje, glavni junak Manojlovićeve poezije.“ (Nenin, 2007:73)

Ova tema zahtevala bi vrlo opsežnu razradu u svim segmentima Manojlovićevog stvaralaštva.

Zbog prirode ovog rada baziraćemo se ipak na dvama njegovim dramama, poznatom *Centrifugalnom igraču* i manje zapaženoj drami *Piero nadrealista ili Svadba na mesecu* u kojima ćemo pokušati da predočimo elemente utopijskog modela, u skladu sa poetikom ovog pisca, i povezati ih sa opštim poetičkim načelima avangarde, čime će se potkrepiti premisa, iznesena na početku, da je Manojlović avangardna verovanja baštiniio možda više nego što je uvreženo mišljenje.

Centrifugalnog igrača je Manojlović naslovio misterijom zalazeći tako u prostor srednjovekovne književnosti, samim tim metafizike, što se dodatno usložnjava brojnim aluzijama. Onostrani entitet kome ova “misterija” teži, pak, nije Bog, već nekakav drugačiji Apsolut. Na primer, već sam prostor u koji je drama smeštena (more, odmaralište kraj mora) sugerise jednu iracionalnu komponentu, metafizički prizvuk, iako je okvir krajnje realistički. Ne treba zanemariti simboliku mora, tačnije beskrajnosti koju ona reprezentuje s obzirom da je u bliskoj sprezi sa nebom. More je ujedno i mesto prvog susreta Bila i Liliane. Ono je „simbol dinamike života. Sve

dolazi iz mora i sve se u more vraća: mesto rođenja, preobražaja i ponovnih rođenja. More kao voda u kretanju simbolizuje prelazno stanje između još apstraktnih mogućnosti i određenih stvarnosti.“ (*Rečnik simbola*, 1994: 237) Ako njihov susret započinje u vodi, koja kao takva može biti nosilac različitih insinucija, npr. na prenatalno stanje, na obredno pročišćenje, na „nultu tačku“, onda se i naznake raspleta mogu naslutiti u metafizičkoj ravni. S obzirom na to da se drama završava Bilovim uzletom na nebo, ne može joj se odreći simbolistički efekat.

Da Bil ima oznake ne samo neoromantičarskog junaka, kako tvrdi Vučković, već u velikoj meri i nosioca avangardnih ideja, ukazuje nekoliko vrlo indikativnih metafora. Najpre, simbol vrteške, odnosno dolapa.

Bil: Vrteška ili dolap. Okreće se u krugu, stalno oko istog centra, banalno, glupo. (Manojlović, 1997:203)

Avangardni radikalizam počiva upravo na podrivanju utvrđenih obrazaca života i umetnosti, napuštanju i odbacivanju svega normiranog i normativnog, dakle onog što dolap simbolički predstavlja. Otuda i sam naziv drame. Centrifugalni izlet, skok iz jednoličnog, zatvorenog, spoznatog i prevaziđenog jeste osnovna ideja dela. Liliana je time očarana i to je tačka njihovog prepoznavanja.

Liliana: Iskočiti iz vrteške! – To! Većito naokolo, uz uvek istu, tobož bogatu i uzbudljivu, stvarno tako monotonu i šuplju muziku, u uvek istim bezukusno okičenim pozlaćenim kočijama koje ne dodiruju zemlju (...) Htela bih i ja da iskočim iz tih očajnih kočija, da izletim – centrifugalno! – iz tog bleštavog i blesavog začaranog kruga. (Manojlović, 1997: 203)

Nakon ovog razgovora, po principu crno-bele tehnike, možda čak i suviše očigledno, sledi Lilianin razgovor sa Sekretarom, koji ima vrlo uprošćenu funkciju Bilove suprotnosti, tačnije onog reprezentata „prizemne“, „tradicionalne“ frakcije kojoj je sve unapred predodređeno, koja je predvidiva i kreće se po stazi kružnice bez nade da će ikada naslutiti mogućnost nečega drugog i drugačijeg.

Liliana: Svidi mi se vaše preciozno, modno odelo koje nikako ne dolikuje jednom tako ozbiljnom i ambicioznom mladiću kao što ste vi.

Sekretar: Zar su ozbiljnost i ambicija mane?

Liliana: Ogromne! Strahovite!

Sekretar: Ne razumem vas.

Liliana: Naravno da me ne razumete. (Manojlović, 1997: 210)

Sekretar, Ministar i Savetnik dati su kao tipovi. Vrlo je indikativno i da su predstavljeni/nazvani nazivima svojih društvenih uloga što im oduzima svaku mogućnost individualnosti. Oni su tu kako bi Bil i Liliana dobili još bolje „pozadinsko svetlo“. Kao predstavnici starog, tradicionalnog, utvrđenog i stalnog, oni su naravno i predmet posrpnosti kao što se dalo videti u prethodnom citatu, a što se uvek može iščitati u ključu većitog antagonizma između Starih i Mladih, naročito u periodu istorijske avangarde.

Nebo i more kao simboli suprotstavljeni simbolu zemlje vrlo su važni u ovom tumačenju. Jer nebo je naspram zemljine obličke dovršenosti „direktno predstavljanje

transcendencije, moći, večnosti i svetosti (...) i neograničenost čovekovih težnji.“ (*Rečnik simbola*, 1994: 327) Dakle, ako se zadržimo makar samo na toj opoziciji dovršenost/otvorenost, moći ćemo da potkrepimo Olegovo tumačenje o „obrnutom sistemu.“ Kako bi bilo da zadatost posmatramo s druge strane, sa aspekta mogućnosti, a ne da večnost poimamo iz perspektive totaliteta. Posle Olegovog nazovimo „razjašnjenja“, teze o izmeni perspektiva, Gospođa koju smatraju ludom, a koja se u par navrata pokazuje kao savršeno lucidna (što potkrepljuje ideju o neopozivoj stigmatizaciji ludila), ona shvata da ono što oseća može biti tačno.

Gospođa (sa grčevitim uzbuđenjem): Tamo gore nema smrti!...Pa onda – onda nisu mrtvi ni moji... Pa ja sam to stalno govorila i govorim stalno – ali ljudi neće da mi veruju! – To je najlakše, reći za nekog ko je nestao, ko je nevidljiv da je umro, da je mrtav!...Otkuda mrtvi, kada ja osećam, jasno i duboko, da su živi, da su prisutni, da su nerazdvojni od mene... (Manojlović, 1997: 247)

Ona dalje nabraja kako živi isto „kao i onda“ što sugerise jedan kontinuum, kao što je nebo u kome nema početaka i krajeva, finalnih ishoda, pa ni prošlosti i budućnosti. Oleg je neka vrsta potvrde njene istine, nekakav „signal“ s druge strane, materijalizacija njenih težnji da se ponovo spoji sa sinovima.

Drama se zatvara susretom dve žene, Liliane i Gospođe sa crvenim suncobranom. Liliana je, iako svesna, slomljena gubitkom, ali Gospođa progovara iz perspektive iskustvenog, saopštavajući joj zapravo istinu koja je poenta čitavog dela. Ukoliko žrtvujemo čulima stečeno iskustvo, odbacimo razumom prihvaćeno i naučeno, možemo spoznati da se stvarnost daleko iza granica našeg poimanja. Ovo je, dakako, avangardistički *credo* i u tom smislu, Manojlović ne napušta ovu poetiku. Naravno, uz dodatak, da se ovde ljubav objašnjava kao ta transcendentna sila koja nas može prevesti preko granica razuma. Gospođa objašnjava Liliani da ukoliko nekog voli, ta osoba menja naš identitet tako što se ugrađuje u njega, postaje jedna od njegovih odrednica. Na taj način, ona je većito prisutna u nama, u našem sistemu i ta uvezanost samo može pomoći da prebegnemo u višu, drugačiju realnost u kojoj nema ograničenja onako kako ih mi poznajemo.

Gospođa (sve mekšim, suznijim glasom): O, dete moje, budite vedri, ne bojte se...ne izmiče nam tako lako onaj koga volimo!...Mi ga ne puštamo!... – on je čvrsto vezan za naš život... Vidite, oni su otišli, odleteli daleko, ali u svom letu oni povlače za sobom jednu svetlu, sunčanu brazdu, čiji je kraj zariven, čvrsto u naše srce, kao neki mač...Uzalud oni sad brode, lete sve dalje i dalje...- taj mač nam ostaje u srcu – i mi ih tako držimo i ne dajemo... (Manojlović, 1997: 257)

I upravo to negiranje realnog jeste jedna od osnovnih i najizazovnijih odlika avangarde. Kako kaže Adrijan Marino u svojoj *Poetici avangarde*, najveći ulog avangarde položen je upravo na negaciji realizma. „Odbacujući realizam, avangarda odbija ne samo jedan književni pravac, već i jednu bitnu estetsku, epistemološku i ontološku kategoriju. Reč je zapravo o obezvređivanju načela stvarnog, o negiranju stvarnosti kao objektivne datosti i tradicionalnog predmeta saznanja.“ (Marino, 1998: 23)

Sa završetkom drame ostajemo sa osećajem donekle sličnom onom kada čitamo *Sumatru* Miloša Crnjanskog. Jeste mučno, teško i oporo, ali odnekud eto i utehe, sve je nekako tu u nama samima sastavljeno iz hiljade senzacija doživljenih,

viđenih ili pročitanih, svejedno. Prosto, osnovna poruka u svojoj suštini spaja težnje i romantičara i avangardista, a to je da se prava, autentična istina o našem sopstvu krije iza čula, u dalekim krajevima nenačetim civilizacijom, tamo gde stoji barbarogenije zagledan u daljinu. *Centrifugalni igrač* Todora Manojlovića svim izrečenim predstavlja jednu veoma autentičnu umetničku viziju čije ideje, u bilo kom poetičkom ključu tumačene, predstavljaju zanimljivu konstelaciju koja sama po sebi svedoči univerzalnost i svestremenost.

ELEMENTI UTOPIJSKOG DISKURSA U DRAMI *PIERO NADREALISTA ILI SVADBA NA MESECU*

Drama *Piero nadrealista ili Svadba na mesecu* otvara problem komunikacije kao sinhronijskog i dijahronijskog fenomena. Komunikacija i vreme imaju specifičan odnos, pa tako sa prošlošću komuniciramo putem tekstova koji imaju ulogu medija. Tekst kao medij datira iz najstarijih vremena i u velikoj meri je vezan za Objavu, dakle, ima i nadzemaljsku, svetu dimenziju. Kroz istoriju, tekst je tretiran ne samo kao izvor informacija o prošlosti, već i kao signalizator kako da tumačimo vreme koje dolazi i njegove karakteristike. Oneobličavanje teksta kao pokretača komunikacije, što je princip svojstven avangardistima, narušava izvorni smisao i ogoljuje potrebu za komunikacijom tako što je svodi na relevantno kazivanje u vremenu koje traje i vremenu uopšte. S tim u vezi je posebno interesantan dramski tekst, to je književni tekst zasnovan isključivo na razgovoru protagoniste sa drugim, neretko i sa sobom. Razobličavanje komunikacije u drami *Piero nadrealista ili Svadba na mesecu*, primetno je tim pre što su osobe koje kroz dramu razgovaraju klovnovi, glumci, dakle ljudi kojima profesija nalaže da izgovaraju tuđ, a shodno kostimima, često i besmislen tekst. No, razgovori junaka ove drame dešavaju se van pozornice, pa ipak njihova komunikacija nije razmena dubokih poruka. Uočljivo je da reči nemaju obavezu da traju i znače, već reflektuju trenutno stanje govornikovog duha. Komunikacija je jalova, na momente agresivna, likovi često ne razgovaraju već razmenjuju uvrede, žale se i kritikuju. Njihove razgovore karakterišu brze, kratke rečenice i naprasno smenjivanje tema, fragmenti dijaloga koji naglo počinju i brzo se gase. Strah od komunikacije je rezultat dugogodišnjeg izgovaranja tuđeg teksta, reči su samo deo maske i uloge, one dopunjavaju postojanje na sceni. Nakon odigrane uloge ostaju opustošeni identiteti tužnih klovnova koji ne znaju čime da ispune postojanje. Izlazak iz sebe i projektovanje u drugog nije nagrađeno purifikacijom. Ličnost ne ide dalje od sebe, ali glumeći da je neko drugi, čak ni željeni *drugi*, već nametnuti *drugi*, naizgled proizvodi smisao. No, smisao je samo u ritualu, i zato predstava ne sme kasniti. Karnevalska zamaskiranost radi oslobađanja identiteta i podsvesnih želja, ovim likovima je kasato pružena. Zamaskirani, oni se ne oslobađaju, već se skrivaju. Likovi su mahom pertrificirani, okoštali u ulogama koje godinama igraju na sceni i koje su postale zamena za njihov identitet. Piero je naglašeno jedini junak koji misli, oseća i pati ispod kostima, tuđeg odela, tuđe kože. Piero neretko prerasta strah od komunikacije, on nije lik koji samo saopštava, on se *poverava*.

ARLEKINO: Kakva tragedija! – Večeras nema tragedije! Ovo je komedija, vesela igra, šala, dakle šta se tu prenemažeš?

PIERO (nestrpljivo): To se možda tebi tako čini da je komedija i šala; ja osećam drukčije!

ARLEKINO (podrugljivo): Šta imaš ti tu da se osećaš drukčije? – Zna se šta je u komadu i kakve su nam uloge, nema tu daljeg mudrovanja!

PIERO: E, to me ljuti kad tako govoriš! Ti bi hteo da živimo bez sopstvene misli, bez sopstvenog osećanja! Kao neke lutke!

ARLEKINO: Pa šta smo nego lutke! Lutke od krpe, drveta, gipsa – šta znam ja!...

PIERO: Pa neka je i tako! – Ali to je samo naše telo! A šta mi je stalo do tela! – Ono što oseća, misli, govori u meni, ono što me pokreće, to je sasvim nešto drugo, to je...

ARLEKINO: To je pisac, to je tekst komada. (Manojlović, 1997: 29)

Ovaj kratki dijalog otkriva Arlekinovu ubeđenost da neko drugi stoji iza ljudskog identiteta, ali i njegovo dobrovoljno ustupanje identiteta tom *drugom*, piscu ili Apsolutu. No, prepuštanje sopstva drugom nije rezultat vere, već pasivno oslanjanje na ritualni princip predstave, ali i života. Nakon odigrane uloge junak se po pravilu vraća u svoj identitet. U ovom slučaju identitet je modifikacija naučenog, tuđeg govora, tuđeg teksta, pokreta, kostima i onog što se rođenjem donelo na ovaj svet, ali se nije razvilo u potpuni ego. Ovaj dijalog, svakako, sumira borbu starog i novog sveta, kao i idejno buđenje *Novog čoveka*.

Likovi Manojlovićeve drame *Piero nadrealista ili Svadba na mesecu* su zarobljenici uloga, oni su postavka ali i negacija drame del arte, njihov položaj u svetu i vremenu je relativan, maske koje nose može nositi bilo ko, tako da se pod maskama tužnih klovnova i šarenih harlekina nazire jedan tradicionalno crno-beli svet, ali i nezadovoljstvo koje postojanje u tom i takvom svetu proizvodi. Otuda se rađa potreba za odlaskom u novi svet, za kreiranjem nove stvarnosti.

Problem komunikacije (jer potreba za *novim svetom* je uzrokovana nerazumevanjem) naznačen je na početku drame. Pantalone, predvodnik pozorišne družine, nastoji da najavi novu predstavu, ali nailazi na nerazumevanje ostalih. Pantalone je junak koji održava vezu sa *starim svetom*, starim vrednostima i ulogama. Za njega je predstava gotovo kao kod starih Grka ritualno, duhovno, pročišćenje u kojem učestvuju i glumci i publika, ali je sukobljen sa stavovima Doktora i Kapetana koji nagoveštavaju da se predstava nema za koga izvoditi, da je publika mahom sačinjena od pacijenata i simbolično mrtvih ljudi. Nastojanje da se svet vrati svom cikličnom, ritualnom okretanju u krug tek radi postojanja i radi pukog ispunjenja predodređenih uloga otvara problemsko pitanje identiteta. Taj problem jasnije razmatraju Piero i Arlekino.

ARLEKINO: malo digresije desno i levo šta ti to pomaže/ na kraju krajeva u tome bitnome stvar se razvija onako kako pisac hoće, mi ostajemo obojica, dragi pobro moj, ono što jesmo kroz sve vekove, ja Arlekino, ti Piero!

PIERO: To je baš ono užasno, Ja se osećam vezan, zarobljen, ugušen u mom nesrećnom odelu! Ja sam stvarno, možda Amadis, Romeo, Ariel, Hamlet ili Verter

ARLEKINO : Šta vredi to/ I to su sve samo maske!

PIERO: Da, ali d r u g e maske, maske koje mi se sviđaju, koje volim. (Manojlović, 1997: 30)

Stav o svetu i svetskom poretku, o nametnutom postojanju sa predodređenim krajem, petrificiranom ulogom kojom čovek, kako se očekuje, treba pa ispuni vreme između početka i kraja (predstave, života), dakle pesimistični Arlekinov stav na mometne biva poljuljan Pierovom pobunom, arhetipskim motivom kojim se osigurava makar i proizvoljna ispunjenost u naglašenoj potrazi za individualnošću. No, željena individualnost jeste i može biti samo druga maska, pozajmljeni identitet, ponovno skrivanje i vraćanje u postojanje samo i jedino kroz igranu ulogu. Pierova želja da makar nosi željenu masku je najbliža pobuni i iskoračenju iz postojanja koje je određeno, samim tim nametnuto. Stremljenje ka kosmosu, mesecu, dakle utopijskoj projekciji novog, nenaseljenog sveta, u Pieru sazreva paralelno sa svešću o učaurenom *sebi*. Evidentna je nemogućnost da se jasno razluči gluma od stvarnosti, jer otkuda jedan klovn želi biti Hamlet, osim ako to nije superego koji izranja iz lakrdijaške maske alter-ega.

Ipak, Piero je najbliži prerastanju karikature, on priželjkuje svet u kom je *dva puta dva pet*, (Manojlović, 1997: 30), dok ljubav sa Kolombinom vidi kao kosmičku, vanzemaljsku silu. Iako je sramežljiv, uplašen i nesiguran, obećava voljenoj devojci svadbu na Mesecu.

KOLUMBINA: Mi smo ono dvoje što večito ljube na mesecu

PIERO: Da, mi smo ono dvoje.

KOLUMBINA: Pa to je divno! A oni tamo dole ili gore, ne znaju gde smo i ne mogu da nas vide. (Manojlović, 1997: 34)

Čežnja za kosmosom, neistraženim, dalekim i usamljenim prostranstvom je iskonska čežnja za usaglašenim identitetom, kosmopolitskim jedinstvom, a u kontekstu ideje o Novom čoveku i sumatraističkim povratkom sebi.

Svadba na mesecu je motiv najavljen naslovom, novi početak na nedostižnom mestu. Mesec je simbol utopijske čistote, promenjiva Luna, mesec je osvetljen pozajmljenom svetlošću, on je nestalan, ali i kao takav ipak je simbol slobode. Sloboda da se neometano postoji, Pierova potreba da se kroz ljubav poveže sa drugim bićem, ali i sopstvenim, otuđenim bićem, ostaje jasna utopijska slika.

Zalazak u onostrano kao osnovni topos srpske avangarde očigledan je motiv Manojlovićevog stvaralaštva. Izmeštanje materijalnog u metafizički prostor ne samo da ima utopijske elemente, već sugeriše i naznake samoutopijskih pretenzija Manojlovićevih junaka. Naime, otuđeni od sredine kojoj egzistencionalno pripadaju, oni najpre u svojim odmetničkim mislima, potisnutim željama, prigušenim identitetima slute mesto gde se može postojati, neometano biti ona rođenjem utamničena jedinka. Osećaj veze sa kosmosom vremenom jača, jer Manojlovićevi junaci, i to samo oni koji su dovoljno snažni da odstupe od sredine, nemaju snage da ostvare utopijsku sigurnost unutar svog ideniteta, ali prepoznaju prve elemente neophodne da se mikrokosmos tela, čoveka, jedinke, poveže sa makrokosmosom kao obećanim rajem.

Manojlovićev junak, Novi čovek, je stopljen sa kolektivnim nesvesnim, sa društveno prihvatljivim, ali ne i pomiren sa tim da je to jedino dokle egzistencija

doseže. On očekuje povratak daljinama iz prapočetka vremena, ali ne razvija duhovnu vezu sa nebom kao simbolom raja i onostranog života, već stremljenju kosmosu gotovo kao geografskom pojmu.

Identiteti Manojlovićevih junaka su određeni društvenim ulogama, pa tako u *Centrifugalnom igraču* u likovima kao što su Savetnik, Ministar, Sekretar i Gospođa vidimo jasnu vezu sa funkcijama koje obnašaju, odnosno društvenim staležom kom pripadaju, za razliku od Bila i Liliane, koji nose vlastita imena kao prve naznake svesnog identiteta.

Junaci koji su etimološki izjednačeni sa društvenim ulogama ne prerastaju zemaljske identitete, oni su pomireni sa trajanjem po ovozemaljskim kanonima, pripadaju starom tradicionalnom svetu koji avangardisti prevazilaze. Likovi koji nose lična imena prave iskorak iz tog kruga, imaju izraženiju potrebu za slobodom i privlače ih neograničena prostranstva kao što su voda i kosmos.

Junake drame *Piero nadrealista ili Svadba na mesecu* prepoznamo kao junake čiji su identiteti povezani sa zemljom (Doktor, Kapetan) i junake koji teže ka kosmičkoj visini i purifikaciji (Piero i Kolumbina).

Nastojanje da utopijski mir pronađu najpre u sebi, onda u drugom (Liliana, Kolumbina), nakon intuitivnog pronalaženja izmešta se u slobodniji etar, koji, makar shodno završetku drame *Piero nadrealista ili Svadba na mesecu*, čoveku brzo biva oduzet, jer prostor dostupan odabranima brzo nasele i nedostojni. Ipak, ostaje osećaj da se ovozemaljska utamničenost, usamljenost, nepotpuna komunikacija sa drugim, mogu makar na kratko prevazići.

ZAKLJUČAK

Modernizam, sa avangardom na još radikalniji način, donosi ne samo bunt već i potpuno prevrednovanje tradicionalnih vrednosti što na različite načine utiče na književnost. Oneobličavanjem sintaksičkih i semantičkih nivoa jezika, ali i sistema žanrova, književnost nastoji da prevaziđe sebe. U atmosferi bunta i nihilizma, svaku razumnu i logičnu stvar smenjuje njena opozicija. Avangardu karakteriše i težnja autora za ranim iskustvima, povratak na početak evolucije. Ove težnje dovele su avangardu, u njenom najradikalnijem vidu, u poziciju gde razum i logika nemaju svoje mesto, te težnje su autore ove (anti)formacije odvele u sferu koja je infantilna, primitivna i konačno van razuma. Od tog trenutka pojedini pisci počinju da stvaraju dela u koja su ugrađeni utopijski elementi. U centralnom delu rada pokušavamo da pronađemo ove avangardne elemente koji očigledno vode u utopijske narative. Stoga su drame *Centrifugalni igrač* i *Piero nadrealista ili Svadba na mesecu* ovde predstavljene kao nosioci ideja o idealnom svetu koji uglavnom postoji u univerzumu ili negde iza neba. Za ove motive je vezano i pitanje slobode. Na kraju obe drame podvučen je zaključak o mogućnosti da budemo istinski slobodni samo izvan društvenih granica i, konačno, samog sveta.

LITERATURA

1. Konstantinović, Radomir (1983) *Biće i jezik: u iskustvu pesnika srpske kulture XX veka, knjiga 5*, Novi Sad, Matica srpska
2. Manojlović, Todor (1997) *Drame*, prir. Marta Frajnd, Gradska narodna biblioteka Žarko Zrenjanin Zrenjanin,
3. Marino, Adrijan (1998) *Poetika avangarde*, Beograd, Narodna knjiga-Alfa
4. Milovanović, Krsto i Gavrić Tomislav (prir.) (1994) *Rečnik simbola*, Beograd, Narodno delo
5. Nenin, Milivoj (2007) *Slučajna knjiga (kolaž o Todoru Manojloviću)*, Beograd, Narodna knjiga-Alfa
6. Sabolčić, Mikloš (1997) *Avangarda i neoavangarda*, Beograd, Narodna knjiga
7. Tešić, Gojko (2009) *Srpska književna avangarda*, Beograd, Službeni glasnik
8. Topolovački, Milan (1972) *Saputnici*, Beograd, Petar Kočić
9. Vučković, Radovan (2006) *Vojvođanska književna avangarda*, Zrenjanin, Gradska narodna Biblioteka Žarko Zrenjanin

RESUME

Modernism, together with avant-garde in its even more radical way, comes as an era of changes which brings not only rebellion but also a complete reevaluation of traditional values which affects traditional literature in different ways. Literature wants to surpass itself which brings to destruction of syntactic and semantic levels of language, and system of genres as well. In this atmosphere of rebellion and nihilism, every reasonable and logical thing was replaced with its opposition. One of the consequences was an author's aspiration after early experience, a return to the first level of evolution. These aspirations brought avant-garde, in its most radical way, to a position where reason and logic did not have their own place, these aspirations took authors of this (anti)formation into sphere that was infantile, primitive and, at last, out of reason. From that point certain writers start to create works in which the utopic elements are incorporated. In the central part of the paper we try to find these avant-garde elements which obviously lead into utopic narratives. Therefore, the dramas *The Centrifugal Dancer* and *Piero the Surrealist or Wedding on the Moon* are here presented as holders of the ideas of the ideal world which mostly exists in the universe or somewhere beyond the sky. The question of freedom is also related to these motifs. At the end of both dramas there is a conclusion about possibility of being truly free only when far away of all social boundaries and, at last, the world itself.