

Петар Марјановић

ДВА НЕОКЛАСИЦИСТИЧКА ДРАМАТИЧАРА (Јован Христић: „Чисте руке”, Велимир Лукић: „Дуги живот краља Освалда”)

Јован Христић и Велимир Лукић су изразити представници групе српских драматичара мисаоно-поетског опредељења који су се појавили шездесетих година, уводећи у српску драмску књижевност виђење света које се заснива на премештању античког мита у савремену стварност и рационално разматрање актуелних друштвених и моралних проблема свог времена. У то време, Југославија се већ отворила према Западу, а у књижевности су била објављена дела која су раскидала с доктрином „социјалистичког реализма”.¹ То су биле године када је владајућа идеологија, дискретно али доследно, почела да подржава модерне тенденције у свим уметностима. Реч је о остварењима која су била „изнад” проблема које је живот наметао и која нису била критички отворено усмерена према појавама у савременом друштву.

У време када су прва драмска дела Христића и Лукића приказана у позориштима Београда, у Југославији су већ биле написане прве драме по мотивима из митова: Маријан Матковић (*Прометјеј*, 1952; *Херакло*, 1957), Доминик Смоле (*Анџиџона*, 1959), Мирослав Крлежа (*Ареџеј или леџенда о светијој Анџили, рајској њици*, 1959) и друге. Теме из митова, као грађу и предмет уметничке обраде у драмској књижевности, први су на европском простору користили француски писци трагедија у XVII веку. У новије време то је чинио Андре Жид (*Филокџеј*, 1889), наставили у раздобљу између два светска рата Жан Кокто (*Орфеј*, 1926; *Анџиџона*, 1926; *Паклена машина*, 1933; *Едиј*, 1937), Жан Жироду (*Амфиџрион* 38, 1929), Албер Ками (*Кали-*

¹ Подсећам да Едвард Кардељ, 1954. године, наговештава слободу стварања и обећање да се партија на власти неће мешати у питања форме и израза у уметности.

џула, 1937) и Томас Стернс Елиот (*Породични скуј*, 1939), а током Другог светског рата Жан-Пол-Сартр (*Мувe*, 1943, чији су протагонисти Орест, Егист, Електра и Клитемнестра) и Жан Ануј (*Антигона*, 1944).

Један од писаца који су покушали да одговоре на питање - зашто су се и у нашем веку драмски писци користили античким митовима као грађом за своје драме - био је и Јован Христић. Мит као нешто дубоко (што лежи у нама далеко испод будне и рационалне свести), као и формулу нашег искуства, која се појави и открије у неким пресудним и преломним тренуцима, открили су нам - мисли Христић - писци романтизма Фридрих Хелдерлин и Џон Китс. Тим начином приступали су антици и модерни писци XX века. „Мит је за њих инструмент за истраживање људске судбине: константа у безбројној разноликости живота коју видимо око себе; формула којом се може изразити неки смисао за који верујемо да писац треба да га открива.“² Додао бих да су Христић и Лукић протагонисте својих драма постављали пред проблеме и егзистенцијалне дилеме свог времена и отворили морална питања која ће још дуго важити у многим земљама света. А када је о рецепцији публике реч, она тако транспоноване ликове из мита доживљава као симболична сведочанства човекове судбине, прихватајући, како је у више прилика истицано, да познату причу види у светлости естетичких, моралних и филозофских мерила времена којем и сама припада.

За драмско стваралаштво Христића и Лукића карактеристичан је релативно краткотрајан живот на репертоарима: њихове драме, у тренутку настанка извођене су у најеминентнијим позориштима Београда, обојица су добила значајне позоришне награде и у то време ушли у круг водећих српских драматичара. Али већ крајем седамдесетих година њихови „апокрифи“ и „фарсе“ углавном су нестали с репертоара. У нашим приликама тај брзи „излазак из моде“ био је последица „истрошености митске форме као оквира за савремено драмско казивање“ (то је рађало „антагонизам према антигонизмима“ код позоришних људи и публике), али и појаве нових драматичара који су о савременом друштву писали у непосредној и животнијој форми.

I

Расправу о Јовану Христићу као драмском писцу ваљало би почети од његовог схватања суштине драме и позоришта („Простор позорнице није само оквир у коме се неки догађаји збивају, него контекст у коме се просуђују људски поступци и у коме човек добија

² Јован Христић, *Антички мит и модерна драма*, Сцена, бр. 3, Нови Сад 1969, 199.

своју праву меру суочен са великим елементарним силама живота... и свако питање о човеку које се постави на позорници постаје питање које се тиче самих основа нашег постојања пред боговима што нам се мешају у живот под небом које ћути, или у историји што нас односи незнано куда”³, а његова драмска дела читати са свешћу о распону његових многостраних духовних активности (песник, књижевни и позоришни критичар, професор драматургије на Универзитету) и о профилу образовања (дипломирао филозофију). С ових духовних позиција и с рано испољеним склоностима за театар, Христић је, размишљајући о прожимању књижевности и филозофије, природно могао доћи до своје поетике драме. „Рекао бих да је то пре свега потреба да се о човеку проговори истовремено и крајње конкретно и крајње обухватно, да се велике опште истине осветле животом и живот просветли општим истинама, да се високе апстракције оживе а животу нађе највиши смисао - онако како је то било у грчкој трагедији.”⁴ А кристалишући своја сазнања о елементарним силама које осведочено уобличавају наш живот, а далеко су ван моћи наших опажања, Христић је и академски проучавајући многе системе мишљења, експлицитније прихватио сазнања Баруха Спинозе: „Једино је Спиноза знао да је тај Неко коме смо приписивали уобличавање нашег живота у ствари нико, а да се све ипак збива као да некога има.”⁵

Иако је видљиво да у својим драмским делима често даје сасвим лична тумачења неких архетипских тема и ситуација, Христићеве драме (*Чистје руке*, 1960; *Оресџ*, 1961; *Савонарола и његови пријатељи*, 1965; *Седморица, како бисмо их данас чиијали*, 1969) делом и зато што се, уз изузетак *Терасе* (1971), ослањају на старогрчке и ренесансне митове, доказују да је он у суштини особен традиционалист, скептичан у односу на помодности било које врсте, те је разумљиво што је од ране младости мислио да је „кидање са традицијом у већини случајева само изговор да се пишу бесмислице”.⁶

Тема ове расправе је анализа драме *Чистје руке*, чије особености, верујем, најмаркантније одликују Христића као драматичара. Прва штампана верзија *Чистјих руку* (1962) почиње прологом (говори га песник Ијон) који даје, укратко, стандардну старогрчку верзију мита о Едипу. Пролог подвлачи њену тачност завршном реченицом: „Тoliko сам прочитао у старим рукописима”, а Првосвештеник, у трећем чину, говори о њој као „старом пророчанству” („Објављујем старо пророчанство. Овај човек је син Лајев и Јокастин. Он је убио свог оца и постао муж своје мајке.”). У последњој, штампаној верзији дела

³ Јован Христић, *Студије о драми*, Народна књига, Београд 1986, 114.

⁴ Јован Христић, *Истио*, 114-115.

⁵ Јован Христић, *Истио*, 178.

⁶ Јован Христић, *Поезија и критика поезије* (есеји), Матица српска, Нови Сад 1957, 24-25.

(1987) пролог је изостављен. Карактеристично је да су досадашњи озбиљни аналитичари *Чистиих руку* темељније поредили Христићеву драму с трагедијом Софокла *Цар Едип* него с изворним старогрчким митом. Тако Владимир Стаменковић верује да ћемо драматуршке особености и сложени свет идеја Христићевог дела боље разумети ако *Чистие руке* „не упоређујемо с изворном верзијом мита већ с његовом посредном сликом, датом у Софокловом *Цару Едипу*.“⁷ Када је реч о савременој транспозицији античких „прича“, опште је место модерних теорија драма да је тада у првом плану текст савремене драме, док је на његовом фону „стара прича“. И сам Христић те савремене драме схвата као коментаре античких прича („Не доживљавамо их као нешто што се збива ту, пред нама, у свој својој чулној конкретности и очигледности; доживљавамо их као нешто накнадно испричано, прокоментарисано. Анујева Антигона није никад на позорници сама: иза ње је Софоклова Антигона; и она постоји само у том односу.“). Христић је скептичан када је реч о схватању да је познатост приче кључна у рецепцији тих драма и инсистира и на занатском аспекту прераде старих познатих сижеа: није реч само о драмској грађи него и о драмској форми; отуда и сазнање „да написати Антигону за драмског писца је један од испита драмске вештине“. Очито је да је Христић схватио да пишући драму о Едипу пише један од могућих коментара Едипа, а не оживљава Едипа у конкретној и непосредној пуноћу његовог актуелног постојања. Отуда проистиче и његов већ поменути темељни став да је „коментар, а не непосредна чулна презентација или евокација, основни облик модерне књижевности“.⁸ У том контексту навешћу и компаративну анализу Софокловог *Цара Едипа* и Христићевих *Чистиих руку* коју је сачинио Владимир Стаменковић: „У оба дела, позорница збивања је један антички град, суочен с неизмерном несрећом. Радња се одиграва у критичном часу Едиповог живота, а протагонисти су познати јунаци из древног античког света. И један и други драматичар приказују јунака ухваћеног у тачкове машинерије из које нема излаза, унапред осуђеног, мада, у основи, он није исто лице: за Христића, то је млад, непорочан пастир, безбојан у својој обичности, за кога се иронично каже да је ‚без других карактеристика‘ док је Софоклов Едип суморан, необичан човек, оцеубица, мајчин љубавник, и – како би рекао Ниче – ‚одгонетач тајни природе‘. У *Чистиим рукама*, осим тога, измењен је и карактер судбине, неумитност с којом се Едип суочава: уместо тајанствене несхватљивости божанског поретка, код Христића се пред Едипом испречила животна стварност са својим био-

⁷ Владимир Стаменковић, *Позориште у драматизованом друштву*, Просвета, Београд 1987, 75.

⁸ Сви наводи у овом фрагменту текста су из већ поменуте расправе Јована Христића *Антички мит и модерна драма*.

лошким, психолошким и социјалним сложеностима. Одатле закључујемо да наш писац има пред очима другачији циљ од Софокла: да један класичан мит сведе на размере конкретне људске ситуације, коју је, као и сваку личну историју, могућно рационално објаснити. Отуда потиче и превага рационалних момената у Христићевом комаду: док над античком драмом лебди виша спиритуална нужност, која људско биће спутава, детерминише, преобраћа у пасивну играчку, у *Чистиим рукама* човек је у извесној мери постао равноправан партнер силама које га угрожавају, доводе до ивице трагедије: он стоји пред животом, присиљен да у њега ступи, али има и активну улогу, јер ће тако кроз оно што чини стећи коначно обличје, дефинисати своју судбину.⁹

Покушаћу да тематски допуним досадашње анализе и да дословније укажем на основне разлике између старогрчке верзије мита о Едипу и Христићевог драмског дела. Радња *Чистиих руку* се јасно и тенденциозно одваја од те верзије на више начина. Христићев Едип не убија Лаја нити постаје Јокастин муж. Његово време није време митске радње о којој Пролог говори (она се свакако „догодила” у претхомеровској епохи, као и радња других прича такозваног Тебанског циклуса) него је знатно касније, вероватно IV век пре наше ере. Померање времена радње писац наглашава различитим упућивањем на филозофске и књижевне актуелности IV века пре наше ере које се тичу Едипа и његових саговорника. На пример, у разговору са Јокастом Тиресија помиње своја предавања о Анаксагорини филозофији („Звезде су усијано камење, и тако даље”), а Анаксагора је мислилац који је живео у V веку пре наше ере. Даље, у две сцене – једном у првом, једном у другом чину – Хоровођа се обраћа хору грађана и „прозива” их („Ти, Тразибуле? Ти, Тразимаше? Ти, Хармиде? Ти, Дамоче?”). То нису измишљена имена: Тразибул је антички државник (V-IV век пре наше ере), Тразимах и Хармид су учесници Платонових дијалога о политици, што је случај и с Дамоном (вероватно је омашком написано „Дамок”, уместо „Дамон”). Сва тројица су били историјске личности: Тразимах из Халкедона био је беседник на гласу, ученик софисте Горгија (око 483-375), такође чувеног беседника; Хармид је био атински аристократ који је припадао Сократовом кругу, што је случај и са софистом Дамоном, Перикловим учитељем у музици и политици. Треба имати на уму да Христић прави двоструку „нетачност”, и очито намерно: „грешити” и у времену и у месту (Атина, уместо Тебе) ангажовања ових личности. Када у трећем чину робови доносе Лајев леш (убијен је по налогу Тиресије), у разговору који воде Тиресија, Ијон и Едип дотиче се тема софистике и дијалектике, које одликују грчку филозофију тек у V и IV веку пре наше ере. Нај-

⁹ Владимир Стаменковић, *Истио*, 75-76.

очитији анахронизам ове врсте јесте увођење Ијона, епонима Платоновог дијалога, као драмског лика. Ваља одмах нагласити да се та сличност исцрпљује именом, иако је Христићев Ијон песник (то, ипак, асоцира на Платонов дијалог *Ијон*, посвећен питањима књижевног стварања и морала) и припада времену у које је смештена радња *Чистићих руку*. Морам признати да сам очекивао да ће Христић, када је већ посегнуо за именом Платоновог Ијона, овога користити не само као питорескни и гротескни лик (а није), већ и за свој савремени коментар прве познате дефиниције глуме у европском позоришту. (Подсећам на амбивалентност Платоновог става: размишљајући како настаје и делује глумачка уметност, он је налази у заносу којим глумац прилази интерпретацији текста, те тако извориште глуме налази у емотивним подстицајима. Речју: рапсоду Ијону, док рецитије дирљиве епизоде *Илијаде* и *Одисеје*, очи се напуне сузама, а док изговара текст који изазива страх, срце почне снажно да му куца и подигне му се коса на глави. Али истовремено, упркос заносу, глумац је свестан да глуми: Ијон је у стању да и при највећем узбуђењу мотри на реаговање публике, од чијег му задовољства зависе и слава и награда.) Како је Христићев Ијон песник, природно би било очекивати коришћење познате Платонове негације Сократове тезе о божанском пореклу песничког надахнућа („песник је божји гласоноша”). Очито је да ни у овом контексту Христић не користи све могућности за стварање упечатљивог лика. У *Чистићим рукама* Ијон је режимски песник, који ствара пригодне песме по директивама Тиресије („Саставићеш песму о Едиповом подвигу... Ја знам да си ти надахнути песник, Ијоне... Твоја песма мора да буде приступачна и разумљива. Она мора да надахњује људе племенитим осећањима и оптимизмом”) које личе на директиве времена које је Христићевој драми непосредно претходило. Ијон, који је овде и прагматик („све у своје време и на свом месту”, једна је од његових девиза), не скрива да пише и „праве” песме, али остаје нејасно да ли те песме неће нико да слуша, или их опрезни Ијон није ни показивао јавности. Понекад се у исказима Ијона може препознати и став писца драме: игра се игра до краја, и само онај ко се тако игра може да каже да има руке - чисте или прљаве, док онај ко се не ангажује остаје само празна чистота. Ове ставове Ијон заступа, почетком трећег чина, у сукобу с Едипом. Тај сукоб је варијација основног драмског сукоба *Чистићих руку* (Едип-Тиресија): и Ијон жели да се догађања одвијају онако како је митом предвиђено, јер ће у том случају написати песму, по укусу наредбодавца Тиресије, човека власти, а од тога ће имати користи и он и поезија. Христићев Ијон је званично први песник Тебе. Истина, био је други на последњем такмичењу песника, иза Симонида, којег у тексту драме Тиресија назива класиком („Симонид је већ давно класик, што значи да си ти први живи песник”). Како је стварни Симонид умро 468. године пре наше

ере, то је још један од анахронизама којим се Христић служи са циљем који је већ назначен. Смисао једног анахронизма нисам успео да одгонетнем: зашто Едип одлази у Елеузис (место у Атици, на самој обали мора, док је Теба у Беотији) да продаје овце. Овај географски локалитет помиње се у драми два пута, под нешто измењеним називом. Реч је, у ствари, о Елеусини, светилишту на западу Атике, посвећеном богињи жита Деметри и њеној кћери Кори, или Персефони. Место је било чувено по елеусинским мистеријама. Реч је о врсти свештеног позоришта посвећеног приказивању тајне рађања жита и човека. Приказивању су могли да присуствују само посвећени (ако би се ту затекао неко непозван, био би убијен). Елеусинске мистерије одржаване су до IV века наше ере, када су ово светилиште, 396. године, разорили Визиготи, чије је племе предводио поглавица Аларик. Делује природно што је, по тексту драме, млади пастир у Елеузису видео само жене, али је штета што писац није искористио, бар у вербалном слоју драме, нешто од поменутих елеусинских мотива.

Разуме се, Христић је могао да одступи од мита а да остане у митском времену, или бар да не прави упадљиве анахронизме. Ако је поступио другачије, то је зато што је хтео да нагласи везу својих порука са филозофијом V и IV века пре наше ере, посебно Платоновом (отуд имена : Ијон, Тразимах, Хармид, можда и Дамон). Његове алузије на софистику и дијалектику кореспондирају с разматрањима о релативности односа бело-црно, које изриче Ијон, после расправе Едипа и Тиресије, на почетку трећег чина („после једног вашег говора грађани више не би знали шта је црно, а шта бело. Видели би свуда сиво, или неку другу боју коју ви желите да они виде. То је највише што један владалац може да постигне”), односно невиности и греха, у сцени на крају трећег чина, када се Тиресија обраћа хору грађана („Ви који судите овде, ви који говорите о праведности и греху, узмите га. Он је невин. Његове руке су чисте. Узмите га што пре, иначе ће се његова невиност распасти као плод од своје зрелине, од свог црва.”). У истом духу било је и његово опредељење за жанровску одредницу „игра речи у три чина”, које се, у завршној верзији драме, писац одрекао. У духу српског језика тачније је било рећи „игра речима”, али је „игра речи” синтагма позната у грчкој софистици и дијалектици класичног доба. Платон и Платонов Сократ су, разуме се, велики проучаваоци дијалектике и велики критичари софистике. Све то има видан политички слој: то показује и избор имена (Тразимах, Тразибул и Хармид), као и чињеница да су Анаксагора и Дамон били учитељи Перикла. Могућно је да су алузије на Платона одјек дела Карла Рајмонда Попера *Ойворено друштво и његови нејријателџи*¹⁰, које приказује Платона, Хегела и Маркса као родоначелнике тоталитарних

¹⁰ Први том, посвећен Платону, штампан је први пут 1945. године.

теорија. Критичари дела Платона, пак, често наглашавају везу између Платонових тоталитарних учења о друштву и његовог одбацавања уметности, нарочито позоришне. Ни ове могућности, мислим, Христић није довољно искористио.

Христић је у *Чистиим рукама*, чини се на посредан начин, критички опсервирао комунистичку диктатуру, политику и морал времена у којем је драма настала (1960) и да је за то време, како је запазио Слободан Селенић, интелигентно и обавештено поставио изузетно провокативна питања каква су „однос мита и историје, стварности и легенде, слободе и њених ограничења, појединца и заједнице”.¹¹ Алузија на Сартрову драму *Прљаве руке* (1948), у наслову Христићеве драме, такође указује у том правцу. Већина критичара бавила се поређењем ова два драмска дела. Кристалисао се суд да се писци обе драме баве проблемом моралног оправдања људских поступака изазваних неком специфичном и заоштреном ситуацијом. *Прљаве руке* су политичка драма у којој ту ситуацију одређује промена политике једне револуционарне партије у земљи Илирији (било је коментатора у Француској који су веровали да Сартр алудира на збивања у Југославији). Промена политичког курса вернике претходне политике партије претвара у дисиденте и издајнике. Носилац дилеме: ангажовати се по цену прљавих руку или остати пасиван и чистих руку, код Сартра је Иго, француски интелектуалац, коментатор и уредник партијског листа, који није политички сигуран („поштена интелигенција”), а на личном плану има трауме с младом и еротски непробуђеном супругом Џесиком. За разлику од Христићевог Едипа, Иго по задатку убија Одерера, једног од носилаца претходне политике, али се на крају показује да је и тај његов „слободни избор”, у ствари, био привид. Христић у *Чистиим рукама* дилему разрешава на супротан начин, али долази до сличних закључака – поступком свог главног јунака даје „спектакуларни одговор на хипотетично питање: шта би било са Игоом да није убио Одерера”.¹²

У досадашњим коментарима, с изузетком расправе Марте Фрајнд,¹³ није изричито наглашено да после прве лажи, коју изговара по савету Сфинге („признање” да је убио Лаја), Христићев Едип више није човек чистих руку и да зато, све до краја драме, живи у заблуди, бранећи чистоту које више нема. С друге стране, решивши тачно за-

¹¹ Слободан Селенић, *Анџологија савремене српске драме* (предговор), Српска књижевна задруга, Београд 1977, 54.

¹² Слободан Селенић, *Истио*, 54. Зато је, вероватно, Драган Јеремић, размишљајући о дилеми добро-зло и ангажованост-пасивност, изнео тезу да Христићеве *Чисте руке* нису варијација мита о Едипу већ Сартрове драме *Прљаве руке* (Драган Јеремић, *Једна драмска парафраза*, Савременик, бр. 12, Београд 1960, 605).

¹³ Марта Фрајнд, *Ајокрифи Јована Христићина*, Књижевна историја, бр. 14, Београд 1971, 338-356.

гонетку Сфинге и ослободивши Тебу заточења, Едип се и непосредно ангажовао. Зато објашњење за његово одбијање даљег ангажовања (то подразумева „признање” убиства човека којег није убио и брак са старијом женом, па била она и краљица) ваља тражити у његовом не-искуству и незнању, али и првим утисцима о тебанском свету, у којем се не сналази и не осећа добро, јер га доживљава као свет лажи, убиства и сплетака. То доводи до расплета: изгубивши свој свет (Едип: „Имао сам свој свет и ви сте ми га одузели”), а не прихвативши тебански, Едип не може да се оствари као друштвено биће и ишчезава у празнини своје чистоте. При том коментатори пропуштају да запазе да је Едипово инсистирање на сопственој чистоти пресудно допринело да избегне једну од „најстрашнијих људских судбина које се могу замислити”. На том ставу протагонисте драме писац гради основни драмски сукоб *Чистих руку*, чији су носиоци Едип и Тиресија. Опонент главног јунака у Христићевој интерпретацији је филозоф и пророк који зна исход догађања по „старом пророчанству” и, следећи потребе тебанске заједнице (у смислу друштвених и политичких захтева), настоји да се доследно, корак по корак, оствари неумољива митска прича. У судару те две концепције смисла ангажовања човека, одвија се основни сижејни ток ове конверзационе драме. Тај судар био би жешћи и животнији да је Христић искористио све могућности које је пружао лик Тиресије. За разлику од старогрчких пророка који предвиђају несреће и непријатна збивања – у које они којима су намењена најчешће не верују, што се свима обија о главу када се пророчанство испуни¹⁴ – Тиресија је филозоф и пророк који, на нивоу фабуле драме, „свако јутро говори о добрим знацима”. То је у функцији (на нашим просторима увек актуелног) политичарског оптимизма, који и иначе одликује поступке Тиресије, на шта је писац, који тај површини оптимизам не прихвата, очито „алергичан”. Тај оптимизам тебански филозоф и пророк не користи само у јавним иступима него и у разговорима. Тако, у једној од првих реплика које изговори на сцени, каже Јокасти: „Мислим да се ускоро можемо надати срећном завршетку наших патњи и остваривању наших нада, краљице. Данас су предзнаци били изненађујуће добри, то сам и саопштио граду у својој јутарњој поруци.” Тиресија је у *Чистим рукама* прагматик којем је у овоземаљским стварима најважније добро полиса („Сваки краљ је добар ако све остало иде добро, а пун стомак је једини судија

¹⁴ Навешћу само два примера. Први је из Хомерове *Илијаде*: Касандра, тројанска принцеза која има пророчку моћ, стално прориче пропаст Троје. Други је сачуван у каснијим верзијама римске поезије која се односи на Тројански рат: Лаокоон, свештеник, узалуд упозорава и прориче несрећу ако Тројанци унесу коња у град („Бојим се Данајаца и кад дарове доносе”). Та алузија на Тројанског коња, којег су Грци (Данајци) поклонили Тројанцима („Timeo Danaos et dona ferrentes”) јавља се у Вергилијевој *Енеиди* II, 49.

који све опрашта") и у његовим поступцима нема граница и моралних скрупула када је реч о остваривању тога циља („Једини начин да се један рђав краљ замени добрим краљем јесте да се онај први убије”). Његова покорност боговима је ван сумње (упркос иронији којом су прожети многи његови коментари), и отуд његово упорно настојање да се, упркос неочекиваним тешкоћама, све етапе „старог пророчанства” испуне до краја. Ти су поступци и на драматуршком плану, важни за покретање радње: он је *spiritus movens* протеривања Лаја; он је главни организатор покушаја да се Едип изабере за краља и ожени краљицом Јокастом; он издаје наређење да се убије Лај итд. Обојица носилаца основног сукоба у Христићевој драми су антихероји. При том писац показује довољно разумевања за трагичну Едипову судбину, али не оставља без аргумената ни Тиресију, којем омогућава да у трећем чину, у најдужем монологу драме, брани свој став о неопходности ангажовања и уверења да се слобода не састоји ни у „да” ни у „не”, и има привилегију да, после Едиповог нестанка, изговори последње и најживотније речи драме: „Остало нам је да живимо”. Штета је што је чулно језгро Тиресијиног лика остало само у дискретним наговештајима: он се диви заласку сунца које може само да замисли; осећа музику вечери; не устручава се да „противречи” Јокасти када се ова пожали да је стара („Не смете тако да говорите, краљице. Ваздух који трепери око вашег тела говори сасвим супротне ствари”). Митски Тиресија имао је у младости фазу живота у којој је био жена (позната је његова тврдња да жена, много више него мушкарац, ужива у сексуалном чину). Само је мото драме (фрагмент текста једног шлагера на енглеском језику), који је изостављен из коначне верзије текста, можда нешто наговештавао у том смислу. Понекад, захваљујући лику Тиресије, у наоко неважној конверзацији, искрсне слика тоталитарног друштва које почива на принуди и полицијском надзору (Тиресија: „Едип ће бити проглашен за краља још данас после подне. Ти знаш шта треба да урадиш?” Гласник: „Припремити трг испред палате. Позвати угледне грађане. Извршити потребна обезбеђења.” Тиресија: „Знаш кога треба позвати на свечаност?” Гласник: „По списку за данашњи ручак?” Тиресија: „Ти више нису поуздани. Потребни су нови извештаји.”). Ово је, у сатиричком контексту, најјаснија алузија *Чистих руку* на наше савремено друштво, „незапажена” у дневним позоришним критикама из шездесетих година: шта је у то време било могућно јавно рећи о порукама *Чистих руку*, показује и опрезна изјава самог писца, изречена 1961. године, као одговор на питање – шта је суштина његове драме: „Послужићу се коментаром Душана Матића који је, чини ми се, некако најбољи и најближи тексту: „Наша драга антитеза индивидуа - друштво погрешна је, јер индивидуа у чистом стању не постоји, него се ради о сукобљавању унутар те ситуације, тј. ту постоји нешто треће, где се срећу индивидуа и

друштво и ту настају проблеми¹⁵. То *тјреће* је можда у речима које изговара Тиресија Едипу: „Ти ћеш бити краљ макар само за један дан, и муж Јокастин макар само за једну ноћ”.¹⁵ Сећам се да овај Матићев коментар у оно време нисам разумео, а не разумем га ни данас.

Драматуршка форма *Чистијих руку* омогућава да се током основног сужејног тока који, ипак, на особен начин одређује митска прича (Христићева интерпретација садржи основне токове и лавиринте старе приче, иако је најчешће презентује из „контре”), сукоби и супротстављања мишљења остварују коришћењем обрта у конверзацији. Тих сукоба је више него што је у досадашњим анализама запажено (Едипа с Тиресијом, Ијоном, Јокастом, Хоровођом и хором грађана и др.), а неки од њих израстају и из драмских ситуација. Поменуто коришћење митског оквира допринело је да се, на више места јавља, за тајновитост радње делотворан, епски композициони принцип: предосећање – испуњење. О предосећању „дубоких знакова” које наговештава Тиресија већ је било речи, а има и других карактеристичних примера: Јокаста (Едипу): „Ја се плашим нечега што видим у теби”; Едип (Ијону): „Ова тишина је мртва, осећам како она прети”; Едип (Тиресији): „Нешто ми је говорило да не долазим овамо. Али ја сам ипак дошао”; Хор грађана наводи знаке који слуте грех и несрећу: извор је пресушио, црни облак је прешао преко куће, змија је прешла стазу у кућном врту, грозница је затресла кости човека. Ови се знаци јављају све до тренутка када Првосвештеник објави „старо пророчанство”, а Христићев Едип докаже да се оно није испунило (па тако ни сва претходна предосећања) и да пред грађанима Тебе стоји чистих руку.

Христићу је, свакако из сопственог искуства, познато да је проблем писаца доброг укуса у томе што у драмском делу избегавају да употребе јаку и сочну реч и драстичну ситуацију, али помишљам да је повремено могао да се изложи таквом ризику због његовог сценског учинка. Већа је штета што у *Чистијим рукама*, писаним класицистички

¹⁵ Б. Д. У *мићу ошкривамо ашсурносћ* (Дијалоџ у *пролазу*, разговор са Јованом Христићем), Телеграм, Загреб 30. јун 1961.

Како се о овој теми писало осам година касније, види се из следећих редова: „Када се ствар упрости, онда се читав проблем своди на питање: да ли је временска дистанца неопходна да би се саопштили конкретни проблеми, довољно присутни у свести савременшца, и не значи ли коришћење те дистанце „бежање” аутора од стварности, није ли оно доказ његове несмелости, оди(осно) затворености друштва према критичкој мисли? Ове недоумице биле су, а и данас су још увек, упоришна тачка критичких примедби унућених било на адресу аутора, било на адресу друштва. Иоле озбиљније размишљање на ову тему не сме, међутим, да изгуби из вида да су у основи проблема питања вредности: тек са аксиолошке равни могуће је сагледати све импликације митске драме, па и оне што су, за искључиво естетску анализу, од секуларног значаја” (Бранислав Милошевић, *Између стварности и мића*, Сцена, бр. 6, Нови Сад 1969, 191).

мирно и једноставно, нема довољно хумора, тим пре што су у Христићевом драмском опусу видљиви енглески ментори Томас Стернс Елиот, Кристофер Фрај и Бернард Шо, као и Француз Жан Жироду - „класик прекривен блиставом одећом импресионисте” – у чијим се делима јавља драгоцена хуморна нит у варирању старогрчких митова. Од три карактеристична хуморна места у *Чистиим рукама*, прво је пример суптилне осећања за смешно (Јокаста: „Ви говорите, Тиресија, као да некога желите да опчините својим речима. Ја вас слушам, не разумем ништа од онога што говорите, али осећам да сте ме убедили”), док су друга два „сочнија” (Јокаста, када први пут угледа Едипа: „Како је само леп! Каква рамена! Какве руке! Биће уживање имати га за мужа, када се окупа, разуме се.” Чланови хора грађана алудирају да је Јокаста, уз старог мужа, имала и љубавнике: „Њој су сигурно досадили официри. Улазе ли они на команду и у постељу?”). Обиље ироничних реплика недовољна је надокнада за одсуство хумора, чије би корене мовода требало тражити у чињеници да у конверзационим драмама ликови често немају очекивану и спонтану језичку равноту и говоре неаутентично, слично ликовима драма отворене форме, за које се може рећи да „језички живе преко својих могућности”.¹⁶

Дидаскалије су у *Чистиим рукама* конвенционалне и ретке, као да је писац прихватио савет Владимира Михајловича Вољкенштајна да је шкртост у дидаскалијама уопште добар знак. Традиционалистички означене протом двадесет осам слика (девет у првом, тринаест у другом, шест у трећем чину) замениле су, у завршној верзији дела, сажете техничке ауторске назнаке („Улази Едип”, „Долазе Тиресија и гласник” и сл.). У тој верзији аутор је додао неколико дидаскалија које означавају физичку радњу („Ухвати Сфингу за хаљину”, „Едип се сакрије”, „Скочи на Ијона”, „Пушта Ијона”, „Припије се уз Едипа”). Већина дидаскалија су упутства за инфлексije: граја (пет пута), гласно (четири пута), тихо (једанпут), док се једини светлосни знак, у функцији предосећања несреће, понавља три пута („Пламен лизне и угаси се”). Посебно истичем уводну дидаскалију *Чистиих руку* („Пред градским вратима Тебе. Небо је плаво и јасно, медитеранско небо пред којим се све претвара у очигледне истине. Сфинга и Дечак.”) у којој се, и поред њене једноставности, може наслутити и метафора и тајна; то је чини једном од најособенијих дидаскалија у српској драмској књижевности. Прилика је да овде поновим већ запажену карактеристику да је Медитеран, „узет као извориште европске цивилизације и културе” и као ознака простора „складне човекове комуникације са вишим симболичким ентитетима (сунце, небо, земља, море)”, један од

¹⁶ Фолкер Клоц, *Зайворена и ойворена форма у драми*, Лапис, Београд 1995, 129.

кључних појмова за разумевање стваралаштва Јована Христића.¹⁷

Због посебног уважавања које имам за Јована Христића, завршни фрагмент ове расправе почињем подсећањем на његов висок уметнички ранг. Реч је о личности која се успешно огледала у више књижевних родова: пре свега, есејист природне интелигенције, поуздане и широке обавештености, оригиналног и апартног дара за пажања, најстаменији и најугледнији позоришни критичар у Срба у последње две деценије; суптилни рефлексивни песник; драмски писац који је у једном раздобљу српске драмске књижевности одиграо значајну улогу. Па ипак, када је реч о његовим драмама, иако невољно, морам да парафразирам нека од Христићевих запажања о драмама Жан-Пола Сартра, верујући да му се, игром судбине, она враћају. Речју: могло би се казати да је он боље писао о позоришту него за позориште; читалац и гледалац скоро зажале што писац такве интелигенције нема више маште; човек би од таквог писца очекивао више драме, а мање филозофске реторике; сасвим је сигурно да је он довољно занимљив драмски писац да може у нашем сећању да живи и од оног за шта данас знамо да је ипак за корак-два удаљено од праве величине.

II

У досад најамбициознијој едицији драмских дела српске књижевности,¹⁸ три аутора из раздобља после Другог светског рата добила су посебне књиге: Александар Поповић, Велимир Лукић и Душан Ковачевић. Приређивач Лукићевих драма, угледни професор Универзитета и позоришни критичар Владимир Стаменковић, у веома афирмативном предговору написао је: „Пред нама је аутентични драмски писац с којим новија српска књижевност добија драгоцен, витални импулс и доживљава својеврсну обнову. Данас, док га поново читамо, тај утисак је још недвосмисленији.”¹⁹ Лукићева фарса *Дући живој краља Освалда*, уз критичкији коментар приређивача, добила је место и у компетентној *Анџологији савремене српске драме* коју је, 1977. године, приредио Слободан Селенић. Зато је положај писца ове

¹⁷ Михајло Пантић, *Дневник једног путовања. Позија Јована Христића* (Зборник радова), Матица српска, Нови Сад 1997, 24.

¹⁸ *Српска књижевности - Драма*, у двадесет пет књига, Нолит, Београд 1987.

¹⁹ Владимир Стаменковић, *Велимир Лукић, Избране драме* (предговор), Нолит, Београд 1987, 5.

Велимир Лукић је писац једанаест изведених драмских дела: *Окамењено море* (1962), *Дући живој краља Освалда* (1963), *Бертове кочије или Сибила* (1963), *Валтурџиски ноћ* (1964), *Афера недужне Анабеле* (1969), *И смрт долази на Лемно* (1970), *Завера или дуго праскозорје* (1976), *Зла ноћ* (1976), *Santa Maria della Salute* (1980) и *Тибетанска кућа* (1987).

расправе, који нема наглашену склоност за неокласицистичка драмска дела, у извесном смислу деликатан. То је, можда, и разлог што ћу овај текст, уместо приступа фарси *Дуђи живој краља Освалда* коју сам одабрао за анализу, почести сећањем на догађаје од пре две деценије. Реч је о збивањима која су непосредно претходила премијери Лукићеве драме *Зла ноћ*, изведене 30. марта 1976. године у Српском народном позоришту у Новом Саду. Мислим да би она можда могла да објасне и мој однос према Лукићевим драмама.

У то време био сам доцент Академије уметности у Новом Саду (а претходних шест година драматург драме Српског народног позоришта). Два дана пре премијере јавио ми се мој негдашњи управник у Позоришту, Милош Хаџић: „Позивам те да дођеш у Нови Сад на генералну пробу *Зле ноћи*. Био сам пре неколико дана на „прогону“ и јуче на првој генералној и покушао сам да им кажем да нису на правом путу. Ту је неки чудан млад редитељ који не схвата, или неће да чује, шта му се говори. Ти си му ближи по годинама, и знајући твој директни начин, помишљам да би се у представи бар нешто могло поправити. Пре пробе могао би да свратиш до мене (ја тамо више нећу ићи), а већ данас бих најавио твој долазак на пробу. Тако бисмо избегли евентуалне неспоразуме формалне природе. Овде ми сада није лако. Сви на које сам некада могао да рачунам више нису овде.”²⁰ Милош Хаџић, бар за мене, није био човек чије се молбе одбијају, утолико пре што смо све време, до његове преране смрти, имали врло коректне односе. Свестан да ова дигресија није случајна, сећам се да сам сутрадан, после пробе коју сам гледао, стигао у позоришни салон, по свом старовремском обичају, минут пре заказаног састанка, и чекао дуже од пола сата да се појаве остали. Најзад су стигли: поред редитеља и чланова ансамбла, ту су били и Велимир Лукић и Мирко Милорадовић, који је дошао као пишчев пријатељ. Већ њихов долазак на разговор био је карактеристичан: и писац, и редитељ, и глумци били су расположени, прелуни самозадовољства, по мојим утисцима с пробе ничим оправданог. У том духу протекао је и разговор о генералној проби. Било ми је јасно да ту помоћи нема. Нарочито сам био изненађен што је Лукић, упркос свом вишегодишњем позоришном искуству и несумњивом театарском сензибилитету, био презадовољан и што није видео да у представи „шкрипи” на све стране. Само због Милоша Хаџића поменуо сам, као последњи учесник у разговору, не-

²⁰ Хаџић је свакако мислио на свој „тим” сталних редитеља у Драми, који се дефинитивно распао између 1974. и 1975. године. Били су то Димитрије Ђурковић, Дејан Мијач, Желимир Орешковић и познати пољски редитељ Казимјеж Дејмек. При том ни систем самоуправљања није одговарао способним и даровитим управницима Хаџићевог профила. Тешкоће је повећала и околност што су на важне функције власти у Новом Саду дошли људи који су у време покрета отпора били његови курири, а Хаџић се према њима понашао као да се у позицијама ништа није променило.

колико драстичних редитељских огрешења. Млади *metteur en scène* слушао је моје примедбе с олимпских висина, и није реплицирао. Остали су, мање-више збуњено и зачуђено, саслушали моја запажања. Када сам напустио састанак, Лукић је пошао за мнош, љубазно ми понудивши да се вратим у Београд њиховим аутомобилом. За време пута замолио ме је да му поновим своје примедбе и неке од њих је записао у бележницу. Сећам се да сам као „главног кривца” означио редитеља. Он није, рекао сам, разумео *Злу ноћ*: није јој одредио жанр, није знао да истакне „ударне сцене”, те је цела представа била статична и једнолична. („Досадно, брате!” – цитирао сам Хаџића.) Није умео да ради са глумцима знатних вредности: Велимир Животић није схватио да Публије није побуњеник из уверења (он власти служи само док од тога има користи), јер му то, очито, редитељ није рекао, а то што нормално изговара завршни монолог пошто му је Петар (Мирко Петковић) испалио неколико хитаца у груди није природно, чак ни у представама где су ликови стављени у позицију марионета. То што се на сцени, у провинцији Римске империје, анахронично носе „фармерке”, пије виски и пуца из револвера – баналан је начин на који редитељ сугерише савременост. Милица Кљајић-Радаковић игра „Геновеву”, а не рационалну Беатрису, а током целе представе ретко се чује природан тон у говору. Када сам следећег пролећа представу видео на Стеријином позорју (главни селектор био је Владимир Стаменковић), схватио сам да нису усвојене моје сугестије. Она је била највећи дебакл Српског народног позоришта на овом угледном театарском фестивалу од његовог оснивања до данас.

Већ тада ми је било јасно да је за Лукића, драмског писца, најбитније да се у простору позоришта чује његова реч коју изговарају „ходајуће парадигме једног разумски уобличеног политизованог света”²¹ Да бих описао тај свет у *Дугом живоју краља Освалда* (а свет таквог устројства представљен је у мањем броју Лукићевих драмских дела него што, сваки на свој начин, мисле његови најтемељитији тумачи Стаменковић и Селенић), покушаћу да га дочарам, служећи се, у основи, старинским методом за који је карактеристично анализирање садржаја фабуле и навођење означавајућих цитата, уз драматуршке коментаре о формалним особеностима дела. Поменуто опредељење условила је и чињеница што ова фарса има, у формалном смислу, и неке особености класичне драме затворене форме. Њен основни сижержни ток, у којем је „стављен у погон добро организован фарсични механизам”, само је врхунац развоја радње која је на нивоу фабуле почела пре једне деценије (одласком краља Освалда у рат), али ће та предисторија и нека периферна збивања из још даље прошлости бити у њу уткани.

²¹ Слободан Селенић, *Истио*, 48.

Није тешко запазити да је, стварајући фабулу, Лукић користио фрагменте хомерског мита о микенском краљу Агамемнону којег су, после повратка из Тројанског рата у којем је био заповедник грчке војске, убили супруга Клитемнестра и њен љубавник Егист; на подстицај бога Аполона, Орест – син Агамемнона и Клитемнестре – осветиће оца убивши мајку и њеног љубавника. Тај хомерски мит (уз мит о Електри, кћери Агамемнона и Клитемнестре, настао после Хомера) користили су многи драмски писци света: Есхил у трилогији *Оресџија* (*Агамемнон*, *Хоефоре*, *Еумениде*); Софокле, *Елекџра*; Еврипид, *Елекџра*; Јуџин О’Нил, *Црнина џрисџаје Елекџри* (1931); Т. С. Елиот, *Породични скуџ*; Сартр, *Муве*, и други. Поред читих сличности Лукићевог дела и изворног мита, видљиве су разлике и у односу на хомерску причу и на њену интерпретацију у делима античких трагичара. То је запазио и Бранислав Милошевић: „Док су антички трагичари садржај мита тумачили као сукоб индивидуалне воље и утврђеног божанског поретка, као очајнички покушај индивидуе да прекорачи границе сопствене судбине, јунаци Лукићеве фарсе долазе у сукоб са вредностима које су сами стварали, односно, које су претворили у мит.”²²

Дуџи живоџ краља Освалда, трагикомична фарса у три чина, збива се на двору краља измишљеног града, у времену које није прецизније одређено. (То, видеће се ускоро, доказује опрезност писца који, истина езоповским језиком, цинично и подругљиво говори о употреби и злоупотреби власти. Није био мање опрезан ни водећи позоришни критичар тога доба, Ели Финџи, којем ни на крај памети није било, бар не јавно, да примети да се реченица коју је написао може да односи и на власт у Југославији: „У средишту интересовања, као предмет сатиричне анализе, т у ј е д р ж а в н а в л а с т, и то у два тесно повезана аспекта, као ауторитет силе и као механизам лажи и обмана”.²³ Експозиџија је сажета, те се брзо излажу догађања из предисторије: после треће изговорене реченице зна се да се краљ Освалд после десет година ратовања, враћа у град којим влада, а после још две реплике да нико о томе не сме да обавести његову супругу, краљицу Констансу. Она се већ годинама, од сутона до поноћи повлачи у своје одаје и у то време нико не сме да је узнемирава. У следећих шест реченица сазнаје се да су убијени сви стражари Двора који су прекршили забрану. Наравно, писац не одржава ову сажетост подстицајних информација о догађањима на нивоу фабуле, па у следећих

²² Бранислав Милошевић, *Истио*, 192.

²³ Ели Финџи, *Трагикомична фарса о власџи*, Политика, Београд 15. јануар 1963. Нису били храбрији ни остали: Слободан Селенић пише да Лукићева фарса „покушава да открије и сатирички изобличи бесмисленост ратовања”, а у диверзивним пасажима асоџира на „наше, углавном културне, прилике и неприлике” (*Прави језик једноџ жанри*, Борба, Београд 15. јануар 1963).

десетак минута конверзације даје само две нове појединости: Краљица има љубавника с којим проводи део сваке ноћи (љубавни троугао је најчешће коришћена схема односа у грађанским фарсама), док је Краљичин син Доминик, видевши шта се у мајчиним одајама догађа, побегао из земље да би сачувао главу (писац је Доминику наменио улогу побуњеника кратког даха, док је у драматуршком смислу опонент позиције коју заступа Краљица). Уводна сцена - чији су актери Стражар у холу Двора и поручник Кристијан, весник Краљевог доласка – завршава се смрћу обојице. Појављује се Краљица, чија је прва реакција на вест – изненађење да су краљ Освалд и његови ратници још живи, а прва акција, када је схватила да ова двојица не само што сувише знају него о томе и причају, брза одлука да их пошаље њиховим командантима, што значи смртну пресуду. То су прва два од многих збивања која припадају времену радње, у којима ће писац користити тзв. скривену радњу која се одиграва иза сцене. Краљев повратак отвара заплет драме који ће најпре бити оличен у краткотрајном дуелу Краљица – Краљ. Суочена са ситуацијом у којој ће морати да одговара на многа неугодна питања (где је Доминик, зашто је толико дворских чиновника убијено и сл.), она с љубавником Романом смишља план „дочека” краља Освалда. Карактеристично је да Краљицу не оптерећује унутрашња борба савести и страсти (она у „самозбору” говори о својој мржњи према Краљу, чију смрт припрема као подневни обед; признаје да „скоро нимало” не воли своју децу, Доминика и Емилију, која, као сведоци прелјубе, за њу представљају опасност; да је занима само оно што се догађа у њеној спаваћој соби). Како за бекство више нема времена, љубавници одлучују да током прве ноћи убију Краља, при чему Краљица верује да ће, после Краљеве смрти, остати његова униформа и инсигније и да нико неће приметити ко их носи, јер ниједан грађанин није видео лице свога краља, нити верује да краљ има лице; саветници и генерали познају добро само ознаке власти и униформу, а ако неко и примети промену, мислиће да то само он зна и неће смети о томе да говори јер би био оптужен за издају. (За шездесете године, ово је могло бити blasphemично. За Дејана Ђурковића овај принцип из живота безазлено унесен у бајку Велимира Лукића изазива више ужаса него све седмоглаве аждаје из *1001 ноћи*.)²⁴

Девет од десет Лукићевих дидаскалија само су техничке назнаке за промене призора и означавају уласке на сцену и изласке са сцене. Писца *Дугог живота краља Освалда* не занимају ни ликовност призора, ни физички изглед ликова, те ствара позориште које је у служби његових идеја, које се исказује речима ликова. При томе не брине превише да та реторика, којој се не може оспорити „завидан степен

²⁴ Дејан Ђурковић, *Рококо ресџаурација*, Данас, Београд 16. јануара 1963.

драмске писмености”, делује проживљено. У том контексту најрадикалније је запажање Слободана Селенића: „Кад говоре, Лукићеви јунаци не осећају ништа. Не осећају ништа ни када пате или умиру. Његове личности чак и не мисле. Оне са пуном отвореношћу, бласфемно, не прикривајући ништа од онога што их највише компромитује у нашим очима, износе само оне мисли које ће тријумфално доказати исправност ауторове моралистичне разочараности несавршеношћу нашег света и људског рода.”²⁵ Ауторски исказ, који најављује тријумфални повратак Краља („Улазе ађутанти, официри, генерали и Освалд”), типичан је за Лукића. Краљ већ у првим репликама оцењује да га супруга није спонтано и задивљено поздравила ни као мужа ни као победника у рату („Желим да ме свуда дочекују веома јасне, прецизне и гласне радости, а не нека неодређена осећања”), а затим препушта генералу Жерару да прича о његовим ратничким подвизима. У том фрагменту заиста има „антиратних расположења” која су запазили оновремени критичари. Данас ваља додати да су тираде генерала Жерара пример епског саопштавања, познатог у драматургији као „извештај гласника”, коју драмски писци затворене форме драме користе као могућност да се „скривена радња”, која се временски догодила у прошлости а просторно на удаљености, уклопи као делотворни информативни детаљ у основни сижејни ток. Лукић је ту на свом терену: језик је себи потчинио збивања, и то писцу служи да у реторичкој форми духовито исмеје Краљево схватање ратних подвига (наклоност према реторици једна је од карактеристика која Лукића везује за класицисте). Освалд је пуних десет година, по три пута свакога дана, уживао гледајући с брда јурише својих војника, а сваког месеца долазио је до њихових ровова (приликом једне од посета чак се и пуцало). У извештају генерала Жерара налази се и један опис природе, дат на начин како су то чинили писци класицистичких трагедија: простор природе речима је описан, али је у функцији карактеризације драмских ликова („Краљ је био одушевљен призором, страховито му се допало како се сунце одсијава и блеска на шлемовима, бајонетима и сабљама војничким”). Овај, као и низ других примера, показује да *Дући живој краља Освалда*, поред других особености, има одлике примерног школског рада, у коме су суверено демонстриране лекције о затвореној драмској форми. У истом духу персифлаже представљени су и извештаји Гласника о догађањима у граду; за време Краљевог одсуствовања било је седам револуција које су све успеле – извештава Други официр и закључује: „Али морам додати још једну чињеницу: свих седам је после успеха и пропало”. Како предстоји долазак делегације града, Констанса намамљује Освалда предлогом да у горњим одајама Двора посети наводно повређеног сина

²⁵ Слободан Селенић, *Истио*, 50.

Доминика, а кад се делегација појави, пред њу излазе Краљица и Роман у краљевској униформи. (Писац и убиство краља Освалда решава скривеном радњом.) Нико не препознаје ново лице у краљевској униформи. И док се краљевски пар повлачи у интимне одаје, генерал Жерар поздравља новог владара уобичајеним поздравом: „Желим вам удобан сан, краљу мој”.

Други чин дешава се у истом простору, а већ првом изговореном реченицом аутор обавештава о протоку времена (Емилија: „Већ десет дана како се вратио мој отац из рата, а ја никако не могу да га видим”). Иако у трећем чину, у две слике, користи два нова простора у палати Двора (свечана сала у двору и интимни краљичин салон), а радња се збива у истом дану као и други чин, у *Дугом живоју краља Освалда* ни време ни простор нису активни чиниоци радње, већ ликовно сасвим шкрто назначен оквир у којем се она одиграва (то је, такође, особеност Лукићевих ментора затворене форме драме). Наравно, проток времена од десет дана пишчева је свесна одлука, али је очито да се у његовој фарси не би ништа битно изменило да радња траје класицистичка двадесет четири сата, или да је, као код Корнеја, продужена на тридесет, или да је писац назначио ма који други произвољан дан. Упозоравам на једну нијансу на нивоу фабуле дела: у предисторији радње, временска одредница – од сутона до поноћи – била је фатална за све чиновнике Двора који су узнемирили Краљицу у њеним интимним одајама, али се она, на нивоу сижеа, не понавља у дословном смислу. У овом чину, Емилија види Романа, открива превару, и када, сазнавши да се отац вратио, у Двор стигне Доминик, она га упознаје с новом ситуацијом. Емилија му предлаже освету, али се он не усуђује да убије особу која носи краљевску униформу и ознаке. Ипак, Емилија налази решење: требало би га уклонити без униформе, сад одмах, јер га је, који минут раније, видела у љубичастој собној хаљини. И док Емилија разговара са Стражаром, писац – следећи класични принцип да се брутални и жестоки догађаји збивају иза сцене – шаље Доминика у одаје Краљице, где он рукама дави Романа. Наравно, тешко је избећи подсећање да су, за освету за смрт краља (оца), Есхилу била потребна прва два дела трилогије *Орестџија* (*Агамемнон*, *Хоефоре*), Шекспиру трагедија у пет чинова (*Хамлеј*), а Лукићу само неколико минута. Разговор Емилије и Стражара прекида „ужасан крик”, а затим се појављује изbezумљена Констанса која објављује да је Доминик убио Краља. Та сцена, што за ово дело није особено, има доста динамике: улећу стражари, ађутанти и генерал Жерар; стражари и ађутанти јуре уз степенице; Емилија подигнутим тоном говори да је убијен краљ-варалица и убица њеног оца; Констанса тражи да се хитно позове лекар јер Емилија не зна шта говори („потпуно је скрхана због ове трагедије”), што генерал Жерар спремно прихвата („Зовите психијатра”); стражари изводе Доминика, за којег

Краљица тражи смртну казну; када Емилија оптужи и Краљицу, стражари јој стављају „лисице” и обоје их одводе; у међувремену, по наређењу Краљице, генерал Жерар заказује седницу Краљевског савета, који ће одмах судити Доминику. Ту је динамици крај: до завршетка чина на сцени су Краљица и генерал Жерар. Води се академски разговор о балсамовању леша, о изради посмртне маске, о бризи Краљице да међу извођачима не буде неки ненаграђивани вајар, о томе да се професије у граду одређују одмах по рођењу детета, да је антиградски лист укинут, а покренута три нова градска листа. Разговор се наставља у том тону све док их чланови Краљевског савета не позову у свечану дворану. Ова сцена показује да је Лукићу мање стало до одржавања драматичности ситуације, а више до тога да низом примера илуструје своје сатиричне инвективе.

Држећи се принципа затворене форме драме, Лукић избегава масовне сцене. У том смислу карактеристична је прва слика трећег чина, која се збива у дворској свечаној сали, за време заседања Краљевског савета. Лукић је у овој слици користио ретко примењивани поступак – да посредничким путем скривена радња делује на отвореној сцени. Тај поступак, познат у драматургији као „теихоскопија”, или „посматрање са градског бедема”, је драматуршки поступак „који се састоји у томе да се једна личност пење на неко узвишено место (брежуљак, зид, кула, дрво и сл.) и са њега обавештава остала лица на сцени о развоју догађаја које тобоже посматра. Поступак је преузет из епа (на пример у Хомеровој *Илијади* тројански старци са бедема посматрају и коментаришу развој битке са Грцима) и показао се као користан технички трик, који добија своје пуно оправдање када је причање ефектније или погодније од евентуалног сценског приказивања самог догађаја. Теихоскопија, дакле, поприма стваралачки смисао само у случајевима када се ради о догађајима који се на сцени не могу довољно уверљиво извести (на пример битке, бродоломи, утакмице и сл.). Примењивали су је драматичари свих времена (Есхил, *Агамемнон*; Шекспир, *Јулије Цезар*; Гете, *Гец од Берлихингена*; Стерија, *Милош Обилић* и др.).²⁶ Поменута сцена из *Дугог живота краља Освалда* делимично се, и с елементима персифлаже, уклапа у ову схему (публика може, а не мора, да види чланове Савета). Цело заседање Краљевског савета приказано је кроз дијалог Краљице и генерала Жерара (свако од њих „узима реч” по двадесет два пута, а само једну реченицу изговара Градски демократа). Улогу главног „посматрача с градског бедема” има генерал Жерар: он отвара седницу и у Краљичино име обавештава Савет о убиству Краља, он Краљици представља говорнике које на сцени он и Краљица виде

²⁶ Предраг Лазаревић, *Теихоскопија, Речник књижевних термина*, припређен у Институту за књижевност и уметност у Београду, Нолит, Београд 1985, 794.

(Краљицу, генерала Жерара и Градског демократу публика види); коначно, он тумачи насталу ситуацију („Ево шта је у питању: тврди се да је Краљ мртав, чињеница је да постоји леш. Али такође је чињеница да постоји нетакнута краљевска униформа и ознаке власти и краљевства, и да је та униформа са ознакама баш сада у престоној дворани, где прима акредитивна писма страних дипломата... Ухватили смо убицу Краљевог, а то је Доминик, бивши син нашег краља и краљице. То компликује ситуацију из два разлога: ако осудимо Доминика, значи признајемо да нема краља, а ако га не осудимо, значи дозвољавамо убиство краља...”) и даје решење да се она превлада („Предлажем да, сходно ономе што су цењени предговорници рекли, Доминика осудимо на смрт јер компликује ситуацију, такође и Емилију јер такође компликује ситуацију... У градском листу ћемо објавити да ће у антиградском листу, који не излази, бити објављена опширна репортажа о трагичној смрти Емилије и Доминика. Хвала: Савет је завршен.”).

Када чланови Савета све то без речи прихвате и одлазе, у завршној сцени слике постаје јасније да љигави полтрон генерал Жерар све конце власти држи у својим рукама (Констанса: „Били сте бриљантни, генерале.” Генерал Жерар: „Наградите ме тиме што ћете ми дозволити да са вама и краљем попијем чај у вашем салону.”). Он почиње да „сјајно решава” све текуће проблеме, а када Констанса, суочена са чињеницом да ће у својим интимним просторијама бити сама, гласно каже да је Краљ у ствари мртав, генерал Жерар је опомиње: „Опростите, величанство, наставите ли да говорите у том тону, оптужићу вас за велеиздају. Зар смете да кажете да униформа, краљ и ознаке нису исто?” Последња слика фарсе је само илустрација тог новог стања у којем, да се послужим формулацијом Владимира Стаменковића, „још веће Зло тријумфује над Злом за које смо до малочас мислили да је највеће на свету”.²⁷ У интимни Краљичин салон два ађутанта уносе раскошну столицу на којој се налази краљевска униформа постављена у седећи положај, пред којом Краљица и Генерал почињу морбидну игру улагивања, која се завршава предлогом Генерала да се Краљ опрости од Емилије и Доминика. Генерал, опет у драматуршкој функцији гласника, подноси извештај да је Доминик, после неколико сати саслушања, „сада миран и тих и одан краљу искрено”, док је Емилија, после само седам минута, почела да узвикује: „Живео краљ Освалд!” Фарсични третман ситуације још је јаснији у сцени која се види *in vivo*: Генерал посумња да Краљ има температуру и, на његов позив, улећу ађутант и лекар. „Лекар узима рукав униформе, отприлике за оно место где би се налазио пулс да је рука у рукаву, дуго га у пажљиво држи, нешто мрмља и броји. Сви су

²⁷ Владимир Стаменковић, *Исјео*, 10.

скамењени и с нестрпљењем и стрешњом чекају лекарску дијагнозу.” Налаз лекара изазива хумористички ефекат из „контре”: „Ништа озбиљно”. Али зато је дословно црнохуморан долазак Емилије и Доминика који се клањају и узвикују пароле лојалности. Доследно антипсихолошки и без логичког покрића (смрћу Освалда и Романа нема више услова за стварање „брачног троугла”, а Жерар очито није кандидат за њиховог наследника у Краљициној постељи), Краљица мирно шаље своју децу целату,²⁸ а затим нежно седа на наслон столице, грли униформу и све се више улетљава у њу. Њене последње речи показују да се помирила са будућом улогом марионете: „Пољуби ме, Освалде, пред нама ноћ је дуга...”, што је завршна метафора којом аутор жели да прикаже „апсурдност егзистенције у друштвима контролисаних од свемоћних појединаца”.²⁹

Овако изложен садржај *Дугог живота краља Освалда* показује да је било разумљиво што су неки позоришни критичари писали о Лукићу као о класицисти (то уверење не илуструје само то што пише „прозрачним, строго контролисаним језиком прецизно усмерене мисли” и што користи фрагменте класичног хомерског мита), па и то што су сви „лутали” у одређивању жанра његових драмских дела. Када је реч о *Дугом животу краља Освалда*, било је најмање тешкоћа, јер су критичари, ако су разматрали питање жанра, прихватили одредницу *фарса*, за коју се определио аутор. Заслужује пажњу разматрање Владимира Стаменковића да ово дело није *фарса* у класичном смислу и да се у њему налазе и особености комада из XVII столећа, такозваних маски (*masques*). Међутим, Стаменковић добро зна да у маскама спектакл и сјај призора засењују изговорене речи и да се те апстрактне алегорије обавезно завршавају победом Доброте и Лепоте над Злом, што није случај с овом Лукићевом фарсом. Оцењујући комад у целини, он је тачно запазио да у њему долази до изражаја Лукићев „априорни песимизам у односу на улогу појединца у историји”.³⁰

Премијеру фарсе *Дуги живот краља Освалда*, на Малој сцени Народног позоришта, коментарисали су сви тада активни позоришни критичари Београда. Од тих приказа и данас заслужује да се помене, због своје неконвенционалности, текст Дејана Ђурковића. И то, на-

²⁸ Овде је могућна асоцијација на још један мит - о колхидској принцези, суровој чаробници и страшној осветници Медеји. Сва тројица великих грчких писаца трагедија Есхил, Софокле и Еврипид, имали су драме о њој, али је сачувано само дело најмлађег. Али док је, у верзији Еврипида, Медеја жена која је за вољеног супруга Јасона све учинила, да би, понижена и одбачена, у неутаживој мржњи и одмазди убила децу, Лукићева Констанса (која своју децу, без и мало самилости и љубави, шаље у смрт) само је карикатура трагичне Еврипидове јунакиње.

²⁹ Владимир Стаменковић, *Истио*, 9.

³⁰ Владимир Стаменковић, *Истио*, 10.

рочито, следећи фрагмент. Запазивши да су на премијери, у три степенаста реда, биле распоређене познате личности из стаљежа политичких, јавних и културних радника, Ђурковић је приметио да иза престола краља Освалда, очи у очи са централним делом гледалишта, стоји огромно огледало и бездушно одсликава сваког појединца или појединку из почасних редова. Схватио је, најпре, „да припремљено суђење неком фиктивном краљу само камуфлира стварни процес онима у огледалу”, да би, после луцидне анализе, с уздахом констатовао да су се током представе „и они на сцени и ми у гледалишту одлично забављали: заједно смо терали шегу с краљем Освалдом, а на огледало се временом заборавило”³¹.

*
* *

Када је изгледало да је време коришћења античких митова у српској драмској књижевности неповратно прошло (уз дужни респект за остварене уметничке домете Јована Христића и Велимира Лукића, двојице најзначајнијих српских драматичара-неокласициста)³², у последњој деценији овог века неколико младих писаца – сви су они били, то није случајно, студенти-одликаши Групе за драматургију Факултета драмских уметности у Београду – поново покушавају да на свој начин „преуређују античке митове или њихове досадашње обраде” (Бошко Милин, *На грчке календе*; Иван Панић, *Сокрајов ѿесѿаменѿ*; Гордан Маричић, *Бруѿ*; Миомир Петровић, *Арѿивски инцидентѿ*). Овде се нећу бавити анализом тих даровито и занатски солидно писаних драмских дела, ни околностима у којима су настале („вунена времена” су жалосна константа ових простора у друштвено-политичком смислу, док је у области уметности – у време све аграсивнијег наступања постмодерниста – у „тренду”, до искључивости истицан, већ вековима легитиман став да је у књижевном делу пресуднији начин на који ће се испричати позната прича од стварања изворне фабуле). Рећи ћу само да овим образованим младим људима недостаје сценско искуство из којег се рађа и сазнање да се „не хвата птица кад једном одлети”. Околност да је само једна од ових драма, без знатнијег одјека, изведена на сцени (Иван Панић, *Сокрајов ѿесѿаменѿ*,

³¹ Дејан Ђурковић, *Исѿо*.

³² У првој верзији овог текста, у књизи *Српски драмски ѿисци XX стѿолећа* (1997), не нашавши прецизнију одредницу, означао сам драмске писце Јована Христића и Велимира Лукића као неокласичаре. И тада сам знао да је, пишући о песништву Јована Христића, Борђије Вуковић писао о њему као о „умереном класицисти”, док сам недавно сазнао да се поменути термин веома допао Ивану В. Лалићу (који је о песнику Јовану Христићу писао као о „специфичном неокласицисти”) и Љубомиру Симовићу и да су га обојица користили пишући о Христићевој поезији.

Народно позориште, Београд, 1993), засад оправдава моју скептичну слутњу.

А када је реч о Велимиру Лукићу, мислим да би на крају требало рећи да је његово високо место у историји српске драмске књижевности неспорно. Оно не може да оспори ниједна театролошка расправа, па ни ова у којој се казује да је вредност његових драмских дела инак прецењена.

Petar Marjanović

TWO NEOCLASSICAL PLAYWRIGHTS

(Jovan Hristić "Clean Hands" - Velimir Lukić "Long Life of King Oswald")

Summary

The text analyzes the most characteristic plays of Jovan Hristić and Velimir Lukić, two outstanding representatives of a group of Serbian playwrights of philosophical-poetical current. Both appeared in the 1960s introducing into the Serbian drama view of the world based upon transposition of antique myth into actual reality and rational consideration of current social and moral issues of the time.

In Hristić's writing play on Oedipus, the tragic character is not revived in his completeness within the context and immediate fullness of his actual existence, but rather appears as one of possible comments of an old ancient story. Hristić reduces classical myth to a concrete human situation that, as any personal history, could be rationally explained. "Clean Hands" indirectly observe communist dictatorship, political and moral features of the time when it was written (1965), raising intelligent and well-grounded provocative questions on relationship between reality and legend, freedom and its limits, individual and community. In his effort to add to the already existing competent analyses of "Clean Hands" the author of this text thoroughly points to differences between the old Greek version of the myth and Hristić's play.

The second part of the text is devoted to the analysis of the farce "Long Life of King Oswald" by Velimir Lukić, a writer of great prestige among the Serbian literary critics and teatrologists. The author of this essay notes that in his making the plot Lukić used fragments of the myth on Mycenaean king Agamemnon who was, after his return from Trojan war, killed by his wife Clytemnestra and her lover Aegisthus. But he also notes that Lukić's farce, formally speaking, has certain features of a classical closed - form play, and that a well-structured mechanism of satire and farce is incorporated within the plot. Lukić's world is rationally shaped and politicized, and the characters enable the author to manifest his complete disappointment in both the world and mankind, or rather his a priori pessimism regarding the role of an individual in history.

With due respect for artistic achievements of Hristić and Lukić, and their high rating in the history of Serbian drama, the author concludes that the value of their plays in Serbian teatrology has been overestimated.