

Др Гордана Тодорић

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ У ДРАМАМА АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА

20 година од смрти Александра Поповића (1929–1996)

Теоријска полазишта

Термин интертекстуалност датира из године 1968. када га је увела Јулија Кристева, ослањајући се на Бахтинову концепцију „речи“ у књижевности, у складу с којом она више није била мртва тачка у простору смисла, већ се показивала као „преклапање текстуалних површина“ и која је обелодањивала своју дијалошку структуру” (Бужињска, Марковски 2009: 363). Истраживање

Јулије Кристеве било је усмерено на текст – процес, не на анализу дело – објект, дакле на *праксу којом књижевни текст производи смисао* (Бужињска, Марковски 2009), чиме се прати процес рађања смисла путем додиривања различитих значења и традиција. Интертекстуалност се, као (превасходно) литерарна пракса разматрала још од антике. Од (меланхоличне) свести о проблему иновативности с обзиром на постојеће књижевно наслеђе, која је најизразитије

оличена у Ековој идеји вавилонске библиотеке и Бартовој концепцији књижевности исцрпљивања, до позитивне фасцинације литерарним дијалогом који је „најбољи акт евокације, засићене реминисценције, а не само стваралаштво (Јуван 2013: 14-15). Ипак је Јулија Кристева „с појмом интертекстуалности увела нову, динамичну, трансформативну, друштвеноисторијску и релациону теорију о упису субјект у језик и језика у субјект“ (Јуван 2013: 47).

У *Генетичким видовима (интер)литерарности*, Гвозден Ероу (2002) даје студиозни преглед генезе појма. Уз Јулију Кристеву, која је појам интертекстуалности уобличила, издвајају се два аутора који су се релевантно бавили проблемом односа текстова и „текстова“. То су Мишел Рифатер и Жерар Женет. Сматрамо да Рифатерова разрада појма заслужује пажњу, посебно његова фактичка усредсређеност на аутора чији је увид у односе текстова, другачији, повољнији него читаочев. „Michael Riffattere se najviše oseæao pobuđenim da

jasno povuèe liniju razgranièenja između svog shvatanja interteksta i tradicionalnog iznalaženja uticaja i izvora. Za ovo je svakako bilo dosta razloga jer je Riffattereov koncept, premda deklarisan kao orijentisan na èitaoca, ipak posledieño, preko postuliranja prioriteta zadatih u tekstu, umnogome *de facto* orijentisan na autora.” (Eror 2002: 260) Свесни смо да се овако делом ограђујемо од радикалног деконструктивизма који проблематизује границу, па и границу текста, но верујемо да је управо овакво полазиште у функцији разумевања неких од специфичности текстуалног феномена којим се бавимо у драмама Александра Поповића. Према Ероу, Рифатер оперише појмовима текста, интертекста¹ и интерпретанта, активирајући тако Фрегеов семиотички троугао да би приказао њихове односе. Интертекстуалност, „модалитет перцепције, одгонетање текста што га врши читалац на тај начин што идентификује структуре којима текст дугује своја

1 „Intertekst u pravom smislu je korpus tekstova koje ÷italac moæe osnovano povezati sa tekstom pred svojim o÷ima, to jest, to su tekstovi na koje se podsetio preko onoga što ÷ita.” (Eror 2002: 249)

својства уметничког дела“ (Eror 2002: 248) функционише, по Рифатеру *само ако је тумачење текста у светлу интертекста функција интерпретанта*. По овом гледишту, интертекст претходи тексту, а интерпретанта чине облици „језичких или граматичких позајмица, односно цитата (комбинација ова два типа позајмица) или алузија, који као да су аномалије у односу на објекат, то јест интертекст, а читаоцу који дешифрује текст исказаће се као *agrammaticalités*, које ће се разјаснити тек кад им се знаће изворни контекст“ (Eror 2002: 246). Уводећи у расправу о интертексту појам силепсе, „Riffaterre је овде *želeo usredsrediti na oblik intertekstualnosti koji primorava čitaoca da tumači tekst u funkciji interteksta koji je s njim nezdrživ – a reč koja inicijalno pretpostavlja takav intertekst čini poseban slučaj silipse*.“ (Eror 2002: 247)

Лубомир Долежал скреће пажњу да су радикалне дефиниције интертекста (Кристева и Барт), усредсређујући се на „увођење постојеће текстуалне грађе у текстове-сукцесоре“

(Долежал 2008: 206), пренебрегнеле феномен преобликовања и интеграције у нови текстуални тоталитет. „Апсолутна интертекстуалност поништава не само оригиналност већ и историчност књижевних текстова, претварајући их у пуко таласање некаквог анонимног интертекстуалног тока“ (Долежал 2008: 207).² Он се опредељује за Рифатеров модел, који је „аналитичка процедура ’за постизање већег степена сигурности у интерпретацији“ (Долежал 2008: 207). Осим експлицитне (преваходно цитата), изазов књижевној интерпретацији је и имплицитна интертекстуалност (семантички трагови скривених интертекстова). Ова друга маркирана је алузијама и значење текста може се сагледати и без идентификације интертекста. Долежал даље наводи да је интертекстуалност разматрана као својство текстуре (њено значење је у речима, фразама, цитатима, општим местима и сл.), али сугерише прикључивање и увида у интертекстуалност на нивоу

² За овакву критичко схватање апсолутне интертекстуалности залаже се и Џонатан Калер.

фикционалних светова, који су „објекти активног, еволуирајућег и рециклирајућег културног памћења“ (Долежал 2008: 208) и независни од текстуре. Његов појам *књижевне трансдукције* који „представља књижевну комуникацију као својеврсну интеракцију; аутор чином писања производи текст и конструише фикционални свет, а читалац чином читања обрађује текст и реконструише фикционални свет“ (Долежал 2008: 2010), и аутора и читаоца уводи у процес комуникације. Прераде класичних текстова у постмодернизму „сучељавају се са канонским протосветом тако што конструишу нови, алтернативни фикционални свет“ (Долежал 2008: 2013). Постмодерно рециклирање прошлости мотивисано је политичким факторима (политика пола, расе, класе, етноса, сексуалне оријентације) и манифестује се на три начина:

1. Испитивањем топике канонског света, који је паралелан свету-сукцесору, његовим смештањем у нови политички и културни контекст;

2. Смештањем протосвета у нови ко-текст (мењањем тако његове првобитне структуре), чиме се они доводе у однос комплементарности;

3. Најрадикалније прераде конструишу суштински другачију верзију протосвета, стварајући полемичке антисветове, који подривају или негирају легитимност канонског протосвета (Долежал 2008).

Интертекстуалност у контексту Поповићеве драматургије

У смислу испитивања појаве интертекстуалности у Поповићевом делу и то оног њеног аспекта који се бави разлозима за такав књижевни поступак, верујемо да је сврсисходно поменути Брехтов концепт епског позоришта. У интерпретацији Валтера Бенјамина: „Епско позориште треба да ’лиши позорницу њене материјалне сензације’. Зато ће му нека стара фабула често више користити од нове. Брехт је себи поставио питање не би ли догађаји које представља епско позориште морали већ бити по-

знати. Ово позориште односило би се према фабули као балетмајстор према ученици; његова прва дужност је да јој до крајњих могућности разлабави зглобове. [...] Ако позориште треба да трага за познатим догађајима, 'онда би за први мах историјски били најподеснији'. Њихово епско уобличавање, кроз глуму, плакате и натписе, иде за тим да из њих изагна карактер сензације“ (Бенјамин 1974: 300).

Пишући у друштву које је значајно у оквирено догматичношћу идеолошког мишљења, могуће је претпоставити да Поповић „разлабављује зглобове“ те догматичности, чиме постаје радикално револуционаран. Но тај је статус истовремено вишезначан, ако су цитати и спона с прошлошћу и коментар на појаве које на различите начине одступају од дискурзивног мејнстрима. Другим речима, Поповић је трансдукцијом, увођењем у бесконачни ланац преношења, најизразитије истакао политичку субверзивност сопственог дела, јер је показао да је владајућа идеологија његовог

времена изневерила темељне етичке постулате, промовишући стандарде пожељног и непожељног, табуизирајући непожељне теме и појаве, једном речју, да је напустила идеале које је сама промовисала.

Типологија интертекстуалних пракси

Примери интертекстуалности у Поповићевом делу које можемо тумачити на овај начин су бројни. Покушаћемо да успоставимо извесну типологију и тако их прикажемо³.

Вероватно је најлакше уочити она места која експлицитном интертекстуалношћу упућују на

³ Овом приликом не узимамо у разматрање оне облике имплицитне интертекстуалности о којима се, речено деконструктивистичким речником, сведочи метатекстуалним путем. То су случајеви када се политичко (неки конкретни феномен из актуелне политичке праксе) препознаје у сфери рецепције, иако за то није могуће наћи стабилну потврду у тексту. Такав пример јесте драма *Друга врата лево*, која је, и према пишчевом сведочењу, инспирисана студентском побуном 1968. Слично је и са драмом *Капе доле*, која је, према неким усменим сведочењима, а касније и пишчевим интервјуима, инспирисана брачним паром Броз. Наслов је наиме разлаган на слоге (ка-пе), што је сугерисало скраћеницу за комунистичку партију.

голооточки интертекст⁴. У првом примеру, писац актуелизује фразу која је била препознатљива шифра:

„ОМИЉ: А у двадесет и петој је већ био сед као овца, сад сам се и ја опоменуо тог феномена.

МЕРИМА: Одседео је на Голлом отоку.“ (Поповић 2003: 95),

док други пример указује на кошмар који сања јунак:

„КОНСТАНТИН: (*Наједном скочи са столице из сна на ноге и дрекне.*): За кога. (*Опет се руши, па стане да пузи ка рибњаку. Одлазећи.*): Удри, банду, удри, банду“ (Поповић 2003: 294).

Речи које користи су пароле које су извикиване током тортуре, спровођених у логору на Голлом отоку, најчешће у језивом перформансу познатом под називима *шиба* или *топли зец*⁵.

4 Пишчева биографија, у којој је и подак да је пет година провео у логору на Голлом отоку, чини голооточке алузије „видљивијим“ од осталих.

5 О овоме и другом писао је Драгослав Михајловић у *Краткој историји сатирања*. Мотив шибе или топлог зеца налази се и у *Сеобама* Милоша Црњанског.

Тематском кругу тортуре, вероватно, припада и назив *Другог свлака* (другог чина): *Глува соба – вечни мрак*, из драме *Ружичњак*, из које су и претходни цитати.

Политика као интертекст присутна је у свакој Поповићевој драми. У *Мртвој тачки* завршна ситуација доведен је до равни инвективе⁶:

6 Драма *Мртва тачка* своју паизведбу имала је у Приштини 1992., а то су године када је београдско Ушће било поприште два политичка митинга:

„Park Ušće obeležila su i dva politička mitinga. Prvi je bio 19. novembra 1988. godine, kad je Slobodan Milošević bio u jeku svoje moći, pa je 'Mitingom bratstva i jedinstva' u ovom parku hteo to i da potvrdi. Ovaj miting je, na neki način, bio kruna u seriji skupova na kojima se ulicama Srbije te godine klicalo novom vodi i pevalo: 'Sad se narod uveliko pita, ko će nama da zameni Tita. Sad se znade ko je drugi Tito, Slobodan je ime plemenito.'. Milošević je obračavajući se građanima koji su iz svih krajeva Srbije dovezeni fabričkim autobusima rekao : 'Bitku za Kosovo mi ćemo dobiti, bez obzira na prepreke koje nam se postavljaju u zemlji i van nje'. Slobodan Milošević, tada predsednik Predsedništva Centralnog komiteta Saveza komunista Srbije, mitingom je pokazao prvrženost Kosmetu. Prema izveštaju državnih televizija, na mitingu se okupilo oko milion ljudi, dok je prema podacima ostalih medija nekoliko stotina hiljada.

Nakon skoro tri godine, park Ušće bilo je svedok potpuno drugačijeg mitinga. U organizaciji SPS u parku Ušće 11. marta 1991. godine održan je kontramiting 'Za odbranu Republike, za ustavnost, slobodu i

„ФРАНЦИКА: ...А у главу буба патриотска. Разумем. Нек остану ту неколико деценија док се не укрте. Никнуће тамо где није сејано. На Ушћу...” (Поповић 2003: 796)

ФРАНЦИКА: (*У одласку.*) Можда кроз неколико деценија на Ушћу. (*Одлази. Остаје само скрушена и збуњена Меланија.*) Укључите гласноговорнике. (*Грми Титов говор и одобравање. Мрак. То и у мраку потраје.*) (Поповић 2003: 798)

Следећем типу припадају примери, где је интертекст књижевно дело или фразама изведена из њега. У већ поменутом *Ружичњаку*, Војвода Миленко има реплику која гласи: „Све комплетно што следује за чардак

demokratiju. Miting na Ušću održavao se u isto vreme kad i veliki protest studenata na Terazijama, uz kozaračko kolo i povike 'Slobo, slobodo', 'Ubice, fašisti', 'Ne damo Kosovo', 'Ustaše, ustaše', 'Sudite Vuku'. Na mitingu su govorili Dušan Matković, Petar Škundrić, akademik Mihajlo Marković, Živorad Igić i Radoman Božović. Matković je rekao da su studenti na Terazijama huligani i pozvao prisutne da krenu sa Ušća i obračunaju se sa njima. Prema izveštaju *TV Beograd* i *Politike* na Ušću je bilo 150.000 ljudi, nezavisni mediji su govorili o tridesetak hiljada.“ Два митинга на Ушћу: <http://www.blic.rs/Vesti/Beograd/107325/Od-politickog-simbola-dopozornice-za-zvezde/print>.

ни на небу, ни на земљи“ (Поповић 2003: 257). У драми *Пут за Лешће* налазимо два случаја интертекстуалности која конотирају књижевност. У једном дугачком монологу Ас изговара: „... Јер, случајно сам се затекао на гробљу кад су га прекопавали. Све су кости мрке. Те рекох тад: 'Живот своју тајну чини недокучивом'“ (Поповић 2003: 271), што призива сцену с Јориковом лобањом из Шекспирове драме *Хамлет*. У другом примеру помиње се филозофска књига индијске традиције: „ПСИХОДЕЛИК: Не дајте се збунити фазонима пресликаним из *Кама сутра*“ (Поповић 2003: 677), што је истовремено и пример хипертекстуалности, јер пародијом ову књигу дерогира, укидајући хијерархизацију бинома уметност – шунд-литература. Посебно је занимљив случај *Мрешћења шарана*:

„МИЦА: Гурни прст! То помаже!

БОРКО: Аух, аух! Бљутаво ми је! Гади ми се!

МИЦА: Док се исповраћаш, одмах ће ти лакнути.

БОРКО: (ослобађа се Мицине помоћи, сав блажен): Добро је. Лакше ми је. Хоћу да седнем. Сад се тако лепо осећам. Усрао сам се!” (Поповић 2001: 860)

Поређењем с одломком из Сенекине сатире *Претворба божанског Клаудија у тикву*, видећемо да је реч о стабилној интертекстуалној релацији:

„Издахнуо је [Клаудије] док је слушао комедијаше, па ти може бити јасно да их се не бојим без разлога. Посљедње његове ријечи које су смртници чули, пошто је испустио мало снажнији звук на онај дио којим је лакше говорио, биле су ове: ’Јао мени, мислим да сам се усрао!’“ (Сенека 1986: 35)

Да повезивање Поповићевих драма с Менипском сатиром није случајност видело се већ у раним драмама. Верујемо зато да је могуће поредити, и у контексту интертекстуалности, драмску форму коју ствара Александар Поповић са обликом Менипске сатире⁷.

7 Расправљајући о термину Менипска сатира, Џоел Рилиан пише: ”*Menippean satire* is not an ancient generic term. The only formal definition of satire preserved from antiquity, that of the fourth-century A.D.

Хипертекстуалност

У драмама у које смо имали увид, дијапазон интертекстуалних стратегија толики је да практично не постоји ниједна дискурзивна раван културе с којом Поповићев рукопис не кореспондира. То производи, као што је раније већ речено, преобиље, како семантичко, тако и семиолошко. За потребе нашег разматрања, из мреже појмова којима се опсервирају међутекстуалне стратегије, издвојићемо и Женетов појам хипертекстуалности. „Женету дакле, односи хипертекста или горњег текста са хипотекстом или доњим текстом, нису односи коментара са коментарисаним текстом, него су односи хипертекста са хипотекстом видови хипертекстуалности: пародија, травестија, ауто-

grammarian Diomedes, speaks only of morally corrective poems (citing Lucilius and Horace) and an earlier satire consisting of poems in different meters (citing Pacuvius and Ennius). [...] *Menippean satire* is not used as a generic term until 1581, when Justus Lipsius writes his *Satyra Menippea*. [...] The volubility of the name is thus not merely a modern phenomenon (Frye’s *anatomy*, Bakhtin’s *menippea*); and Gellius reports that even Varro’s works were occasionally known under the name of *Cynic satires*.” (Relihan 1993: 12)

пастиш (l'autopastiche), пастиш (l'pastiche). Хипертекстуалност није нужно повлашћена форма транстекстуалности, али то би могла бити у смислу деонтологизације књижевне праксе означавања.“ (Ботић 2002: 62-63) Овако описану, хипертекстуалност налазимо у драми *Свети ђаво Распућин*, уколико је упоредимо с чувеном представом Ервина Пискатора⁸ „Распућин, Романови, рат и људи који су устали против њих“ (*Rasputin, the Romanoffs, the War, and the People Who Rose Up Against Them*) из 1925. године. Код Пискатора, који је за потребе своје представе адаптирао драму Алексеја Толстоја, акценат је био на студији политичких маневара у освајању личне моћи, кроз портрете индивидуа и њихових судбина, правећи од представе оно што би чинила социолошка студија (тематизацијом капитализма и класне борбе, пре свега)⁹. И у Поповићевом тексту могуће је препознати поступак

преиспитивања политичких маневара дискурса моћи, но следећи сопствену поетику, он ликове не портретише, него се ослања на фарсичну типизацију. На тај начин проблематизује догматичност идеолошког дискурса (мали човек Распућин доведен је у контакт с великим светом руског двора, међутим улоге, функције актера манипулације, биће побркане), али, такође, пародира интертекст, Пискаторову представу. Код Поповића више нема стабилних идеолошких парадигми, те разлику између *великих* и *малих* људи није могуће дефинисати као коначни суд. Оно што остаје јесте својеврсна морализаторска порука, текстуално постављена на крају драме. Наиме, царици Александри, која је и у историји остала упамћена као Распућинов приврженик, писац додељује речи којима она, свакако у једном мелодраматском тону, Распућина поистовећује са Христом:

„АЛЕКСАНДРА: (*Тихо.*) Малочас ме је посетио. Боже, шта су учинили од њега! Брада и коса су му опрљене. Григорије је тешко стајао на нагорелим петама. Он није

8 Редитељ Ервин Пискатор је, уз Брехта, један од великана *политичког позоришта*.

9 <http://www.jstor.org>: The Drama Review: TDR, Vol.22 No. 4 Dec.1978. Piscator's Rasputin, by Christopher Innes.

изгорео. Скривајући се иза густог дима, свети мученик се извукао из сандука. И знаш ли шта ми је рекао?

НИКОЛАЈ: Шта, мила моја?

АЛЕКСАНДРА: Рекао ми је да што пре треба да бежимо. Рекао је да оставимо све, чак и децу. Енглеска нас, рекао је он, неће примити, а Керенски ће нас обманути. Треба бежати у Немачку.“ (Поповић 2003: 647)

Не само што имамо пример својеврсног интертекста оних места из јеванђеља, где се говори о Христовом устајању из гроба и повратку на небо, као и о женама мироносницама, него се целокупан наратив о светој породици активира. Овде је реч о руској царској породици, која је оличење највеће православне (дакле хришћанске) земље, и та је породица прогањана и коначно убијена. Прожимањем ових семема са семемама Јосифа, Марије и Исуса, Поповић дискутује културно наслеђе (Русија, хрићанство, али и питање власти), посебно ако имамо на уму завршне речи драме:

„АЊА: (Долази до војника који прекопавају, увијена у шал.) Њено величанство царица моли за један грумен свете земље. Она на то има право, јер је божја невеста.“ (Поповић 2003: 647)

Текстуална канонизација Григорија Распућина јесте тематизовање јуродивости као форме богопознања. Иако је у драми реч о Русији, феномен божијих људи или божјака познаје и српско књижевноисторијско наслеђе, превасходно реализовано у збирци приповедака *Божји људи* Бориса Станковића. Дакле, у случају драме *Свети ђаво Распућин*, уочавамо вишеструку, мултимедијалну хипертекстуалност, активирањем, с једне стране Пискаторове позоришне представе, а с друге Станковићевог књижевног текста. Додајмо да је Поповић драму врло вероватно писао и као пародију историјског романа *Свети ђаво Распућин и жене* Рене Филеп-Милера, аустријског историчара културе. На располагању му је могло бити издање из међуратног периода, пошто је књига после Другог светског рата објављена 1991. и

2005., а Поповићева драма 1983. године (према пишчевим наводима написана је 1977.). Ова књижевна трансдукција, коју бисмо могли сврстати према Долежаловој подели у другу групу – смештање протосвета у нови ко-текст, актуелизује међуратни културни контекст не само на тематском и плану текста књиге/драме, него и на плану културног контекста свог времена у који уноси књигу/прототекст из културног контекста с којим је владајући дискурс прекинуо споне.

Пример хипертекста налазимо и у драми *Пут за Лешће*:

АС: Чему служе сви ти ножеви, менгели и пиштољи?

ГРАТИС: Да ме посетиоци галерије решетају, чупају и кољу..

АС: А је л може под реп ватреним оружјем?

ГРАТИС: (*Обнажи се и сама себе реже камом.*) То није у мом концепту.

АС: Искварићете и то ће вас убити.

ГРАТИС: Убила је мене периодична ликовна критика. Набедили су ме да се иза мог

концепта крије носталгија за ратним уништавањима и зверством...“ (Поповић 2003: 659-660)

У овом случају интертекст су перформанси Марине Абрамовић *Lips of Thomas*¹⁰ и други¹¹, а Поповићев текст их кроз коментар културне праксе – преозначава.

Драма *Успомене Бисе херихтерке* занимљива је у овом смислу, јер се може читати као хипертекст на Јонескову *Ђелаву невачицу*, у којој „особе немају карактера“ [што] се одражава и у дијалогу. Оне не измишљају оно што кажу. Нешто друго говори на њихова уста, говор тече сам од себе и дјелује као строј и, као сваки строј, квари се и запиње. Празнина у мислима изазива

10 Перформанс *Lips of Thomas* изведен је 1975. у Galerie Krinzinger, Innsbruck. Наведено према: Миленковић 2006: 86.

11 „Ритам 5“ - звезда од ватре у: <http://www.skc.org.rs/abeceda-skc-a/2235-ovdena-ovom-mestu-marina-abramovic-je.html>, *Rhytham 0* (1974):<http://www.openideo.com/open/usa-id-humanity-united/inspiration/rhythm-0-by-marina-abramovi-107->

The Other: Rest Energy (1980) на: <http://www.youtube.com/watch?v=3Tz-K4EC8hw> и пре свера *Rhytham 10* (1973) <http://www.medienkunstnetz.de/works/rhythm-10-2/images/2/>.

распад лингвистичких значајки, дијели израз од садржаја, нагомилава говорне клишеје, брка опћа мјеста, чак рашчлањује ријечи које се претварају у неартикулиране звукове, мијаукање или рику“ (Кушан 1981: 319). У *Белавој певачици* „догодило се нешто налик на *трагедију говора*” (Кушан 1981: 312). По овом моделу, али у сасвим другачијем текстуалном/значањском контексту, Иса и Биса разговарају чекајући своје госте, Тису и Лису, а касније тај језички ексцес настављају четворо. Оно што их разликује од Јонескових јунака је константа Поповићевог стила, а то је денотација или алузија на контекст културе, чиме *трагедија говора* постаје вишеструко означена. Као и у бројним другим примерима Поповићевих драма, хипертекстуалношћу се производи значењско преобиље које загушује линеарност семантичког тока. Показаћемо то на следећем примеру:

„ИСА: Бисо!

БИСА: Молим, Исо?

ИСА: Бисо, ти си сита Исе?

БИСА: А и Иса је сит Бисе.

ИСА: Ти опет чистиш кућу, Бисо?

БИСА: Ја волим да нам кућа буде чиста, Исо.

ИСА: А ја не волим, Бисо, да нам у кући буде све једно те исто.

БИСА: Прљаво и чисто, није једно исто.

ИСА: Ја волим госте, Бисо, па макар и не било чисто.

БИСА: Кад гости дођу, досаде нама¹².

Кад гости дођу, онда се не дрема.

Кад гости дођу, лепо се облачи.

Кад гости дођу, једу се колачи.

Све док се не смрачи. Све док се не смрачи.“ (Поповић 2003: 408-409)

Овај одломак почиње стихомитијом¹³, која чува

¹² Овде је вероватно реч о штампарској грешци, јер би, због риме, али и смисла исказа, логичније било да уместо *нама* стоји *нема*.

¹³ Занимљиво је напоменути да у дијалогу Исе и Бисе постоји рудимент драмског сукоба, античког типа, јер „стихомитија је у ствари једна врста вербалног дуела који се одликује супротним изјавама (антитеза) или понављањем речи и говорних фигура које је употребио противник (анаклаза); јавља се обично у

мелодијску линију успостављену раније. Њоме се призива сентиментални тон, који се у време настанка драме може схватити као политички субверзиван, јер конотира грађанску културу, у послератној Југославији непожељан модел. Завршни стихови су прелаз ка новом реторском модусу, који доноси и нову хипертекстуалну ситуацију. Говорници са интроспективног преиспитивања прелазе на опсервацију гостију које очекују. Хипертекст се овде конституише у односу на букварску литературу. Принцип уланчавања реченичног низа остварен је истицањем појединог слова/гласа. У овом случају су то *с* и *ш*:

„ИСА: Нису нам, Бисо, нису, Тиса и Лиса заборавили на Ису и Бису ... нису.

БИСА: А ако нису, Исо, где су?

ИСА: Тиса је ушао у пошту.

БИСА: А шта Тиса ради у пошти?

најдраматичнијим призорима када се говори живо и брзо, и када се актери, у великом узбуђењу и емоционалној напетости, сукобљавају и међусобно разрачунавају. Мисао изражена у стихомитији често је духовита и иронична.“ (Ружић 2008: 197)

ИСА: Тиса у пошти пише писмо своме брату Манасију.

БИСА: А шта ради Тисин брат Манасије?

ИСА: Манасије носи сено, Бисо. Он живи на селу.

БИСА: На селу има ћурака и гусака, оваца и коза, крава и волова.

ИСА: Краве дају млеко.

БИСА: Од млека се прави сирење, кајмак и путер.“ (Поповић 2003: 410).

Потом, асоцијативним путем бира се фокус исказа, у овом случају село и волови и прелази се на нови реторски модус, који тематизује *похвални* политички жаргон из времена обнове и изградње Југославије, са позиције владајуће групе:

„ИСА: Некада су волове употребљавали за орање, а сад ору тракторима.¹⁴

БИСА: И много су срећнији од видног напретка.

ИСА: Зато што живе животом достојним човека.

БИСА: И зато што више нема експлоатације човека над човеком.

14 Ово је место семантичког обрта.

ИСА: Зато сам ја, Бисо, рекао Тиси да у писму поздрави и са наше стране свог вредног брата Манасију, као и све остале пољопривредне произвођаче и кооперанте...

БИСА: Поздрави нам деловодне, што нам дело напред воде¹⁵.

Поздрави нам инокосне, што нам масе торбе посне.

Поздрави нам активисте, што пред туђом кућом чисте.

Поздрави нам општинаре, што речима дело жаре.

15 Стихови који следе, иако на први поглед из регистра јефтиног стихоклепства, у контексту сложеног песничког поступка целе драме, показују респектабилан поетички потенцијал. Од игре речима (деловодни - дело води; инокосни који храни; активисти који чисте пред туђом кућом су метафорична двосмислица која може да алудира на оне који су пред својом почистили, па чисте и пред туђом, или на оне који се не баве својом него туђом кућом, дакле који су уходе; општинари речима дају подршку делању, и коначно диригенти. Овде настаје семантички обрт, јер схватити диригенте као оне који штапом прете може само она култура (а овде је реч о МИ инстанци) која штап/палицу повезује једино са батином. Овакво читање културних кодова, поред осталог, у контексту целине драме, указују на метафору као структурну фигуру, а то јесте својство поезије. (Блек 1986)

.....

Поздрави нам диригенте, што нам штапом стално прете.“ (Поповић 2003: 410-411)

И коначно, прелази се на лични однос према политичком као владајућем, са којим дијалога нема. Облик прототекста који Поповић бира је грађанска лирика или шлагер, који управо по линији културних модуса, представља супротност владајућем и пожељном. То је средство којим Александар Поповић и у другим драмама (*Љубинко и Десанка*, *Чарана од сто петљи*) обликује критички тон.

„ИСА: Сама си их бирала, Бисо, куда ћеш сад? Је л` на збор бирача?¹⁶

БИСА: А не, језик сам вратила у корице мача... Сада идем на обалу, Исо...

ИСА: А шта те на обали чека, Бисо?

БИСА: Угинула шкољка чека ме на обали годинама... Ако је икада нађем, писаћу о њој у новинама... И таласи ће у мојим ушима шумети слично

16 Ови стихови су, у различитом контексту, већ наведени. Понављамо их да би представили целовит интертекстуални поступак.

лепету смртно рањеног лабу-
да...

ИСА: Јер море је рањено, Би-
со... И вода се трза, као што се
трза кокош без главе... Али
никада море неће умрети...
Дотрајала земља може да се
поруши, исто као човек!

БИСА: И кужни облаци могу
да никну као коров!

ИСА: И са свих страна могу
покуљати сећања бурно!

БИСА: То је танго ноктурно...
тихо лебди кроз ноћ...

ИСА И БИСА (*Тихо запевају
у дуету*):

Честитао сам ти и ти рече:
'Хвала'...

А да ли знадеш да се у том ча-
су

гранитна зграда мојих идеа-
ла,

сруши и смрви и у пепео ра-
су..." (Поповић 2003: 411-412)

Стихови песме *На дан њеног
венчања* Велимира Рајића нису

само носталгично призивање по-
литички (па тако и естетички)
одбачене прошлости него, по-
ступком хипертекстуалности,
постају дискурзивна раван којом
се у текст драме уграђује архетип
пада, који је, по нашем дубоком
уверењу, средиште Поповићеве
поетике.

Коначно, као хипертекстови
могу се читати и Поповићеви
драмски текстови за децу,
*Пепељуга, Црвенкапа, Снежана и
седам патуљака и Шкрти бербе-
рин*.

Овај сажети преглед примера
инетертекстуалних пракси у
драмама Александра Поповића
могуће је тумачити као симптом
постмодернизма, који Пфистер
описује као „нови александри-
зам цитата, пародије и
травестије’, миленаристички
'карневалски постлудиј’
историје“ (Јуван 2013: 100).

