



Ф И Л О Л О Г

часопис за језик, књижевност и културу
VI 2015 11
универзитет у бањој луци
филолошки факултет



Маја Д. Стојковић
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет

УДК 821.163.41.09-24
 DOI 10.7251/fil1511143s

КРИВАЦ БЕЗ КРИВИЦЕ, ЖРТВА БЕЗ НАГРАДЕ, ВЕНЕЦИЈА БЕЗ ВЕНЕЦИЈЕ КНЕГИЊЕ ЈЕЛИСАВЕТЕ

ЈЕЛИСАВЕТА, КНЕГИЊА ЦРНОГОРСКА ЂУРЕ ЈАКШИЋА

Апстракт: У раду се, на примеру историјске драме Јелисавета, кнегиња црногорска Ђуре Јакшића исцртавају проблеми приватној и јавној бића, односно аспекти индивидуалне и колективне сфере. Показује се да се у равнима предочених модуса егзистенције рађа могућност пренебрегавања колективној, као и његовој преласка у домен личној, што даље омогућава развијање трагедије која надграђује историјску драму. Да би се, с друге стране, прецизно дочарала колективна свесна црногорској историји као предсавника поробљеног народа, исцртају се сами структурни елементи драме, објашњавају стереотипне представе о „проклејој тужинки“, уз што „лукавој Лајинки“, што је све тесно повезано с мотивом издајства, који се овде јојављује као друга страна именујих представе. Свој сакралној и профаној – морала и традиције, на једној, и еројској, демонској и руршиљачкој, на другој страни, остварује своју улогу у додиру два света, две културе, где сваки/свака, у најреинијој борби за доминацију, доводи до историјског слома и апсолутног ништивања.

Кључне речи: Приватно, јавно, индивидуално, колективно, трагедија, историјска драма, жртва, фаталност, еројизам, утисај, подземље.

Апсолут самопоништења, а из овога апсолута: нагон за ништењем, за уништавањем – суштинска је одлика трагедије Јелисавета, кнегиња црногорска Ђуре Јакшића (1832–1878), започете непосредно после ратних догађаја у Црној Гори (1862), што је на неки начин детерминисало тему постављајући у главну драмску раван сукоб на релацији индивидуа–колектив, односно проблематизујући однос приватног и јавног бића. У оквирима предочених модуса повести егзистенције рађа се могућност пренебрегавања колективног, његовог преласка у домен личног, што даље историјску драму преобраћа у историјску трагедију.

Започевши драмско стваралаштво као писац *Сеобе Србаља*, Ђура Јакшић ће се на овом пољу потпуно остварити тек у *Ситаноју Главашу* и *Јелисавети, кнегињи црногорској*. Рад

на *Јелисавети* трајао је пуних пет година, од 1863. до 1868. године – први чин драме у настајању појавио се 1866, у мајско-јунском броју *Виле* Стојана Новаковића.

Инспирисан страдањем црногорских јунака и пропашћу владарске породице, Јакшић је намеравао да своју драму наслови *Последњи Црнојевићи*.¹ Што тако није остало, у првом реду је заслужан Стојан Новаковић. Из сачуване Јакшићеве преписке сазнајемо да је управо Новаковић одиграо кључну улогу у обликовању драмског текста, и тиме, посредно, утицао и на промену наслова. Основни захтев

¹ Историја црногорске династије Црнојевића била је предмет интересовања како драмских писаца тако и песника и пре Ђуре Јакшића, а нарочито у време његовог литерарног стварања; најпознатији међу њима су: Лаза Костић, Јован Стерија Поповић, Стојан Новаковић, Сима Милутиновић Сарајлија, Бранко Радичевић.

који је Новаковић поставио аутору односио се на истурање Јелисавете у први план и померање Ђурђа у позадину драмске радње:

На Јелисавету као главно лице обори све. [...] Твоја драма иште насиља од уплива Јелисаветина, па га ти покажи [...]. Коб, која је стигла народ, несреће које се узастопце једна за другом ређају, то нека ти је главно. Ђурђа не товари, јер он има и добрих дела (Јакшић 1978: 215).

Тако у драму бива унесен мотив из народне поезије о „проклетој туђинки“, уз то „лукавој Латинки“, који ће, примера ради, своју афирмацију пронаћи у *Максиму Црнојевићу* Лазе Костића. Оно, пак, што представља особеност Јакшићевог комада јесте то да ни у једном историјском извору који је могао бити доступан писцу *Јелисавети* није позната народна легенда о „проклетој Латинки“ која је завадила браћу (вид. Поповић 1961).

Одмах по приказивању, драма *Јелисавети*, *кнегиња црногорска* била је подвргнута суду Лазе Костића који у средиште свог разматрања поставља дилему: „Може ли 'јуначица' бити трагички јунак?“ (Иванић 1987: 17). У духу времена у којем Костић живи модерна жена изједначава се са хришћанском женом: „То је неки понос у патњи, нека самосвест, која презире спољне доказе унутрашње врлине, права женска свест, женски понос“ (Костић 1989: 173–174). Суштински захтев трагедије је да трагички јунак у реципијенту изазове *дивљење* што је несвојствено женским ликовима – најдубље осећање које жена у драми може да побуди, ако се Костићев став узме као полазиште, јесте *сажаљење*. Да би се јаз између ова два пола пренебрегао, јунакиња мора да искорачи из своје женске природе и прихвати нетипично женске облике понашања и деловања, „само што су ти облици тим даље од узора жене што су ближи трагичним јуначицама“ (Костић 1989: 180–181). Испољавајући неку врсту абнормалитета, жене у драми достижу онај степен трагичности који је омогућен мушким фигурама, што је у драмском тексту назначено

и речима појединих ликова: „Госпођа се у мушко облачи“ (Јакшић 1987: 115).²

Овако експлицитно исказан, Костићев суд донекле импликује мисао да степен трагичности женски ликови могу достићи ако су *неіаіивни*; што, опет, може наћи своје упориште: животно и уметнички. Јелисавета – као симбол демонског који уноси раздор у средину у коју је мимо своје воље гурнута – заиста остварује особену привлачност на начин *неіаіивних јунака*, што писац оснажује нарочитим проблематизовањем етичке димензије жртава и кајањем преступника.³

Драматична борба коју Јелисавета води почиње сликом њеног непрепознавања физичког простора у сусрету с црногорским брдима, оличеног у првој изговореној реплици: „Не, то није моја Венеција“ (105). Са развојем драмске радње, ова ће се негација све више продубљивати – док у завршници не доживи свој пуни крешендо у виду Јелисаветиног самопоништења. На једном ширем, општељудском плану, овај потпуни фијаско личности прераста у праву трагедију индивидуе.

Проблематизовани породични односи показале се као мотивационо полазиште за срљање у губитак, па и суноврат; чиме се отвара могућност за анализу комплексне теме религиозности развијене из силазне линије посрнућа. Циљ ове анализе неће бити изједначавање драмских елемената са хришћанским знамењима, већ указивање на степен симилярности међу њима и постојање јединственог хришћанског модела одрживог и заступљеног и у Јакшићевој драми.

Полазећи од Павићевог питања: „Треба ли од жртве начинити кривца?“ (Павић 1991), могли бисмо развити и питање: „Треба ли од кривца начинити жртву?“

Насупрот реалном простору црногорског крша, стоји слика цивилизацијски развијене Венеције, која се транспонује на унутрашњи свет јунакиње и постаје једини извор смислености њеног постојања. За ту и такву

² Сви наводи из драме биће дати према овом издању.

³ Више о проблему негативног јунака вид. у: Милошевић 1965.

Венецију Јелисавета ће бити спремна да поднесе сваку жртву, да при томе жртвује и црногорски народ – што је, опет, вид пишчеве универзализације егзистенцијално-метафизичке нужности људских закона уопште, и човековог делања у свету посебно: да, наиме, по извесној вишој неминовности, једна жртва увек за собом повлачи нове жртве. Реч је о комплексности драмског поступка, коју Јакшић постиже специфичним усложњавањем преокрета у унутарњем бићу жртава, дакле, преношењем драмских акцидента из сфере спољног у област етике, али и супротно.

Ирационална „игра“ ових обрта огледа се у следећем: прихватајући да се жртвује за слободу Венеције, Јелисавета подсвесно, посредно, у крајњем не марећи за то, постаје виновник страдања целог црногорског народа.

У првој сцени *Јелисаветке, кнегиње црногорске* постаје јасно да је млетачки дужд свесно жртвовао властиту кћер и тиме покушао да поткупи помоћ Црногораца у борби против Османлија. Глас који доноси Леонардо, дуждов гласник, има функцију потврђивања ове тезе:

И мило ми је –
Што те на овом кршном престољу,
Као госпођу гора слободних,
Са страхопоштовањем и оданошћу,
Којом ми твоје сјајне одлике
Преиспунише душу прерано –
Што те у име дужда – оца ти,
Као Венеције први посланик –
Поздравит могу, светла госпођо!
[...]
Али се данас чисто радујем,
Што бољу срећу ниси имала –
Несрећна твоја, светила твоја!
Венецијанцима срећу доноси... (107)
(курзив – М. С.).

Овако представљен заједнички виши интерес, где се појединац нужно ставља у службу колектива и мобилише у борби за његово очување, биће преобликован у трагичност лика чувара. Застрашујуће сазнање о жртвовању преображава се у неминовност, удео виших сила и *циљ за себе* којим се остварује *циљ њо себи*, попут Христоса који се у Гетсиманији су-

очио са увидом да му је досуђено распеће. У налогу који пристиже из Венеције Јелисавета проналази сопствену сврсисходност – смисао њеног постојања остварује се управо у постојању за Венецију. Тек у слободи Венеције постаје јој могуће да оствари пуну димензију своје личности. Сан о Венецији као идољу којем се служи, и овде добија неку врсту религијске обојености, при чему би се став могао оправдати речима К. Г. Јунга: „Пацијент мора бити сам, не би ли открио шта је то што га подупире онда када више није у стању самога себе да придржава“ (Јунг 1998: 32).

Притворство се огледа у томе што се од Јелисавете тражи да на жртву безусловно пристане. За потврђивање латинског лицемерја недостаје Јелисаветин пристанак на саможртву јер се у њеној добровољној сагласности да је поднесе, крије слутња о читавоме низу смишљено обављених преградњи и забрана. Да је Јелисавета инструментализована, види се, примера ради, већ из Станишиних речи: „Сплетака туђих смели извршник / То чедо лепо дужда млетачког“ (166). Опште добро узима првенство над индивидуалним, а распућеност Јелисаветиног лика и изгубљеност идентитета тражи своје осмишљење и потребу за припадањем:

А савест?... хм... а ко сме питати?
Где се спасења тиче вашег,
Ту правда, савест, нек се уклони!
А друго – нисам ли ћи Венеције? (111).

Мотив подношења жртве има и своју психолошку димензију која „указује на механизам којим се осећај губитка, одсуство смисла или питање актуелних социјалних тешкоћа превладава наративним ритуалом. Фиктивни статус жртве и жртвовања у том ритуалу не умањује њену психолошку и социјалну функцију. Жртва као врста рационализације је својеврстан механизам одбране, алиби за пораз [...]“ (Јовановић 1998).

Зачуђујућа је полисемичност термина *жртва*, а „поузdana етимологија овог појма води нас до прасловенског корена *тврб* који је првобитно означавао оно што је *нужно*. Од XI

века у домаћим изворима налазимо израз *требла* који према Миклошићу означава *извршење гуија*“ (Ђерић 1997: 13). Такође, лексема *жртва* у Речнику САНУ има и специфичније своје значење: жртва – добровољно одрицање, несебично давање, саможртвовање (вид. *Речник* 1968). Из овога следи да се све жртве могу поделити у две категорије: принудне и добровољне; при чему Јелисавета постаје гранични тип јер њена добровољна жртва произлази из наметнутог.

Насиље које се врши над индивидуом у *Јелисаветини* није обредног карактера – жртвовање, такође; али је нужно нагласити да јунакиња подноси жртву поступајући противно природи свога бића, а зарад добра народа оличеног у слици Венеције. Жртва тако постаје интегративна снага колектива, чија се основна функција огледа у одлагању сукоба.

У видљивој опасности за живот друштва или народа, прибегава се уређеном, контролисаном облику насиља са циљем избегавања неконтролисаног.⁴

Иако Рене Жирар сматра да удате жене нису могле бити жртвоване, примери из наше књижевности не потврђују овај став (пример младе Гојковице). Сlike девојачке жртве приликом уласка у кућу будућег мужа (што је сасвим у складу са Јакшићевом драмом) „представљају њену иницијацију, магијско средство преласка“ (Ђерић 1997: 66). Драмски сукоб у *Јелисаветини* почиње конфронтацијом са сазнањем о удаји и изгубљеном идентитету.

Однос жртве и онога због кога/чега се жртва подноси само је наоко једноставан. Дубљом анализом тога односа увиђа се многострукост интеракција које тај однос одређују:

Примитиван човек се не боји, дакле, само за своје тело, него је и његова сенка у опасности. Он је сматра својим интегралним делом, јер све што се са њом уради – осетиће. Ако је неко нагази – он ће трпети бол, а ако је приликом пролаза поред градилишта неко измери и угради – он ће умрети, а грађевина ће примањем душе бити постојана (Ђерић 1997: 46).

Ако се сенка узме као метафора за Венецију, она не само да постаје интегрисани део

Јелисаветиног лика него се транспонује и на њен душевни план и као таква постоји једино унутар њеног бића.

Насупрот прецењеном јунаштву мушкараца стоји моћ функционализоване женске сексуалности:

Жене сте, сви!
Само што вас свемогућ награди,
Рутавилом мрких наусница
[...]
Овде је моћ ... ил' није?...
У гipкости лакога покрета,
У облини надземаљске сласти
Јоште руком нетакнутих дојки. –
Моћ у лицу, у осмејку лежи
У речима милозвучним живи (111).

Тиме се тежиште основног полазишта драмске радње (ослобођење Венеције) преноси на млетачку принцезу која, не постављајући питање жртава, преузима улогу чувара утопијске Венеције. Ово је постигнуто идејом о деструктивности ванредне лепоте, чиме се „Јелисавета придружује низу фаталних јунакиња европског романтизма које оличавају тип злокобне лепоте која је увек смртна, замка, никад анђеоски симбол“ (Несторовић 2007: 168).

Да необична привлачност Јелисаветине лепоте толико добија у снази види се већ по томе што Црногорци (познати као јунаци) певају лепоту, међутим, оно што ствара зазор јесте амбивалентност утисака које она изазива у посматрачима:

Лепота ти је чудна, свемоћна! (110).

Та пристала би и уз богиње! (113).

Очима да те убије,
У душу вечно да се упије,
Да те залуди, да те занесе,
Тренутом вечност да ти потресе;
Да те уништи, да те обори,
У прах и пеп'о да те претвори
Па и тај пеп'о да ти развјеје –
А усхте л' само да се насмеје?
Да те оживи – да те пробуди,
Пољупцем да те опет залуди (114).

⁴ Више о овоме у: Жирар 1990.

Јест – она је свему равна, Миро!...
Ход поносит, лице мислиш дан је,
Који срећу народима носи –
Поглед мио, осмех очарава
[...]
Уста – ковчег нечувеног миља,
А глас што се преко њих извија,
Мислиш да је песма славујчади,
Тако силно, тако меко јечи –
Али речи ...ах, немилых речи!
К'о у меду несносна жаока.
[...]
С истих уста он ће слатко сркат',
Мед и отров – смрт и живот, Миро (147).

Уображења мојих идоле,
Мој данче сјајни! санче варљиви! (227).

Неизразива и неодредива лепота, типична за епоху романтизма, везује се за израз *je ne sais quoi*, израз који ће немачки романтичари проширити, покривајући га термином *romantisch* са везивањем за себе свега далеког, чаробног, непознатог, укључујући и туробно, ирационално, самртно (вид. *Историја лејоџе* 2004: 303).

Јелисаветина изузетна лепота, ипак, своју пуну афирмацију доживљава онда када и Марга (жена капетана Ђурашка), поред сазнања да је кнегиња љубавница њеног мужа, не може ништа друго да изговори сем: „Ох, па лепа је!“ (155).

Заводљивост којом опија оволика лепота, обезоружаним чини и најумније међу Црногорцима – кнеза Ђурђа (Арнаут Осман ће, описујући главне представнике на црногорској страни, са епитетом уз име, као ближом карактеролошком одредницом, издвојити следеће: Станиша храбри, *мугри* Ђурђе, лепа Латинка [183; подв. – М. С.] и капетана Ђурашка („[...] ни у снази снажнијега, ни у памети разумнијега“ [151]).

Спој сакралног и профаног – морала и традиције, на једној, и еротског, демонског и рушилачког, на другој страни, остварује своју пуноћу у додиру два света, две културе, где ће сваки/свака у натегнутој борби за доминацију довести до потпуног слома и апсолутног уништења.

Сукоб двеју култура, изражен кроз обичајност и традицију, постављен је већ на са-

мом почетку драме, у сусрету Јелисавете са својим девером:

(*Пружа јој ђердан алемов и још грује неке скујоцене дарове – ѡружа јој и руку да ња ѡљуби – а Јелисавета збуњено ѡгледа у Ђурђа.*)

Кнез Ђурђе: У руку, чедо!

То је обичај!...

Јелисавета: Још мала бејаж, врло малсна!

Тек једва знадох речи тепати –

Па су ми, кнеже, седи грофови,

Херцеги силни страних дворова,

И краљеви ми руку љубили!...

А сад?...

Ал' нека, ево, девере!

Једина ћерка дужда мластачког

Ропкињама се равна азијским (122).

Као што је наглашено – слика утопијске Венеције живи једино у Јелисавети – да би се одржала, морају се поднети жртве, чијом се бројношћу образује општа слика смрти и страдања, па се то нужно преноси и на главну јунакињу у виду цикличног враћања на полазиште.

У древној представи уробороса садржана је мисао о прождирању самога себе и васпостављању кружног процеса са самим собом... Уроборос је драстичан симбол интеграције и асимилације супротности, наиме сенке. Овај кружни процес је, у исто време, симбол бесмртности... Он симболизује Једно које проистиче из сукоба супротности (К. G. Jung, *Mysterium Coniunctions*, навод према: Единџер 2005: 74).

Подношење жртве увек је у тесној спрези са продужетком живота, на једној страни, и смрћу, на другој, те „је особина жртвовања да усклађује живот и смрт, да смрти даје киптавост живота, а животу тежину, вртоглавост и отвореност смрти. То је живот помешан са смрћу, али у исти мах смрт је у њему знак живота, отварање према безграничном“ (Батај 2009: 75).

Нихилизам тиме постаје општа категорија, која, место да очува Венецију као идеал, доприноси рушењу слике о таквој Венецији. У складу са суштинским значењем речи *уџоџија* (грч. *ουτοπία*) – не-место, па самим тим и –

нигде, пут тражења себе завршава се у ништавиду.

Лепота чини празнину – ствара је – као да то лице које све добије када га она окупа долази од неког далеког ништа и њему се мора вратити, остављајући pepeo свога лица земаљском стању, онемо бићу које у лепоти учествује (Самбрано 2011:106).

Пут Јелисаветиног развоја је пут који она има да пређе од жртве до саможртве, односно од дуждовог налога до жртве својих поступака.

Тежња да се слобода достигне жртвовањем постаје најексплицитнији одраз људског ропства, што стоји наспрот драмској реплици Бошка Орловића: „Са човеком слобода се рађа“ (149), или: „А слобода шта је? / Народа српског чедо једино“, али и као потврда Станојлових речи:

Кнез Ђурђе је довео Латинку,
Власти јој даде над слободом нашом
Она змија, јетка, лепа, сјајна,
У сузама смрт простире ледну,
У осмеху ропство и прогонство.
Господар је слуша – *господар је роб!*
(165) (подв. – М. С.).

Говорећи о Јелисаветиној лепоти морамо се задржати на оном спољном како бисмо остали у сфери чисте, безинтересне лепоте; та лепота сједињена са унутрашњим изазива оно што је напред окарактерисано као неодређеност. Неопходно је довести у везу појам лепоте с појмом слободе, нарочито ако се има на уму и неробовање моралним нормама, догмама и другим врстама табуа и предрасуда у култури из које јунакиња потиче, што стоји као опонент средини у коју је дошла. Дакле, физичка лепота и телесна привлачност су оно што заноси, опија и присваја, што пркоси систему изграђених вредности црногорског друштва – „*шело* је рођени непријатељ свих поштовалаца хришћанске забране, али ако постоји [...] једна неразговорна и глобална забрана супротстављена – на разне начине, зависно од времена и места – сексуалној слободи, онда је *шело* израз враћања ове претеће слободе“ (Батај 2009: 75).

Питање које се намеће је да ли црногорски народ заиста тежи слободи у апсолутном смислу, или само независности, и каква је функција увођења три религијска система, одувек заступљена на овим просторима: православног, католичког и исламског. При чему се у процесу читања подразумева сврставање читалаца на страну православља, овде датог као система који репрезентује изворне вредности. Међутим, постојање непримерених, негативних начела не може се оспорити ни у оквиру ове вероисповести и Јакшић је то изразио посредством црногорског владике Вавиле, само на речима узорног свештеног лица, и то најчешће, само на ласкавим речима.

Није, притом, владика једини који не мари за добробит заједнице: кнез Ђурђе, удовољавајући Јелисавети, занемарује националне интересе, али исто чине и Станиша и Орловић потурчивши се.

У расплету драмске радње превласт, ипак, односи хришћанство. Блесак победе у потпуном губитку назире се из речи кнеза Ђурђа, при абдицирању:

Ја је остављам –
И сво, оче!
У старе руке прими кормило,
И вековима нека од сада
Христове вере први хранилац
Слободу храни гора слободних (228).

И поред почињене издаје, у неким ликовима постоји јасна свест о родољубљу; Станиша ће рећи: „У туђој земљи свуд је несрећа, / У нашој само – смрт!“ (172). Ипак, надовезујући ово на лик Јелисавете, увиђамо да фундамент њене пропасти лежи у њеном хтењу да припада, и реалној неприпадности, или, још тачније, припадању Утопији (Ничему). То би могао бити разлог њене предстојеће смрти на путу ка Не-месту у завршници драмског комада, које је распршено попут илузије ишчезло из њеног бића.

Јелисаветина трегедија се одвија у борби између двеју позиција: млетачке принцезе и кнегиње црногорске – прве је лишена, другу одбија да прихвати.

У укупној култури старих Словена, пак, *домовина* је изједначавана са појмом *слобода*, али у основи словенске културе постоје обредни ритуали жртвовања и саможртвовања који се доводе у везу са културом Молоха, па је довођењем у везу ових одредница потребно указати и на семантику именице *домовина* у другим словенским језицима, нпр. украјинском – *їроб, мрївчакки сандук*; док у самој метафизици жртве и саможртве у српској народној и уметничкој књижевности постоји трагична тема о расколу и издаји (вид. Илић 1998: 25–29).

И издаја своје корене има у изневеравању верске припадности – немоћан да се избори са манипулативном снагом лепе венецијанске принцезе, изванредан број Црногораца се потурчио. Међутим, оно што је за Црногорце ђавољи посао, за Турке је божанска промисао, јер „то није [не може бити – прим. М. С.] дело жене једине“ (185).

Трагична јунакиња не доживљава покајање у тренутку кад јој властити живот бива угрожен (вид. Поповић 1961), већ се преломни тренутак догађа у моменту њене спознаје:

Јест', туђинка сам!
Јесте, осећам!
Све ме у овој земљи презире;
Све преза, стрепи – све се уклања,
Као да лице носим кутино,
Ил' поглед смрти, ил' у њему смрт;
Па ко се оне такне светлости
Којом живот ми мрски негујем,
Тај ће умрети, отроваће се –
Господе!
И ти госпођо, мајко његова!
Шта сам згрешила те ме отиште,
Из раја мог – из Венеције? (195–196).

После оваквог сазнања и признања, Јелисавета ће још једном изразити свест о узалудном страдању Црногораца, јунака, зарад кукавичлука и сплетачких:

Опомуњућ' ме греха пакленог –
– Да сам за *жене* венецијанске
У занетости самољубивој
Хитрошћу змијском, и нечувеном –
Лаживих суза тужном бистрицом
Гушећи силом осмех пакосни
У мушким груд'ма живот гушила (204) (подв. – М. С.).

При следећем појављивању Јелисавете на сцени, Јакшић ће увођењем елемената ониричког омогућити прелаз у сферу лудила. Символика сна о пауку оличава бесконачно ткање мреже, како би себи осигурао опстанак тако што хвата у мрежу инсекте. „Све особине које му се приписују (марљив, вешт, лицемеран, округан) потичу од тог бесконачног, женског посла чије обављање подразумева стрпљење и вештину“ (Гарден и др. 2011: 419).

У „Откривењу“ Христос указује на важност останка у будном стању: „Ево идем као лупеж; благо ономе који је будан и који чува хаљине своје, да го не ходи и да се не види срамота његова“ (*Библија* 1996: 262), јер управо „придавање значаја будности упућује на помисао да је овде на коцку стављена свест“ (Единцер 2005: 75) иако се неразрешив сукоб недопуштеног а учињеног може поднети једино спавањем.

Лудило постаје антиципација и одраз незацељене савести и логички непојмљиве стварности. Заблуда о слици утопијске Венеције из дилеме с почетка драме [мајка или маћеха – где „није више питање шта је Венеција за Јелисавету, већ шта је Јелисавета за Венецију.“ (Несторовић 2007: 161)] одводи црногорску кнегињу у грех, а затим у лудило, остављену без могућности да ма шта поправи, при чему јој је онемогућено и да изазвану несрећу прихвати.

Као главни опонент Јелисаветиног лика у делу налази се Радош Орловић. Опозиција се односи само на сликање дијаде позитивно–негативно оваплоћење; међутим, на карактеролошком плану, ова два лика повезује сличност која се развија до граница идентичности, наравно у виду мушког и женског принципа. Као и Јелисавета и Радош је дубоко и потпуно одан домовини, у његовом карактеру нема колебљивости и недоследности. Иако прогнан и понижен, он не помишља на освету, његова верност идеалима делује узвишено, готово сумануто. Радошеве речи: „И не познају ме синци рођени! / Ал' и по чему ће ме познати? / Кад и сам видим да сам нестао / Да мене нема више у мени (178) – свдечанство су непрепознавања сопственог Ја, губитка себе, што се у крајњој линији такође може приписати и глав-

ној јунакињи. Сазнавши да су му синови и кћи пошли да се потурче, он ће их се одрећи, да би на крају драме пошао у потрагу за њима, која се завршава проналаском њихових беживотних тела. Од тог тренутка све почиње да губи смисао, питање вере се у великој мери релативизује, а остаје само чиста љубав – у оном најсветијем смислу, без које ни вере не може бити – љубав родитеља према деци.

Љубав је у Јелисаветином случају знатно комплекснија категорија, али би се ипак могла пронаћи заједничка спона са родитељском љубављу, поменутом код Радоша. Наиме, тајним подземним ходницима Јелисавета може да се врати у Венецију, кнез Ђурђе је упућује на тајни пролаз и каже да је тамо чека мајка. Могли бисмо претпоставити да се Јакшић поиграо увођењем метафора из свога песништва и да је овде мајка, заправо, синоним за Венецију. Издавање подразумева пад, силазак у подземни свет међу хтонске силе.

Хришћанско учење по коме је после своје смрти Христос сишао у ад, нема врло јасних основа у Светом писму, али је раној цркви било јако привлачно, и по први пут је у 4. веку постало предмет верских разматрања. Бог или јунак који силази у доње пределе да би одатле мртве извукао у горњи свет, представља добро познату идеју класичне митологије, и можда представља заметак из кога се хришћанска идеја развила. [...] Ранохришћански оци који су се бавили разматрањем ове теме, закључише да право место није било у самом аду, већ на његовом Предворју (лат. *limbus* – граница, међа, руб, ивица). У средњовековној драми и књижевности ова тема је уживала велику популарност (Hall 1974: 100).

Остајући на тој граници, у случају драмске јунакиње – прекретници, резигнирана Јелисавета треба да искорачи у *колеktivно несвесно*:

Ова симболичка представа, која своје паралеле има у митовима о Одисеју, Орфеју, Алкестији и Хераклу, од највећег је значаја за дубинску психологију. Она представља хотимичан силазак Ја у несвесно – неки (*neku*). Егова луча је привремено утуљена у горњем свету, а оно пренесено у доњи свет где изабавља вредне садржаје несвесног и, чак, саму смрт побеђује. Потоње је највероватније алузија на идеју да неки „овско-

вечује“ Ја, то јест, да га повезује са бесконачним (Единџер 2005: 109–110).

У завршној сцени опет ће се спојити Јелисавета и Радош у тренутку *anagnorisis*-а – обоје губе властито упориште у спознаји бесмисленог служења лажним идолима. Јелисавета се још једном обраћа Радошу, потискујући стравично сазнање о потпуном уништењу и страдању. Драма се и завршава њиховим речима, речима неприкосновене семантичке отворености:

Јелисавета: Овде ј' у реду све?

Радош: Све! (230).

Литература

1. Батај, Жорж (2009), *Ероизам* (прев. Иван Чоловић), Београд: Службени гласник.
2. *Библија или Свето писмо – Старога и Новог завјета* (1996), прев. Ђуро Даничић и Вук Стефановић Караџић, Београд: Издање Библијског друштва.
3. Гарден, Нанон, Робер Олореншо, Жан Гарден и Оливије Клајн (2011), *Larousse – mali rečnik simbola* (прев. Гордана Бреберина и Бранко Ракић), Београд: Лагуна.
4. Ђерић, Гордана (1997), *Смисао жртве у традиционалној култури Срба*, Нови Сад: Светови.
5. Единџер, Едвард Ф. (2005), *Хришћански археолошки* (прев. Велимир Б. Поповић), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
6. Жирар, Рене (1990), *Насиље и свето* (прев. Светлана Стојановић), Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
7. Иванић, Душан (1987), „Предговор“, у: Ђура Јакшић, *Драме*, Београд: Нолит.
8. Илић, Веселин (1998), „О трагичности људске жртве“, у зборнику радова: *Књижевности и историја – Жртвовање и саможртвовање у књижевности* (прир. Мирољуб М. Стојановић), Ниш: Филозофски факултет у Нишу.

9. *Историја лејоџе* (2004), Прир. Умберто Еко (прев. Душица Тодоровић Лакава), Београд: Плато.
10. Јакшић, Ђура (1987), *Драме*, Београд: Нолит.
11. Јакшић, Ђура (1978), *Прејиска – службени сјиси* (приредио Душан Иванић), Београд: Слово љубве.
12. Јовановић, Бојан (1998), „Мит о жртви“, у зборнику радова: *Књижевност и историја – жртвовање и саможртвовање у књижевности*, III (прир. Миролуб М. Стојановић), Ниш: Филозофски факултет у Нишу.
13. Јунг, Карл Густав (1999), *Mysterium Coniunctionis* (прев. Бранимир Живојиновић), Београд: Атос.
14. Јунг, Карл Густав (1998), *Психологија и алхемија*, Београд: Народна књига / Алфа.
15. Костић, Лаза (1989), „Јелисавета, кнегиња црногорска од Ђуре Јакшића“, у: Лаза Костић, *Пријоветке. О његовим уметностима* (прир. Младен Лесковац), Сабрана дела Лазе Костића, Нови Сад: Матица српска.
16. Кулишић, Шпиро (1979), *Сјара словенска религија у свјетлу новијих истраживања њоседно балканолошких*, Сарајево: АНУБиХ.
17. Милошевић, Никола (1965), *Нејативан јунак*, Београд: Вук Караџић.
18. Несторовић, Зорица (2007), *Бојови, цареви и људи*, Београд: Чигоја штампа.
19. Павић, Милорад (1991), „Европа и Срби“, *Политика*, 11. 05. 1991.
20. Поповић, Миодраг (1961), *Ђура Јакшић*, Београд: Просвета.
21. *Речник српскохрватској књижевној и народној језика* (1968), књига V, Београд: САНУ, Институт за српскохрватски језик.
22. Самбрано, Марија (2011), *Визија и искуство* (изабрала и превела Александра Манчић), Београд: Службени гласник.
23. Hall, James (1974), *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, New York: Harper and Row.

**CULPRIT WITHOUT GUILT, SACRIFICE WITHOUT
REWARD – VENICE WITHOUT PRINCESS
JELISAVETA'S VENICE
Jelisaveta, kneginja crnogorska by Djura Jakšić**

Summary

This paper determines the problems of private and public beings, that is, the aspects of individual and collective spheres, for the purpose of indirect genre determination, using the drama *Jelisaveta, kneginja crnogorska* written by Djura Jakšić (1832-1878) as an example. Furthermore, they are enlisted, and their interaction and synergy in the form of exerting pressure on the individual are presented. Thus, it is proven that, on the level of the presented mode of existence, there is a possibility of neglecting the collectiveness, its transition in the domain of the personal sphere, which further enables the development of tragedy that goes beyond the historical drama.

In order to capture accurately the collective consciousness of a Montenegro mountain dweller, as a representative of the enslaved people, it is necessary to examine the structural elements of drama, and to explain the stereotyped notions of “the cursed foreign woman”, also “the cunning Latin woman”. All are tightly linked with the motif of betrayal, which appears here as the other side of the already mentioned notions.

The outcome of the struggle for identity preservation is suffering. In this paper, mechanisms of the fall are also highlighted, in particular the ones that deepen the characterisation of the drama's heroine. Space displacement gives rise to different types of violence and moral corruption of procedures that, at the moment of anagnorisis, draw the heroine into madness.

The connection of the sacred and the profane – the combination of morality and tradition, on the one hand, and erotic, demonic and destructive on the other hand, achieves its fullness within the contact of two worlds, two cultures, where everyone in an uncertain battle for dominance, heads towards a total collapse and absolute destruction.

maja.d.stojkovic@gmail.com