



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
ОДСЕК ЗА СРПСКУ КЊИЖЕВНОСТ

**ЈОВАН ХРИСТИЋ, ПРОФИЛ ДРАМСКОГ ПИСЦА И
ТЕОРЕТИЧАРА У ОКВИРИМА МОДЕРНОГ
КЛАСИЦИЗМА**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ментор: Проф. др Бранка Јакшић-Провчи Кандидат: Мср Снежана Кесић

Нови Сад, 2017. године

**УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ**

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	Msr Snežana Kesić
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Prof. dr Branka Jakšić-Provči, vanredni profesor
Naslov rada: NR	Jovan Hristić, profil dramskog pisca i teoretičara u okvirima modernog klasicizma
Jezik publikacije: JP	Srpski
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Vojvodina
Godina: GO	2017
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Novi Sad

Fizički opis rada: FO	(broj poglavlja / stranica / slika / grafikona / referenci / priloga) 11 poglavlja, 214 stranica, 144 referenci
Naučna oblast: NO	Srpska književnost
Naučna disciplina: ND	Dramska književnost
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	drama, tragedija, teorija drame, mit, moderni klasicizam, poetika, žanrovsko-stilske odlike, jezički izraz, karakterizacija
UDK	821.163.41.09 Hristić J.
Čuva se: ČU	FILOZOFSKI FAKULTET, Centralna Biblioteka
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	Apstrakt
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	9. 10.2015.
Datum odbrane: DO	
Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	predsednik: član: član:

University of Novi Sad
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	Phd thesis
Author: AU	Snežana Kesić, MA
Mentor: MN	Prof. dr Branka Jakšić-Provči, professor
Title: TI	Jovan Hristić, the profile of drama writer and theoretician in the frame of modern classicism
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	eng. / srp.
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina, Novi Sad
Publication year: PY	2017.
Publisher: PU	Author reprint
Publication place: PP	

Physical description: PD	11 chapters, 214 pages, 144 references
Scientific field SF	Serbian literature
Scientific discipline SD	Dramatic literature
Subject, Key words SKW	drama, theory of drama, myth, tragedy, modern classicism, poetics, genre-stylistic features, linguistic expression, characterisation
UC	821.163.41.09 Hristić J.
Holding data: HD	University of Novi Sad, Faculty of Philosophy
Note: N	
Abstract: AB	Abstract
Accepted on Scientific Board on: AS	15.10.2015.
Defended: DE	
Thesis Defend Board: DB	president: member: member:

АПСТРАКТ

Намера студије јесте темељна и свеобухватна анализа драма Јована Христића (*Чисте руке* (1960), *Орест* (1961), *Савонарола и његови пројатељи* (1965), *Седморица: како бисмо их данас читали* (1968), *Тераса* (1971)) и теоријске драмске парадигме у њиховој корелацији у циљу осветљавања профила ствараоца и теоретичара у саображавању шифрама модерног класицизма. Испитивање драмских рукописа подразумева литерарно драматуршки приступ у одређивању тематско-мотивских одредница, жанровских и стилских особености, језичког израза, карактеризације ликова, кореспондендирање са митским обрасцима и драмским предлошцима који инкорпорирају мит за основицу. Истраживање кључних теоријских упоришта је усмерено на проблематизовање аутентичних рефлексија о карактеру драмске ситуације, драмског дијалога, односа драме и представе, традиције и авангарде, улоге редитеља и читаоца/гледаоца, о трагедији и трагичком, митском у драмској књижевности, интертекстуалности у доследној формули усаглашавања традиционалног и савременог. У оквиру фокуса на теоријски дискурс о драми и позоришту примењено је имплицитно распознавање Христићеве особене антиметодске теоријске оријентације у његовој оптици српске и светске драмске књижевности. Посебан акценат у анализи два хоризонта његове духовне праксе – стваралачке и теоријске стављен је на постојаност духовних и референцијалних пунктова, што је у времену доминације стратегија фрагментарности и релативитета учврстило линију конструктивизма у драмској рецепцији.

Кључне речи: драма, трагедија, теорија драме, мит, модерни класицизам, поетика, жанровско-стилске одлике, језички израз, карактеризација

ABSTRACT

This study is aimed at thorough and comprehensive analysis of dramas of Jovan Hristic and theoretical paradigm of a drama in their correlation tending to enlight the profile of creator and theoretician corresponding to the codes of modern classicism. This objective entails examining of the literary-dramatic procedure used, as well as thematic-motif determinants, distinctive features in regard to genre and style, linguistic expression, characterisation, connections with the patterns of mythical and dramas witch include myth as a base. The research of crucial theoretical goals is centered on examining authentic reflections on the character of drama situation, drama dialogue, the relation between drama and play, tradition and avantgard, the role of director and reader/ spectator, tragedy and tragical, mythical in drama literature, intertextuality in consistent formula of consonance of classical and modern. Focusing on theoretical discurs on drama and theatre implicit reading of Hristic`s recognisable antimethodic orientation in his optycs of Serbian and world dramatic literature is applied. The special accent in overview two horizons of his spiritual practise – creative and theoretical is put on the stability of spiritual and referential strongholds which in time of the dominance of the principal of fragmentary and relativity strenghtened the line of construcivism.

Keywords: drama, theory of drama, myth, tragedy, modern classsicism, poetics, genre-stylistic features, linguistic expression, characterisation

САДРЖАЈ

Увод.....	Error! Bookmark not defined.
1. Жанровски идентитет драме у дијахронијској перспективи.....	4
1.1. Традиционална рецепција драме.....	4
1.2. Теорија драме у координатама модерног.....	8
2. Теоријска перспектива према стваралачкој драмској пракси.....	13
2.1. (Не)миметички карактер драме.....	19
2.2. О драмској ситуацији.....	20
2.3. О драмском дијалогу.....	21
2.4. Улога редитеља у позоришној креацији.....	23
2.5. Читалац/ гледалац у релацији драмски текст / позоришна представа.....	26
2.6. Рецепција авангарде.....	27
3. Модерни класицизам; класицистички модернитет.....	32
3.1. Интертекстуалност као стваралачка формула.....	50
4. Српска драма у Христићево време.....	52
4.1. Мит у драмама српских писаца.....	55
4.2. Христићеви антички и неокласичарски узорци.....	57
5. Препознатљиве поетичке категорије артикулисане кроз стваралачки жанровски плурализам : лирику, есејистику, драму.....	58
5.1. Свестран уметнички профил.....	58
5.2. Однос драме и поезије.....	61
5.3. Однос драме и прозе.....	63
6. О трагедији и трагичном.....	66
6.1. Питање трагедије као цивилизацијски проблем.....	66
6.2. О античкој драми и позоришту.....	67
6.3. Драмски дискурс Расина и Корнеја.....	73
6.4. Трагедија у дискурсу савремености.....	76

6.7. О трагичком.....	79
7. Драмски текст као текст представе.....	83
8. Четири апокрифа (1970).....	88
8.1. Чисте руке (1960).....	91
8.1.2. Кореспондирање са митским обрасцем.....	91
8.1.3. <i>Тематско- идејни оквир</i>	95
8.1.3. Чисте руке као централни мотив.....	95
8.1.4. <i>Ликови</i>	102
8.1.4.1. Едип, херметички свет чистих осећања.....	102
8.1.4.2. Сучељавање две животне кнцепције: Едип и Тиресија.....	105
8.1.4. 3. Јокастина сведеност на љубавни захтев.....	108
8.1.4.4. Однос уметничког и филозофског концепта: Ион и Тиресија.....	110
8.1.5. Паралела са Сартровим <i>Прљавим рукама</i> и <i>Камијевим праведницима</i>	114
8.2. Орест (1961).....	115
8.2.1. Радио драма.....	115
8.2.2. Прича о Оресту у антици и актуелном историјском моменту.....	116
8.2.3 <i>Тематско-идејна вишеслојност драмског текста</i>	119
8.2.4. <i>Ликови</i>	121
8.2.4.1. Електрина емотивна једнозначност.....	121
8.2.4.2. Орестове недоумице у осветнички акт.....	122
8.2.4.3. Однос Ореста и Клитемнестре.....	124
8.2.4.4. Иронични образац Егистовог понашања.....	126
8.2.5. Паралела са Сартровим <i>Мувама</i>	131
8.2.6. Модерност Ореста.....	133
8. 3. Савонарола и његови пријатељи (1965).....	136
8.3.1. Историјски мотив.....	136
8.3.2. Категорије светости у кључу савременог.....	138
8.3.3. Иронијски принцип у осликавању ликова.....	140
8.3.3.1. Рефлексија теорије и праксе у односу: Валори – Алберти, Малаеста.....	145

8.3.6 Елементи поезије у драми.....	149
8.4. Седморица: како бисмо их данас читали (1968).....	151
8.4.1. Актуелност драме	151
8.4.2. Драма у корелацији са античким предлошцима.....	152
8.4.3. <i>Тематско-мотивска структура</i>	154
8.4.4. <i>Ликови</i>	155
8.4.4.1. Фатални код међубратског односа.....	155
8.4.4.2. Антиголина трагичност у емотивно једногласној реакцији.....	158
8.4.7. <i>Идејно-значењски ниво драме</i>	163
8.4.8. Деструктивност демона власти.....	163
8.5. Тераса (1971).....	167
8.5.1. <i>Простор и време</i>	167
8.5. 1.1 Мотив поднева на Медитерану.....	167
8.5.2. <i>Тематско- идејни слој</i>	169
8.5. 2.1. Перцепција смрти.....	172
8.5.3. <i>Ликови</i>	174
8.5.3.1. Антихероји у емоционалној поунутрењености својих микроуниверзума.....	174
9. Антихеројство као предзнак модерности.....	181
10. Мит у књижевности и у Христићевој рецепцији.....	185
11.Теоријски дискурс о драми и позоришту: имплицитно дешифровање теорије у антиметодском приступу.....	190
11.1. Позоришна критика као есејистички текст	190
11.2. Јован Христић, теоретичар драме.....	193
11.3. Релевантна теоријска упоришта у рецепцији српске драмске књижевности.....	194
11.4. Релевантна теоријска упоришта у рецепцији светске драмске књижевности.....	202
Закључак.....	207
Литература.....	215

Увод

Бројне критичке анализе, стручна литература, студије из театрологије упућују на разноврстан истраживачки простор драмског и теоријског опуса Јована Христића у артикулисању његовог места и улоге у развоју драмског израза и теорије о драми у српским оквирима. Креирање аутентичних драмских рукописа и озбиљно и одговорно проблематизовање основних питања драме генерише доследну духовну тенденцију у апострофирању формула духовности у друштвеном контексту естетичког плурализма.

Интересовање за књижевно дело у свом тоталитету једног од највећих српских ерудита и најсвестранијих књижевника потврђује потребу за ослоном на поуздане ауторитете и неразрушиве духовне референце. Рецепција његовог драмског стваралачког рукописа углавном је маргинализована у односу на његову теоријску мисао о драми. Преовлађујући су судови који драмске текстове примарно идентификују доминацијом рефлексивних образаца у нечитавању њихове драматичности и сценичности. Петар Марјановић указује на жал што писац такве интелигенције није показао више маште, Владимир Стаменковић потцртава примат филозофског језика према уметничком, док Слободан Селенић у критици драме *Чистих руку* увиђа пренаглашено идејно вишегласје. Иако не пориче значајан улог апстрахованости у његовим драмским делима, Гордан М. Маричић уочава и животни виталитет текстовног ткива у извесним сегментима. Марта Фрајнд је проблематизујући његово целокупно дело отворила позитивнију оптику уочавајући сродност његовог теоријског дискурса и стваралачког дела.

Ми наглашавамо пишчево духовно полазиште у тези „етизовано лепог и естетизовано доброг“, интуицијом и рационалним језиком услојеноу духовној тенденцији откривања противречја укореењених у сферу дубоких парадокса. У јасности, језгровитости и изворности промишљаног јединственог теоријског појмовника очитује се рафинирана духовитост и виспрена иронија у валоризацијисакросантности духа у саображавању класицистичких формула модерном депатетизованом оквиру.

Непридавање дубљег значаја теоријама еминентних теоретичара драме попут Густава Фрајтага, Карла Гоција, Етјена Суриоа, Ан Иберсфелд и протистављање

аргументима Андреја Инкрета није у намери дискредитовања чвстине ауторског ауторитета, већ да се кроз образац непретенциозности демаскирају теоријска полазишта као искључива потреба за системским решењем. Доследно се имплементира уверење да се прецизним извођењем научне функције у строго регулисаним и контролисаним координатама занемарује динамичност и флукуантност драме као живог организма пренебрегавајући кореспондирање са актуелним историјским струјањима.

По мери еластичности својих судова, отворености према људским, животним и интелектуалним могућностима није могао заобићи ни темељну анализу упоришта културног „легла цивилизације,” у тумачењу Аристотеловог дела, протистављајући се теоријама примера апсолутне подршке попут Леона Розенштајна, као и њене негације у ставовима Валтера Бењамина, Мирјане Миоциновић, Рејмонда Вилијамса. Дубоку духовну верност трагедији потврђује указивање на значај њеног постојања и опстајања опонирајући тези Џорџа Штајнера и актуелном уверењу да је уклоњена могућност њене метафизичке основе у модерном дискурсу.

У простору рецепције драма Јована Христића са предзнаком филозофског њихово темељно осветљавање и проблематизовање није добило широко аналитичко ангажовање у драмској критичарској пракси. Његове драме, које су доживеле сличну судбину као и античке, чија је позоришна форма изгубљена (биле су кратког даха на позорници)¹ попут њих су неспорно задржале своју литерарну вредност. Верујемо да би у актуелној сцени преовлађујућег уметничког плуралитета, у контексту духовне отворености и несусталог позоришног нагона, својим карактером свевремености оне могле утицати на своју сценску ревитализацију, иако се постављање њихових драмских формула на сцени може чинити отежавајућим у превази језика рефлексивног. Несумњиво је да постоје трајни параметри у очувању духовног интегритета драме и позоришта у конституисању отклона од владајућих опструишућих деконструктивних стратегија, па и могућности за поновно успостављање истанчаног класичног сензибилитета за рецепцију Христићевих драма.

У превасходном критичарском акцентовању његове поезије и есејистике од значаја је успоставити преглед драмских теоријских полазишта и корелацију стваралачке и теоријске активности једног од највећих и најзначајнијих доприноса у домену драмске

¹ *Тераса* (1971) је имала своју сценску реafirмацију тридесет и три године касније (2004) у режији Татјане Мандић-Ригонат у Југословенском драмском позоришту.

уметности у применителској методи, аналитичко интерпретативне и проблемске, аналитичко критичке, корелацијско интеграцијске и мултимедијалне.

Циљ истраживачког напора јесте свестрано тумачење, обједињавање и проширивање досадашњих проучавања Христићевог драмског стваралачког и теоријског дискурса. Прецизном и свеобухватном анализом драма установљавају се њихови заједнички именитељи као и параметри удаљавања од препознатљивог обрасца у равни проблематизовања свих релевантних чинилаца. Темељно испитивање ће показати и кореспондирање са друштвено-уметничким конституентима из времена свог настајања, као и са актуелним стваралачким тенденцијама првенствено успостављајући аналогију са драмама које инкорпорирају мит као основицу.

У свестраном представљању Христићевог теоријског рукописа неметодолошког карактера проблематизоваће се рецепција драмске ситуације, драмског дијалога, улога редитеља у позоришној креацији, читаоца/ гледаоца у релацији драмски текст/ позоришна представа. У предочавању стваралачког и теоретичарског профила у оквирима класицистичког и модерног указаће се на однос језика метафизике и модерног акцентовања језика свакодневног, рецепцију авангарде, интернеткстуалности и антихеројства као савремене стваралачке формуле.

У Христићеве стваралачкој и теоретичарској пракси испитиваће се модели његове поетичке (не)конзистентности, антички и неокласичарски утицај, српска драма у време појаве драмског писца, препознатљиве поетичке категорије артикулисане кроз стваралачки жанровски плурализам: лирику, есејистику, драму.

Посебно поглавље биће усмерено на тумачење жанровског идентитета драме у дијахронијској перспективи са акцентом на развој трагедије у оквиру чега античке драме и позоришта, односа грчке и савремене трагедије, категорије трагичког, трагедије у савременом дискурсу, односа поезије и трагедије, прозе и трагедије као и улоге мита у књижевности и Христићеве рецепцији.

У средишњем делу анализираће се Христићеве драме: *Чисте руке* (1960), *Орест* (1961), *Савонарола и његови пријатељи* (1965), *Седморица: како бисмо их данас читали* (1968), *Тераса* (1971), њихова актуелност, као и релевантна теоријска упоришта уочена преваходно у имплицитном дешифровању његове рецепције српске и светске драмске

књижевности (у научном контексту у ком изостаје систематизација валститих теоријских уверења антиметодске оријентације изузев књиге *О трагедији* (1998)).

У закључку ће се сумирати кључне компоненте рада, у рекапитулацији и синтези.

Продубљивањем Христићеве драмске рецепције у успостављању прегледа и проблематизовања теоријских упоришта указује се на његово аутентично место у историји српске драме и драмске мисли у плодности залога од суштинске важности за развој драмског стваралаштва и теорије.

Жанровски идентитет драме у дијахронијској перспективи

Традиционална рецепција драме

Уметничка примарност драме и њена теоријска заснованост парадигматично не искључују потврђивање своје поузданости у познатим, али и иновативно непознатим формулама у равни преиспитивања у духовном простору деконструисане кодираности не маргинализујући тенденцију о којој говори Терђ Лукач на почетку XX века да „ниједна уметност није тако брижљиво праћена и теоретски анализирана као драма, не постоји филозофски правац, који, макар и оквирно, није узео у разматрање драмску уметност“ (Лукач 1978: 27).

Од романтизма до данашњице присутна је разнородност рецепција феномена драме и позоришта чему је поред раскида са традиционалном поетиком у значајној мери допринела појава низа нових облика, као и развој теорије књижевности под утицајима филозофских, социолошких, психолошких и других дисциплина.

Иако се модерна драма више не тумачи аристотеловским моделом драматургије која је у конститутивној основи Шлегелове, Шелингове² и Хегелове парадигме драмске уметности, код неких теоретичара, попут Христића, она је у класицистичкој формули функционално суверена у свом аутономном искуству у дистинкцији родова. Хегел драму узвисује на највиши степен поезије и уметности идентификујући је најсавршенијим тоталитетом. Његова теорија родова традиционалистички реципира драму дијалектичком синтезом у којој се субјект осамостаљује у односу на свет (лирски принцип), али ипак остаје у присним односима с њим (епски принцип); све што драмски лик осећа и доживљава излази изван њега и претвара се у радњу, као и што све спољашње улази у њега и претвара се у његов доживљај.

У поређењу са већином модерних студија које подржавају деконструизам драмске парадигме у смислу дезинтеграције традиционалног драмског устројства, Христић саобразно класицистичком обрасцу потврђује релевантност Аристотелове *Поетикуе* дијакхронијском сагледавању чији теоријски идентитет и данас, иако маргинализован, не може бити оповргнут: „Иако многи теоричари данашњице траже докинуће Аристотелове *Поетике*, један од говорника у Елиотовом *Дијалогуо драмској поезији* изговара ове, прилично сетне речи: „Аристотел се није морао бринути о односу драме према религији, о традиционалној етици Хелена, о односу уметности према политици; није морао да се бори са немачком или италијанском естетиком; није морао да чита (врло занимљива) дела Џејн Харисон или Корнфорда, или преводе професора Марија, или да набира чело над необичностима Тода или Веда. Нити је морао да води рачуна на позориште као на нешто што доноси новац” (Христић 2006: 293).

У историјском оквиру сагледавања развојне промене у профилисаности драмског идентитета он у критичкој перспективи репрезентује Аристотелове теоријске основе као

² Специфичност драмског књижевног рода према Шелинговом одређењу, у синтези општег и посебног, које овде добија нов квалитет и нову функцију јесте (као скулптура) – у успостављању јединства коначног и бесконачног, али тек пошто их је приказала у сукобу слободе (која је у субјекту) и нужности (која је у објективном свету). Три става према свету: прожимање субјекта светом, дистанцирано посматрање света и свесно схватање света, три фундаменталне могућности постојања (Шелинг 1989: 429). Још је Штајгер тврдио да је драма уметнички сложенији род од епике и лирике, која „не приказује живот, већ му она суди, па у себи садржи нешто од процедуре суђења”, подразумевајући напетост, супротстављеност у јединству патетичног и проблемског стила. Према временској релацији поделе, Жан Пол Рихтер, указује на карактеризацију по којој је Еп – догађај се развија из прошлости (Штасе догодило?) Лирика – приказује емоцију која је затворена у садашњост, осећања о којима се говори догађају се у тренутку говора. Драма – догађај којиводи у будућност (Шта ће се догодити).

упоришни пункт свих (теоријских) полазишта о драми: „У својој *Поетици* Аристотел каже како се драма служи свим ‚средствима подражавања‘, односно – ако баш желимо да избегнемо данас углавном проказени израз *mimesis* – свим средствима уметничког приказивања. Ако пажљиво читамо Аристотела, приметимо како за њега свако ‚средство‘ којим се нека уметност служи одговара и једном делу људске душе, који је у стању да најбоље и најпотпуније ‚подражава‘. А ако се драма служи свим средствима подражавања које он помиње, то значи да је Аристотел веровао како је драма уметност која је у стању да најпотпуније прикаже оно што чини човеков духовни живот, читав његов распон од чула, преко осећања и воље до разума. Он је такође веровао како је драма круна читаве књижевности; ми данас више не верујемо ни у развој, ни у то да је драма највиши књижевни облик, али ја још увек мислим да је драма у стању да нам открије – или бар најјасније и најупечатљивије предочи – неке истине и неке вредности људског живота које с правом можемо сматрати важним” (Христић 1986: 6- 7).

Многобројни теоретичари модерне драме су за разлику од Христића сагласни у уверењу да су теоријске поставке до XX века биле у сенци Аристотелове *Поетике* највише захваљујући „одређеним представама о ‚психологији перцепције‘ уопште, а посебно схватању о рецепционистичким моћима и навикама гледаоца“ што Мирјана Миочиновић потцртава: „Термин *антиаристотеловска драма* покрива додуше доста разнородне појаве, но чини нам се да се нећемо преварити ако као заједнички именитељ тог појма узмемо присуство оних проседеа који приморавају гледаоца да се заинтересује више за значење, за сам процес стварања значења, но за голу причу. Задатак који чека гледаоца није, дакле, нимало једноставан и донекле је сродан структуралистичкој активности, ако ову схватимо као *par excellence* вертикално читање“ (Миочиновић 1981: 16). Дестандардизација строго утврђених нормативних модела, као почетна теза уметности и културе модерног доба, у значајној се мери рефлектује у домену драме у контексту умножавања жанрова, поджанрова и теоријских поставки.³

Идеја руских формалиста темељи се на поставци да су промене у жанровском систему (хијерархија жанрова, измена њихових функција, непрестано нова канонизација

³ Сходно историјском контексту динамичка природа драме кроз адаптирање стваралачког поступка обрасцима новог времена и имплементирањем иновацијских шифри поседује нови потенцијал за извођење у формату различитих жанрова попут телевизијских, филмских сценарија, хибридних модела постмодерне у појави мултимедије, перформанса, хепенинга и других облика извођачких уметности, као и радикалном минимизирању улоге вербалног.

жанрова који претходно нису постојали или су имали статус ниже, тривијалне врсте), кључно детерминишуће за дијахронијску вертикалу књижевности. Балухати наглашава значај неопходности историјског осветљавања проблема теорије драме која је „диктирана још и чињеницом да се ефикасност драмских поступака не процењује у статистици „драмског феномена“, већ у његовој „динамици“ – у условима провере суштине и моћи „поступака“ преко начина на који гледалац – читалац реагује на њих“ (Балухати 1981: 56). О дуго присутном устројству компоновања драме по аристотеловским теоријским упутствима, упркос проширивањем „регистра примера“ сведоче и теоријски рукописи Арчера у *Стварању драме* (1913), Бејкера у *Драмској техници* (1919) и Вољкенштајна у *Драматургији* (1923). Пожељна пракса гледаоца је укључивала перспективу хоризонталног и дијахронијског читања препознатљивог за традиционалну драматуршку структуру. „Дела из прошлости су имала довољно јасну причу, са обавезним уводом, заплетом и расплетом, са поделом на чинове, са поделом на чинове и сцене који су се поклапали са јасно оцртаним етапама радње (...) Декор, костими, реквизити, осветљење, звуци и дијалози не постоје више независно; њиховим усклађивањем, допуњавањем или супротстављањем обелодањује се смисао. Они сви скупа чине једну јединствену форму уметничког изражавања, „сценски говор“. Драмски писац прихвата најзад синтетичну визију редитеља. (...) Постоји дакле дубока разлика у битним питањима, питањима логике, естетике, заната и Weltanschauung. Два се драмска система налазе на двама супротним половима (поменимо још и појам *максималног одступања* често карактеристичног за позориште поруге)“ (Жакар 1981: 471-474).

Христићево осветљавање развојног пута драме у историјској перспективи у контексту апострофирања значаја интеракције традиционалне и савремене рецепције указује на прихватање матичних вредности Аристотелових теза у цивилизацијској потврди. У валоризовању чињенице да строго прецизирани појмовни спектар припада прошлости, али не уважавајући доминацију свести засноване на релативизовању „фундамената“ у рестриктивном указивању неповерења ка канонским решењима, Христићева рецепција драме не кореспондира *антиаристотеловском* принципу.⁴

⁴ „У сваком случају, чињеница је да та теорија (традиционална, техника) не може више бити сумом правила о којима модерни драматичари треба обавезно да воде рачуна, јер је очигледно да се и сама нова грађа напросто опире традиционалним формалним стандардима, а измењени извођачки принципи (можда више но сама драмска дела) лагано уносе промене у естетску рецепцију“ (Миочиновић 1981: 19).

Теорија драме у координатама модерног

У реакцији на драматургију Ибзена, Чехова, Стриндберга, у авангардном драмском хоризонту заснованом на иновативним и експерименталним поставкама (као последица разочарења у цивилизацијске тековине) успостављен је прогресивни отклон у односу на класицистички концепт институционализоване, нормативне драмске естетике. У поређењу са авангардном револуцијом у другим уметностима, театарска је каснила у дугој владавини Шоа и Пирандела као следбеника класичне драме. Раскид са хуманистичком оријентацијом идентификован је прекидом с реалистичким и натуралистичким позориштем, у стратегијама негације простора и времена, одбацавања психологије, мотивисаних акција, логичке драмске радње, сукоба и узрочности, повезаности догађаја, истицања друштвених односа.

На истој матрици протистављања класицистичком драмском устројству центрирана је структуралистичка теоријска парадигма у утврђивању „универзалне структуре“ ванвременских, апсолутних категорија (дијалог, лик, прича, простор и време). Аутентични концепти теоретичара попут Етјена Суриоа, Ан Иберсфелд, Пола Жинестјеа, чији се елементи и данас неизоставно цитирају, су формирали структуралистички драмски дискурс учвршћивајући принцип „унутрашње нормативности текста” заснован на потпуном изједначавању семантичког ткива са садржајем, а парадоксално маргинализујући друштвени и историјски контекст.

Мирјана Миочиновић у свом делу *Модерна теорија драме* (1981) експлицира диференцијацију традиционалне и модерне (у њеном примеру структуралистичке) детерминисаности драме: „Ако класичну теорију, упрошћено, схватимо као теорију која се бави ‚површинским структурама’ (лица, сцене, дијалог) – заправо најформалнијим аспектима организације фабуле – онда бисмо модерна испитивања могли једноставно назвати испитивањем оних константи, или ‚дубинских структура’ што леже испод променљиве, ‚отворене’ површине дела, као и артикулацијом тих двају међусобно зависних модела“ (Миочиновић 1981: 20).

Суриоове драматуршке функције у оквиру истраживања *Двеста хиљада драмских ситуација* које имају иницијално полазиште у структуралистичкој научној пракси и плодну перспективу у теорији драмске ситуације чине препознатљиво поље истраживања и код извесног броја савремених теоретичара, следбеника структуралистичке теорије: „Као што смо видели, драматуршком функцијом називам специфично деловање лица у ситуацији: његову улогу силе у систему сила. А у добро постављеној ситуацији, свако лице је једна специфична сила. (У суштини, драматуршка скала са својих шест функција чини нам се изразити пентафонична (пет основних нота и једно удвојење *ad libitum*)” (Сурио 1981: 57). За разлику од Суриоовог инсистирања на значају перспективе, центра посматрања, актанцијални модел, конституисан првобитно од стране Гремаса, а потом Ан Иберсфелд, као основа за различито читање истог комада, не разматра стилске тенденције, питање перспективе, као ни жанровско разликовање. „После Гремасове *структуралне семантике*, а већ и после Суриоове књиге *Двеста хиљада драмских ситуација*, знамо како треба конструисати базични модел уз помоћ јединица које Гремас назива актантима и који нису исто што и лице пошто: „а) Актант може бити апстракција (Град, Ерос, Бог, Слобода) или колективно лице (антички хор, војска) или пак скупина више лица (та група лица, видећемо, може да буде противник субјекта и његове радње)

б) Једно лице може истовремено или наизменично да има различите актанцијалне функције

в) Један актант може бити сценски одсутан и његова текстуална присутност може бити означена једино у дискурсу других субјеката изрицања док он сам није никада такав субјекат, рецимо Астианакс или Хектор у *Андромахи*“ (Иберсфелд 1981: 84).

Из тврдње Ан Иберсфелд да се у преласку актера у кодовану улогу, потом у повратку с кодоване улоге на актера, на нивоу представе лица могу ослободити свог првобитног кода произилази недовољност (иако) неопходне чисто текстуалне анализе драме.

У склопу структуралистичке концепције која утврђује да су елементи подређени законима који одређују систем као такав, структуру као затворен систем трансформација, Пол Жинестје је формирао геометријски метод у проучавању драмског и позоришног дискурса, у конституисању простих ситуација са отвореном, полуотвореном и затвореном

геометријом, као и геометријом другог степена интервенишући у класичном фокусу на друштвени контекст безусловним центрирањем на семантику садржаја.

У истој формули искључивања значаја историјског контекста Мукаржковски о драмском дијалогу у модерном коду у тенденцији ка „ослобађању од свих веза, као непрекинутој игри значењских преокрета” упућује на његов круцијални значај указујући да ће управо ова форма успети да обнови осећање трагичности које провејава из античких трагедија.

У својој аутентичној теоријској перспективи Балухати указује да се за конституисање будуће науке о драми чини посебно плодотворним потенцијалан „средњи“ пут у претходном и методичном описивању материјала драме не пренебрегавајући увек активне принципе пресудне за стварање драме. У његовој рецепцији драматургија, поетика драме заправо може настати на два начина: било стварањем „теорије“ (две стрелице) која у потпуности обухвата „природу“ драмске уметности, „законе стварања драме, типове и случајеве „чисте“ или поремећене драмске форме, било применом упоредно-аналитичког метода, што ће рећи путем описа појединачних и општих поступака драмског писања, поступака литерарно-сценске обраде драмског материјала – драмских карактера и ситуација; путем набрајања низа драмских чинилаца који одређују стил интерферентне игре; путем утврђивања темених одлика драмске форме и њених функција” (Балухати 1981: 43).

У Христићевој рецепцији динамика и флуидност потенцијално разноликих односа у живом организму драме опонирају структуралистичкој визији која реферира на могућност затварања у дефинисане механизме. Аспекти нове теорије који нису у централном пољу истраживања попут: историјског контекста, психолошке суптанцијалности, естетске равни (што је предмет критичког полемичког дискурса) услед утврђивања релативно формалним инструментима, чиниоци су који установљавају своје право значење у контексту актуелног социо-културног шифрарника. У поређењу са теоретичарима који инсистирају на природној условљености утврђених законитости и емпиријских испитивања, Христић наглашава аналитичко умтврљавање животног крвотока у примени научних структуралистичких образаца.

Са друге стране, у одсуству прецизног научног проблематизовања у својој концептуалној једноставности, поетике попут Вољкенштајнове у којој се драма

есенцијално идентификује „борбом“, а дијалог „двобојем“, пример је једностраног критичког сагледавања и сужене оптике.

У (пост)семиолошким, постструктуралистичким и еклектичким методолошким приступима указује се на укидање тројства драме (драмска личност, радња и језик) у превазилажењу драмске форме у акценту на принцип десемантизације, децентрирања, фрагментације. У сугестивности своје теоријске визије у коду преосмишљавања и превредновања животног и научног искуства, теоретичари драме су анализирајући продубљену кризу драме нагласили могућност релативизације модела литерарног позоришта и његовог логоцентризма у XX веку, али не и укидања.

Христић подвлачи егзистенцијални значај драмског и позоришног дискурса у истраживању живота у његовом тоталитету као ултиматума духовне виталности од круцијалног хуманистичког значаја за „неконзервирање наметнуте свести“, посебно наглашено у деликатним историјским периодима карактеристичним за српски друштвени простор. „Позориште нам треба управо да нам покаже, ако не ову нашу реалност као некакав морални или људски велики проблем, треба да нам покаже да ова грозна реалност у којој живимо није једина реалност, да ми не пристајемо на њу. Оног тренутка кад би престале да се играју представе у Београду, то би било страшно: у Београду би завладао мрак гори него кад нема електричне струје“ (Христић 1993: 16). У оштром протистављању инклузији опортунизма, комформизма, манипулације људским мишљењем он потцртава значај аутентичног живота позоришта који „одржава духовни живот нације“ у трагању за неопходним исходиштем смисла: „Једно грозно, глупаво, ирационално, сурово и прљаво ратовање не може да уништи духовну културу једне нације“ (Христић 1993: 16). О драми и позоришту, као оквиру најдубљих духовних преиспитивања, њиховој стваралачкој и духовној покретачкој снази и благотворном и лековитом дејству, Пекић, у духовној мисији попут Христићеве, сугестивно и сликовито указује: „Уверавам вас. Пробао сам. Али од како сам почео писати драме, ‚соба за разбијање стакла‘ више ми није потребна. Позориште је било довољно за све моје револте. (Ако неком гледаоцу или критичару моја драма није довољна, значи да му је револт јачи од мог, па му препоручујем праву ‚собу за разбијање стакла‘ собу или да изађе на улицу...) Позориште је тако постало за мене од Исповедаонице, преко Санитарног уређаја – соба за разбијање стакла” (Пекић 2007 :119).

Дерида генерише компоненте супстанцијалног квалитета позоришног дискурса као показатеље „изврности и изворности” сродно Христићевој оптици позоришта у онтолошкој формули. „Позориште је делотворно јер је једино место на свету и последње колективно средство које нам преостаје да бисмо непосредно додирнули организам, да пронађемо путем директних предмета и знакова стварност стварнију од стварности. (...) Позориште је место трошења без економије, без резерве, без икупљења, без приче; то је средство које дише у ваздух систем уметности као чување прошлости, као ‚истину’ и ‚идеално” (Дерида 1976: 254).

У инкорпорирању језика насушног, супстрата живота и уметности у деликатној формули у трагању за најсуштинскијим, позориште се у Христићевој рецепцији у тези „да се оно прати, са њим се живи, у њега се свраћа” (Христић 2002: 127) потврђује у обрасцу неупитности значаја свог опстајања. У простору нове слободе отворене за бројне стваралачке и теоријске дискурсе ексцесног карактера у којима се не ретко тањи разлика између аутентичних стваралачких творевина и оних чија је парадигма плод неуметнички заснованих образаца, Христићево темељно и позудано испитивање најважнијих аспеката везаних за драму и позориште, незаобилазно је у њиховој теорији. У својој великој љубави према драми и позоришту у саображености ерудицији и активном гледалачком искуству и ентузијазму, иако није идеалистички вредновао позориште у уској спони са његовим безусловним преображавалачким квалитетом, није негирао његову есенцијалну димензију и ревитализујући духовни учинак. „На тај начин драма престаје да буде слика живота, и постаје формула живота. Она нам открива неке механизме који делују у животу, неке односе међу догађајима у животу исто онако као што нам $V=1/2gt^2$ открива. У искушењу смо да кажемо како су механизми које нам драма, а поготову трагедије, откривају у животу такође основни” (Христић 2006:12).

Теоријска перспектива према стваралачкој драмској пракси

У умном и интуитивном промишљању Христић је преиспитивао круцијална питања драмске уметности не намећући теоријске формулације као опсенарске, приступом који на *теоријска питања* драме имплицира *практичне одговоре*, по мери своје уздржљивости, „мудре узвишености”. Претпостављајући, у првом реду, отеловљени текст драме на сцени „сувопарном квалитету” теоријских студија, указивао је на разнородне аспекте драме и позоришта не примењујући методолошки прецизирани инструментаријум у саображавању свом великом искуству и афинитету у овом домену, „нерву” ретко луцидног „истраживача” књижевности и живота и често „личним редитељским” решењима појединих драмских остварења. Драма, иако јесте артистичка врста у његовој рецепцији, никако није сведена на естетски утисак, психичку сензацију или апстрактну формулу. „Нема горег начина да се филозофија умеша у књижевну критику него да се у једном књижевном делу види илустрација готових апстрактних идеја, поготову идеја које саме по себи више прикривају права питања, него откривају“ (Христић 2006: 98). Теоретичар Христић поручује да уметност не значи одвајање од свакодневног живота у тешку и неприступачну област, затварање у идеалну и удаљену област већ је њен интегрални и неодвојиви део, попут илустративног Суриоовог обрасца: „Било да копамо у дубину или дигнемо очи у вис, откривамо (...) да има више ствари на небу и на земљи него што то један филозоф може да објасни“ (Сурио 1982:26).

У стремљењу ка неговању формула флукуантности у динамици искуствено потврђених образаца у поређењу са схематизованим канонима размишљања и вредновања, Христићева теоријска промишљања искључују строго појмовно верификовање, пренаглашено системско уобличавање конкретног и претенциозно теоријско усложњавање. У простору доминације принципа фрагментарности савремене оптике у сложеној стварности упоришта дилема и парадокса, и теорија драме је у духовном контексту са предзнаком релативизованог предмет сталног и свестраног преиспитивања. Опонирајући авангардним принципима сцијентизма и у теорији и стварању, Христић

тврди да уметничко ткиво по супстанци свог „бића“ не може да одговара мерилима науке.⁵ Указујући на еластичну формулу текста и животни виталитет представа који измичу чврстим и неприкосновеним теоријским уоквирењима нагласио је значај продубљивања интерактивне улоге са читаоцем и гледаоцем. Упркос доследном уверењу да се књижевности не може бавити свако, јер би у том случају опонирало свом архетипском идентитету, стваралачки дискурс се у својој духовној отворености не изолује од искуственог вишегласја у равни књижевно филозофских прерогатива. Апострофирањем кода животности Христић је у конекцији са модерном формулом „у свакодневљавања“ указао на значај искорењивања мисаоне стегнутости, али и карактеристичне савремене пренаглашене имплементације „либералне, често неоправдане, савитљивости“ са друге стране. У својим теоријским радовима наглашавао је значај кореспондирања критичког посматрања, тумачења и анализирања са неопходним реципирањем уметности као органског и динамичног дела материје. Искључивање чисто апстрактних претпоставки је иманентно флукуантном карактеру физичког света, па и настојањима за осмишљавање теорије о његовим духовним распонима.

Већина теоретичара, попут Мирјане Миочиновић, тврди да су теоријске условности спонтане законитости оправдавајући њихову научну неприкосновеност: „Далеко пре свесне примене структуралних поступака (Иберсфелдова, Јансен, Маркус) на драмски текст, било је радова (Сурио, Жинестје) с теоријским поставкама које показују, и поред терминолошких разлика, упадљиве сродности с најмодернијим теоријама. Када Сурио, на пример, интуицијом и ерудицијом дође до закључака, који се, с малим разликама, једнако закључцима једне Иберсфелдове – која има иза себе темељно разрађен лингвистички метод и богате резултате семантичара – онда то не значи само да је Сурио био у праву, већ то показује да примена лингвистичко – семантичког модела на драмски текст није насилна“ (Миочиновић 1981: 21). Христић, у превази свог слуха за уметност неподатном за нијансирано научно уоквиравање наглашава исцрпене могућности методолошког модела размишљања, у изостајању фиксираног хоризонта успостављања односа између теоријских премиса и практичних решења. У условима промене друштвено-теоријских смерница у научно центричном приступу, он апострофира да је драма, у својој потрази за

⁵ Иако се у његовој рецепцији формуле песништва не идентификују занесеношћу, на једном месту је написао да је драма најјача уметничка реализација поезије.

изворима првотности које сублимира кроз комуникациону мисију, жанр који мења форму, али не може да одумре. „Кад замукне човек, неће више бити потребе за сценским извођењем, јер је драма приказивање пред гледаоцима као да се стварно пред њима догађа” (Христић 2006: 37). Као теоретичар умереног приступа у теоријској оријентисаности Христић је лишавао своје формулације преоштрих, радикалних судова карактеристичних за савремене обрасце, у извесним аспектима одступајући од преовлађујућих системски канонизованих вредности, не поричући њихов идентитет у историји драматургије. „Драматургија је прилично неодређен појам који обухвата и Аристотелове анализе трагичке драмске приче, и Фрајтагову пирамиду, и драмске ситуације Гоција и Суриоа, и актанте Ан Иберсфелд, и ја желим да до краја искористим ту његову неодређеност (...) Оно што мене занима, то су пре свега средства којима су се користили драмски писци да би написали своје драме које ћемо после назвати трагедијама. Пол Валери је једном написао како њега не занимају идеје са којима његови ближњи пишу своје књиге, већ само средства. Био је у праву. Уметност, то су пре свега средства, да не кажем занат; све остало тек затим долази“ (Христић 1998: 6). У Христићевој рецепцији прави љубитељи позоришта немају хиперкритичку фиксацију одгледаног уоквиравајући своје духовне рефлексије у теоријске схеме и шаблоне, јер „аналитичко уситњавање“ укида животност драме и поимање њене супстанце, чиме се саглашава са гледиштем Стајана: „Критика је мирна, или мисаона, или мртва, а опажање у позоришту је силовито, непосредно и живо – а то је онај тренутак када драма заиста комуницира. Уз то, удруживање теорије и праксе је веома ризичан покушај. С једне стране, одлична теорија може бити у позоришту без икаквог значења – сетите се оне старе шале: Када сте последњи пут доживели?‘ С друге стране у позоришту може да успе нешто што никаква теорија не може да објасни“ (Стајан 1981:214). Навођењем незаобилазних теоретичара у историји драме, али не стимулишући појединачне теоријске опсервације у тумачењу њихових „теоријских формула”, он доследно аргументује своје уверење да „теоретичари слабо одлазе у позориште и читају углавном просечне драме“ (Христић 2006: 121).

Са циљем осветљавања илузорности супериорности аналитичког рашчлањивања и заострености теоријског суда који се у позоришној пракси подвргава релативизацији, није темељно критички сагледавао упечатљива научна решења у теорији драме Ан Иберсфелд,

Етјена Суриоа, Густава Фрајтага, Карла Гоција, Мирјане Миочиновић. Демаскирајући неопходност сложених идејних и појмовних системских регулатива у теорији драме, Христић није придао посебну важност чињеници да је теорија у односу на своја драмска остварења каснила будући да многи теоретичари нису били у довољној мери отворени према преважућим новинама. „Чињеница је да теорија драмског текста већ дуже време каска за новом драмом. После периода редитељског позоришта и визуелног театра у ком су доминирали покрет и звук, на позоришне сцене вратио се у запећак протерани текст, на шта драмска теорија није била довољно спремна. Док су нове генерације драмских писаца наступиле иноваторски, стари и нови теоретичари једва да су прихватили учење Ан Иберсфелд и њену теорију која не функционише увек, и која нарочито није применљива на дела нове европске драме” (Анђелковић 2004: 67). Одређена теоријска кретања под диктатом премиса особеног друштвеног-политичког контекста својим истовремено субјективним, променљивим и објективним карактером у Христићевој рецепцији нису прерогатив за успостављање органске комуникације између драме и читаоца/ гледаоца. Његова драгоцену промишљања преиспитују кључне елементе и односе који конституишу драмски и позоришни дискурс упркос чињеници да у маргинализацији методолошког приступа не проблематизују сваки вид међусобних релација драмских и позоришних компонената. Протистављајући се аргументима Андреја Инкрета⁶ у намери да не обезвреди прецизност ауторског језика већ да потцрта пренаглашени утицај системског решења присилном дисциплином примењеном на флуидни карактер ентитета драме и позоришта, он указује: „За мене, на жалост, то што једно дело заиста садржи није (као што мисли већина савремених критичара) теоријски проблем, који се може решити добрим избором и успелом применом неког критичког поступка, већ историјски: било какав да је метод којим се служимо, у једном тексту можемо видети само оно што у једном историјском раздобљу можемо (па према томе и желимо) да видимо. Критички метод је само један од прилично истанчаних начина да рационализујемо своје историјске предрасуде, и да оно што желимо да видимо прикажемо као истину (Христић 1986: 79).

⁶„Андреј Инкрет почиње од основног. Драмски текст на једној, и позоришна представа на другој страни, постоје пре свега на два различита начина. „Док је драма као језичко уметничко дело увек материјализована у записаном тексту, позоришна креација никад не егзистира као нешто предметно и стварно’, што ће рећи да позоришна представа није „један опипљив, стваран и трајан уметнички предмет“ (Христић 2002: 52).

Књижевно ткиво драме као живи организам рефлектује вишезначни језик духовности на вишем нивоу читавања ванвременског у односу на теоријске варијације подложне обрасцима историјског преиспитивања. Уколико читалац/ гледалац ангажује интуитивним сазивањем изнијансираних духовних референци перцептивне могућности у стању је да проникне у ауторитет сложених аспеката без наметнуте теоријске идеологије: „Метод је најсигурнији начин да се будући читаоци одбију од једног књижевног дела. Пре свега, зато што он, у највећем броју случајева, више заклања текст о коме говори него што у њему нешто открива, и тражи од читаоца да се диви критичаревим алаткама, а не више *Хамлету* или *Дон Кихоту* – ко год да је бар бацио поглед на безбројне схеме и дијаграме у текстовима семиолошке или структуралистичке критике знаће на шта мислим (...) И најзад, кад год се о неком критичком методу у књижевности поведе реч, треба имати на уму опомињућу Жидову реченицу из Дневника: „Оно што они хоће јесте критеријум који би им дозволио да суде а да немају потребе да имају укуса“. Па ипак, иако су без метода писани, ове текстове везује, можда, нешто друго: уверење да драма има нешто важно да нам каже о човеку“ (Христић 2002 :84).

Искључивањем формалног научног приступа у идентификовању параметара препознатљивих за традиционалну или модерну теорију драме, Христић дијагностикује позориште као живу интерпретацију драме у њеном једином могућем исходишту.

Апострофирањем значаја улога аутентичности у стварању и у тумачењу, ослобођено лимитираних, нефлексибилних и неживотних критеријума одређених перспектива тумачења Христић указује на потребу сталног, флукуантног садејства са читаоцима/ гледаоцима у складу са чим је проблематизовао многобројна питања везана за драму и позориште у координатама актуелног времена. Иако се његова истраживања у настојању да теорију подреде пракси у ослобођању од доминације рационалних критичких ставова могу карактерисати поједностављеним, она, заснована на широкој ерудицији и ретко луцидних увиђања оправдавају идеју о значају отварања неограниченим перцептивним, креативним могућностима драме и позоришта насупрот нормираним теоријским конструктима. „Сви ћемо се лако сложити да је драма литерарни текст писан да би био изведен на позорници; сви ћемо се сложити да у драмском тексту постоје не само експлицитна него и имплицитна упутства за једно сценско извођење; сви ћемо се сложити да је драму немогуће читати, а да у машти оквирно не видимо макар обресе једне

позоришне представе; сви ћемо се сложити да драма, уза све своје литерарне вредности тек на позорници стиче потпуни живот...једном речи, сви се слажемо да драма истовремено постоји у два света, али чим почнемо да размишљамо о односу између та два света, ствари постану више него замршене (...)“ (Христић 2002: 52). Теоретичар одбацује сужену оптику непомеривих теоријских образаца и стриктних уобличавања у подстицању „слободе и сталног трагања за новим могућностима виђења драме: необавезну лакоћу излагања, ослобођену притиска неког крутог методолошког излагања, који би писца обавезивао да своја тумачења драмских дела, писаца или периода, вреднује стално са неизменљивим и незаменљивим обрасцима“ (Христић 2002: 63).

У ревидирању традиције с једне стране, а са друге имплементирањем емпиријске равни свакодневице у њеној неканонизованости, Христићево драмско дело се у критичком чину интелектуалног разграњавања идентификује са умањеном инклузијом драматичности. У протистављању сваком виду стваралачке крутости, хладноћи, усиљености, тврдоћи (иако за драму за разлику од игре, лирске песме и наратије, које представљају најспонтаније облике људског изражавања, тврди да је високо артифицијелан облик, који почива на много више конвенција него што се нама то чини), спекулативни слој у драмама није пренебрегнут. Сразмерно мери у којој је као писац Христић настојао да у својим драмама подстиче разнобојност сценске пуноће, оне су интелектуално херметизовале одсликавајући интимну стваралачку неусаглашеност у духовном драматуршком процесу. Иако су Христићеви теоријски судови критички утемељени, у стваралачкој имплементацији у властитим драмама се не идентификују еластичности језика у вишебојним пулсацијама, у превази филозофског, апстрактног слоја, потврђујући да снажна интелектуализација отежава драмски израз, али исто тако наглашавајући вулгарност сваког антиинтелектуализма.

Апострофирајући примат прокрвљеног језика позоришта према филозофском који отежава доток непредвиљивог Христићево потцртавање да је полигон контемплативне интензивности погодан медиј за позоришну реализацију једино уколико је „филозофија више предмет акције него спекулације, више део живота него идеја,“ у парадоксалном је односу са његовим стваралачким делом, о чему ће касније бити речи (Христић (2002: 8).

(Не)миметички карактер драме

Не реципирајући аристотеловска полазишта круцијално релевантним за опстајање драме, као и искључива антимиетичка теоријска усмерења већине модерних теоретичара драме, Христић не негира њихово учествовање у профилисању драматургије. „Платон је свеукупној уметности пребацивао њену углавном миметичку, подражавалачку особину и тиме јој одредио мању вредност, иако драма, знамо то још од Аристотела, не приказује оно што се догодило, него оно, што се, по законима вероватности и нужности, могло догодити“ (Христић 1996: 66). У поређењу са Платоновом концепцијом Христић вреднује Аристотелово неумањивање значаја естетског и етичког цивилизацијског квалитета.

Више од две хиљаде година касније Фридрих Ниче је у артикулацији сличне тезе оптужио концептуалне мислиоце, какав је, нпр. био Сократ, за маргинализовање врсте указујући на предности миметичког карактера дела према превладавајућој антимиетичкој димензији. У савременом обрасцу је анулирана основна миметичка димензија која је успостављала складност на релацији читалац, прочитано и реалан свет осугуравајући у контексту класичне књижевне критике и класичне историје књижевности гаранцију, али и могућност корекције те исте складности.

У античким (Есхировим, Софокловим, Еурипидовим) трагедијама инкорпориран је модел двоструко подражаваног, јер су креирали драме на основици митова, док се код модерних драматурга у аутентичном обликовању њихових драмских остварења на античкој матрици додатно услојавају елементи мита, античке драме, које модерна концепција повезује са феноменом интертекстуалности о чему ће касније бити речи. Образац преплитања животног и уметничког дискурса у варијацијама свог међуодноса од посебног је научног интересовања многих мислилаца, у распону од вредновања појма *mimesis* попут Н. Фраја (*Анатомија критике*) и П. Рикер (*Време и прича*) као особеног начина спознаје стварности, а не њене копије, до порицања референцијалне функције у језику књижевности које под утицајем Ф. де Сосира и Ч. С. Пирса следи Р. Барт (*Ефекат стварног*). „Својом нестварношћу, позориште је одувек изазивало и позивало на поређења са свакодневном стварношћу, и од времена барока до данас не недостају нам драме у којима се на разне начине суочава оно што се збива на позорници са оним што се збива са

животом“ (Христић 2006: 223). Неке модерне школе мишљења (феминистичка и постколонијална критика) у реинтерпретацији књижевне критике указују да стварност заиста има своју рефлексију у књижевности, и да је шта више, један од најутицајнијих облика представљања стварности. Језик књижевног дела може бити референцијалан све док свет књижевног дела јесте саобразан актуелном свету и у том смислу Христић интуитивну спознају путем *mimesis* доводи у везу са критички активним принципом креирања драмског дела на матрици постојећих образаца у потврди језика есенцијалног. „Наши преци, у уметничком дискурсу свога времена, са нешто закашњења прихватили су и формулу романтизма и критичког реализма, међуратног модернизма, али је миметичкој позоришној култури највише отпора пружено, посебно у авангардној идеји, која се опозицијски супротставила уобичајеној миметичкој формули. (...) Истинито у позоришту уопште није подражавање живота (...) Оно што је истинито на позорници, то је кад нам глумац показује значење онога што се збива са тим човеком, шта то значи“ (Христић 2002: 106).

О драмској ситуацији

У Христићевој рецепцији „драмски простор је одређен деловањем сила које су активне у људском животу, и истовремено нам омогућавају да једну ситуацију видимо не само са различитих страна и из различитих углова, него да схватимо неке од најширих импликација које она може имати“ (Христић 2006: 12-13). Иако су својевремено теоријске анализе Џорџа Полтија и Карла Гоција драмских ситуација у категоризовању тридесет шест њихових могућих опција које се могу појавити у драми имале значајан одјек у теоријском драмском дискурсу, Христић их не валоризује круцијалним поетичким тумачењима драме и позоришта. У поређењу са Суриоовим темељним приказом „калеидоскопа ситуација“ у делу *Две стотине хиљада драмских ситуација*, по Христићу читалац/ гледалац интуицијом препознаје ауторитет одређене драмске ситуације, згуснуту тензију у климаксу и опадајућем тоналитету, која се остварује у спонтаној интеракцији са драмом или њеном позоришном реализацијом – „је ли (драмска) ситуација апсолутна формула која једном заувек изражава односе у драмском тексту, као што се познатом математичком формулом једном заувек изражавају односи између пређеног пута и

времена у слободном паду, или је резултат једног могућег читања, условљеног на различите начине? Сурио и Ан Иберсфелд без сумње би рекли да је по среди оно прво; мени се чини да је по среди ово друго. Драма је уметност једноставних хтења и једноставних односа који се графички могу веома лако представити, али тај ће графикон зависити од начина на који читамо драму, што ће рећи да нам представља само једно читање драме, начин на који је чита овај или онај редитељ, у овом или оном времену. Па чак и да је ситуација, у свом схематизованом облику, једном заувек дата, оног тренутка када се из формуле вратимо у пуноћу текста и у пуноћу позоришне представе, њено значење ће се мењати од читаоца до читаоца и од времена до времена“ (Христић 2002: 63). Суриоову рецепцију драмске ситуације као једну од стожерних структуралистичке теорије о драми, у акцентовану драмских функција у морфолошким видовима њихових динамичких организација („То је *структурална фигура* коју, у датом тренутку радње, оцртава систем сила; систем сила присутних у микрокосмосу, звезданом средишту позоришног света. А те силе што их отеловљују, трпе или оживљавају драмски јунаци у датом тренутку драмске радње (...) јесу драмске функције,“ (Сурио 1982: 55) Христић рецепира затвореним, ригидним системом који својим научним прецизирањем (његово поређење „рачунања“ у уметности са стратегијама ратовања) кроти потенцијално разгоревање импулса у струјању у свом уметничком крвотоку.

За разлику од теоретичара који су у уверењу да је „систем основних сила“ резултат емпиријског истраживања, Христић у чијој рецепцији драмска ситуација „спонтано пулсира у драмском тексту“ у својој драмској теорији искључује потребу за формулисањем методологије у аналитичким процесима.

О драмском дијалогу

У позоришту поред драмског дијалога постоји „безброј језика којима се успоставља и одржава комуникација са публиком: језик тела, звука, ритма, боје, костима, сцене, светла – и све то треба додати оним хиљадама расположивих речи,“ (Брук 2013: 4), међутим у оптици теоретичара са класицистичким предзнаком попут Христића дијалог има централну позицију у релацији са другим елементима у успостављању јединственог

смисла драмског текста и позоришне представе. Драмски дијалог који је за разлику од нарације платформа за карактеристичну експресивност и читавање властитог временског сопства⁷ у фиксираној значењској размени у пишневој стваралачкој рецепцији је пре свега носилац семантичког потенцијала у слојевитој мисаоној шифрираности и интелектуалном напону.

У поређењу са гледиштем Јана Мукаржовског које указује на значај ослобођења домнације значењске тензије дијалога („За слободни сценски дијалог не може важити аристотеловски закон правилно ступајуће напетости“ (Мукаржовски 1981: 292)), Христић у класицистичком обрасцу не пориче функционални значај мисаоно логичке дијалогске конструкције. Попут Герде Пошман која сматра да је замена дијалога појмом супротстављених „говорних површина“ (као у драмама Елфриде Јелинек где језик постаје аутономни позоришни елемент) у служби протистављања дубинском слоју миметичких карактера ликова, Христић у савременом контексту дефинисања субјекта у новим околностима увиђа укидање хуманистичке димензије.

Са друге стране, Мукаржовски тврди како „није немогуће да ће управо ова форма успети да обнови осећање трагичности које провејава из античких трагедија, завршених додуше, у насилно окончаном спору, али у стварности неразрешивом и потенцијално настављаном у бесконачност“ (Мукаржовски 1981: 292). Упркос упорним настојањима за релативизовањем улоге драмског дијалога и увођењем других начина изражавања Христић је и у теорији и у свом сваралачком рукопису сагласан са значајем опстајања његове круцијалне улоге. У његовим драмама дијалози неоптерећени вишком нарације имају аутентичан мисаони потенцијал у класицистичкој формули усаглашавања према конструктивистичком принципу.

О улози античког дијалога Хора коју он усложњава у својим драмама које инкорпорирају античке предлошке за основицу, Христић указује на Фрајтагово промишљање: „Управо зато што трагичка радња не добија потпуно објашњење у субјективној свести и у одлукама индивидуе, у античкој драми дијалог се нија развио до степена исцрпног размишљања у којем се све стапа, већ му је придодат хор, који говори о

⁷ Сонди наводи да је драмски дијалог „У својим репликама неопозив, бременит последицама. Као каузални низ, он конституише сопствено време и тако се издваја из временског тока. Отуда апсолутност драме. Другачије стоје ствари у конверзацији (...) Она нема сопствено време, него учествује у ‚реалном‘ временском току“ (Сонди 1995: 78).

ономе што је шире од живота индивидуе и што се не може до краја растворити у њеној судбини“ (Христић 2002: 92). У пишевим драмама често дуге дијалашке линије Хора су у функцији контрапунктирања доследно и смисаоно усложњеној дијалашкој размени међу карактерима упућујући на вишеспективност у оквиру идејне целовитости драме.

Интроспективни образац личности његових драма у дијалогу је у рефлексиви индивидуализованог тока привидно интерактивне комуникације у доминацији аутономних рефлексивних целина у настојању за мисаоним интензивирањем. Овакав трансформисани монолог је супротан његовој улози у „напрезању основне драмске линије комада, стварању места емоционалних ‚експлозија‘, оснаживања тачке силе драматичности, завезивања или одвезивања драмских чворова,“ што Балухати наводи у тексту *Проблеми драмске анализе* (Балухати 1981: 52).

Спекулативна густина дијалога у Христићевим драмама у којој свака реч има своју композиционо и семантички мотивисану и оправдану позицију, учествујући у чврстој дијалашкој архитектоници, освежена је духовитим виталитетом иако не драмски „узбудљивим у смислу разиграности“.⁸

За Камиле драмске текстове за које тврди да су једни од најбриљантнијих Христић указује и да су на граници утапања драмског дијалога у есеј, који је књижевни род писан, пре свега, да би био читан, а не игран. Слично артикулацији сопствених драма, он за Камиле указује да су праве и високе интелектуалне драме, али изражава сумњу у њихов ефекат на сцени.

Улога редитеља у позоришној креацији

Као неостварени редитељ по сопственим речима Христић је сагледавао значај овог позива у настојању за изналажењем најбољег уметничког решења у вредновању свих аспеката укључених у процес креирања позоришне представе, у контексту у ком у

⁸ Када су европски хуманисти с краја XIV века поново открили античку драму и почели је изнова изучавати, они су у целини прихватили Аристотелов суд о Софокловом драмском генију, наглашавајући уз то још један његов значајан драмски поступак, тзв. *Стихомитију*, тј дијалог у којем се између кратке реплике (од по једног или највише два стиха). За разлику од других, заморних монологи у Есхиловим драмама, Софокле тим поступком у драмски говор уноси живост и драматичну напетост правог дијалога. Са преласком из класичне у савремену формулу дијалози постају полигон за експериментисање у оквиру форме али и успостављајући нове начине драмске комуникације.

релацији драме и њене сценске реализације, као не увек сасвим решеном питању позоришне естетике сходно деликатности своје природе, није бескомпромисно дао прерогатив ниједном елементу већ усаглашавању њихових круцијалних функција. Цитираним речима Божицара Виолића он имплицитно потврђује и свој став: „Сматрам, међутим, да би режисер требало у филогенетском постављању комада на сцену поновити онтогенезу пишчева креирања текста. У режирању, би заправо, требало проћи цијели поступак писања” (Христић 1996:102).

У француској терминологији појам драма означава се као *le theater* из чега произилази да је драма театар а театар позориште. Језик редитеља у Христићевој оптици иманентно је оријентисан језику писца у изналажењу есенцијалне потке за усклађивање литерарних драмских образаца са сценским: „Као и сви прави драмски писци, Душан Ковачевић не бежи од мелодраме. Зато је и сам режирао свој комад. У нашем послератном позоришту на то се одважио још само Маријан Матковић, али без много успеха. Коваћевић је то учинио с успехом, и поново доказао стару позоришну истину: ако редитељ успе да открије судбине јунака драме, све остало само по себи долази. Њему је можда промакао неки позоришни ефекат, али је у једном био непогрешив – његова представа не бежи ни од патетичног, ни од лирског, ни од лепог, ни од ружног, ни од мелодрамског, ни од комичног, и не брине се много како ће се све то сложити у неку апстрактну целину којом наши редитељи знају понекад да стерилизују драму која им се нађе под руком“ (Христић 1996: 67).

У сложеној драмској формули Христић наглашава нужност активирања свих чинилаца у духовном оживљавању уметнички аутентичног дела као пунокрвне творевине у испреплетаности ткива драме, улоге редитеља, глумца, читалаца насупротив афирмисању појединих аспеката. Љиљана Пешикан-Љуштановић наглашава: „(...) Можемо закључити да се редитељски таленат, када је о комедији реч (а можда и редитељски таленат уопште), остварује превасходно као способност оркестрације: као усаглашавање основних линија властитог талента, основних садржинских и значењских токова дела и основних ‘мелодијских’ линија конкретне представе, у свој њиховој многострукости и сложености (Пешикан-Љуштановић 2003: 11). Добар режисер се препознаје по тенденцији ослобађања баласта књишког осветљавајући драму као живу уметност у што интензивнијој спреси са свим својим сценским елементима у Христићевој рецепцији: „Редитељ не сме бити

књишки мољац или, како то сликовито рече Сахновски, „не сме да буде покретна библиотека“ (Христић 1996: 117). Посматрање сложеног односа пишевог и редитељског улога у театролошкој парадигми у значајној мери рефлектују Христићеву унутрашњу интимну борбу са стваралачким задацима оба позива, јер је режију реципирао као неостварени позив свог духовног бића. Међутим, у контексту најизоштренијих критеријума у погледу властитог редитељског ангажмана који захтева високу емпиријску координисаност са свим чиниоцима у конструисању представе, која му није била блиска, није се усудио да режира своје драме (није их чак ни тумачио изузев појединих уопштених објашњења везаних за дела).⁹

У остваривању редитељског ангажмана инсистира се на реализацији широког духовног развоја у координатама неопходних уметничко-интелектуалних продубљивања, неодвојивих од формула актуелног времена: „Редитељ који (Христић би нагласио и драмски писац) заостаје, чија се мисао не богати, не еволуира, редитељ који каска за својим временом и не схвата његове императиве – може својом интелектуалном и емотивном инертношћу повести, и довести, у ћорсокак цео ансамбл, цело позориште“ (Беловић 1998: 200).

Иако је положај текста у позоришту након седамдесетих година прошлог века добијао већу важност, драма контекстуално усложена другим елементима карактеристичним за авангардну драму, више није била простор за традиционалну аутоматску режијску адаптацију текста, условљавајући од стране књижевне науке XX века преиспитивање употребе појма драме, али и „крај њене историје“ (што у Христићевеј рецепцији није узето у разматрање као опција). Виталност текста драме је непроцењива и у контексту доминације теоријских параметара актуелног дискурса који указују на супротно. Христић указује на Виларову максиму да „Треба убити редитеља, писао је Жан Вилар – без сумње један од највећих редитеља овог века – зато што у свакој режији постоји тренутак када дело почне да заповеда, и редитељ чека тренутак, пажљиво ослушкује када ће он настати“ (Христић 2002: 103), од значаја за осветљавање мена редитељске парадигме. Усаглашена модерним режијским решењима, али не и деконструктивно авангардним, прилагодљивост Христићеве рецепције изузима ситуацију

⁹ „Редитељски посао захтева степен дослуха са душама глумца за који никада нисам био, и никада нећу бити способан“ (Христић 2006: 239).

(коју он ни не проблематизује) када редитељев пренаглашени стваралачки допринос у неком моменту преодминара над текстом преузимајући му неопходни капацитет. Редитељ је за Христића „онај (иако то није нека нарочита истина) који уме да створи један живот који ће истовремено бити и пун и спонтано нас водити ка великим истинама о животу” (Христић 2006: 239).

Читалац/ гледалац у релацији драмски текст / позоришна представа

За разлику од постдрамског израза који настоји да разруши границу између представе и гледаоца у смислу усмеравања на буђење „исправне” свести гледаоца (не идеолошким координатама већ демаркирањем онога што је на сцени у укидању „ограде” која одваја радњу од публике како би „радња буквално запљуснула гледаоца“), Христић се не померајући границе доброг укуса преиспитивањем моћи малог гледаоца, концентрише на идеалног, оног који има развијени критички став у интензивном кореспондирању са представом, алармирајући све његове рецептивне моћи.¹⁰ У контексту у ком Петер Сонди тврди да су драма и гледалац концептуално две различите ствари у основи своје квалитативне аутономије и да је њихов конструктивни однос могућ једино као „...потпуно раздвајање и потпуни идентитет, али не и продирање гледаоца у драму или обраћање драме гледаоцу,” (Сонди 1995:15) Христић вредност текста и позоришне представе сагледава у протистављању принципима ауторефлексивности, конфронтације и радикализоване привилегије постредитељског принципа (о чему Шехнер изјављује: „Или је публика у томе или није, или постоји потенцијал за контакт или не постоји. Ја не одбијам чињеницу да гледалац у класичном позоришту нешто осећа. Наравно да осећа. Али он не може једноставно, природно, несвесно и без стида да покаже своја осећања сем у оквиру идиотски лимитираних граница“) (Шехнер 1988: 16).

Однос драмског лика и гледаоца Аристотел је вредновао као „катарзу” – врсту прочишћења које призор изазива код присутних, док новији теоретичари тврде да је то заправо нека врста хомеопатског лечења страсти, активни учесник у ком представа у

¹⁰ „Док у гледалишту не седе чисти посматрачи, који су своје мисли и своја осећања оставили, као капуте, у гардероби” (Христић 2002: 113).

класичном смислу јесте посредник гледатељевих перцептивних моћи. Антонен Арто има мисију да обнови однос уметности и живота ка узајамном поистовећивању и прожимању, да позориште буде тотално позориште, светковина и ритуал, у којој ће се укинути дихотомија сцена – сала и у којој ће се гледалац наћи усред радње. У његовој рецепцији позориште би требало да буде сурово, да доведе гледаоца до тоталног сазнања, а не да га спасава од њега. Не потцењујући позитиван капацитет истог, Христић не помиње негативне аспекте попут Кјеркегора: „Публика је све и ништа. То је најопаснија и најништавнија сила. Може се читавој нацији говорити у име публике, па ипак је публика мања од једног јединог, ма како незнатног, стварног човека” (Кјеркекор 1990: 55). У његовој оптици драма, представа и гледалац део су привилегованог духовног хоризонта у координисаној синергији потврђујући њихово духовно, интелектуално и морално сабеседништво у позоришном ходочашћу опонирајући све бучнијем савременом духовном интервенисању у инклузији принципа фрагментаризације.

Рецепција авангарде

У контексту указивања на промене парадигме и позиције уметности у дијакхронијској равни у времену естетичког плурализма Христићева рецепција је у класицистичкој, умереној оптици ослобођена острашћених, једнодимензионалних тумачења. „Чини ми се да је потребно одмах нагласити да је забрињавајуће стање у коме се налази уметност није искључива повластица само нашег времена. Уметност прошлости – од које, на жалост, имамо сачувана само она дела која и данас можемо сматрати великим – пружала је својим савременицима бар исто онолико повода за забринутост над њеном судбином колико нам и савремена уметност данас пружа (...) већ по самој својој природи, уметност се увек мора налазити у опасности: њен живот се састоји од сталних промена и увек се може наћи неко за кога ће оне представљати смртну опасност, као и неко за кога ће представљати оздрављење. У том погледу мислим да се положај уметности у техничкој цивилизацији не разликује сувише од положаја уметности у било којој другој цивилизацији; илузију о критичком стању савремене уметности треба добрим делом приписати томе што смо ми, као њени савременици, принуђени да око себе – поред

очигледно великих – посматрамо и низ осредњих, па чак и безвредних дела. Из прошлости, међутим, до нас долазе само она дела која су већ пребродила све опасности и прошла кроз сва искушења различитих начина просуђивања, и тако нам се чини да је уметност прошлих времена морала цветати, док уметност нашег времена сасвим сигурно опада“ (Христић 1968: 42).

Упркос Христићевом настојању за неумањивањем значаја корелације уметности са актуелним културно-друштвеним обрасцем, он не оспорава ни чињеницу да уметност бележи благи суноврат у координатама најрелевантнијих елемената показујући кризу положаја уметности. „Па ипак чини нам се да је критично стање у коме се уметност налази далеко универзалније и далеко озбиљније. Већина савремених естетичара и критичара сложиће се да уметност не заузима више централно место у духовном животу човечанства, односно да не задовољава највише потребе ‚модерног духа‘ (под претпоставком да таква апстракција као што је ‚модерни дух‘ уопште постоји)“ (Христић 1968: 43).

Удоминацији митова технократије где формула планираног живота замењује култ богова, хероја и личности антитрадиционална уметност реализована антикласичним реквизитима наишла на одобравање класицистички оријентисаних писаца и теоретичара, укључујући Христића. Авангардну уметност у хаосу неутемељених вредности, нереткој комерцијализацији и поистовећивању са својим наличјем („Никада уметност у толикој мери није служила нагону *homo ludens*“ (Мерин 1974: 296), понекад се изједначавајући са провокацијом, грубим испадима, псовањем тешко је прихватао Христићев духовни профил однегован на традиционалним обрасцима дубоке мудрости и одмерености. „Авангардно позориште било је, с једне стране, реакција на литерарну реторику тог позоришта, а с друге стране на хуманистички оптимизам писаца који су веровали како је човек господар своје судбине и како може да ствара свој живот са свим његовим вредностима или да му је бар дата прилика да свесно изабере једну могућност живота са последицама. И чини ми се да није толико литерарност, колико је тај оптимизам оно што више није одговарало новом осећању света које је нестајало педесетих година. Јер авангардно позориште више није позориште у коме човек више не може да бира, у коме се он налази постављен у једну ситуацију коју није изабрао, на коју не може да утиче и која га у извесном смислу чини апсурдном (...) (Бекет и они са којим се његово име најчешће

везује, Јонеско и Адамов, за драму су најзад учинили оно што је Џојс још двадесетих година учинио за роман, а Аполинер још пре првог светског рата за поезију. Али драма се најдуже опирала новинама које су је са свих страна опседале, иако су сви модернистички правци двадесетих и тридесетих година покушавали да и њу укључе у своје књижевне програме. То су били покушаји који нису имали ни много успеха ни много утицаја, зато што је драма у основи конзервативна уметност и потребни су снажни потреси да би она скренула са путева које је успех код гледалаца уходао“ (Христић 2006: 92).

Одсуство некадашњег епитета сакралности у Христићевом рукопису је рефлектовано у формули усвакодневљавања узвишеног говора и приземљавања херојских личности.¹¹ Авангардна струјања реципирао је у контексту прекомерних или помодних заноса, проистеклих из немоћи уметности да доведе до нових открића. Р. Путник тврди да је драма проблематичнија од многих других уметности, јер су јој услови социјалнији о чему сведочи и Христић: „Ипак, мислим да духовну климу с краја двадесетог века карактерише суштински умор,“ (Христић 2002: 155) потврђујући реалне немире друштва узглобљене у економско – политичким и уметничко идентитетским конфузијама. У равни тако постављених образаца, рефлектованих у честим безразложним интервенцијама, подређивањима голим ефектима, као последица непоштовања интегритета традиционално непомеривих драмских образаца, претпостављало је dostatност драмског ткива и позоришне интерпретације, које су понекад биле погубне за идентитет драме и позоришта. „Типична форма наше драматургије коју у недостатки бољег имена још увек зовемо авангардном, и која је такође препуна драматизованих метафора којима је један чин више него довољан.“ (201) Позориште се у авангардном дискурсу у Фукоовој рецепцији самопреиспитивало кроз ауторефлексивни модел у служби критеријума композиције заснованих на дисконтиутету, прекидима, неповезаностима, у служби превазилажења дијалектике и бинарних супротности (Фуко 2007). У масовној продукцији авангардних покушаја у којима се често није рашчлањивао квалитет од бледих, неинвентивних, самосврсисходних експеримената, Христић није праштао деконструкцију вербалног језика, фрагментацију сцене као и изједначење уметности са продуктима дилетантизма,

¹¹„Ако позориште представља поглед одозго, с периферије- спреам великих медијских апарата – са снажним упориштем у месту, телесности и парцијалној перспективи, оно одбија, како тотализујуће оптужбе идеологија објективности тако и релативизам који хармонизује разлике, елимише контрасте и толерише умножавање свих дискурса. Наша мнамера је да размотримо како се позориште друге половине XX века преокренуло у средство против самога себе и шта је из тога произишло” (Павис 2008: 15).

неизбрушеног аматерства, осредњости, некохерентности, непродубљености, свега што би изродило нешто што је досадно, без маште. Селенић је тврдио да „ништа не застарева тако брзо као авангарда, и ништа не настаје тако брзо као нова авангарда“ (Христић 1996: 28). Христић указује на слабости извесних стваралачких домаћаја у којима често изостају јасна и чиста мерила одликујући се често неразвијеном темом, недовољно рафинираним карактерима, статичним, тромим кадровима условавајући расипање пажње (Христић 1996: 28).

Неретко идентификован лебдењем у неодређеним висинама, неспоразумима, нејасносностама, авангардни концепт је био неприхватљив његовом рафинираном духу који је најмање толерисао вулгарности које су неретко бојиле авангардна дела: „Млади би у драми требало да су артикулисанији, као што и у животу (о чему се из дана у дан уверавамо) и јесу.“ (126) Упркос јасном духовном ставу према доминантном „квалитету“ овог правца Христићева широка свест јој је у појединим сегментима отворила позитивну рецепцију, ако ништа друго, а оно садржајном оригиналношћу, која је је у његовој оптици најјачи императив на који се авангарда позива, за разлику од неких класицистичких дела, која управо сталном мотивском кореспонденцијом са познатим причама преиспитују безвременску и универзалну компоненту. „Свакако треба признати и ово: авангардним писцима није лако писати драме. Класичније расположен писац може да исприча неку причу која и не мора бити нарочито оригинална (драма је одувек живела од од по ко зна који пут испричаних прича). Али авангардни писац мора из драме у драму увек изнова да ствара једну метафизику“ (Христић 2006: 247). Док аристотеловски модел Христићу није недодирљив, али није ни сродан, не може се рећи да је онбескомпромисно потцењивао техничку цивилизацију увиђајући да човек није свемоћни господар. Сретен Марић у рецепцији авангарде указује да је мисаоно стварање из ништавила једина могућност да се савлада смрт и непостојање, али у Христићевој рецепцији подразумева и одмерени говор у односу према истом том свету потврђујући да језик уметничког дела није мит прохујале епохе. Почетком осамдесетих година Рихард Шекнер указао је на пропаст америчке позоришне авангарде ексклузивитетом форме над неплодним садржајем. „Поплава експеримената показује колико су уметници сами у неизвесности. Многима је живот човека, па, према томе, и уметника, недостојан и неподношљив. Најрадикалнији међу

њима виде свој задатак у разорном раскринкавању културе и друштвених односа. Упркос свакој обдарености, они често саздају не-слике и не-уметничка дела“ (Мерин 1974: 282).

Диференцирањем драме од позоришта поверење у садржај је у формули деконструктивизма потиснуто у други план, упућујући на Кјергерове речи сродне Христићевој рецепцији: „Потребан је скок, страхан скок који отвара амбисе и у нама, и око нас. Али ми више не волимо скокове, ми волимо ветрењаче, а требало би обратити мало пажње и на дивове, па макар они и не постојали. Јер, за који век, за коју годину, можда, међу нас ће банути Дон Кихот и то ће бити знак да дивови, ипак, постоје. И лептири, заједно са њима“ (Кјеркегор 2002: 156). Постмодерну тенденцију дезауторизације о којој говори Радомир Путник у *Савременој српској драми*, као „захтев за стварном аутономијом позоришта у односу на драму, коју су наслутили и прижељкивали још од краја XIX века симболисти а касније и многи други: Арто, надреалисти, Гертруда Стејн, Виткијевич, итд, а која је доживела своју пуну зрелост тек у последњим деценијама XX века“ (Путник (2008: 41), Христић није подржао.

Кроз опозицију језика метафизике и језика свакодневице Христићев духовни дуализам је у функцији њиховог усаглашавања прилагођен квалитету драмске ситуације или одређеног теоретског контекста. У парадоксалном преплитању класицистичког уверења у инсистирању на легитимитету аксиоматског чвориштаи детерминанти које не разграђују референцијална упоришта и мелахоличногламентирања над судбином човечанства у савременом добу, потврђује се расцеп између светог и профаног. Христић је основну конструкцију драмског простора означио са две осе: једна вертикална коју идентификују богови, природа (Шекспир), или симбол, друга хоризонтална у чијој су равни у њеном доњем крају маргинални ликови који коментаришу. У његовом драмском рукопису се има утисак да не постоји јасна дистинкција између ове две осе и да се оне приближавају једна другој у уједињеном духовном простору укрштања здраворазумског, овозмаљског принципа карактеристично савременој емпиријски потврђеној приземљености са узвишеношћу метафизичких конотација. Говор главних ликова понекад карактеришу тривијалности, иако се у линији дубљег промишљања не изједначавају са профаношћу, као што су и периферни ликови понекад изасланици мудрих, филозофских идеја.

Модерни класицизам; класицистички модернитет

Стваралачком и теоријском активношћу у креирању аутентичних, виспрених бравурау луцидности ерудицији у времену „смрти естетског, уметности и театра“ Христић је стварао у доследном препознавању духовних вредности у трајној књижевној формули. На размеђи образаца класицистичког онтолошког конструктивизма и модерног, емпиријског предзнака свакодневног, он је кроз експлицитне и имплицитне формуле свог теоријског рукописа о драми настојао да реактуелизује однос између традиције и савремености.

Саображено ерудицији, активном гледатељском искуству, рафинираном унутрашњем нерву, луцидном увиђању, складност ученог и писаног заснована је на премисама уметничко-естетских референци, есенцијалним везама са бићем књижевности. Језгровите, јасне, проницљивеи дубоко промишљене рефлексijeискључујуконтинуиране тензије и непредвидљиве обрте несталног анархичког обрасца. „Свето, посвећено, узвишено бављење књижевношћу“ води у складност, помирење, задовољење или утеху“, у катализовању свести о неопходности моралне доследности. „Човек се – противно оном што данас мисле филозофи и литерати – осећа најслободније када су границе тачно одређене и постављене него када их нема, и када стално мора да буде на опрезу хоће ли га неки непромишљени поступак или реч подсетити да на то да оне ипак постоје“ (Христић 1988: 83).

Кроз проницљив интелектуални оквир Христић теоретичар као радознали истраживачки дух зналачки и довитљиво одговора на круцијална питања драме нијансираним инструментима свог духовног бића. Кроз аутентичне духовне формуле рефлектује се књижевна свест у најужој функцији одговарања на фундаментална питања драме и позоришта потврђујући подједнако отворен и вишезначан однос према тренутном и историјском свету. У духовном простору дискурзивних, интуитивних и искуствених усаглашавања Христићеве оштроумне рефлексije, као плод сагледавањаиз бројних перспектива, у настојању да не одбаце класицистичке обрасце, не приклањају се социјално-историјским компромисима који су утицали на стварање авангардне драме и

других типова драма са предзнаком искључивости. Различити модели поетских модела у настојању измирења материјалистичке са основним идеалистичким поставкама у својим доследно изведеним варијантама објашњавају свет једним принципом духовне кодираности.

Иван Негришорац сматра да, кад се осмотри целина Христићевог опуса, могли би да се утврде „четири изразита модела поетског искуства: један се односи на модел апстрактне егзистенције, и ту је наративна проза, као у *Дневнику о Улису*, обogaћена поетским секвенцама и песмама у слободном стиху; друга је митографски поетички модел; трећи би се могао назвати, како предлаже Негришорац, библиофилским поетичким моделом, а четврти је повратак на егзистенцијалну датост и свакодневицу” (Негришорац 1997: 26).

Са једне стране, Христић је показивао извесно разумевање за философију просвећености и њене вере у прогрес као поклоник хуманистичке философије културене уважавајући бескомпромисни песимизам. Попут Кантовог уверења да је људски напредак сталан, континуиран иако полаган развој извесних својстава човекове природе, његове егзистенцијалне могућности се не подводе под сумњу у смислу докинућа у оној мери у којој се пружа отпор ка виталном исходу. У ширини естетских, етичких, логичких, гносеолошких и онтолошких аспеката укидање сврсисходности људског постојања се у истој равни изједначава са укидањем вере у уметност, у оквиру чега и у моћ драме и позоришта, о чему Антонен Арто на директнији и експресивнији начин изражава зебњу у сагласности са Христићевим вредносним мерилима: „Питање које сад морам поставити гласи да ли, у овом клиском времену које се само убија не примећујући то, може да се нађе језгро људи способних да наметну ову супериорну идеју о позоришту, људи који ће повратити свима нама природни и магични еквивалент догми у које више не верујемо“ (Арто 1992: 207).

Идеалистички заснована схватања вредности опонирају доминирајућим поставкама модерне перцепције о обезвређивању апсолута, у спознајном скептицизму узалудности напора за тзв. објективним истинама. У рационалистичким вредносним оквирима бескрвних капиталистичких поставки, потрошача и медија, где се све претвара у робу, он је био свестан да се човек све мање реципира мером свих ствари. „Било је потребно више од стотину година, од Дидроа до Ибсена, да се навикнемо да на позорници видимо оне

које свакога дана срећемо око себе, а да им се не смејемо, јер су они традиционално били јунаци комедије“ (Христић 2006: 28). Промена друштвеног модалитета у коме мали човек, са својим стешњеним животним алтернативама избија у први план, боји уметничку стварност постајући њена слика, доследно учествујући у перманентном захуктавању онога што је људском, а некада и уметничком духу било ефемерно. Не фетиширајући моћи некада неприкосновеног идеала „истине“ и прихватајући парадоксалност као супстанцијално духовно упориште, Христић има поверење у могућности човека и реч у толикој мери да их се не одриче.

У равни свеобухватних истраживања Христић преиспитује профил *homo poeticus*, *homo aestheticus*, *homo faber*, *homo istorikus*, *homo politikus*, *homo religious* указујући на мене универзалне општости где се поставља и као притајени лирик и сатирик потврђујући своју класицистичку опредељеност за конструктиван систем мерила.

Свест да значење није заувек фиксирано унутар макроскосмоса као рефлексција једине праве и неуништиве истине у Христићевој рецепцији потврђује могућност њеног сталног преиспитивања. У протистављању рецепцијама попут Шопенхаурове која песимистички потцртава „малодушност према људској судбини уопште“ Христић указује да упркос акумулацији негативних предзнака, одсуство смисла, материје, непостојаног и неутврђеног не може бити прихваћено, јер живот није лишен своје супстанце.

У својим теоријским мисаоним спекулацијама са постојаним онтолошким предзнаком, у способности интуитивне илуминацијске спознаје читавао је елементаран језик духа крозособено луцидно продубљивање. „Ми више не говоримо како је уметност подражавање природе, мислећи како о уметности имамо да кажемо нешто много више и много тачније; а у ствари, Грци су о њој рекли највише и најтачније: да она подражава, што ће рећи да се у једном тренутку изједначава са природом, њеним силама и њеним принципима обликовања. И тај тренутак зовемо лепотом. Али то је и тренутак у коме престаје свако тумачење, и сваки покушај да се уметност разуме (...) Зато и не говоримо више о лепоти, јер пред њом се тумачење зауставља“ (Христић 1974:23).

У дијагнози моралне болести света и њене негације у условима урушавања системских устројења и успостављања законитости милитантног антиреализма и науке као нове религије, Христићева свест не искључује платоновски предзнак „вечности и непроменљивости“ лепоте. У *Запису о херменеутици* (1973) он потцртава да „Иако је

изгнана из естетике, лепота није изгнана из нашег доживљаја уметности, и не можемо порећи да је један од најважнијих утисака које уметност оставља у нама нека врста лепоте...“ (Христић 1973:22).

Супротстављањем на својеврстан начин традиционалним канонима, али мимоилазећи искривљена значења помодне естетике у својим драмама, као и теорији о драми, Христић, уз повремене меланхолично-песимистичко тонове не укида референтност као есенцијални конституент текстовног ткива у ком су вредности ценриране, смисао стабилан, знак јасно онтолошки и морфолошки одређен.

У непрестајању на разградњу књижевног бивства Христић је у јасној мери дисквалификовао књижевно неукорењене и некритичке теорије у доминацији цинизма и апсурда. Деконструисано разарање говора, обесмишљеност радње, идентификовање лепоте „превазиђеним параметром уметничке рецепције“, често укључивање алогичних дијалога показатељ је корозије примарних духовних параметара. Пишчева свест се не изједначава са пасивним регистровањем света, већ валоризовањем смисла на темељима свеобухватности у махом препознатљивом и утврђеном систему вредносних категорија. Христићев драмски језик је у својој артикулацији и упојмљавању постојано ужлебљен у логосу и његов евентуални преображај и промена не воде у трансфигурацију уверења и интенције вредности, већ потврђују конзистентну потребу неговања властитих онтолошких инструментализованих вредности. О крајњој и наузвишенијој истанци језика која омогућава да нам се ствари обзнајују ћутањем, Христић указује: „Највише што језик може да учини за нас, јесте да нас доведе до тог ћутања, да постане прозачан за то ћутање. Јер језик има смисла само ако се продужи у ћутање ствари. Тиме би требало да отпочне свака права филозофија језика. Јер ако није филозофија ћутања, није филозофија језика, већ филозофија брбљања” (Христић 1988:19). Формуле супстанцијалног испровоциране модерним постулатима и мотивисане увек највишим питањима духа јесу у поетичком нуклеусу Христићевог рукописа. Иако претпоставља сваку сувишну релативизацију светогрђем, у поништавању значаја првотног, ону парадоксалном обрту не укида рационално, егзистенцијалистичко затварање у меланхоличну формулу модерног времена. „Не говоримо зато што знамо истину о стварима, већ зато што мислимо да се истина може заменити гомилама речи (...) У ово меланхолично доба библиотека и брбљања, ми ћемо пропасти говорећи. Пропаћемо, не знајући ни шта, ни о чему

говоримо. Јер говоримо да бисмо говорили, да не будемо заборављени на позорници на којој сви вичу углас, на којој нико никога – па можда ни самог себе – не чује и не разуме“ (Христић 1988:18). Валоризовање истине као духовне бити у метафизичкој спознаји у његовој рецепцији иако је неупитно, у актуелним обрасцима не негира се постојање ризика по аксиоматски претпостављену стварност у доминацији песимистичког дискурса.

Христић је, подједнако као драмски писац и као теоретичар неговао свест о историјском наслеђу као и о актуелном историјском тренутку. Доследна склоност ка класичном и свевременском („његов природни, а не тражени елитизам“ чији ће “стварни значај и величина тек ће бити откривани у будућности, наравно, уколико у добу коначно и неопозиво успостављеног просташтва буде имао ко да га чита“ (Пантић 2002: 48) како би рекао Михајло Пантић) условила је духовну посвећеност античкој култури у теорији као и особеној транспозицији античког мита у својим драмама. При том димензија „неокласичне вере“ се не изједначава са неупитним приступањем драми као жанру који не оставља простора за луцидно преиспитивање и евентуално преимановање дефинисаних феномена. Супротно Артоовом принципу поништавања репрезентативности: „Доле с ремек делима“, Христић је тврдио да „(...) само једно класично дело остварује у себи неразлучиво јединство прошлог и садашњег, реализујући у себи оно што је у литератури до њега било само латентно, експлицирајући оно што је било имплицитно. Класично дело, у смислу у ком Елиот употребљава тај појам, показује нам увек не само блискост и компактност литературе, оно чини и целином“ (Христић 1963: 16).

Многобројне класицистичке одлике у Христићевом делу и теорији: ученост, усмереност на антику, чистота у извођењу, мудрост у једноставности, инкорпорирање класичних облика, цитатност и алузивност усмерена превасходно на антику, уздржаност у емоцијама, превасходна равнотежа између чулног, односно емотивног, и интелектуалног, церебралног читавају се у координатама модерног у девалоризовању узвишеног, херојског.

Професор др Александар Петров тврди да се код Христића „античка идеја круга односи на то да све потиче од нас и да се нама враћа“ (Петров 2008: 11). Иако је човек параметар који покреће механизам властитог кретања у животу, Христић у више наврата у својој литератури потврђује да не негира постојање више силе, која уме, да ако не

опструише, а оно у сваком случају преусмери ток људског живота независно од његове властите воље и властитог улога у животу.

Однос према класичним делима у Христићевој рецепцији претпоставља непрестано развијање, јер је прошлост предметсталног превредновања у ком читалац и писац учествују у креирању заједничке призме сагледавања стварности и уметности у међусобном односу. Еволутивни прогрес уметности се у његовој визији не изједначава са порицањем старог по сваку цену како да би се изродило ново. Урушавање оног што је постојало у дугој традицији само зато што је примереније кодовима актуелног не може се прихватити као решење иако одређени друштвено-културни контекст неумитно условљава одређену перспективу сагледавања. Христића круцијално заокупља питање радикалне заострености односа према баштини у безусловном слављењу култа садашњости у својим теоријским размишљањима о драми. Истичући да је Христић у својим стиховима толико „обележен хеленством, да се оно код њега може разумети као изабрани део традиције” Саша Радојчић га назива „последњим класицистомнашег доба и једним од наших последњих полиграфа у времену које се препустило обећањима специјализације” (Радојчић 2002: 97) што се у истом кључу читава и у драмској парадигми. Успостављањем јасне равнотеже између садржаја и форме Христић је у препознатљивом интертекстуалном односу и аутентичним обрасцима спонтано потврдио кретање у оквирима класицизма у модерним оквирима. Џон Ралстон Сол упућује да „Чак и многи од оних који су писали – Данте, на пример, или велики Просветитељ – свесно су тежили да користе језик исполиран до једноставне јасноће који може да евоцира и говорну употребу и да се користи као да је говорни“ (Ралстон Сол 2010: 62). Сведен на адекватну, мудру меру саопштавања, очишћен од дифузности и прекомерности сваке врсте, његов језик је рецепијенту прихватљив, али подразумева друштвено-културне оквире читатељева знања, непосредно интелектуално залагање, у себи сазивајући и интуицију.

У компаративној слици са Шекспировом драматургијом у контрапунктирању идентитету класичног Христић је издвојио квалитет „умерености“ као есенцијалну класицистичку вредност коју је и сам посебно неговао: „Једном сам покушавајући студентима да објасним шта је то класицизам, рекао да је то нешто врло једноставно: стил у коме је забрањено све оно Шекспир ради у својим комадима” (Христић 2006: 286). Препознатљиве Шекспирове драмске формуле (Хамлетове речи као велике моралне

дилеме о достојанству људског постојања, Фалстафов епикурејски смех, Отелов очајнички крик над неправедно почињеним злочином, Лиров вапај над спознајом несреће убогих и прогоњених) у екстатичној, делиричној, егзалтираној реакцији, у протистављајућем су органону са Христићевом стваралачком парадигмом.

Свако доба има своју сопствену концепцију класика. Чувени писци француског класицизма, где је драма као доминантна књижевна форма била најцењенији жанр, попут Корнеја (*Сид*), Молијера (*Дон Жуан*, *Тартиф*, *Умишљени болесник*) и Расина (*Федра*) стварали су дела заснована на античким или библијским мотивима у формули супротној романтизму. „Термин класично узећемо мање у историјском смислу (XIX век), а више у смислу у којем га позоришни редитељи користе већ стотинак година: текст који се увек изнова открива, текст који је постављен више пута у смислу дефиниције Итала Калвина: Класичне су оне књиге о којима се увек каже: ево баш поново читам, а никад управо читам. Могли бисмо покушати сачинити историју тумачења класичних дела кроз векове, све до наших дана. Видели бисмо да су Расин и Молијер играни сасвим друкчије него у веку Луја XIV. Дакле, у позоришту класици имају дугу историју тумачења” (Христић 2006: 47). Класично је естетска категорија у односу на коју је класицизам, као раздобље, стил или смер (истовремено и стање духа једне епохе (век Луја XIV) у Волтеровој рецепцији) заснован на темељима античке идеологије, са естетичким начелима: ред, склад, доследност, доличност и уверљивост, као и вредностима које схвата као опште и неспорне у настојању за успостављањем равнотеже између разума и афеката. „Нема никакве сумње у једно: да је – у француској драмској књижевности – драма са темом узетом из Антике била реакција на натуралистичку, психолошку драму. У енглеској драми, таква реакција је био Шо и његова драма идеја и дискусије. Али каква реакција? У правцу чега? Рекао сам већ – у правцу трагедије, у правцу великих и озбиљних проблема” (Христић 1994:200). У луцидном поимању историјског цикличног враћања на „органске темеље“ човечанства у сваком раздобљу, теоретичар је потцртао немогућност маргинализовања значаја „великих и озбиљних” тема и проблема упркос актуелној доминацији систематске релативизације и произвољности.

Од значаја је нагласити чињеницу да су се „класични текстови” уврстили као нова категорија с постепеним појављивањем режије током XIX века, а поготово крајем тог века, када је она стекла свест о својој снази и моћи (поновног) читања у представама које

су одигране сијасет пута или које су пак пале у заборав. Златно доба класике трајало је приближно од 1945. до 1965. године, на актуелном таласу „позоришта за народ“, кад му је ишао у прилог повољан став да оно едукује становништво и доприноси друштвеној промени. После тог периода када је школство почело да се демократизује (1965- 1975) уследила је фаза оспоравања, а затим фаза културализације (1975- 1990) када се врата универзитета у све већем броју отварају онима који ће чинити главну позоришну публику. У новом добу у Христићевој рецепцији редитељи би требало да се осећају повлашћенима да на свој начин осветле комаде на репертоару на чијим секуларним текстовима развијају своју стратегију у кључу енкодирања универзалног језика.

Теоретичар тврди да антика није била откриће класицизма и да је она откривена тек у време романтизма (Корнеја, Расина, Жиродуа, Коктоа, Ануја) реципирајући Анујеву *Антигону* једном од најбриљантнијих модерних драма и апострофирајући искључивање могућности приказивања античких драматичара у херметичности „апстрахованог класицизма“ изолованог од животности емоционалних стања. „Да је Есхил имао имао тог ‚класичног достојанства‘ – с којим су класицисти уништавали свако зрно живота у његовим драмама – не би код атинских гледалаца изазвао ни сажаљење ни страх“ (Христић 1989: 21). Аутентична адаптација грчке трагедије саображена је интерпретирању у формули савременог доба у Христићевј оптици, јер се у супротном изједначава са несврхисходним обрасцем нечитљивим у актуелном, сведеним реторику. Представљање класичног текста искључује његово затварање у апстракцију симбола, у динамичном и еластичном обрасцу живе и непосредне интеракције са текућим. „Наши театарски људи се углавном не баве основним проблемима, највише што може добити савременог жељан гледалац јесте класичан текст редитељски најчешће ријешен као путем глобалних метафора, али без суштинског промишљаја свијета у којем смо данас (...) свако време тражи своје читање класике“ (Христић 1986: 178).

Међутим, теоретичар такође упућује на могућност присилног прилађовања и смештања у савремени оквир, јер неки оригинали делују пунокрвније, што у свом тумачењу *Орестије* Питера Хола потврђује: „Једном речи, уместо да Есхилову трилогију на силу довуче у наше време, Питер Хол ју је, што је више могуће удаљио од нас, и ми почињемо да схватамо зашто су Атињани Есхила звали ‚микенском авети‘. Ма колико то

могло звучати парадоксално, тим удаљавањем од нас, Орестија нам је постала ближа.“ (290)

У проблематизовању драма са митским предлошком референтна је универзална уметничка формула која дело вреднује постојано релевантним: „(...) у својим најбољим тренуцима Жироду је мајстор високе интелектуалне комике, и мит му је сигурно средство да ту комику оствари. Иако нам се данас све то не чини ни много духовито, ни много потребно, ни много ефектно (...) Жиродуова иронија није управљена ни против митологије, ни против грчке трагедије: она је управљена против француске класицистичке трагедије, против мерила узвишености које је она створила (...) она је управљена против нас (...) ми смо ти који су на крају крајева смешни, а не богови или судбина“ (Христић 2002: 199).

Парадоксалност симптомтична за премисе модерног знања која је и у корену Христићевог луцидног продубљивања одређује његову духовност манифестујући се пре свега у изворном позивању на традицију, али истовремено и њеном оповргавању у извесном смислу. Именовање Јована Христића и Велимира Лукића „неокласичарима модерног времена“ (Марјановић 1997: 24) се може допунити појашњењем да је Христићев дух примарно саображен чистоти финоће у модерном демистификовању класицистичких формула узвишености, у поређењу са Лукићевимцентрирањем на конзервативну перспективу. „Дакле, термин *модерни класициста* није изнутра контрадикторан, иако може звучати као оксиморон; он не само да не искључује модерност поезије Јована Христића (ми можемо додати и других жанрова), већ указује на њену промишљеност, на њен избор традиције, а до речи *избор* Христић је, као и Иван В. Лалић, много више држао него до речи *ерудиција*“ (20).

Драма са класицистичким предзнаком у модерном оквиру, кључним уважавањем принципа хармоније, склада иконструктивности у модерном депатетизованом контексту заокружује свој смисао у доследној реализацији свог стваралачког дискурса. За Лукићеву *Тебанску кугу* Христић је изјавио да она „почиње као прича о човеку који не верује у богове, наставља се као фарса о конфедерацији богова, и завршава се као драма о нечем што ни самом писцу до краја није било јасно. Почетак обећава праву драму, крај је наслућује, средина изневерава“ (Христић 1996: 77). Активно укључивање гледаоца у класицистички репертоаркоје изискује неопходно претходно знање успоставља

рафинирани квалитет духовне и интелектуалне интеракције са свим елементима представе. Христић апострофира значај интелектуалног ангажовања читаоца/ гледаоца у сусрету са драмом са античким предлошком: „У класицистичкој трагедији коришћење митом је јемство литерарности драме (...) Расин и Корнеј су хтели да покажу како и драма може бити висока литература, највиша литература, а не само претерано цењена пучка забава” (Христић 2006:198). Са друге стране он идентификује савремене формуле пролазних и површних духовних интересовања и величина указивањем на потенцијални псеудоинтелектуализам у инсистирању на класицистичкој тематици, у релативизованим и фрагментарним оптикама: „Тек откривена Антика (код француских класициста) била је својина учених. И данас је својина учених. Али данас има више учених, и вероватно највише, полуучених који знају да је Едип ,онај који је спавао са својом мајком’ и којима ласка да буду третирани – бар у позоришту – као учени“ (198).

Класицистичке одлике попут ,јасноће путем мудрог одабирања’, ,складног распоређивања материје’, ,уређивања за јасноћу’ (Миочиновић 1981: 13) без сувишности, пренагљене речи, казивања ради казивања, дескрипције без оправдања, усаглашене су са квалитетом модерне емоције у опирању сентименталности сваке врсте у Христићевом драмском дискурсу. Од шездесетих година уверења попут Витезовог усаглашавала су се у протистављању тенденцији да се класични текстови асоцијативно реконструишу у актуелизованом историјском коду. Бертолт Брехт је сматрао да су класична дела употребљива једино као заплети, као прости материјал за прекомпоновање из савременог угла и зато је критиковао представе које су се ограничавале на освежење класичног текста, утолико што су њихове последице „бивале двоструко штетне”: „упропашћивале су стари текст и потчињавале га тешким захтевима једног нестрпљивог времена” (Брехт 1979: 48). Једино се у његовој рецепцији ,користећи политичко гледиште могло од класичног створити дело које је више од блаженог крчкања у сећањима“. Међутим, Христић наглашава потребу неговања класичних текстова у модерном позоришту (наводећи пример тада обновљеног Народног позоришта) у конотацији савремених образаца, изолованих од димензије опортунизма, комформизма, манипулације људским мишљењем учвршћујући и његов класицистички приступ у саображавању модерном са акцентом на неопходност шифрирања вредносних универзалних категорија: „Зар заиста нема оних (представа) које би, у неком модерном тумачењу које с много пажње и укуса уме да

истакне шта је у њима живо, могле да још једном заблистају на сцени и које су одушевљавале наше пређе” (Христић 1996: 154). Иако не одустаје од класицистички примарне пажње на стил и језик која препознатљиво одређује његов стваралачки профил, он указује и на могућност оживљавања представе чији духовни пулс није нужно саобразан изгачаности своје форме позивајући се на цитат Габора Жамбекија у тумачењу Гогољевог *Ревизора*: „Представа не води много рачуна о чистоти форме или чистоти стила којима су многи редитељи данас на своју штету обузети. Она се не устеже ни од чега, а ипак нас задивљује својом усредсређеношћу и интензитетом“ (147). Класични текст је неопходно поставити на сцени у свежини хумора тако да дише оглашавајући језик животности према језику „узвишености” у превазилажењу вештачког, апстрахованог обрасца. „ (...) Класицистичко схватање јединства стила хара позорницама немачког језика и убија сваки дах живота на сцени. Од почетка да краја све се одиграва у истој атмосфери укрупњене озбиљности и у истом полуосветљењу (...) то што у представи нема ни хумора, ни правог контраста између овог и оног света, често је одузимало глумцима тло под ногама“ (Христић 1992: 141). Димензија класицистичког у драмским партитурама модерности претпоставља разноврсност у сценским истраживањима, неизоставност хумора, иако не и самосврсиходну комику у пренаглашеном разигравању *homo ludens*. Особена свежина хумора у Христићевим драмама ипак не умањује превагу рационалног попут дела интелектуалних драмских писаца Пирандела, Шоа, Сартра упркос његовој интимној жељи да усагласи однос разумског и емотивног искорачујући из стереотипа савременог обрасца. „Код Пирандела човек се конструише, код Сартра, он бира себе: у оба случаја, он преузима на себе откривање и остварење своје суштине, што је до тада било само прерогатив Бога” (Христић 2006: 230). Христићеве драме, иако суверене у вредности своје духовне и рефлексивне аутономије, у којима писац негује образац који класицистички подржава формулу умерености насупрот авангардних, често незаузданих ватромета, оскудевају у драматичности доживљаја. У преовлађујућој мисаоној густини стиче се понекад утисак да се језик Христићеве емоционалне дефанзиве подређивању спекулативним бравурама идентификује постављањем образаца гипкости животног са друге стране стваралачког курса. По мери своје студиозности, стрпљивости, поузданости, он је стварао чврсту, стабилну, дуготрајну архитектонику својих драма успостављајући јасне критеријуме против конфузности, стварања без критеријума, неконтролисаног

израза, екстремног, агресивности, опште препознатљивости. Задржавањем аутентичне интелектуалне оштрине у јасним проницљивим увидима, без непотребних сенчења и одуговлачења, он је доследно применио оно што јевеше пута наглашавао, а то је да се: „Прави мајстори не разбацују речима, него мисле материјалом своје уметности“ (Христић 1996: 16).

Саображено класичном афинитету у модерном времену Христићево уверење је да се реактуелизација античких мотива природно наметнула у деструктивним условима, у хаосу неутврђених вредности потрошачког друштва као неопходан импулс реанимације интересовања за „озбиљне и велике теме“. У формулама луцидног промишљања и модерно поједностављеног обрасца, у критичкој имплементацији мотива грчке драме, Христић није применио еклектичке механизме препознатљиве за бројне драмске писце, већ је у стваралачкој аутентичности дешифровао њихове формуле у духу модерног дискурса. Његово стваралачко настојање за интегрисањем класицистичких елемената у својим драмама кроз образац резимирања и сажимања класичног предлошка, језиком препознатљивог избрушеног и уздржаног драмског израза са предзнаком животности, у мањој или већој мери је усаглашено његовом теоријском фокусу на драматичност и сценичност драмског ткива. Почетна и свеобухватна Христићева премиса у поимању значаја хеленистичке културе у њеној плодотворности и његовог афинитета према истој упечатљиво је осветљена у реченици да „Разговору са Грцима никад краја“ у *Ивицама једне историје грчке књижевности* (1994) поткрепљено судом по ком су дела античких драмских писаца неприкосновена у односу на потоње драмске рукописе: „није тешко показати да су сви каснији драмски писци мање значајни од Ешила, Софокла и Еурипида – (али не смемо, исто тако, заборавити ни то, да су питања која себи данас постављамо нешто мањег опсега од оних са којим су се Грци носили, и док су се они сасвим природно дружили са најопштијим, ми морамо да се са много мање муке до њега успињемо“ (Христић 2006: 121).

Његовањем сталног, инспиративног дијалога са класичним било у промишљањима на тему античке драме и позоришта, или у креирању властитих драма он је реципирао и преобликовао антички идентитет на рафинирани, особени начин, у обрасцима модерног инсистирајући на непосредној вези са актуелним друштвено-уметничким тенденцијама (иако су неке алузије евидентне, касније у тексту наведене). Транспозиција античких

митова у модерној драми је у његовој рецепцији отежавајућа имајући у виду убедљивост античке парадигме и модерни карактер деконструисаности као медија успостављања многозначних дијалога у одговорима на питања од којих су нека већ постављена и небројених преиспитивања од којих неки остају вечите онтолошке запитаности.

Ан Франсоа Бенаму тврди да су класична дела и даље присутна, али као да су проблематике и полемике везане за њихово постваљање на сцену повукле пред радикалним ликом постмодерности. Класична књижевност замењује се обрасцима пластичности у контексту деконструкцијских модела при чему је значајно правити разлику између самосврхисходних постулата обележених прекомерности, сваког вида претераности, скандалозности и умереног, благо иронијског принципа посматрања из демистификујуће позиције. Христић упућује да је у новонасталим условима неопходно указивати на трајну вредност, озбиљности неприкосновеност квалитета неокласичних драма указујући: „а) да драма може бити висока литература после свих безначајности серијске продукције булеварског театра б) да се драма мора бавити озбиљним проблемима; људском судбином, а не инцидентима; в) да морамо некако написати трагедију, да је трагедија горући проблем модерног театра” (Христић 1969: 202).

У бројним рефлексима о драми он је инсистирао на очишћењу драме од непотребних наративних и лирских елемената, а у свом драмском делу је у већој или мањој мери инкорпорирао лирске елементе, са правим разлогом’ о чему ће касније бити речи. „Историјски, један од првих корака модерне уметности била је тежња ка естетичком пуризму (...) Али – иако је ово схватање и данас прилично раширено – постепено увиђамо да ниједна уметност не може сувише дуго да живи само од онога што припада њој и ниједној другој, и права особеност модерне уметности није у хипотетичкој чистоти облика, већ у својеврсном мешању облика, које смо често склони да сматрамо естетичким недостатком класичне” (Христић 1968: 53).

Изостављајући у свом тумачењу образлагање структурних елемената традиционалне теорије драме, не проблематузијући „дубинске структуре’ структуралне, као ни елементе постесемиолошке концепције, акцентујући значај (у савременим тумачењима превазиђеног) значења симбола, Христић наводи: „Модерна драма више није трагедија, „хемијски чиста уметност’, како је назива Хаксли, али то не значи да се у науко хаотичну смешу свакодневног живота не може поставити нека врста катализатора који ће

неприметно извршити процес његовог пречишћавања до трагичке чистоте, али који га неће осиромашити у његовој разноликости и мешавини сасвим различитих елемената и особина. Тај катализатор је симбол“ (Христић 1986: 93). Он наглашава значај вредновања општег система тумачења насупрот дистинктивним специјализацијама појединих научних приступа, често сужених, лимитирајућих оптика (попут психоаналитичке, феминистичке, антрополошке...). Непознавање прошлих искустава и њихово обезвређивање постаје врло опасно по цивилизацијско координисање у циљу одржања стабилности поузданих вредности. Чињеница да свако представљање класичног дела подразумева културно преношење, макар само због временске или географске удаљености, не значи да се тежи да се постављеном делу да коначни и универзални облик, и зато је од значаја у рецепцији убрзаног, технолошког развоја очување важности конструктивног у драмским креацијама и тумачењима.

Христић је доследно императивима свог духовног бића потврђивао дубоке разлоге свог стварања у парадоксалној позицији између превазиђене мистификованости метафизичког и актуелних формула обесвећивања у негирању апсолутних вредности. Препознатљивом свежином духовитости, виспреном иронијом, оригиналности исказа протистављао се окоштаним пропозицијама карактеристичним за реторику класицизма. „Грчке трагедије су затрпане предрасудама свих могућих врста. Верујемо како оне морају на неки начин бити класичне; у представама које сам тада био видео, оне су и биле класичне, али на најгори могући начин: узвишене толико да постају празне, а одмерене толико да постају безизразне. Како данашњи гледалац више не верује у Аполона и остала божанства која се у грчким трагедијама највише уплићу у људске животе, трагедије су сведене на стихове који се говоре на некој дезинфикованој ничијој земљи коју називамо поезијом. Бити класичан, то значи имати стила, а имати стила, значи подражавати покрете које налазимо на класицистичким гравурама XVII и XVIII века и говорити стихове тако лепо и углађено да они више не извиру ниоткуда и лебде у разређеном ваздуху лажне естетике“ (Христић 2006: 291).

У фундаменту Христићеве уметничке парадигме настојање је да се људски дух манифестује у нерачвањумисаоног и емотивног језика у засебне целине, иако овај принцип није увек подједнако уједначен у његовим делима. У доследним драмским грађевинама, у којима нема формуле постмодернистичке отуђености, језик није високо

естетизован, кондензован, згуснут стилским фигурама до пуцања, или метафорично усхитљив, пунокрван, очуђен или онеобичен. Акције протагониста (изузев у *Седморици: како бисмо их данас читали* и *Савонароли*) са класицистичком мером опонирају језику узаврелости, екстремизма или езгибиционизма, јер су параметри за њихово профилисање препознатљиви у склопу рефлексивног многогласја. У својој драмској пракси Христић је између поларности канонског и не-канонског потврђујући референце дијалектичког поимања, имплементацијом грчког мита искључио полемичко сучељавање уосветљавању друштвених условљености у препознатљивом инкорпорирању дубинских структура универзалних кодова.

У множини значењских индикатива, мотивисаном излагању, духовној самосвести, његова интелектуална иронија се не своди на самоциљну духовиту игру, већ је у доследноозбиљној формули у служби откривања противречја узглобљених у простору дубоких парадокса.¹² Теза Нортропа Фраја да иронијски модус почиње у реализму и у крајњој консеквенци се приближава митском је препознатљива за европску књижевност од Франца Кафке до Семјуела Бекета. Као драмски поступак у Христићевим драмама, иронија на више нивоа продубљује код читаоца/ гледаоца духовне хоризонте проблематизовањем основних питања човечанства у вишезначности кореспонденције митског са савременим, актуелним контекстом. Ханс Георг Гадамер ревидира појам традиције указивањем да је „традиција, уистину, увијек моменат слободе и саме повијести. И најчистија, најсолиднија традиција се не испуњава природно, захваљујући издржљивости онога што је једном ту, већ јој је потребно потврђивање, прихватање и њега” (Гадамер 1978: 314- 315).

Негујући стилски редукционизам Христић је интегрисао органско осећање свакодневног у коме нема наглашених лирских излива, ни јаких покрета, јер је уметност „начин да се у наш живот унесе сређеност, равнотежа, одмереност“ у класицистичком обрасцу усаглашеног односа између садржаја и форме. „Све је у поређењима и огледањима: живот не може без форме, али када се згусне у своје најстроже облике почиње да бежи из њих, као што се и безобличност склања у форму у тренутку када

¹² Аристотел је први указао на један карактеристичан поступак у Софокловом разрешавању радње, тзв. драмску иронију (како се тај поступак данас назива). Наиме, јунак Софоклове трагедије живи у уверењу да су његови поступци исправни, а онда му се на неки начин открије да је био у заблуди, па то трагичко сазнање (anagnorisis) доводи до преокрета, који га баца у несрећу, патње и страдање (Аристотел 1982).

почиње да се расипа. И све што чинимо понекад ми изгледа као систем направљених огледала у коме једна ствар добија светлост, сјај и смисао тек када јој угледамо лик на оној другој, њој потпуно супротној страни“ (Христић 1988: 87).

Христић је у уверењу да данашња криза у пракси „скамењивања супротности традиције и ума која је доведена до апстрактне противречности“ ипак у нелимитирајућем и необавезујућем одгонетању будућности позоришног дискурса није без оптимизма и величине у настојању да се открију могућности које су често скривене иза песимистичног или циничног. Процват античке трагедије се десио у петом веку пре нове ере у времену пуног развоја демократије, културне, господарске, војне афирмације, када је Протагора заговарао филозофију да је човек мера свих ствари. За разлику од античких драма које су писане са пуно страсти и оштрине, Христићеве стваране у времену општег разочарења човечјим моћима, карактеришу формуле „уземљавања“ у свесном и критичком виду неодбацивања потенцијалних иновација и отворености за перманентне промене. Могућности усаглашавања формула модерног и класичног, у непосредном казивању вредности препознавања људских и друштвених парадокса, су у најјачој мери критички узбуђивале његове истраживачке духовне рецепторе у потенцијама ка савршенству, рефлектовано у сваком сегменту његовог теоријског и стваралачког рада, у аутентичном уметничком тежишту. „Али када данас мислим о ономе што сам гледао на својим позоришним лутањима, пада ми у очи да су ме највише занимале представе које су имале храбрости да нам покажу чега све позориште може да се одрекне, а да не престане да буде позориште” (Христић 2006: 299).

Познато је да је сваки књижевноуметнички текст подстицајан у више стваралачких рукаваца, а драмски, због могућности своје визуализације и синтезе различитих уметности у њој, има у том погледу предност над текстовима свих других жанрова, инспиративно отварајући у Христићевој рецепцији неистражена поља у координатама смисленог и неексцесног.

У покушају класификовања Христићевог места у историји и теорије драме, његово је место ако не усамљено, а оно специфично („нити је веровао да удруживање има смисла”), са чврстим духовним и луцидним предзнаком у потврђеном значајном доприносу аутентичног, плодног, утемељујућег упоришта у српском драмском простору о драми и позоришту.

Као што се у трагедији „уметност и живот поистовећују на два крајње удаљеним тачкама људског искуства: на најстрашњем дну и на највишим висинама“ (Христић 1998: 18) у његовој рецепцији драма је уметничка еманација људског искуства као рефлексија кулминаторних зенита позитивних и негативних уметничких и животних биланса. „Иако је антички поглед на свет био ограничен на митологију и због тога није било потребе за онтолошки независним субјектом, колективна трансцендентална оријентација, те социјална функција античких и савремених протагониста, остали су исти“ (Козак 2010: 82).

Приближавајући античке образце савременом човеку кроз аутентичну синтезу модерног и класичног Христић је у свом драмском и теоријском дискурсу настојао да створи интеракцију са читаоцима/ гледаоцима без посматрачке дистанце. У времену у ком су вредности подвргнуте релативизацији „нису потребни ни богови. Од њих очекујемо много озбиљније интервенције у људским животима“ Христић (2006 :37). Писац у контексту такве поетичке микроклиме искључује богове у античком смислу у својим драмским делима, јер је умодерном акценту на тривијално, свакодневно стварност у његовој рецепцији сведена на „самоприхватање” у „демистификованости узвишеног” и у евентуалном помену на богове, не указује се на њихово живо присуство, већ на „метафоричку функционалност”: „Јер, у људском поседу, божанско мора постати комично, односно човек који зажели божанско може да добије само нешто што је у комичном раскораку са оним што је желео“ (Христић 1986: 12).

Посматрано у дијахронијској перспективи, за разлику од Софокла и Есхила, Еурипид је у античко доба модернизовао хеленску свест о утицају богова на уметнички и животни профил људи. Класицисти предмодерног доба су отишли корак даље и у својим драмским обрадама мита приказали занимљиву визуру богова, која је са античким предлошцима успоставила отклон у највећој мери релативизујући њихову улогу и моћ. Трагедија је у основи имала сукоб богова и људи, „међутим, француска трагедија 17. века одвија се у свету за који смо одавно рекли да је свет без Бога, али то је, како ми се чини, само прилично олака формула која више сакрива него што открива. У овом случају, „свет ,без Бога’, или употребимо познату фразу Лисјена Голдмана, свет са ,скривеним Богом’, једноставно значи да поступци јунака више нису искључиво етички, већ и психолошки мотивисани и да се о њима може говорити не само са становишта

свакодневних истина нашег живота, него и са становишта свакодневног саобраћања” (Христић 1986: 53).

У Расиновој драми богова готово да и нема, а у модерној верзији античких образаца место боговима је безмало укинато. Умањивањем инклузије метафизичког у окретању „егзистенцији невере“ онострано је уизједначавању са обрасцима свакодневног утемељило своју маргинализовану позицију. У простору метафизичке зебње Христић не искључује самосвет људских механизма у одбрани пред „спољним изазовима“ у претпостављању ослањања на ванљудске силе. Бивствовањем у сфери својих моћи и у најужој вези са материјом од које је сачињен, у условима „денатурализације“ човек симболе преиначава у путоказе могућег сопственог деловања. „У грчким трагедијама богови су горња граница до које простиру поступци јунака, у Шекспировим трагедијама је то природа, али шта би јунаци модерне драме требало да учине па да њихови поступци узнемире богове или природу? (...) Али зато свим тим збивањима симболи дају нешто налик на оно што што су гнев или заповест богова давали грчким трагедијама, а поремећај у природи Шекспировим: једну нову димензију, страховиту густину која их претвара у велика питања људског живота. Како су симболи поглед један поглед ‚од горе‘, поглед од доле бисмо могли назвати упадицама и коментарима такозваних споредних личности“ (Христић 2006: 66). Ова теза искључује постмодерну формулу драме која деконструише било који образац сврсисховитости чију је улогу некад имао „бог“, „природа“ или „симбол“ у Христићевој рецепцији.¹³

Парадоксално је да Христић са једне стране негира било какву идеју о постојању више силе: „Једино је Спиноза знао да је тај Неко коме смо приписивали уобличавање нашег живота у ствари нико, а да се све збива као да некога има“ (178) а са друге стране, иако више нема богова (код Христића нема ни хришћанског бога), његова рецепција се не може идентификовати укидањем класичне смрти богова у модерном секуларном времену које у потпуности изопштава метафизички елемент.

У проблематизовању еволуције неметафизичког оптикума Христић уочава значај нерадикализовања раскола оностраног и оностраног због отворене могућности њиховог међусобног услојавања метафорички упућујући да „они (богови) све време мисле неку

¹³ Понекад, аудио-визуелни ефекти, који ако нису изричито симболи, имају њихову функцију – апела, продубљивња извесне тематске јединице, или слоја.

опасну мисао.” Из његовог угла није спорно да човек није завршни актер у успостављању оквира у властитом животу потврђујући чињеницу да богови, „раме уз раме, другују са смртним људима, придружени мноштву”, што добија сасвим нову димензију, осветљавајући и иронију неумитног дијалектичког устројства човечанства.

Такође, упитност о постојању бога се не изједначава нужно и са негацијом постојања истине, препознатљивој за савремени дискурс, о чему Христић наглашава: „Али Ниче хистерично узвикује како је бог умро, и пада у лудило празнине која је око њега. Бог је умро, значи да је човек сам са фантомима и чудовиштима што извиру из његове главе, као што Микоов болесник испуњава своју собу имагинарним животињама. Међутим, постоји неколико људи који су успели да изађу из тог зачараног круга, и можда ће њима, а не песницима филозофима, бити дато да изразе истину овог века“ (Христић 1988: 28).

У историји цивилизације човек у савременом контексту као први који у много већој мери живи у световном, десакрализованом свету, претпоставља веру као приватну ствар појединца која не врши своју главну функцију успостављања и одржавања друштвеног поретка, уколико још постоји. Христићеве драме поручују да и у експанзији образаца релативности у условима редуковане потребе за обнављањем митске структуре, митови се потврђују незаменљивим подстицајем машти стварајући плодне могућности њиховог преигравања и преформирања. Драмски писац у настојању за негацијом мистерије и фантастике који у значајној мери осигуравају успех једне митологије чинећи да се артистички концепт античке Грчке преформулише у приближавању темама које се тичу „богова живота“ укључује и акцендовање прозаичнијих тема.

Интертекстуалност као стваралачка формула

Култура књиге је кључна у креирању духовног хоризонта сваког писца и теоретичара и интертекстуалност као духовна платформа у својој инспиративној снази посредује у критичком преиспитивању. „Наиме, оба своја искуства, велико читалачко и лично, Јован Христић, још од својих песничких и есејистичких почетака, није раздвајао. Ослонио се на гласове претходника да би јасније препознао свој, односно изабрао активирање традиције као битан услов сопствене модерности“ (Јовановић 2009: 10).

У духовном простору у ком цитатност има статус аксиома културе, настојао ја да нађе конструктивно исходиште својој ерудицији, оквирима вишезначног истраживања апсорбоване материје разноврсних видова књижевности. У једном разговору у познијим годинама је навео дубоке разлоге свог стварања у акцентовању неговања књижевне ерудиције као полигона за равијање сложених духовних хоризоната: „Тачније, човек пише онако како живи. Мислим да су књиге, што ће рећи, читалачки доживљаји, део нашег живота исто онако као што су и други доживљаји, природе или љубави, део нашег живота” (Христић 1968: 11). Имплементација цитатности у Христићевим рукописима не учествује у поларизацији стваралачког идентитета на „биће и слику тог бића“, већ се потврђује у конституисању аутентичне оптике у динамици критички преиспитиваних рефлексија.

Концепт интертекстуалности разрадили су Ролан Барт, Мишел Фуко, Јулија Кристева аналитички проблематизујући разлику између чистог еклектицизма од креативне методе стварања дела заснованм на постојећим. Ролан Барт је једном дефинисао интертекст као једину могућу опцију, немогућност живљења изван бесконачног текста. Христић га парафразира указујући како је у драми препознавање важније од упознавања, па су у њој позајмице не само чешће него у другим родовима књижевности, него су и један од начина њеног постојања (Христић 2006: 140). Он потцртава да је уметност одувек живела од популарних и безброј пута испрчаних прича, поготово позориште, које мора да рачуна са непосредним одзивима гледалаца о чијој естетичкој истанчаности не треба имати илузија. У контексту модерних принципа хетерогености, многострукости и релационизма, Христић је интертекстуалну креативну и спознајну формулу особеног језичко-стилског сензибилитета у својој плодотворности реципирао својом стваралачком мисијом. Духовни интегритет изворног се у продубљеној релацији надограђује обогаћујући аутентичном уметничком перцепцијом. Његово виђење интертекстуалности се посредно проблематизује у цитираним Елиотовим речима чија је луцидна промишљања необично ценио у својој духовној оријентацији: „Ниједан песник, ниједан уметник нема сам за себе целовито значење. Његов значај, оцена његовог дела јесте оцена његовог односа према мртвим песницима и уметницима. Јер не можете га самог оцењивати; морате га ради контраста и поређења поставити међу мртве. Мислим да је ово принцип естетичке, а не само историјске критике. (...) Постојећи споменици образују међу собом један

идеалан поредак који се модификује увођењем новог (уистину новог) уметничког дела“ (Елиот 1963: 7) Уметнички простор у саодносy изворног дискурса и обликованог интертекстуалним везама у деловању функционалних духовних сила сублимира плодна и за историју драмске књижевности драгоценa значења. „Није случајно што се тим темама (узетим из Антике) користили филозофи као Сартр и Ками. Не само зато што су они били (заиста нису били) прави драмски писци, што су мислили више помоћу речи него помоћу ситуација, па им је било лакше да узму једну већ готову ситуацију. То може бити један од разлога, али недовољан да објасни праву природу њиховог поступка. Јер, и Шекспир се користио ситуацијама које је преузео“ (Христић 1969: 200). Најумнији људи и ствараоци духовно апсорбују и проблематизују препознатљиве теме, универзално преводиве у вишеслојним приватним и друштвеним пунктовима покрећући вишезначне и варијететно кореспондирајуће релације у филозофској, социолошкој, психолошкој, духовној равни. За Христића је попут Умберта Ека значај интертекста у шифрираности опстајања књижевности.

Српска драма у Христићевом време

У рецепцији српске драме испитиване кроз Христићеву свест „модерног класицисте“ драмски и позоришни дискурс се проблематизује у директној зависности од друштвено-етичког карактера српског драмског наслеђа у валоризацији плодних рукописа као аутентичних упоришта драмске културе. У том смислу акценат се ставља на развој српског драмског текста и театра не искључујући евентуални значај драмских писаца XVIII, XIX и са почетка XX века у стабилизовању драмског дискурса у дијахронијској путањи. „На почетку века, наша драма грађанског живота налазила се (како то показује Радован Вучковић у својој одличној студији *Модерна драма*) између два утицаја: савршене механике драмског заплета, који обилује ефектним театарским сценама, француских драмских писаца на једној, и прилично разливеног расправљања о најпречим

друштвеним проблемима, које налазимо у драмама код нас ништа мање популарних руских писаца, на другој страни“ (Христић 1982:197).

Иако је прва половина XX века, почев од експресионизма као иницијалне уметничке поставке, у знаку прозаизације позоришта, након 1945. долази до бројних драматизација књижевних дела, насупрот чему је било актуелно и радикално дезинтегрисање приче као у антидрами. Еволуција других медија, попут радија, филма, компјутера допринела је умањењу улоге позоришта у човековом животном простору. Слободан Селенић, у поређењу са Христићем, изоставља почетни период развоја српске драме и указује на њена три периода: први обухвата временски период од 1944. до 1956. године, други од 1956. до 1965, док трећи почиње појавом Александра Поповића 1965. године и завршава се у време када је Селенић писао свој први текст, крајем седамдесетих. Први период је идентификован периодом идеолошке индоктринације, ратних тема и преокупација, изолован од свих светских дешавања, други, коме и Христић припада, значајно је плоднији и разноврснији по свим параметрима (броју аутора, ширини тема, уметничком слојевитошћу писаног).

У овом периоду јављају се две групе писаца, они који, упркос извесним изузецима, негују реалистички проседе, и они чији су „комади превасходно интелектуалних настојања, чије мисаоне драме често користе мит и тиме проширују угао гледања на стварност,“ (Селенић 1971: 85) не фокусирајући се више на судбину појединца већ универзализујући проблематику човекове статус ситуације. Поред Миодрага Павловића, Велимира Лукића и Борислава Михајловића Михиза, и Јован Христић припада овој струји. У драме са митским мотивима Селенић убраја три Лукићеве драме, једну Христићеву, једну Михајловићеву, *Електру* Данила Киша написане након 1965. године, али већ негде „почетком шездесетих година ова форма у одређеном смислу губи своју речитост и уметничку сврсисходност“ у његовој рецепцији. У *Антологији савремене српске драме* он наводи да српска драма „показује извесне знаке истрошености, претеране коришћености митске форме као оквира за савремено драмско казивање.“ (...) „То се првенствено односи на сва Еврипидова дела чије су *Баханткиње* биле главни позоришни догађај средином шездесетих година. Све указује да се баш тада, седамдесетих година одвија сукоб грчке драме са савременим позориштем и савременим искуством“ (Селенић 1977: 365).

Артоова реченица „пророчка за позориште шездесетих година и за сукоб са грчком драмом” по Јану Коту наглашава да без елемената свирепости у основи сваког спектакла позориште није могуће, јер се у садашњем стању дегенерације метафизика мора натерати „да кроз кожу наново уђе у умове”, контрастирајући Христићевој класицистичкој формули умерености која потврђује критичко неслагање како са радикалним драмским и позоришним решењима, тако и са класицистички непродуктивним приступом попут Лукићевог. Петар Марјановић наглашава да су Христић и Лукић „представници оне групе српских драматичара мисаоно – поетског опредељења који су се јавили шездесетих година, а које и данас – не нашавши прецизнију одредницу – означавамо као неокласичаре“ (Марјановић 2006: 184).

Лукићева класицистичка матрица се идентификује доминацијом средстава која се у самеравању савременом изразу могу тумачити „извештаченим” у Христићевој рецепцији. Његова *Медеја* и Христићев *Орест* у форми радио-драме успостављају дистинкцију у перспективи извршавања/ неизвршавања освете (доследном пресликавању античке формуле и постојаном уверењу у могућности генерисања афирмативних елемената племенитих људских односа). „Написати Антигону, за драмског писца је један од испита драмске вештине“ (Христић 1986: 202).

У својој верзији *Електре* Киш је попут Христића настојао да рефлексивно надогради постојећи атички образац апелујући за своје време на актуелне, али и свевременске формуле потцртавања нужности опстајања поштења у нечасним условима и могућностима опроста као далеко хуманијем концепту од махнитости и релативности људских потреба.

Крајем педесетих, почетком шездесетих година, у јеку актуелности стваралаштва Бекета и Јонеска, група наших угледних театролога и критичара, како Селенић тврди изричито је настојала да пронађе ауторе који стварају по угледу на њих, у потпуном отклону од аристотеловске традиције, реалистичког проседеа и миметичког позоришта. Они су упркос недоследној аналогiji Поповића профилисали у тој оптици, док је са друге стране неокласичарска струја подстакнута неокласичним коадима Жиродуа, Камија, Сартра, Ануја посредовала у актуелизацији класицистичких мотива у модерном контексту.

У односу на драмске парадигме савременика Христићева поетика одликује се класичним обрасцем, интелектуално контролисаног израза у одсуству неумерености и осцилаторних скокова, непредвиђених драматуршких средстава у егзотичној разбуктаности маште, и инклузији високо интелектуалним хумором као везивним ткивом. У проблематизовању кореспондирања његове драмске језичке морфологије са осталим драмским остварењима српске књижевности, његово место је особено у оној димензији препознатљиве стваралачке плодности у духовној разгранатости јединствене поетике рефлексивне многозначности.

Мит у драмама српских писаца

Мит у рецепцији Борислава Михајловића Михиза није изолован од друштвеног, социјалног и културног контекста (као што је рецимо случај у авангардној књижевности XX века, Бекета, Адамова, Јонеска), упркос инсистирању на обележју неисторичности драме *Бановић Страхиња* (Стаменковић 1987: 132) Овај драматург у традиционалистичком дискурсу разрађује мит, попут Христића уз помоћ драмске ироније, с тим што је његова имплементација заостренија у критичкој рефлексiji актуелне стварности у односу на Христићево превасходно филозофско продубљивање како актуелних концепата, тако и универзалних онтолошких образаца. У својој драми *Игре безимених* Миодраг Павловић дијалозима митских ликова (Пролога, Хоровође, Суђаје, Сен Одисеја) претпоставља значај очувања аксиоматског и етичког карактера стварности настојањима савремених тенденција да искључе спону традиционалног драмског наслеђа и класичних вредности са ововременим, деконструисаним. Код Христића као и код Павловића, у драмама са тезом у сложеној равни психолошких, социолошких, филозофских значења духовност референцијално обликује профил писца потврђујући онтолошки карактер интегралног дела енкодирањем митског обрасца као „високе свести о нама самима”. У контексту фарсичних и гротескних митских образаца из српске прошлости у поетским драмама Љубомира Симовића у седамдесетим и осамдесетим годинама, као и драмске језичке хипертрофираности Александра Поповића, не може се успоставити паралела са Христићевом драмском платформом, док је у односу на Лукићев

драмски херметички класицистички концепт, његов израз модернији и уметнички функционалнији.

Иако није спорно да би се Христићев класични афинитет рефлектовао и у другачијим условима, посредна комуникација кроз адаптирање класицистичких тема у друштвеној клими наметнутог доктринарног оптимизма била је један од плодноснијих начина кореспондирања са публиком. У годинама постављања првих Христићевих (*Чисте руке*, 1960) и Лукићевих (*Окамењено море*, 1962) драма, функционално и уметнички препознатљиве у свом поетичком усмерењу су биле драме: *Картотека* Тадеуша Ружевица, пољског песника, приповедача и драматурга, *Настојник* Харолда Пинтера, у Словенији је те године приказан још један неокласични драмски текст – *Антигона* Доминика Смолеа, *Физичари* швајцарског књижевника Фридриха Диренмата, *Ко се боји Вирџиније Вулф* америчког ствараоца театра апсурда Едварда Олбија, Јонесков *Носорог* 1960., *Краљ умире* и *Лудило у двоје* 1962.

Крајем XX века појавили су се млади аутори који су у реакцији на бескомпромисни диктат ратних околности опет посегли за митом и антиком. Миомир Петровић, драматург и сам аутор једне такве драме (*Аргивски инцидент*), образложио је у *Српским драмским писцима* како свој, тако и драмски поступак својих миту и антици склоних, колега – Бошка Милина (*На грчке календе*), Ивана Панића, *Сократов тестамент* и Гордана Маричића *Брут*.¹⁴ Петар Милосављевић, професор и теоретичар књижевности, дао је 1990. године своје тумачење мита о Едипу, драму *Тebaнци* која са Христићевим рукописом успоставља сличност само утолико уколико интерпретира мит.

¹⁴ Зоран Мишић имао је изричито негативан став према неокласичним драматичарима у уверењу да не одговарају новом времену упркос њиховој стваралачкој одважности. „Од свих уметности, позориште је можда највише везано актуелност, за дух савременог доба, и тражи нове облике и нову симболику да се тај дух изрази. Поверење које савремени гледалац поклања Есхилу, Расину или Шекспиру брзо усахне и преобрази се у подозрење према онима који, у недостатку властитих духовних константи, траже ослонац у прошлости. Анујеви или Коктоови стари Грци и Брехтови Кинези могу да забаве гледаоца, могу и да га поуче, али тешко да му могу импоновати, макар били преобучени и у савремено одело: Антигона у спортском дресу не може да не делује хуморно“ (Мишић 1976: 43).

Христићеве антички и неокласичарски узор

У корелацији са стваралачким дискурсима три највећа античка трагичара (Софокла, Ешила и Еурипида) Христић је примарно био под утицајем Еурипидових драмских поставки (из којих су се развиле грађанска драма и мелодрама) базираних на инкорпорирању психолошких анализа, неизоставности љубавних мотива, специфичности грађења заплета и развијања дијалога, као и низу упечатљивих карактера. Христићеве непосредни узор, неокласичари, Жид, Жироду, Ануј, Сартр, Ками, као и аутор идејне драме, Шо, и поетске, Клодел, Монтерлан, а посебно Елиот, о чијим ће драмским парадигмама бити речи, су попут њега, драмски писци рефлексивне провенијенције. У Христићевом рукопису попут узора у чијим је преиначавањима митова кључни иронијски образац, ткање смисла се осликава у очувању архетипских формула у „искошеној” димензији. Митско упориште у драмским текстовима Ануја и Сартра је преваходно у рефлексiji друштвено-политичких значења (потврђујући своју драгоцену улогу у времену окупације) док је језик митског Христићу платформа за филозофска услојавања, некад и имплицитно упућујућа на актуелан друштвено-историјски контекст. Насупрот Жиду, Коктоу и осталима који су у настојању за укидањем предзнака узвишености инсистирали на духовном приземљавању у досезању и до језика вулгарности, Христићево драмско ткиво је по мери канона класицистичког интегритета. У каснијем периоду Христић се духовно дистанцирао од драмских писаца који су за његово драмско опредељење имали кључну улогу са имплицитном тенденцијом ка критичком осветљавању сопственог дела. У својим каснијим позоришним критикама он мења став о некада омиљеним драматичарима, о чему Маричић тврди да се стиче утисак да је литература која га је подстакла на писање неокласичних комада била његова „младачка љубав“ (25). Ипак, највећи узор Томас Стерн Елиот, као један од центара његове духовне преокупације задржава статус привилегованог духовног сабеседника чије је дело у свеукупности заокупљало његов духовни ангажман: „И некако сам почео са драмом у стиху (*Летња балада*¹⁵), приредио и написао предговор за Елиотове изабране текстове, па препевао његову поему *Пуста земља*, приредио збирку *Песме*. „Узор ми је

¹⁵ Објављена у часопису *Савременик*, 1960. године.

био Елиот, па чак и неке концепције Елиотове о драми у стиху и о некој блиској вези драме и поезије, о трећем гласу поезије који је у ствари драмски глас, који је у ствари оно што чини суштину драме“ (Христић 1963: 202).

Препознатљиве поетичке категорије артикулисане кроз стваралачки жанровски плурализам: лирику, есејистику, драму

Свестран уметнички профил

У духовном простору Христићеве уметничке свестраности у чијем се рукопису инкорпорирају разнородна жанровска опредељења регистровање свих чинилаца као поетичких смерница у уској корелацији са свим видовима стваралаштва се намеће као истраживачки императив. У циљу досезања смисла било ког његовог духовног концепта и разумевања доприноса литератури у поимању драмске уметности, пожељно је познавати његово дело у целини, ишчитивањем експлицитних и имплицитних формула у хетерогеном пољу уметничких изражавања, у различитим књижевним медијима.

Јан Мукаржовски је писао да се појединачно уметничко дело односи према надличној структури жанра аналогно односу индивидуалне језичке манифестације према језичком систему који је такође у поседу свих и претеже сваког ко у датом тренутку језик употребљава.¹⁶ Идеја руских формалиста је да жанр обликује књижевно дело на начин на који дискурс обликује текст, а дело, са своје стране, обликује идеју жанра, који се као динамичка и историјски променљива врста књижевности дефинише колико по присуству толико и по одсуству одређених стваралачких поступака. Тријадни систем, лирика, епика и драма се у модерној теоријској оптици не посматрају као одвојене врсте већ као три коресподентне могућности књижевне уметности које се могу сагледати само у њиховом међусобном упоређивању. Известан број теоретичара и даље настоји да јасно разграничи

¹⁶ Зависно од природе жанра, као и од његовог статуса у жанровском систему једног времена, али и од интенција аутора, као и од хоризонта очекивања читалаца, жанровска обележја се могу препознавати у свим структурним компонентама дела, од теме до композиционе схеме, али она не морају на исти начин регулисати све те компоненте.

особености жанрова према традиционалној типологији, док има и оних, као што је Бенедето Кроче, противних рашлањивању уметности на жанрове уопште – будући да је њен организам јединствен и недељив.¹⁷ „Једно књижевно дело не дели се само у себи лако и неопозиво као што би историчари и критичари волели да то буде, а Стеријина поезија, чини ми се, обавезује нас да на далеко сложенији и обухватнији начин говоримо о његовом позоришту. Међутим током времена створила се махом вештачка подела, којом је Стеријина поезија била одвојена од његовог театра, а његов театар од његове поезије, иако та поезија може много штошта да нам каже о његовом театру“ (Христић 1964: 34).

Христићево интегрално књижевно дело у оквирима модерног класицизма укључује више књижевних жанрова (поезија, есејистика, драма) енкодирајући препознатљиву поетику и јединствен есејистичко филозофско теоријски оптикум. Усаглашено императивима врхунске духовне етике и књижевне културе, свако дело писао је увек „са пуним разлогом“ и тежњом ка чистом казивању изостављајући пренагљене речи, казивања ради казивања, дескрипције без оправдања.

Иако није прецизно артикулисао дистинкцију књижевних родова, Христић наглашава неке одесенцијалних драмских парадигматичности не подупирући традиционалну поделу жанрова или потврђујући модерна тумачења, указујући да за: „За разлику од игре, лирске песме и наравије, што представља најспонтаније облике људског изражавања, драма је високо артифицијелан облик, који почива на много више конвенција него што се нама то чини“ (Христић 2006: 21).

У времену неиспиративном за изазове класичног карактера, у ставу који је превасходно контемплативан, али се у одређеној мери може показати и као ангажован, Христић је имплементирао парадоксалну идеју о нужности очувања чисте уметничке свести у могућности удвајања непосредног искуства са књижевним. Упркос томе што је у теорији претпоставио привлачност неспутаности игре, животног апстрактном, ригидном обрасцу, на које не може бити сводљива датост људског постојања, она је у његовом стваралачком рукопису често и нежељено изиграна прецизним координатама рефлексивног ума, тако да се драме понекад поимају са мањком маште. Квалитет

¹⁷„Став о неодвојивости драме од теорије налази оправдање и потврду у етимологији речи. Наиме, театар, место у коме се одвија драма, значи простор где се долази да се нешто види, а реч теорија потиче од истог корена и значи процес виђења или сагледавања“ (Настич 2010: 9).

спекулативности као интелектуалног нијансирања, које је вредновао мање аутентичним у уметничким делима, утиснула је високе, непролазне вредности и одредила трајност његових дела у свим жанровима.

У својој рецепцији књижевности и актуелних вредносних мерила севремених елемената Христић није изгубио веру у дефинитивну конструкцију и могући излаз креирајући плодну раван за оптимизам, који иако ослабљен, није препознао апсурд који у авангардном обрасцу релативизује егзистенцијални статус. Изолујући идеју бесмисла, кроз превасходно анулирање мрака у усложњеној уметничкој творевини за Матића је, као и за Христића живот у вишедимензионалној разнобојности противречан, али не и апсурдан. Круцијалне стваралачке особености у кохерентном, мотивски врло усмереном ткиву, идентификоване су слојевито и сложено у чврст језички образац. Од виталног значаја у Христићеву оптици је просејавање текста од површности, дифузности, непотпуности, прочишћено од свих пролазних смислова и значења, ломова, дисконтинуитета, изобличавајућег, безгласног. У грађи у којој нема непоузданог тока мисли, образац интегралности поетичке парадигме у жанровском препознавању је у доследној имплементацији како у Христићевом стваралачком делу тако и у теорији. Будући да жанровска диференцираност има упориште у једном књижевно-етичком универзуму, теже је хијерархијски вредновати различите медијуме његовог деловања, иако је могуће закључити да се природније изражавао у домену есејанског драмског списатељства.

Иако није развијао теорију у прецизним дистинкцијима између три жанра, нити инсистирао на услојавању жанровских особености, у стваралачком дискурсу је повремено уткивао елементе других жанрова у динамици међусобног преплитања. „Све до деветнаестог века било је природно да велики драмски писци буду велики песници, али од романтизма до данас постало нам је јасно да велики песници не морају бити велики драмски писци и израз ‚песничка драма’ понекад служи као оправдање очигледних драматуршких недостатака и неуверљивости више него што упућује на неке особите врлине. У најбољем случају, песничка драма је покушај да драма поново постане формула стварности (као што су биле грчке трагедије), не само слика стварности (као што је реалистичка драма); у најгорем, она се одбацујући сваку везу са свакодневном

ствраношћу, губи у разређеној атмосфери нестварних збивања и вербалном лиризму без правог драмског покрића“ (Христић 2006: 228).

Однос драме и поезије

Будући да је и сам био песник, и то класицистичке провенијенције, песничке елементе, стихове, одломке песама је у појединим сегментима инкорпорирао у драме искључујући ризик од потенцијалног разводњавања драмског ткива у неоправданом лирском учешћу.

У контексту у ком се поезија у нашој књижевности¹⁸ у 50- тим, 60- тим годинама јавила у доминацији над прозом није чудно што се Христић својим ерудитским хеленским склоностима прво уметнички артикулисао стиховима.¹⁹ У то време неки од водећих песника су припадали категорији учених песника елиотовског типа (поред Христића, Павловић, Миљковић, Лалић, а на одеђени начин и Попа). Милин је потцртао да „Књиге и читање у Христићевој поезији представљају релативно засебан тематско-мотивски сегмент, који, помало обележен сенком Хорхеа Луиса Борхеса и метафориком Вавилонске библиотеке, досеже до меланхоличних сазнања да је све већ речено и да су књиге већ одавно забележиле суште истине овог света“ (Милин 2013: 75). Група младих поета (уз Христића и Бранко Миљковић, Боривоје Радовић, Велимир Лукић) трагали су за модерним песничким решењима, уз подршку свог „духовног ментора“ и узора Душана Матића. У својим стваралачким почецима Христић указује на непосредну везу драме и поезије што је касније напустио: „И некако сам почео са драмом у стиху. Узор ми је био Елиот, па чак и неке концепције Елиотове драме у стиху и о некој блиској вези драме и поезије, о трећем гласу поезије који је у ствари оно што чини суштину драме“ (Христић 1963: 202- 219). Уз наслеђе старијег Т.С. Елиота, смернице „индивидуалног талента“ су биле и његов стваралачки компас.

¹⁸ Те песме су чист екстракт меланхолије модерног човека, коме није преостало ништа друго него да се сетно сећа некадашње величине својих недосегнутих класичних узора, од Хомера до Гетеа. Песме Христићеве, а нарочито она антологијска, о Федру, чине га најмеланхоличнијим српским писцем новог доба.

¹⁹ Посебан афинитет је имао према песницима: Елиотау Спендеру, Одну, Малармеу и Бодлера. Поезија у којој је утиснуо аутентични печат га је упутила на драму.

Христић је сагласан да ревитализација традиције у њеној двозначности (рецепција и продукција) захтева свест о њеном могућем оживљавању и *бирању* у контексту чега је Матићев ауторитет доказивао бројним цитатима, од којих је да човек не живи ни са лепотом, ни са истином, већ са људима преузео као једну од иницијалних стваралачких смерница у теорији драме (иако по својој интелектуалној структури не и доследно инкорпорирао у властитом рукопису). Ако је поезија у Христићевом духовном микрокосмосу реципирана магијском компонентом врхунске уметности, позориште је идентификовано најужом релацијом живота и уметности.²⁰ Класицистички манир у инсистирању на брушеном и прецизном језику, вешто моделоване форме, у концизној реченици, у равни одмерених, плодних значења, прегнантних рефлексивношћу у драми обликује преважуће животно афирмативни дискурс у поређењу са меланхоличним у поезији.

Његова синтакса се у свим жанровима обзнањује у уједначеном ритму, умереној тензији, складу између садржаја и форме, успостављању мере класицистички обојена у искључивању сваког вида радикалног и пренаглашеног приступа препознатљивог за авангардне поступке. Упркос пищевој спекулативној вишеслојности која претпоставља отвореност за стално нова тумачења писац и теоретичар има изразито негативан став према свих видовима произвољности, неразумљивости и херметичности.²¹

Однос поезије и драме (изузев о указаним негативним особеностима песничке драме неадаптибилне савременом обрасцу) Христић проблематизује када говори о међусобној условљености грчке трагедије и поезије у истоименом тексту: *Трагедија и поезија*. „Традиционално, трагедије су драме у стиху, и расправе о томе до које је мере трагедија одвојива или неодвојива од стиха покренуте су још у XVI веку. Ако нешто везује трагедије за стих, везује их то што је само у стиху могућ брзи и тренутни прелаз из једног света у други, из једног контекста у други, и то не осећамо као нешто насилно и

²⁰ Учествујући у конституисању духовних профила студената, Христић се често позивао на свог духовног узора, заговарајући као и Елиота емоционалну компонентну органску уткану у ткиво уметности, попут њега је стварао интелектуалну поезију и спекулативно плодан драмски израз. Иако са класицистичким обележјима, и стих му у „савременој формули интелектуално кодиран.

²¹ И у слободном стиху, у Христићевој рецепцији свака спонтаност оно што нам се само чини спонтаним, њен одјек и покушај „растерећења притиснутих формама”, јер „тело уметности” и не подлеже безидејним обрасцима расутоги, анархија, неухватљиве уоквиривости. Христић је специфичну анатомију свог слободног стиха, за разлику од Д. Матића, једног од стожера његових поетичких упоришта, узора који је експериментално брусио лик, компоненте свог слободног стиха, доводећи га у највећој мери у везу са конверзационим говором, конструисао искључујући спонтаност као примарно начело.

вештачко. У прози би такав прелаз био и једно и друго – довољно је само погледати патетичне изливе у мелодрамама – зато што је проза начин изражавања који поштује различите контексте и њихове разлике. Да би се у прози прешло са једног у други контекст, пут је дуг. У стиху, он је кратак: песничке слике и метафоре нису ништа друго него најбржи и најприроднији ход из једног контекста нашег искуства у неки други и њихово непосредно повезивање” (Христић 2006:14). Своје драме Христић није ноптерећивао неоправданим инкорпорирањем елемената поезије искључујући образац патетично декламаторске извештачености песничке драме,²² што Предић, како наводи Христић, назива „лирским карактером” као једним од „проклетстава наше књижевности” (Христић 2006: 201).

Однос драме и прозе

За однос драме и наратије у српској драми Христић је нагласио да је: „Прича одувек била најслабије место свих наших драма“ (Христић 2006: 201). Иако писац и теоретичар јасно даје предност позоришној реализацији наспрам његовог драмског предлошка указује на суштинску важност квалитета текста који је есенцијални предуслов за одличну представу.

У компаративном сагледавању прозних врста Христић изоставља научно квалификовање, али недвосмислено даје предност трагедији према роману, који је као врста његовој стваралачкој оптици и духовном сензибилитету најмање духовно сродан од свих прозних врста (па и уопште), што јасно потврђују његови ставови: „Макбетово ‚Макбет је убио сан‘ (...) у роману је тешко могуће, не зато што је роман нижи а трагедија виши литерарни род у коме људски живот постаје питање какво се у роману не може поставити, него зато што је роман много дубље укоренен у видљиви и опипљиви свет и мора да поштује његове узрочности више од драме. А Аполоново пророчанство у *Цару*

²² У рецепцији трагедије Христић апострофира још један значајан аспект античке трагедијевалоризујући је у нераздвојној и кључној спони са музичким елементом. „Грчка трагедија далеко је од оног што данас називамо драмом. Са својом музиком и хорским песмама, с тужбалицама које заједно певају хор и протагонисти, она је (како је приметио Ниче) далеко ближа ономе што данас зовемо опером. Грци су знали да је музика уметност која најдубље потреса људску душу и није мала заслуга Мире Ерцег што је покушала да Есхиловој трилогији врати онај елемент који јој је умивено и уштогљено класицистичко рецитоване одузело, и да нам је бар донекле поново представи као велику музичку драму“ (Христић 1996: 156).

Едипу или олуја у *Краљу Лиру* улазе у људски живот из једног другог света како би у њему открили нешто, и у свом драмском простору трагедије сасвим природно и лако прелазе из једног у други од та два света“ (Христић 2006: 14). Карактеристике романа као што су наративно протезање чија ширина често практикује дигресивно уграђивање и детаљно, дифузно причање, сведеност на земаљску једнодимензионалност, временско прецизирање које свакако не би пропустиле да буду забележене су неки од разлога због којих Христић није имао мотива да напише роман. Драмски дискурс свеобухватније визије према роману у акцентовању распона од „најдубљег у човеку до најудаљенијег од човека“ у стимулативном генерисању идеја у њиховој транспарентности и упечатљивости био је Христићу духовно сроднији. „О драми од Аристотела говоримо као уметности сажимања. Могли бисмо се чак послужити једном метафором позајмљеном из физике и рећи како је драма уметност високог притиска. (...) Више од других књижевних родова драма мора да штеди, просто зато што представа у позоришту не може да траје у недоглед, као што читање Марсела Пруста може да траје данима, недељама, месецима, па чак и годинама. У два до три часа мора да се постигне оно за шта роман има на располагању стотине, а понекад и хиљаде странице. Ово је толико очигледно да је једва вредно помињања, али већ дуго времена када говоримо о односу драме и романа, говоримо о томе што роман има, а што драма нема, уместо да покушамо да видимо и оно што драма има, а што роман нема. Ма колико то парадоксално могло изгледати, Аристотел је остао међу реткима који су приметили како драма има и нешто што еп нема” (Христић 1989:168). Иако се у саображавању приземљеном дискурсу умањује префикс метафизичког у оквиру формуле модерног, Христић у неколико исказа промишља о светој формули уметности као кореспонденцији оностраног и ононостраног чији се спој најлакше домашује у драми. У том контексту роман је позициониран на нижој, земаљској истанци, оптерећен описима који измичу оси духовно есенцијалнијих пунктова: „Ако трагедију сматрамо синонимом за ‚велику драму‘, постаје нам јасно да је драма еминентан религиозни род, док је роман лаички: од човека, она се увек окреће нечем другом, обухватнијем, универзалнијем; роман је задовољан човеком и оним што се међу људима збива“ (Христић 1981: 156) (...) „Није мали број критичара који сматрају да се у наше време трагедија из драме преселила у роман, и да су све велике трагедије модерног раздобља *Браћа Карамазови*, *Моби Дик*, *Процес* и *Авеласоме*, *Авеласоме!* – да поменемо само неке од критичарима

најомиљенијих примера. Тако наши трагичари не би били ни Ибсен, ни Чехов, ни Пирандело, ни Брехт, ни Бекет, већ Достојевски, Мелвил, Кафка и Фокнер. Драма као да је потиснута у други ред, и драматичари нашег времена показују нам се, као, додуше, занимљиве, али и по много чему другоразредне фигуре иза којих се уздижу далеко веће што окружавају наше интелектуално обзоре као ланци високих планина. Њима се природно обраћамо када не знамо одговора на питања која морамо наћи. И чини нам се да у некој модерној верзији *Жаба*, Дионис у подземном свету не би више тражио драмског писца да помогне своме граду заспалом у невоље, већ неког романописца, филозофа или есејисту чији би савет био много мудрији. „Велики драмски писац,“ можемо прочитати у књигама Ерика Бентлија *Драмски писац као мислилац*, „може да у историји заузима место које је више налик ономе што га заузимају Сократ или Карл Маркс, него ономе које заузимају Дејвид Беласко или Викторијен Сарду” (Христић 1986: 168).

У његовој рецепцији есеј (један је од родоначелника српског есеја) као квинтесенција саме литературе синтетизира кључне одлике његове стваралачке физиономије: спекулативну густину, напрегнуту концентрацију искуства, испреплетаност асоцијација, поезију интелекта, бројне цитате, у његовој аутентичној формули „мудрог и лепог, једноставног и поучног, отменог и полемичног”. Један од најплоднијих есејиста чија је теоријска есејистика проистекла из изворног осећања његовог идентитета као начина уметничког изражавања својим есејима потврдио је гледиште по ком се есеј идентификује превазилажењем естетичког стадијума и постизањем етичког, највишег стадијума који литература може имати.

О трагедији и трагичном

Питање трагедије као цивилизацијски проблем

Теоријска промишљања Јована Христића на тему трагедије, њеног места и улоге у синхронијској и дијахронијској равни, у кључном су теоретичаревом фокусу, потцртавајући значај њеног постојања и опстајања као драмске формуле универзалности. Питање трагедије је у његовој рецепцији је и цивилизацијски проблем, будући да је историја саучесник сложених деловања у развоју њеног жанровског идентитета. Успостављајући дистинкцију између трагедија према актуелним теоријским критеријумима, Христић указује на четири врсте: „Постоје оне које су своје чланство у овом елитном клубу задржале, упркос свим теоријама које су позивале на ревизију чланства (...) Постоје оне чије је чланство у клубу прилично неизвесно (...) Постоје оне које су своје чланство дефинитивно изгубиле (...) Постоје најзад, и оне које своје чланство час губе, час поново стичу“ (Христић 1998: 22). Иако не именује и не диференцира трагедије по овим категоријама, у сваком случају јасно је да трајно и непомериво чланство имају оне чија је позиција у већини класификација неупитна: „Тако је друга апсолутна ствар коју можемо рећи о трагедији ово: трагедија је оно што је преживело као трагедија. И то нас доводи до још једне ствари коју морамо имати на уму када говоримо о трагедијама. Питање трагедије није толико теоријски, колико и историјски проблем“ (15). Детерминишући је драмским тоталитетом са универзалним тежиштем „инкопорирања првих и последњих питања” и неприкосновеним значајем у компаративној равни драмских врста он указује да она пре свега артикулише „потребу 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“ (Христић 1986: 114-115).

Иако је и у многим есејима, као и критичким приказима проблематизовао ову тему, у свом делу *О трагедији* у највећој маргинализира релевантне аспекте везано за ову драмску форму.²³ У контексту бројних промишљања којасу у теорији и историји трагедије

²³ У књизи *О трагедији* (1998) се наслови индикативно упућују на Христићево центрирање у проблематизовању ове врсте: *Трагедије и теорије трагедије, Шта су Грци гледали? Един, мит и трагедија*,

формирала основу за стварање различитих школа и начина тумачења, Христићеве аутентични судовисаображени су ерудицији, активном гледатељском искуству, рафинираном унутрашњем нерву, луцидном тумачењу са антиметодским предзнаком.

У дијахронијском бележењу појма трагедије у својој књизи *О трагедији* од V века у Атини пре Христа, па до Бекета у XX веку окосницу теоријског ткива сачињавају текстови о Антигони, Едипу, Федри, Шекспирове трагедије и Чеховљеве драме као најважнија упоришта у историји овог жанра.

О античкој драми и позоришту

Значајан простор је, сходно свом матичном духовном опредељењу, посвећен античкој драми и позоришту, које, са ореолом култног, надпозиционира у односу на потоње наслеђе у историји драме. Идентификујући је референцијалном вредношћу у дијахронијској равни не искључује у савременом коду углавном превазиђену Аристотелову рецепцију трагедије, иако се у свом стваралачком дискурсу није држао основних Аристотелових начела, нити безусловно преузео грађу античких драма.

Реципирајући Аристотелову теорију иницијалном референцом драмске теорије у контексту античке културно-друштвене парадигме, за разлику од бројних модерних теоретичара, он не проблематузује евентуалне негативне реперкусије у историји теорије трагедије. На основу поменуте дефиниције, он не потцртава да су се комплексне теоријеразвиле неvezано за чињеницу да ли су првобитни прописи били примерено схваћени, или, као што се такође догађало, погрешно тумачени. Извесни теоретичари тврде да су је доцнији, пре свега ренесансни и класицистички тумачи успоставили као модел и узор, као недодирљиви ентитет, што је са друге стране могло да има негативни утицај на „живу“ трагедију. У пракси проширивања и употпуњавања првобитног Аристотеловог текста драмска парадигма се учвршћивала у строго утврђеној и наизглед непомерној позицији.²⁴ Таквим устројством апсолутизма она је у рецепцији многих

О Антигони, Три Федре, О неким Шекспировим прилозима трагичкој уметности, Где почиње трагедија? Шта се догодило са трагедијама? Чехов – трагички песник? Чему трагедије?

²⁴ Један од таквих случајева је поред поменутог ренесансног концепта и каснија класицистичка доследност примене правила о три јединства, за које је Мирјана Миочиновић изјавила да „Аристотелова (одувек

теоретичара (попут чувеног Рејмонда Вилијамса) водила „окошталости”. У поређењу са осталим врстама, поставка ових теоретичара је да је трагедијска нормативна теорија делимично изгубила непосредан додир и са целокупним друштвом које се развијало независно од постулата њеног уобличавања. Та неупитна верност Аристотеловој теорији, у рецепцији извесних теоретичара, постигла је свој врхунац у идеји о „смрти трагедије”, па је савремена драмска теорија у већини случајева разуме као давно истрошену и застарелу врсту. Џорџ Штајнер (1979) указује да је са тријумфом рационализма и секуларног мишљења уклоњена могућност метафизичке основе за трагедију у модерном свету, док Христић, како смо раније образложили, дубоко верујућим, али не и гласно артикулишућим уверењима проблематизује могућност појаве трагедија у савременом добу.²⁵ У оквирима савремене теорије драме Христићева рецепција, упркос чињеници да не дијагностикује трагедију кроз аристотеловску теоријску призму, изоштрена је рафинираним мерилима као плод продубљене класицистичког афинитета у обрасцима модерног поклањајући већу пажњу античкој драмској парадигми, него авангардним позоришним остварењима (иако у својим тумачењима, у негативно критички интонираној оптици није заобилазио ни њих).

За разлику од теоретичара који су покушали да умање Аристотелов утицај, као нпр. француски класицизам, а касније Валтер Бењамин (1986) који, у својим расправама о немачкој трагедијској драми тврди да су Аристотелове дефиниције слабиле свест о вредности драма, или као други екстрем, примера апсолутне подршке попут Леона Розенштајна, Христићев суд је еластичан по мери отворености према људским, животним и интелектуалним могућностима актуелног историјског момента: „Трагедија је далеко од тога да буде једном засвагда утврђен и дефинисан појам,“ (Христић 2006: 59) али ни „поништавајући” значај неопходности њеног постојања.

Ретки су теоретичари драме XX века који тако изразито класицистички валоризују античку драму неприкосновеном без превредновања, указујући на неминовност њене реактуелизације у модерном времену, истовремено уважавајући особености њене

неспретно тумачена) правила о јединствима, ионако нису била од битнијег утицаја на композицију и рецепцију драме“ (Миочиновић 1981: 12).

²⁵ Чињеница да Бекетове трагедије сматра последњим у историјској вредносној равни, у више пута наврата не негирајући неспокојство гледоца што је „више нема” не умањује културну жеђ за њеним бивством. „Наиме, једна од амбиција драма о којима сада говоримо јесте да се у наше време напише трагедија, или да се бар открије могућност трагедије“ (Христић 1998: 23).

контекстуалне позиције. Сетно, са неугаслим ентузијазмом разматра зашто се у модерној књижевности трагедија не рецепира примарном уметничком врстом ине успоставља слично ономе што се десило у Атини V века, (па) и у Енглеској Елизабетиног доба и у Француској у XVII веку, због чега су покушаји данашњице ревитализовања трагедијске форме маргинализовани.²⁶

Дубоко интересовање за антику се само делимичнообразлаже конзервативно-класицистичким разлозима, више високо интелектуалним устројењем широке свести засноване на темељном и слојевитом преиспитивању есенцијалних компонената у сложеном развоју драме. Тумачећи више или мање познате аспекте грчких трагедија у координатама често неуобичајеним за тадашњу теоријску мисао о античкој драми, аутентичном промишљањима је настојао да осветли једну од области која га је у круцијалној мери заокупљала.

„Када се питамо о трагедији у нашем времену, питамо се, у ствари, да ли је то још увек тако. На жалост, изгледа да није, упркос свим напорима модерних драмских писаца да допру до основних истина о човеку до којих нам се чини да је грчка трагедија тако природно долазила. Можда, ма колико то парадоксално звучало, баш због тих напора. Од Ибзена до данас, најзначајнији драматичари нашег времена на све могуће начине покушавају да открију истине о човеку оног реда које налазимо у трагедији, али чини нам се да углавном не успевају и да напишу трагедију. И то не толико због тога што су наше истине о човеку – како то обично мисле неки критичари – престале да буду трагичне, колико због тога што у њиховим драмама налазимо извештан раскорак између идеје и остварења, раскорак који се показује поразним по савршену усклађеност драмске форме и теме коју налазимо у трагедији. Јер, оно што у грчкој трагедији прво видимо јесте како нас поступци њених јунака природно и спонтано воде ка највишим и најопштијим истинама о човековом постојању. Велике истине не откривају се тако што ћемо се смишљено упутити у потрагу за њима; ми их налазимо тако рећи уз пут, док тражимо нешто сасвим обично, што на први поглед не обећава никакво судбинско или метафизичко откриће. Оне се, како би рекао Габријел Марсел, не траже, него налазе. Тако у грчкој трагедији идеја израста као

²⁶ У поређењу са временом позоришних свечаности у Старој Грчкој када су престајале политичке расправе, судски процеси, војни подухвати, у данашње време се чини да је и сама дискусија о опстанку трагедије депласирана.

крајњи интелектуални резултат човековог делања, и није унапред задата том делању као његов свесно постављени циљ“ (Христић 1986: 168- 169).

Наглашавајући неминовност имплементирања социолошких и антрополошких индекаса у циљу јачег, целовитијег препознавања и разумевања формула антике, Христић каже: „Истини за вољу, грчке трагедије је данас тешко читати без коментара: оне нам долазе из једног нама страног и тешко разумљивог контекста, и друштвеног, и интелектуалног, и моралног, и религиозног, и емотивног“ (Христић 2006: 31).

У савременом контексту драме са античким предлошцима је потребносаображавати параметрима модерности у свом „преобликованом и престилизованом“ садржају без присилне имплементације формуле читљиве једино у времену свог настанка.

У вредносним постулатима своје теорије он јасно указује на отпор према дистанцирању драма од живота, било да су у питању антички или савремени предлошци, јер су и грчке трагедије, у времену када су настајале, имале круцијалну спону са оновременим животним податком. „Учени тумачи претворили су грчке трагедије у безболне метафоре, само што су при том заборавили да нико не иде у позориште само да би гледао метафоре. (...) Атињани нису ишли у позориште да би гледали апстрактне метафизичке драме о људској судбини, него да би гледали комаде који су имали шта да кажу о ономе што их је сваког дана узбуђивало” (293).

Теоретичар проблематизује драмско дело у његовој вишеслојности, у условљеним променама у ткиву драма у свим аспектима, неодољиво од од профила своје временске равни и актуелних друштвених образаца посебно акцентујући разлику у композиционом структурирању дела антике и савременог доба. „У класичним трагедијама живот се зауставља како би једна прича могла несметано да се одвије до краја и како би њени јунаци могли бити сами онолико колико им је то потребно. Док Едип трага за Лајевим убицом, не дознајемо ништа о оболелима и умрлима у Теби“ (Христић 2006:70). Услојеност данашњег света у паралелним структурама рефлектујући се у уграњавањима на свим нивоима сложености неминовно се пресликава се и на све аспекте драме творећи њену особену композициону парадигму.

У својој рецепцији драме антички Грци су рачунали надинамичку слојевитост уушифровања формула „познатог и непознатог“ у креирању „велике драме”. „Када кажемо: Грци су знали шта ће бити са Едипом, њих није занимало ‘шта се затим

догодило', него нешто друго. Трагедија није криминални роман. Та хипотеза о познатом чини ми се помало сумњива. Не верујем да су баш сви до танчина знали шта ће бити са Едипом, као што ни ми не знамо до танчина шта ће бити, рецимо са Краљевићем Марком. Имамо само неке мање или више неодређене идеје о њему. Али једно је важно: драма увек зависи од познатог колико и непознатог (...) Тај однос грчки трагичари су искористили до максимума, на који се позивају и модерни драмски писци који се користе њиховим темама" (Христић 1994: 202).

Профилисањем античке драме као неизоставно музичког комада, Христић иако не развија и не проблематизује ову тезу попут Ничеа²⁷, изоштрава значај музичке компоненте у оваплоћивању коресподентности са свим аспектима трагедије у сагледавању драме као једног духовног организма. „Грчка трагедија далеко је од оног што данас називамо драмом. Са својом музиком и хорским песмама, с тужбалицама које заједно певају хор и протагонисти, она је (како је приметио Ниче) далеко ближа ономе што данас зовемо опером. Грци су знали да је музика уметност која најдубље потреса људску душу и није мала заслуга Мира Ерцег што је покушала да Есхиловој трилогији врати онај елемент који јој је умивено и уштогљено класицистичко рецитоване одузело, и да нам је бар донекле поново представи као велику музичку драму“ (Христић 1996:156). У поређењу са појединим извештаченим класицистичким обрадама које у својој интерпретацији лишавајући трагедију музичке подлоге одузимају јој аутентични пулс, он наглашавањем синкретичности њене античке формуле акцентује јединственост њеног медијумског вишегласја.²⁸

У Христићевој рецепцији посебно је наглашен значај Хора у античкој трагедији, као и Хоровође са чијим говором као добро познатим општим фразама, готово пословицама, се углавном завршавају, у функцији смиривања грчког света који је махом

²⁷ „Метафизичка утеха којом нас отпушта свака права трагедија, да је живот у основи упркос неразорно моћан и пун насладе, показује се опипљиво јасно као хор сатира, као хор природних створења што иза цивилизације неуништиво живе и вечито остају исте“ (Ниче 2012: 23) у Христићевој рецепцији није превазиђена, у смислу да су деконструкција и десакрализација само пролазне кризе у развоју човечанства. За њега је, попут Ничеа (изједначавајући трагичко и дионизијско, трагедија чини да будемо свесни окупне истине Диониса) искуство трагичног безусловно прихватање живота посебно током патње, страдања и смрти.

²⁸ Будући да трагедија у Христићевој рецепцији настоји да најобухватније, најдаље, нацеловитије сагледа односе у стварности, акценат јесте на њеном многогласју отелотвореном у вишедимензионалном, најдубље оживотвореном уметничком јединству.

гледао и преживљавао страхоте које им је нудила, јер трагедије, што Христић апострофира, нису писане за интелектуалце и филозофе, већ за обичан свет: жене, децу, слободне људе и робове.

Указујући на оно што је битно у настојању да осветли супстанцијалне трагедијске обрасце на мање систематичан али доследнији начин него у многобројним научним студијама, не поштујући строгу архитектонику методолошког приступа, Христић увек има у виду да она није мртва и уочена форма, за „класицистичке излоге,“ али да свако тумачење њених кључних компонената сходно дубини и пуноћи свог ткива изискује озбиљно посвећивање: „Изгледа да о трагедији можемо да мислимо само ако при том имамо при руци и неку теорију трагедије. Трагедија је једина књижевна врста којој је потребна теорија да би могла да постоји. Не можемо је дефинисати онако једноставно и недвосмислено као што се у енциклопедијама дефинише сонет (...)” (Христић 1998: 15). У саображавању граничним пунктовима живота грчка трагедија у Христићевој оптици отвара плодносно преиспитивање васељенског пулса у огољавању аксиома живота, у којима бол и патња најшире отварају рецепторе препознајући све нијансе човековог бивства. „...у грчким трагедијама страховити и стварни бол и ништа мање страховита и стварна патња мора бити опипљива пре свега“ (Христић 2006: 293). У таквом контексту он указује на једну од упечатљивих карактеристика грчке трагедије, а то је да „Једноставно речено: од митова који су им стајали на располагању, грчки трагичари непогрешиво су бирали најкрвавије, оне у којима има највише убистава, и то поглавито оне у којима се чланови једне породице међусобно убијају. Штавише, чак су додавали помало крви“ (28).

Доминација формула деконструктивности, релативитета, фрагментарности у новом свету ограничава валоризоавње некадашње димензијесветости током историје оваплоћене у различитим вредностима. У савременом контексту непоузданих каузалитета симболи, који су узели прерогатив Бога, су такође маргинализовани, јер су у савременом дискурсу обезвређени у деконструисаним формама. Упркос модерној оптици која искључује доминацију метафизичког, Христић у анализи Софоклове трагедије *Цар Едип* не потиरे садржајност њеног улога: „Можемо отићи још један корак даље – јер трагедије су драме које нам допуштају да идемо најдаље што можемо – и доћи до још једне двосмислености људског живота коју нам Софокле открива. А то је да у сваком животу постоји и нешто што смо сами створили, али и нешто што је створено за нас“ (Христић 1998: 57).

Утемељење метафизичког карактера трагедије теоретичар приписује заслугама дискусија филозофа из времена немачког романтизма на самом измаку XVIII и на почетку XIX века (Хегел, Шелинг, Шлегел): „И није потребно нарочито истицати да су сви ти појмови унели више збрке него јасности у расправљања о трагедији (...) Тим теоријама можемо пребацивати да су преуске, али мислим да би било далеко праведније рећи како су оне, у ствари, спекулативно стварање трагедије које у драми више нема (...) Појмовима (које су увели немачки филозофи) трагедија је подигнута на висок метафизички пиједестал, на коме ће остати све до данас“ (37). Теоријски допринос немачких филозофа се упркос наизглед несврсисходном апстраховању трагедијске форме, у специфичним условима њеног опстанка идентификује укључивањем филозофске компоненте у тумачењу трагедије која се и данас показује незаобилазном. „У филозофији немачког романтизма трагедија постаје драма која покреће најважнија и најопштија питања човекове егзистенције, и данас тешко можемо да мислимо а да не дозволимо себи да се препустимо размишљањима која су бар налик на филозофска“ (39).

Драмски дискурс Расина и Корнеја

У дијахронијској вертикали Христићева класицистичка рецепција трагедије издваја драмске дискурсе француских класика, Расина и Корнеја, као релевантне референце у развоју трагедије као драмске врсте. Иако Христић, по природи свог драмског афинитета више фаворизује Корнејеве драме чија је уметничка сложеност у његовој рецепцији усаглашена параметрима са предзнаком највиших вредности, не пренебрегава вредност Расинових, као експлицитног показатеља најуже условности трагедијских особености и друштвених детереминаната. „Али чињеница да су неке од најважнијих личности у његовим трагедијама у ствари каријеристи, показује нам једно: да је трагедија из света греха и кривице – у коме се одвија грчка и Шекспирова трагедија – прешла у свет друштвених односа, и да основни трагички мотив више није учињено дело и цена која се за њега мора платити, већ трошење, расипање и уништавање живота у борби за друштвени положај и успон“ (Христић 1986:77). Христић тврди да се идентитет трагедија не може уобличити психологизацијом својих ликова, иако не умањује могућност валоризовања

специфичног квалитета психолошког преиначавања Расинових ликова. „Требало би прво знати шта је то трагедија и чиме се она разликује од психолошке драме“ (47). Међутим, “требало би бити и драмски писац, велики бар колико Расин, па моћи замислити једну друкчију *Федру* и расправљати о њој” (41). Апострофирајући Расинове недостатке као што су: апстраховање, вештачки штимунг, високопарност према животности, психологизације на уштрб драматичности и друге компоненте, он као да имплицитно замера самом себи као драмском писцу, јер је филозофским параметрима настојао да оствари класицистичку доминацију у својим драмама. „Његова трагедија је непокретна и досадна, у њој се бескрајно дуги монолози немилосрдно нижу један за другим,“ (44) Христић уводи сопствену реорганизацију јасно осветљених и фокусираних односа ликова у драмама не умножавајући их и не усложњавајући на начин на који то чини Расин. „За разлику од Еурипида и Сенеке, код који су односи међу јунацима у драмама једноставни и сведени на најмањи могући број чинилаца, није тешко приметити да Расин сваком од односа које му је класична прича оставила у наслеђе, додаје по један“ (48). У односу на његове драме у којима боговискоро да изостају, јер је ионако много блискија обрасцима садашњице него свету у коме се богови непосредно мешају у животе људи, Христић их сходно савременом диктату није имплементирао. У настојању да оживотвори филозофско ткиво текста, а усклађујући форму и садржај у правој мери попут Расина, он ипак не успева да сузбије превлађујући спекулативни карактер својих драма. Иако се „трагедија покоравала извесним правилима пристојности која је захтевао и поштовао XVII век,“ (47) у рефлектовању класицистичког обрасца финоће његову поетику детереминише интензиван слој апстрахованости. У поређењу са парадигмом авангардних драмских писаца која опонира Христићевој духовној рецепцији и профилу (у умерености, студиозности, nelaкомислености, измицању ниском и гнусном, као и мрачним конотацијама, Расин му је, сходно својој класицистичкој духовној оријентацији био блискији. Корнеја, са друге стране профилише највећим драмским писцем, чији је духовни и ставралачки хоризонт најшири не само у домену драме већ и у читавом пољу књижевности, свестан да је такво поимање у модерним координатама двадесетог века у најмању руку полемички интересантно. „Највећи? Зачудиће се читалац. Кога данас још могу да понесу његове реторичке драме, ко још чита Корнеја осим стручњака за 17. век?“ (...)

(46) „Корнеј је бескрајно разноврстан писац. Не треба у тој разноврсности видети, као

што се понекад чини, Корнејеву несигурност у погледу драмске форме којој ће се приклонити, већ пре богатство његове маште која не заостаје много за Шекспировим. Шетао је Корнеј жанровима не зато што није био у стању да пронађе свој, него зато што му један жанр није био довољан“ (51). Афинитет ка перфекционизму као можда илузорним стремљењима за савршенством, за врховима који можда јесу мера „истине“, коју је ценио и у теоријском и стваралачком раду, Корнеја поставља на прво место, док толико оспоравану реторичност маргинализује. „Корнеј каже како један карактер мора бити савршен примерак своје врсте, без обзира на то каква је врста (...), а херој је (ово Корнеј не помиње пошто се само по себи разуме – савршени херој)” (50). У координантном систему ликова Христић наглашава упечатљиви значај пуноће и изнијансираности драмских карактера у неумитној парадигми животности што је у његовој валоризацији један од суштинских показатеља драмског квалитета. „Могли бисмо чак рећи: стварајући јунаке којим би требало да се дивимо, Корнеј је у ствари хтео да их удаљи од нас. Додуше, они су већ били удаљени, и то у времену и простору“ (51). Христић није нагласио мишљење Курт Фон Фрица да Корнеј као теоретичар сматра суштинским елементом трагедије – улогу личних страсти (Курт Фон Фриц 1981: 376). Исто тако Сузана Лангер указује да су Корнеј и Расин сматрали своје драме трагедијама иако оне не сдрже трагички ритам – развој и потпуно остваривање једне личности. Коб која сустиже њихове личности у ствари је несрећа и они се са њом херојски суочавају” (388). Истинско и трајно вредновање залога човечанства не изједначава се са наметањем субјективног афинитета као генералне истине, бескомпромисне идеје, у оквиру чега Христић претпоставља јасно рашчлањивање властитих и општих вредности као један од непобитних духовних императива: „Расправа: Корнеј или Расин? у ствари је узалудна. Готово у свакој књижевности наћи ћемо сличан пар савременика (...) Ако овој двојци придружимо и трећег великог савременика, Молијера, добићемо велики, а можда и вечити троугао француске драмске књижевности, троугао који се, са већом или мањом очигледношћу, понавља из века у век. Понавља се и у нашем. Сартр, Ками и Монтерлан без сумње су ‚корнејевски‘ драматичари; Ануј и спретни водвиљист Марсел Ашар ‚молијеровски‘“ (53). У препознатљивој дијахронијској линији Христић обележава раздобља и националне облике трагедије као : хеленску, елизабетинску, француску класичну, немачку деветнаестог века, међутим, када се доспе до деветнаестог века, до

Чеховљевог *Вишњика* и *Галеба*, Ибзенове *Авети*, *Росмерхолма*, *Градитеља Солнеса*, проблематизује се њихов „трагедијски карактер”, у преиспитивању њихове трагедијске основе. Коресподентно актуелним друштвено-уметничким обрасцима особености трагедије адаптивно подлежу променама у настојању за неукидањем есенцијалне детерминисаности. Чехов је створио особену драмску форму попут многих великих драматурга чије је супстанцијално трагедијско ткиво рефлексивна пуноће њене специфичне комплексности и свеобухватности. Човек је и за Чехова, попут Христића вечно инспиративна материја, у непреревању језику сувишне патетике, функционализујући сурову комику као продубљивању несреће ликова, за разлику од промишљене, иронијске, не експлицитно тамне Христићеве духовитости. „Разуме се, сасвим је могуће да ми више нисмо мера свих ствари и да наше постојање у свету не представља чињеницу од претерано великог значаја. Штавише, сва модерна открића као да нас недвосмислено воде томе закључку“ (Христић 1968:163). У профилисању трагедије у српском драмском простору Христић посебно апострофирва чињеницу да се Фестивал драме у Старој Грчкој увек завршавао комедијом као гласом епилога да у животу треба уживати: „Кад нема трагедије, онда комедија заузима цео простор драме. Да ли Срби имају посебну наклоност према комедији? Ја мислим да имају. Они су велики подсмевачи, иронизатори (...) Нушић је тувелики пример. Нушић је један од наших највећих и трагичара и комичара. Узми *Ожалошћену породицу*, па и *Покојника*. Стеријини *Родољупци*, па и *Ожалошћена породица*, то су у ствари неке наше трагедије које су скренуле у комедију. На крају крајева, и Душко Ковачевић (...) Једна од основних карактеристика трагедија је, сматра Христић, јесте да допиру до крајњих граница света. Јер трагедија је у основи дубоко субверзивна уметност зато што доводи у питање оно што се сматра апсолутно извесним“ (Христић 1998: 48).

Трагедија у дискурсу савремености

Потреба за постојањем и очувањем духовног интегритета трагедије има аксиоматски значај у изглобљавању из било ког историјског контекста и осамостаљивању у свом онтолошком бивству.

Идентификујући трагедију у оквирима савременог Христић апострофира предност очувања класичног (смислу опстајања универзалних вредности), ушифровано модерним обрасцима. „(...) Рећи, дакле, како у нашем времену нема више трагедија значи рећи, посредно, како нема велике драме. И то у једном нимало безначајном периоду расцвета драмске књижевности, који траје отприлике један век, као и период цветања трагедије у Атини V века, односно у Европи XVI и XVII века. Тај период почиње са Ибзеном и зваршава се, бар како се мени чини, са Бекетом, после кога је тешко наћи драму која би нас покренула онако како нас је драма *Чекајући Годоа* покренула. У тих стотину година у драми се толико ствари догодило да с правом очекујемо и оно најважније: да су написане неке драме које можемо без устезања назвати модерним трагедијама. Изгледа, нажалост, да се то није догодило, и да су драме написане у овом више него занимљивом периоду у историји драмске књижевности ипак прилично испод *Цара Едина* или *Краља Лира*“ (Христић 2006: 6). Иако не умањује значај најаутентичнијих драма (трагедија) модерног времена верујући да су најбоље од њих непресушан и универзалан садржај за сва времена, у плодном периоду расцвета драме од Ибзена до Бекета, ова врста је, у Христићевој рецепцији затајила и нема рукописа који би се подједнако могао вредновати као античке и Шекспирове трагедије. У потреби за ревитализацијом и реафирмацијом трагедије у савременом коду не преовлађује његова песимистичка мисао, али се ни не одбацује упитност њеног постојања у вредносној поставци. „Могло би изгледати да нема никакве сврхе написати још једну књигу о трагедији. Сви се критичари углавном слажу да трагедије у модерној драми више нема а Џорџ Штајнер објавио је, 1961, и њену смрт. По свему судећи, трагедија би требало да буде једно закључено поглавље у историји драме. Она је изумрла врста, и све што би се данас о њој могло написати представља чисту схоластику. Па ипак, не прође година а да се не појави бар једна расправа о овој више него истрошеној теми. Грчки трагичари, Шекспир, Корнеј и Расин без сумње су писци којима ћемо се непрекидно враћати, али ако расправа о њима не жели да буде искључиво академска, она мора да постави не само питање шта је трагедија, него и нека друга питања као што је: да ли има и модерних драма које бисмо могли назвати трагедијама? Другим речима, свако читање класика подразумева и нови поглед на савременике“ (Христић 1998: 5). Увидом у могућности опстајања трагедије потцртава се Христићево указивање на значај вредновања драма са универзалним и савременским предзнаком у неопходности

постављања „првих и последњих питања”, у саображавању обрасцима модерног „Шта је то што трагедије чини толико привлачним за нас, и због чега смо спремни да тако упорно и тако подробно истражујемо разлоге због којих их у модерној драми више нема? Зашто нас одсуство трагедија не оставља равнодушним као што нас оставља равнодушним недостатак многих других, некада ништа мање уважених, класичних књижевних родова који су такође нестали а да за њима нико није зажалио? И то нас наводи на помисао да право критичко питање о трагедијама није зашто их нема, већ зашто би требало да их буде“ (Христић 2006: 6)? Христић је експлицитним или имплицитним обрасцима идентификовао трагедију примером „свеобухватности велике драме”, аксиомом универзалности и постојаности и самим тим неопходности у историји књижевности. Потреба за узвишеном, великом формом је универзални захтев сваког времена и не може изумрети упркос релативизујућим, деконструктивним настојањима модерних теза.

Кључни показатељ услова њеног опстанка јесте у уској вези драме и актуелног историјског момента у њиховој кореспондентној динамици и интензивности: „Данас се питамо има ли трагедија у модерној драми? То је питање на које ми нећемо одговорити. Одговориће на њега, можда, неко ко стотину година после нас буде сео да пише неки спис о оној драми која је цветала непуних стотину година – а толико отприлике и трају, како примећује Ками у своме атинском предавању о будућности трагедије. И изненадна расцветавања драмске књижевности – од *Бранда* до *Чекајући Годоа*” (Христић 1998: 23).

Христић је у уверењу да постоји могућности идентификовања креативног билансау историјској равни, ако дамо себи слободу за интимнији исказ, у нади, да и у XXI веку постоји простор за „расцветавање” ове драмске форме, у веку различитих превирања у ком је искристалисавање постојаних вредности и више него неопходно. „То је један заокружен и целовит период, заокружен можда исто онако као што је заокружен и век цветања грчке трагедије. Ако се сви слажемо да је Ибзен на његовом почетку, можда се нећемо сложити да је Бекет на крају. Али мени се чини да јесте, јер оно што је дошло после Бекета, и што имамо прилике да сада гледамо, више је животарење драме као жанра него што је озбиљна драма“ (23-24). Теоретичарева валоризација Бекетових драма у односу на друга авангардна остварења потврђује његову рецепцију у авангардном дискурсу по мери перфекционистички усаглашених вредносних критеријума у

инсистирању на имплементацији образаца „свеобухватности” у драмама, дубоких, луцидних тематско-значењских кодоваиманентно сазвучјима савременског.

Он не негира да у „доба смрти уметности, позоришта, па и културе уопште” саображаваће хеленског обрасца смртимодерном виду смрти у формули изнивелисане патетике и даље упућује на могућност апеловања на универзалне синдроме у покретању есенцијалних питања препознатљивих за трагедију као велику форму.

Лукач тврди да „нови живот нема своју митологију, а то значи да се теме трагедија морају вештачки држати на дистанци од живота“ (Лукач 1978: 109). Међутим потврђено је да свако време у рефлексији индивидуалних, интимних „митологија“ у артеријама универзалног ствара плодно тле за стварање трагедије невезано за традиционалну рецецију. Аутор савремене теорије трагедије Рејмонд Вилијамс, који је значајан за одбрану различитих савремених врста трагедије, у свом делу *Модерна трагедија* наглашава постојање модерне трагедијске врсте. Оно што Лукач назива „модерна“ за њега је „нови облик либералне трагедије,” док је за прагматичког Фридриха Диренмата трагедијски елемент још увек је могућ, иако чиста трагедија више није могућа.

О трагичком

У трагедији модерног доба у којој је радња потпуно условљена поступцима и карактером јунака, па је сам јунак одговоран за своје делање, трагичка кривица губи своју двосмисленост: јунак је или крив или није крив. Тиме је, по Кјеркегору, трагедија у новијем времену изгубила своју трагичну интересантност, „јер је моћ од које долази патња изгубила свој значај и гледалац узвикује: помози самоме себи, па ће ти и бог помоћи; другим речима: гледалац је изгубио сажалење, а сажалење је – како у субјективном, тако и у објективном смислу – прави израз за трагично“ (Кјеркегор 1980: 23).

Након представе претпоставка је да су се у духовним рецепторима гледаоца десиле неке промене, и Христић не умањује значај класично утемељених предуслова за рецепцију трагичног: „Публика је у трагичкој уметности онај чинилац који се најчешће пренебрегава“, додајући како „мора да постоји публика спремна да осети и крајње интензиван страх и крајње интензивно сажалење“ (Христић 1998: 159).

Категорију трагичког Христић примарно проблематизује у његовом универзалном и свеприсутном језгру: „Шта је то трагично? Један придев претворен у метафизички ентитет, који постоји независно од свих трагедија, и сели се из једне у другу. „У тексту који следи“ каже Маркс Шелер у својој студији *О феномену трагичног*, „неће бити речи ни о каквим уметничким формама у којима се трагично приказује. Ма како било корисно разматрати постојеће облике трагедије како би се на тај начин спознало шта је то трагично, ипак се феномен трагичног не може разјаснити само на основу његовог уметничког приказивања. Пре би се могло рећи да представља битни елеменат читавог универзума” (16- 17). Гете извориште трагичког уочава у дихотомијском стварносном принципу заснованом на антиномијама: „Свеколико трагичко почива на једној непомирљивој супротности. Чим дође до помирења или оно постане могуће, нестаје и трагичко“ (Гете 1959: 148). У Камијевој рецепцији трагичност произилази управо из чињенице да су „Снаге које се сукобљавају у трагедији подједнако правичне, и подједнако разумне, док у мелодрами или драми, напротив, само је једна од њих правична. Другим речима, трагедија је двосмислена, драма поједно- стављена, јер у првој свака снага је истовремено добра и зла” (Ками 1984: 268). Помињући данас непопуларни појам несреће, Христић понавља старовременску тезу да се само кроз патњу досеже мудрост, иако је често праћена смрћу главних јунака у трагедијском ткиву. Осветљавајући димензију „свеобухватности” у смислудопирања до најширих и најлуциднијих илуминација путем најдубље патње, која трагедије идентификује трагедијама, Христић указује: „Зато што код свих великих трагичара, упркос огромним разликама које међу њима постоје, има и нешто заједничко. То није ни ‚трагичка филозофија’, ни ‚трагички поглед на свет’, како воле да говоре филозофи; и једно и друго су измислили они, а не писци трагедија. Трагедија није модерна филозофска драма у којој су сва сазнања о човеку дата још пре него што се завеса подигла, она почиње од нечег далеко једноставнијег: почиње од неке страшне људске патње, несреће или злочина који нам изгледају незамисливи и непојмљиви, али који нас приморавају да се упитамо о томе какав је свет у коме су такве ствари могуће? Тачније речено, у трагедији постоји нешто што бисмо могли назвати прецизном сразмером између страхоте патње – оног што Аристотел у својој Поетици зове *pathos* – и универзалности питања о човеку које та патња поставља. Нигде патња није страшнија него у трагедији, и нигде питања која се постављају нису обухватнија него у трагедији, зато што само

најдубља патња тражи да поставимо најопштија питања нашем животу која смо у стању да поставимо (...) Данас смо мало сумњичави према толико навођеној и тумаченој Есхиловој фрази о „сазнању путем патње”, то *pathei mathos*, зато што смо видели сувише много патњи, а сувише мало сазнања; али у трагедији патња никада није сасвим бесмислена: она нас изводи из уског круга у коме се обично крећемо и чини нас свесним оног што је Френсис Фергасон назвао „позорјем људског живота, најширег обзора на коме један појединачни живот са свим страхотама које су се у њему догодиле, постаје питање које упућујемо свету и своме постојању. Трагедија је, дакле, најкомпетентнији начин да поставимо најкомплетнија питања која можемо поставити” (Христић 1998: 44). У кореспондирању са дубинским слојевима човекове психе и душе, супстанца у којој се оваплоћује трагедија је трагичко као плод безизлазног конфликта у иронично- трагичком обрасцу драмске радње. „Трагичко”, каже Христић, „јер је врхунска мера књижевности, јер је врхунска мера живота; за трагедију је, чини се, битно такво елементарно и радикално дотеривање ствари до краја. Битна су крајња питања живота и смрти. И живота и смрти у исти мах. (...) Са друге стране, у својој књизи „Повратак трагичног”, Жан Мари Доменак говори о Бекетовим драмама као о „под- трагедији”(infra- trage`die) и каже: „Трагедија се не враћа са оне стране са које смо је очекивали и на којој смо је већ одавно узалуд тражили, са стране хероја и богова; она се враћа са потпуно супротне стране, јер своје ново исходиште налази у комичном“ (Христић 2006: 120).

Уочавајући разлику у значају између трагедије и других „изумрлих“ драмских врста, јер се драме под „најдубљим притиском“ често продубљују у трагедије пројектујући свој супстанцијални лик, он указује: „Ако саме нису трагедије, оне се састављају у трагедије: када се на крају *Мува* Ериније урлајући бацају за Орестом, ми знамо да је то цена коју је он морао да плати за своју слободу, и да – под претпоставком да Сартрова драма није трагедија – одлази у трагедију. Ако се тако може рећи, те драме су призивање (као на спиритистичкој сеанси) трагедије које нема, али за коју осећамо да би требало да је буде – из разлога о којима смо говорили у првом предавању“ (Христић 1986: 39).

У компаративном тумачењу жанровских модела Христић изоставља научни оквир као основу за класификациону хијерархију, али контемплирајући о односу две форме, у односу на роман, као преовлађујућу форму XX века, јасно даје предност трагедији.

Свестан да модерне драме немају духовну свеобухватност као античке трагедије или Шекспирове драме, или Чеховљеве на особен начин, чије сценске изведбе нам нису познате, Христић упућује да су у Фаусту, Хамлету, Дон Кихоту и Дон Жуану личности у којима су сажета нека од најважнијих питања људске судбине модерног времена, исто као што су Едип, Орест или Антигона били за антику. Извесни теоретичари чак тврде да је у савременој књижевности трагично боље рапрезентовано у роману и причи него у драми. „Не примећујемо увек да су четири велике фигуре нововековне митологије: доктор Фауст, Хамлет, Дон Кихот и Дон Жуан, готово савременици“ (Христић 2006:50) (...) „Прво што нам одмах пада у очи јесте да се сви они не појављују сами, него у паровима (...) тај други, који увек прати ове јунаке наговештава могућност једне овоземаљске и здраворазумске равнотеже“ (51).

У уверењу да не може створити за човечанство култне драмске личносне предлошке, Христић се ослања на античко наслеђе утискујући свој аутентични лик, јер је управо у својим драмама желео да буде тај „други пар“ у античким, који не само да тежину трагедије чини подношљивијом, него указује и на могућност укидања њеног трагичног предлошка.²⁹ „Сваки од те четворице јунака је занесен неком од битних недоумица људског живота, сваки од њих је у некој вези са два света: овоземаљским светом, и светом са оне стране, и сваки стоји распет између та два света, једног опипљивог, и другог који се налази с оне стране границе граница нашег опажања.“ Христић (51) Двоплостност света не искључује њену метафизичност, без чијег ослонца, као споне са светом оностраности није могућ. „У два света, човек се огледа као у два наспрамно постављена огледала; судбина му је, ваљда, да тражи свој лик час у једном, час у другом, а да му он стално измиче у безброју ликова што их види и са једне, и са друге стране“ (58).

²⁹ Инкорпорирајући античке обрасце у савремени контекст Христић у својим драмама изналази аутентичан трансформативни капацитет који усложњавајући првобитну драмску структуру у ствари поједностављује њен идејни предлошак. У тумачењу *Апокрифа* интересантно је сагледавање Христићевог драмског дела у широком духовном простору осветљавањем и проблематизовањем многобројних теза у креирању „велике драме“ (у својој тематској озбиљности и ширини) као његовом теоријском идеалу у остварењу пандана некадашње трагедије. Изостављањем извесних кључних мотивских компонената грчких трагедија у својим драмама, Христић је драмску аутентичност успоставио идејном и композиционом конзистентношћу почетних премиса и доследношћу драмских поступака претпостављањем своје духовне визије евентуалном инсистирању на сценским решењима грчких трагедија.

Трагедија која се данас примарно ситуира у граничним областима театра, или, рецимо, у различитим облицима перформанса и постдрамском тексту, по Леману, Валентини и другим теоретичарима искључује Христићеву рецепцију потврђујући Пависову тезу да је постдрамско свакако само лош тренутак који ће проћи.

У времену релативизованих вредности у коме преовлађује јасна противтежа између естетског принципа и антиуметничких образаца, димензија универзалности је она која кључно идентификује трагедију, иако и друштвено-историјска оптика није занемарљив фактор за рецепцију одређене врсте. Сходно својој комплексности и вишечлужу и незаменљивости и постојаности својих вредности Христић указује на неопходност њеног постојања и апелује да јој се у позоришту поврати место какво завређује. Његов поглед на трагедију по аутентичној формули³⁰ у значајној мери је утицао на широко разранату рецепцију о овој драмској врсти продубљујући већ постојећа знања, а стимулишући појаву луцидних теоријских увида кроз различите облике интерактивности са њом.

Драмски текст као текст представе

Јован Христић, у умереној формули модерног класицисте, рецепирајући драму и представу аутономним уметничким целинама у динамичном и продубљеном односу дијагностикује несврсисходност драме у изостајању њене сценске виталности, као и немогућност режијског оживљавања литерарно недовољно аутентичног текста. „Најзанимљивије ствари не догађају се на тим крајњим тачкама у којима се позориште жртвује књижевности, односно књижевност позоришту – екстремима могу да буду и нека врста Башларових ‚епистемолошких сметњи‘ које нам заклањају прави проблем – него у једном низу нијанси које се налазе између њих” (Христић 1986: 23). Протистављајући се обрасцима тексто-центриста упркос истицању значаја драмске основе, али и не ушифравањем у формуле сцено-центризма, у својој теоријској оптици

³⁰ У својој књизи *О трагедији*, он сугерише: „Надам се да сам изабрао ‚тачку гледишта‘ са које проблеми трагедије могу да буду осветљени на начин који, ако можда и није нов, бар је мање уобичајен” (Христић1998:6).

Христић доминантно валоризује позоришну реализацију: „Језик не може да прати ритам покрета, поготову не онај тренутак у коме се крије једна од великих тајни позоришне уметности – када се реч рађа из покрета, и када се покрет испуни значењем. Језик је зато сувише спор, а сваки опис недовољан, не зато што је у питању ‚неухватљиво‘, него зато што је у питању нешто изненадно и тренутно, што се речима само разблажује, или нешто што је до те мере испуњено значењем да га речи могу само осиромашити” (Христић 2006: 234). У поређењу са претежно рефлексивним упориштем свог стваралачког драмског рукописа у свом теоретском сагледавању односа драмског текста и позоришне представе теоретичарев став јасно указује да је „позоришна представа најбоља иманентна анализа једног драмског текста,” (239) (...) Ан Иберсфелд у линији преовлађујућих уверења теоретичара драме потцртава да “свеукупност визуелних и звучних знакова које стварају редитељ, сценограф, музички сарадници и глумци гради смисао (или плуралитет смисла) који премашује текстуалну целину”, (Иберсфелд 1981: 13) још даље иде формула Отакара Зиха (сцено-центриста) у апсолутизовању перформативног, а Хелмут Плеснер тврди да је основно антрополошко стање у ствари театрално, јер је субјекат истовремено и глумац и посматрач, и као такав отелотворење *conditio humana*. У том смислу постојање позоришта је *deosconditio humana*, којег позориште истовремено и симболизује (Плеснер 1981: 246). Позорница у Христићевој рецепцији „није само физички простор у коме глумци играју своје улоге, него и духовни простор у коме невидљиво постаје видљиво, а оно што је удаљено, долази нам на дохват руке“ (Христић 2002: 46).

Супротно Леману који апострофира „узајамно ометање текста и позорнице“ код Христића, модерног класицисте је наглашен значај усаглашавања текста и његовог сценског отелотворења. „Реакција на академизам литерарног театра XIX века између осталог, ова појава показала нам је – када се сви рачуни сведу – дубоку непотпуност ‘чистог’ позоришта, али посредно, и ништа мање дубоку непотпуност драмског текста који остаје само записан на штампаној страници“ (58). По мери своје студиозности, поузданости и препознатљиве формуле умерености валидним приступом драмској уметности теоретичар увиђа принцип координације драмског текста и његове визуелне реализације у континуираном духовном садејству саглашавајући се са Пависом који „читаоца драме именује као читагледаоца, захтевајући од њега да истовремено буде и помало и редитељ и глумац, јер ће се тако, на начин повлашћеног читаоца, најбоље

приблизити аутору и његовом делу” (Павис 2004: 151). Представа је жив организам доприносећи да се и сам текст еластично обликује према „мерама” актуелног времена.³¹

Драмско ткиво у Христићевој теоријској рецепцији је неопходно самеравати равни животног искључујући зависност од параметара строго теоријски заснованих на систему функционисања традиционалне или савремене теорије тумачења. Не апострофирајући предност ниједне од њих, представа, као текстовна актуелизација аутентичним капацитетом за преиспитивање сопствених квалитета и недостатака укључује властити инструментаријум за праћење и вредновање својих компонената. Усаглашавање духовног језика са телесности живота у својој вибрантности и колоритној пуноћи, у његовој оптици је кључно у одржању интерактивне свежине потврђујући речи теоретичаревог духовног ментора Душана Матића које смо већ поменули, а које су Христићева теоријска окосница, „да људи не живе ни са истином, ни са лепотом, већ са другим људима” (Христић 1981: 117).

Христић је сагласан да реч драмског писца није самодоволна у смислу да не призива сценске измене декоратера, техничара, јер је публику неопходно додатно мотивисати упркос одличној драматургији (и не увек подједнако успешној режији). Он је стога посебно указивао на пуноћу рецепције позоришта као покретачки агон људског постојања, метафору непосустајања пред потврђеним обамрлостима кретања. Ели Финци, кога је Христић необично ценио, у предговору једне књиге својих сабраних критика то јасно и каже: „Мене страшно занима, понекад и опчињава баш како поједини уметници (редитељи, глумци, сликари декора и костима, итд.) виде један реално постојећи фиктивни свет и како га субјективно преображавају у један тобож сасвим реалан свет, свет конкретне чулне присутности“ (Финци 1965: 47). Живот драме реализован кроз отеловљење своје грађе и у узајамном деловању са спољњим пројекцијама постаје инструмент хетерогених значења укреиран у један уметнички организам, изнутра и споља инкорпориран особеним значењима.

Иако Христић теоретичар фаворизује сценску реализацију у односу на драмски текст, Христић драмски стваралац би се пре могао назвати драмским писцем, него драматургом, будући да литерарно-филозофски аспект његових драма има извесне

³¹ Још је Молијер препоручивао читање својих комедијасамо онима који имају очи да за време читања виде и целу игру на позорници.

негативне консеквенце по њихову сценичност. У теоретском сагледавању његове тезе би се сагласиле са Балухатијевим који тврди да су „Својства драмских тема таква да су оне увек емоционалне: тема драме увек су ‚преживљавања лица‘, развијена на драмском или комичном плану. Стога су теме већине драма активне и напете емоције: на трагичан или комичан начин изложена одређена црта карактера – љубав, љубомора, честољубље, мржња и томе слично. У полуекспресивним, експресивним и драмским оквирима драматичар емоционалним начином мотивише понашање и судбину лица у свом комаду“ (Балухати 1981: 46). Потврђујући значај „емоционалног квалитета” драме у свом теоријском сагледавању, Христић је у свом стваралачком рукопису настојао да креира драмски микрокосмос у ком би драмски ликови својим присуством дуплирали значење живота не свдећи се на окамењене компоненте својих мисли, реакција, емоционалних пунктова. Ипак, изразито филозофским услојавањем свих аспеката драма није у потпуности „оживотворио” и драматизовао драмске обрасце у жељеној мери. У спекулативној пуноћи драма које се афирмишу елементима подређеним директним дискурсима филозофског промишљањаенкодира се и идеја о релевантности литерарне вредности текста.

Мисао да када се ингениозни текст материјализује на сцени не може бити промашаја припада сакрализацији текста присутној још од Аристотела. И када Христић указује да „Драма треба да делује на нас чак и ако се њена прича само препричава” (Христић 2006: 153) очитује се и његова теза потврђујући да је представа, иако кључна, тренутна, а једино је текст трајан, одражавајући и његов изражени афинитет ка литерарном.

У том контексту он не оспорава ни вредност извесних драма које су драгоцене штиво за читање него за извођење: „У ствари, могло би се рећи да је раздвајање литературе од позоришта спонтано и узајамно. Док модерно позориште тражи своје облике у могућностима искључиво сценског израза, модерна књижевност се углавном одваја од облика и конвенција непосредне оралне комуникације, који су основа сваког успешног драмског израза. Као што Камијеве драме имају готово сва обележја есеја, тако и неке Шоове имају нешто од карактеристичних одлика романа: не верујем да нам и један позоришни декор или режија могу дочарати све оно о чему Шо говори у својим описима сцене или неке од личности у својим комадима; али једна од његових драма, Кандида,

постже своју завршну поенту реченицом коју нико од лица у драми не изговара: „Грле се. Али они не знају тајну у песниковом срцу (...) На сличан начин, и Камијеве, и Сартрове, и Монтерланове и Жиродуове драме дугују свој прозни израз култури читања можда више него култури говора: недостатак специфично театарске акције у њима се обилато надокнађује низом есејистичких одломака или моралистичких максима, које у француској књижевности имају све карактеристике својеврсног литерарног жанра и стила“ (Христић 2002: 79- 80).

Христић вреднујући настојање за учвршћивањем константности у вертикали драмских дела прошлости као и репертоара садашњег доба увиђа неконструктивност сагледавања актуелне стварности у негативној оптици.³² Међутим, карактеристична формула „прихватања” стваралачког „биланса новог времена“ није подједнако доследна у његовим теоријским списима, и, упркос тежњама за најплодоноснијим маневрисањем продуктима новог доба извесна је зебња у опстајање савремене драмске парадигме у обрасцу деконструктивног. У актуелном теоријском многозначју и честим радикализованим теоријским увидима у Христићевеј рецепцији је кључно настојање за измиривањем екстремних судова у отварању хоризонта за ревидирање традиције у простору критичког преиспитивања.

³²„Позориште се постепено упућује сасвим другим облицима израза, удаљујући се од литерарног текста као своје основе, док облици писане књижевности преузимају, трансформишући их при том, неке од најпривлачнијих облика литерарне драме. (Најчешће смо склони да сматрамо како је овим не само позориште већ и књижевност изгубила нешто веома важно. Позориште можда јесте, јер не постоји ништа што би могло потпуно да замени чар и дејство уобличеног вербалног израза, али се историја књижевности не може сувише дуго посматрати искључиво као низ губитака (...) и верујем да постоје извесне особине модерне књижевности које се по свему могу мерити са онима које мислимо да смо трагично изгубили, и да их још увек губимо. Ма колико нам се модерна књижевност обраћала на посредан начин, мислим да се интелектуално искуство што нам га у својој посредности пружа – чак и по цену читаочеве усамљености које се данас толико плашимо- у свему може ставити у исти ред са дубоким и значајним доживљајима које је Грцима пружало ритуално трагичко позориште. И уместо да непрекидно говоримо о изгубљеном, тражећи начине на које би се оно могло вештачки обновити, потребно је да једном постанемо свесни онога што имамо, чиме мирне савести можемо стати- заједно са временима које су прошла- пред суд времена што долазе“ (Христић 2002: 81- 82).

Четири апокрифа (1970)

Христић се 1970. године одлучио на сакупљање и заједничко објављивање четири своје тадашње драме под заједничким називом *Четири апокрифа* (након чега је само објављена *Тераса* годину дана касније и која се у овакву замисао природно не уклапа с обзиром да обрађује модерну тематику). *Чисте руке*, *Орест*, *Седморица: како бисмо их данас читали* су драме са митском садржином, док је *Савонарола и његови пријатељи*, условно речено, историјска драма. Са упечатљивим духовним потенцијалом *Апокрифи* су плод ауторове интенције у профилисању свог односа према аутентичном рекреирању на постојећој баштини. Демитологизирањем познатих античких (историјског обрасца у *Савонароли*) у својој драмској радионици указао је на могућност уметнички препознатљиве надоградње у стварању „нових оригинала.” Могући разлози због чега је Христић одабрао ове драмске предлошке је свакако да су приче о Едипу, Оресту и Електри сачуване у драмама сва три велика грчка трагичара (чак и две Еурипидове), у вишеслојности, есенцијалноми универзалном значају свих драма препознатљивих за сваки временски контекст. „У предлогу Српске Академије наука и уметности Јована Христића за дописног члана, тројица академика, примећује Гордан Маричић (1999: 49) – Предраг Палавестра, Матија Бећковић и Љубомир Симовић – сачинила су прегледан и садржајан реферат. Један његов део посвећен је, јасно, Христићевом драмском опусу: „Зидови Тебе, око којих се дешавају све три драме, симболизују трајност и свевременост људске трагедије постојања и опстанка: трагедија се јавља и одвија изван времена и простора, у самој људској егзистенцији.” (САНУ 1997: 4-5)

Духовни пункт митског у свом чворишту хуманистичког и конструктивног у својој рефлексивној многозначности код Христића отвара простор за испитивање вредности у односу класичног и модерног, метафизичког и десакрализованог, апстрактног и конкретног, теорије и праксе, естетског и антиуметничког, интуитивног и рационалног, уметничког и филозофског, историје и филозофије, мита и антимиита, судбине и слободе

човековог опредељења, архетипских полова добра и зла, високо етичког и бешчашћа у примарном валоризовању духовног и стваралачког интегритета.

Христић је написавши *Четири апокрифа* овековечио свој драмску заоставштину у модерној формули преиначавања, одржавања и универзализовања мита, античког или историјског, истовремено се не подређујући антиестетичким изазовима авангардног обрасца. Иако је спољашња организација *Апокрифа* традиционално одређена кроз чинове (*Чисте руке* су означене као: „Игра речи у три чина“, *Орест* као: „Игра за радио“, апелујући на значај игриве компоненте у својој рецепцији драме; *Савонарола и његови пријатељи* се поставља као драма у два дела (временски оријентисана на различите периоде), радња *Седморице: како бисмо их данас читали* се инверзионо дешава од заласка до изласка сунца, нису доследно испоштована аристотеловска мерила о три јединства (као ни у јединству радње, нити у једнственим просторним координатама).

Пишчева духовна свест (необојена екстремним настојањима ка делиријуму понора или екстази страсти) језиком далековидих увида, у обрасцу жидовске мирноће, рационалног пиранделовског фокуса конзистентноје оријентисана ка највишим етичким постулатима у надвладавању арбитрарности. Његову модерносту корелацији са чврстим класицистичким основама (не успостављајући аналогију са Расиновим и Корнејевим делом) карактерише шоовски непомерива драмска архитектоника, аутентичан духовни језик у препознатљивом отклону од сваког вида популизма и комерцијализације. Христић рачунајући на рецептивне капацитете гледаоца не идентификује доминантно психолошким скенерима (имплементирајући тумачења Фројда, Јунга, Ранка), већ у контемплирању у дослуху са формулама „свакодневненеизвесности,“ на суптилнији и префињенији начин од Коктоа настоји да приземни високо рационалну свест оживљавајући сензибилитет непосредности, иако затворен у окосницама разумског.

Будући да у актанцијалном моделу по Ан Иберсфелд актант, као стални, непроменљиви елемент дубинске структуре текста може бити апстракција, у случају *Чистих руку*, то би управо била метафора „чистих руку“ из које линеарно произилази или (не)произилази даља акција, код Ореста одустајање од освете, а у *Седморици: Како бисмо их данас читали* управо та освета. У *Савонароли* у центру је преиспитивање човековог духовног развоја кроз дилеме, упитности, проблематизовање светости.

Христићеве драме су иако неспорном драмском вредности потврђене и добитнице престижних награда биле кратког даха на позорници, са једне стране због умањеног улога драматичности према доминацији рефлексивног, са друге стране услед актуелне, експерименталне рецепције која сужава и индукује гледатељски укус. Петар Марјановић назива Христића и Лукића неокласичарима чије је драме, без обзира на својевремено извођење у најеминентнијим позориштима и значајне позоришне награде, карактерисао краткотрајан живот у позориштима „због истрошености митске форме као оквира за драмско казивање“ (Марјановић 1997: 184).

Уједињујући античке мотиве, обрасце животности свакодневице, специјализације и плурализма, Христић се једним делом саглашава са тезом која је обележила теорију драме XX века. Тери Иглтон тврди да „иако је естетика у 20. веку одвојила уметност од материјалног света, друштвених односа и идеолошких значења – од свега чега је уметност одувек део – и уздигла је на пиједестал усамљеног фетиша – уметничка репутација театра је у односу на 19. век порасла, када је била умањена.“ Иглтон (1987: 142)

Христићеве драме иако су доживеле сличну судбину као и античке, чија је позоришна форма занавек изгубљена, попут њих су, неспорно задржале своју литерарну вредност. Њихова сценска реафирмација је могућа у новијем временском контексту неизбежно обојеним струјањима из угла своје историјске позиције упркос подразумевању одређеног степена ерудиције о митологији и историји старе Грчке, што изискује степен ангажовања несвојствен савременим карактеристичним обрасцима у оквирима фрагментарног профилазнања. У плуралистичкој драмској оптици пишчев аутентичан покушај кореспондирања са обрасцима античких трагедија има могућности отварања хоризонта учествујући у креирању плодног тла за своје место на сцени и већу заинтересованост код публике чему је он примарно и тежио. „Рећи како драма постиже свој пуни ефекат тек на позорници, значи рећи да су два и два четири“ (Христић 2006: 31). Физички контекст једне драме чини је савременом, јер са сваким новим извођењем драма постаје жива, усаглашавајући властити крвоток са формулама новог времена, у адекватном премеравању кореспондентности прошлости са садашњости.

Контрапунктирајући тадашњим драмским, авангардним струјањима, Христићеве драмесе у универзалностисвојих формула саображене савремености било ког времена и данас би у том кључу преиспитивања требало тражити одговоре. У контексту у ком

редитељи, глумци, публика чине целину и коначан лик једног драмског извођења у синтетичној и плодној повезаности свих елемената, Христићеве драме задржавају аутентичност и у евентуално другачијем редитељском решењу. Препознајући се у актуелној сцени својим савременским карактером, оне би у контексту широке духовне отворености и позоришне сценске еластичности могле повратити своју сценску виталност, иако се учитавање њихове драмске формуле може чинити непопуларно. Драма кореспондира одређеним параметрима свога времена што условљава културолошку, социолошку, технолошку корелативност у чијем контексту Христић најдубље изражава жаљење за недостатком ванвременског капацитета и позоришног живота драма: „само што, нажалост, прави живот имају махом оне драме које су изведене у време када су написане, и које су имале успеха када су први пут биле изведене“ (Христић 2006: 209).

Драме овог писца нису више део свакодневног искуства гледаоца сходно измењеним културолошким оквирима у којима је гледалац изложен површним обрасцима свеприсутних reality show-а, преноса уживо, web streaming-а, и његово искуство времена и простора је фрагментирано и тежи константном убрзавању. Међутим, несумњиво је да постоје трајни параметри у очувању духовног интегритета драме и позоришта у конституисању одклона од опструшујућих деконструктивних принципа, па и могућности за поновно успостављање истанчаног класичног сензибилитета за рецепцију Христићевих драма.

ЧИСТЕ РУКЕ (1960)

Кореспондентирање са митским обрасцем

Христић је само овој драми у *Апокрифима* изменио антички назив из *Краљ Едип* у *Чисте руке*, и промена је не само у наслову, већ се и у читавој структури драме уочава највидљивија трансформација у односу на антички мит и Софоклову драму.³³ „Међутим, баш та потреба да се напишу савремени Едип или савремена Антигона – ма колико

³³ Есхилов *Едип* је сачуван само у сегментима.

измењене биле њихове судбине – показује нам да су велике трагедије још увек и најдубља знања која о човеку имамо” (Христић 1986: 175). Аутентичним стваралачким стратегијама он је прецизирао тематику дела с акцентом на симболици чистих руку, а не Едипу као лику и његовом животопису као код Софокловог Едипа.³⁴ Карактеристично је да су досадашњи сериозни аналитичари *Чистих руку* свестраније поредили Христићеву драму с трагедијом Софокла *Цар Едип* у односу на изворни старогрчки мит. Многи критичари су сагласни у томе да је Христићева драма већ својим насловом реплика на Сартрове *Прљаве руке*. Међутим, хуманистички карактер његових драма са тезом доводи се у везу са античком драмом (од које се истовремено и тенденцијом савремених образаца удаљава), али и указује на есенцијалне несродности са примарно друштвено-политичким дискурсом Сартрове драме. У контексту непроблематизовања *Чистих руку* у античкој формули коби, али ни неизоставног апсурда савременог доба упућује се на аутентични филозофски дискурс. У есеју *Едип, мит и трагедија* Христић упућује да: „У драмским причама трагичара мит постаје готово нераспознатљив, и оне делују на нас због нечег сасвим различитог од оног што је садржано у митовима којима су се они користили,“ Христић (1998: 44) што је у основи његовог уверења о интертексту као обрасцу модерног стварања које плодносно доприноси развоју модерних идеја. Када Шилер 1797. пише Гетеу: „Бојим се да је Едип жанр за себе и да не постоји други примерак исте врсте”, Гете му одговара да је „најбоља драмска грађа она у којој је експозиција већ део развоја радње” (Сонди 1995: 52).

У успостављању аналогије са Софокловим *Царом Едипом* увиђа се да радња античке драме траје мање од једног дана и да се састоји од Едиповог трагања за Лајевим убицом – тражења савета од Аполоновог пророчишта, испитивања пророка Тиресије и низа сведока закључно са старим Пастиром, који је Едипа предао Краљу и Краљици Коринта. Замишљајући заплет драме он је почео скоро од краја приче, од тренутка када куга напада град Тебу у коме Едип и Јокаста врло успешно владају већ више година, а драма се завршава када се непобитно открије да је Едип кривац. Док ова драма почиње препознатљивом иницијативом да се пронађе Лајев убица, Христић изостављајући

³⁴ Вида Огњеновић у интервјуу *Политике* у тексту *Морални обзир* на првом месту каже да Херодот тврди да је прича о Лају, Јокасти и Едипу намерно изопачена, а мит о кући Лабдака је изгубљен. Указује да су сачувана два описа Едипа, Хомеров и Аполодоров. У првом он гине као ратник, херој неке битке, а у другом страда у политичком преврату. Прогнао га је Јокастин брат, Креонт због престола. „У својој адаптацији сам се руководила управо том верзијом.” (Огњеновић 2007: 15).

последнице који би произишле из Едиповог неизведеног чина, изоставља и значајан део како митске, тако и Софоклове драмске радње.

У поређењу са концепцијом овог античког писца Христић имплементира сам почетак митске приче, али изневерева њен остатак. Проблематизује се да ли је то уопште исти Едип, јер се из теолошког, филозофског, психолошког, социолошког угла више не може тумачити из исте перспективе о чему ће каснје бити речи. Христићева драма је подређена функционалној унутрашњој логици прецизно изграђених односа у духовној равни „избегавања несреће“ и „одржавања чистих руку“. Његова препознатљива стваралачка „модерност“ се не подудара са шифрама већине модерних драма, јер изоставља трагичну компоненту модерног апсурда. Неки писци су корелирањем порука античких трагедија са кодовима актуелног времена изградили особене идејне дискурсе, попут Камија који види апсурд у томе што је Едип спавао с властитом мајком и убио свог оца, колико и у најави и неопходности тог чина, у ком погледу, писао је он, грчка трагедија садржи многе поуке.

Од оснивања Народног позоришта (1868), као примера једног од најстаријих у Србији, постављено је врло мало дела античке књижевности. После Софокла и Сенеке у антици, Корнеја и Волтера у француској књижевности, *Едипа у Атини* В. А. Озерова у руској, сатиричног *Едипа* П. Б. Шелија у енглеској, *Едипа и Сфинге* Х. Фон Хофманстала у немачкој, те неокласичара А. Жида и Ж. Коктоа, Р. Бајера, А. Роб-Гријеа, Лукића у српској драматургији, Христић исписује своју верзију познатог мита. *Чисте руке* су изведене 1960., у Југословенском драмском позоришту, у режији Предрага Бајчетића. 1963., Stadttheater, Sarbricken, Grazer Schus – 1966., Pielhaus (Grazer Sommerspiele).³⁵

У поређењу са Христићевим умерено класицистичким обрасцем по мери отклона од пренаглашених интенција животне страсти (уз чињеницу о укидању трагичног завршетка) у *Цару Едипу* Софокла у режији Рахима Бурхана и извођењу Театра Пралипе из Скопља (17. БИТЕФ, 1983.) доминантне су емоције препознатљиве за античку трагедију. У режији Оскараса Коршуноваса (2002) свака сцена приказује Едипа охолог и бесног на тај начин у рецепцији Васинаускаја губећи од своје оригиналне величанствености и добијајући репрезентативнији предзнак људског што није случајно у

³⁵ У другим уметностима мотив Едипа је присутан у филму: П. П. Пазолини (Краљ Едип); сликарству- велика слика Енгра Едип и Сфинга и истоимена слика Г. Мороа; музици Леонкавало (Краљ Едип), Р. Штраус (Едип и Сфинга на Хофмансталов текст), Г. Енеску (Едип) и К. Орф (Едип тиранин).

контексту у ком је јунак индивидуализован и хуманизован до максимума. Вида Огњеновић је адаптирала *Цара Едипа* у сарадњи са драматуршкињом Молином Удовички (2007), у савременој формули друштвено политичке сартровске профилисаности. У постављању *Цара Едипа* румунског редитеља Хореа Попеског Петар Волк наглашава настојање режије да ову трагедију учини што природнијом и реалнијом што је лишило патоса трагичности у говору и гесту и тиме приближило читаоцима, али у његовој рецепцији „није могло да се изађе из домена коректности”.

Прве премијере драме *Чисте руке* биле су истовремено и последње, јер више никад није извођена на југословенским сценама. Њена несценичност се манифестовала недостатком драматуршке пуноће којом би допринела дуготрајној присутности у позоришту. Петар Марјановић наводи да је: „Очито да је Христић схватио да пишући драму о Едипу пише један од могућих коментара Едипа, а не оживљава Едипа у конкретној и непосредној пуноћи 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” (Марјановић 1997: 96).

Маричић и Селенић имају став да су *Чисте руке* драма са тезом која садржи превише идеја, у мањој или већој мери развијених. Враћајући се седамнаест година касније овој драми Селенић је у својој *Антологији савремене српске драме* донекле променио свој став, док Маричић тврди да би „по структури, радњи, ликовима, амбијенту – то могла бити трагедија, а по претензији аутора да театарским делом елаборира филозофски садржај, рекло би се да је то драма са тезом” (Маричић 1999: 34). Марта Фрајнд напротив истиче да: „Чисте руке излажу ситуацију али не намећу поруку; драмско представљање људске судбине остаје примарно над идејом” (Фрајнд 1971: 346- 347).

Христић потврђује да је Едип савремени човек освешћен идејом о немогућности надвремене егзистенцијалне позиције чије је саможртвовање саображено вишем интересу. Синергија драмских чинилаца у равни циркулисања на релацијама Иион, Тиресија, Едип, Јокаста у којој се Едипова чистота јавља као упоришни пункт у подједнакој удаљености и од Тиресије и од Иона, имплицира и евентуални Христићев епилог – да је живот, услојавање у њега, последња, једина истинска станица, у којој се не мора бити паралисан судбинским актима. Чињеница да је драма филозофски уграђена не умањује вишеобразни

карактер њених ликова и пунозначност драмског текста, у рефлексiji најдубљег људског одговора на његову дијалектичку позиционираност.

ТЕМАТСКО-ИДЕЈНИ ОКВИР

Чисте руке као централни мотив

Христић је драму *Чисте руке* конципирао на сведеној фабуларној основи, са Едипом као централним ликом, који, као пастир из планинске изолације улази у Тебу да купи пса доследан у жељи за неучествовањем у наметнутим митским и историјским формулама. За разлику од митског Едипа чије је антихеројство било утемељено на „великим делима”, у парадигми једног обичног људског живота у низу обрта доведених до екстрема (најинтелигентнији одговор на Сфингину загонетку, венчање са краљицом (мајком), убиство краља Лаја (оца), владање Тебом, а потом у сазнању да се оженио мајком и убио оца, показивање довољно куражи за сопствено ослепљивање), у Христићевом Едипу не поричу се његове натпросечне способности (тачно одговарање на Сфингину загонетку), али се не потврђује и његово интелектуално ангажовање у наметнутим постулатима практичне друштвене реализације тебанске заједнице. У том контексту проблематизује се да ли је на овај начин Едип имплицитно условио мешање општих људских и политичких интереса, тебанских представника, Тиресије и Хора, јер „признањем” да је убио Лаја из „неукости и неискуства” иницира заплет у поједностављеној драмској ситуацији. Својим активним негирањем учествовања омогућава се легитимитет невиности, а с друге стране, тачним решавањем загонетке и ослобађањем Тебе заточења, његов допринос је постао конкретан. Из мита и од Софокла Христић је преузео централне ликове, Едипа, Јокасту, Тиресију (као и Гласника), док је имагинацијски одабир осталих плод стваралачке и дубоко промишљене тематско-идејне опредељености. Драма је организована у целине од којих је свака системски уређена структура, у густом дијалогском ткиву, јасно и прецизно ушемљена у композициону архитектонику дела.

У инсистирању на саображавању митских образаца савременом коду искључујући диктат класицистички неоправданог, Христић о драми Велимира Лукића *Тебанска куга*

упућује: „У класичној трагедији, чини ми се, највећи проблем нису они који говоре своје понекад и сувише дугачке реплике; проблем су они који их слушају“ (Христић 1996: 88). У духовном простору настојања за аутентичном адаптацијом митског обрасца у оживотвореном пулсу текстовне грађе, Христићева драма је плод пишчевих духовних стремљења ка спекулативним анализама, промишљању, закључцима, што Селенић апострофира: „Многе етичко-историјско-естетско-психолошке девијације од основне теме дела, разлог су што *Чисте руке* делују као блиставо урађен, вешт, жив филозофски галиматијас онога што је аутор читао (а тога је доста) и о чему је разишљао (што он зна да чини). Размишљање о односу историје и филозофије, о миту и антиму, судбини и слободи човековог опредељења, успутне су теме које дају сувише материјала за једну драму” (Селенић 1960: 12). Драмски текст писца, филозофа по унутрашњом духовном устројству се у својој услојености у луцидним нијансама потврђује у саображености његовој умној физиономији личности, а не уплоћености у мисаоно пренапрегнутим тезама преоптерећујући драмски текст.

У Софокловој драми Едипово учествовање у друштвеним акцијама има иницијални предзнак још од прве сцене иако без јасно наглашене мисије. Упитно је да ли је првобитним избегавањем одговора Тиресије и Јокасте Едипу било могуће одлагање, или чак неиспуњење судбинских захтева да он није инсистирао на свом ангажовању. У односу на околности где се Едипова улога регулише у више кључних димензија, краља, супруга, оца, убице, родоскрвника, својевољно радикалног кажњавања у Софокловој драми, у Христићевом је одсутан из животних динамичних процеса.

Питер Сонди у анализи Едипа тврди да прошлост постаје садашњост, Сонди (1995: 27) у поређењу са Христићевим коме је изједначен дискурс усаглашавања прошлости, садашњости и будућности у истој равни дистанцирања од животних услојавања и тенденције ка изазовима. У одсуству политичког и моралног контекста, као и друштвених и економских компонената у античком смислу, у *Чистим рукама* (у изостајању деонице дијалога Креонта и Едипа, као и лика Полибуса, Едиповог оца, краља суседног краљевства, другог гласника), Едип је лик пастира у бескомпромисном настојању повратку оцу у планину, у своје сигурносно упориште. Формула Данила Хармса која указује да свет у очима појединца није онакав какав јесте, нити онакав какав се види, већ онакав какав се жели или не жели да види, одговара перспективи Христићевог Едипа у

својој парадоксалној идеологији. Из тог произилази да његово одбијање даљег ангажовања (што подразумева „признање” убиства човека којег није убио и брак са старијом женом, па била она и краљица) артикулише не само његово неискуство и незнање, него и прву рецепцију тебанског друштва у ком препознаје његов порозни карактер и у ком се не сналази и не осећа добро, јер га „доживљава као свет лажи, убистава и сплетака.“³⁶ У доследности позиву чистоте, у жељи за неприступањем у наметнуте обрасце, његова се изолација од друштва, традиције, историје, одбијање да прља руке, са чињеницом да је већ постао део истог решивши загонетку, доводе у међусобни сукоб иницирајући расплет: изгубивши свој свет („Имао сам свој свет, а они су ми га одузели” (67)), а не прихвативши тебански, Едип не може да се оствари „као друштвено биће и ишчезава у празнини чистоте“.

Едипово инсистирање на сопственој чистоти пресудно је утицало да избегне једну од најстрашнијих људских судбина које се могу замислити претпостављајући пут могуће херојске доследности у оквиру антихеројског контекста³⁷ Марта Фрајнд (1971: 338- 356) је за разлику од других тумача указала 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. Ипак, не треба потценити комплексност драмске ситуације која се аналогно животним кретањима не може ограничити на праволинијску путању као ни свести на једно значење.

За разлику од једнообразне формуле у којој се тенденциозно центрирају инверзиране вредности у *Пакленој машини* (како само име каже) (Војник: „Да, матори. Свашта сам ја сазнао од стрица. Краљица је мила, али у ствари, није омиљена. Мисле да је мало.../ *Лупка се прстом по челу*/ Кажу да је ексцентрична, да има страни нагласак и да је под Тиресијиним утицајем. А Тиресија саветује краљици само оно што може да јој шкоди: „Учините ово...учините оно...’ Она му прича своје снове и пита га да ли ваља устати на

³⁶ „Убиство је грех (...) човек се рађа невин, и треба да умре невин. То је оно што нам дају богови. Грехове зарађујемо ми сами. Отац ме је учио да се клоним греха. Ако други греше, то не значи да и ја треба а грешим. Ја имам чисте руке, хтео бих да оне и остану чисте. То је живог” Христић (1970: 27).

³⁷ „Тиресија, ја одлазим. Али хоћу нешто да вам кажем пре тога. Јутрос сте ме питали шта сам радио са старцем кога сам срео на путу. Рекао сам вам да сам га убио. Сфинга ме је молила да то кажем и ја сам послушао. Али сада хоћу да вам кажем истину. Моје руке су чисте, чујете ли ме, Тиресија? Ја га нисам убио. Нисам га ни дотакао руком. Нисам га ни дотакао руком. Ја нисам убио оног старца јутрос, схватате ли то, Тиресија? Моје су руке чисте. Ми више немамо шта да кажемо једно другоме. Одлазим. Ја нећу да будем ваш краљ, Тиресија, нећу“ (Христић 1970: 67).

леву или десну ногу. Он је вуче за нос, улизује се њеном брату и шурује с њим против ње. Све је то покварен свет. Кладим се да је командир поверовао да су дух и Сфинга из исте приче. Свештеничка смицалица да се привуче Јокаста и натера да верује у оно што они хоће“ (Кокто 2001: 21), Христићеве *Чисте руке* су идентификоване промишљеним психолошким вишегласјем ликова чиме је њиховим очовечењем и истицањем људских проблема (Едип у настојању да се врати у мир свог планинског дома, Јокаста у потрази за младим мужем, Тиресија у интенцији да реализује своје филозофске постулате, Ион у песничком стваралаштву, Хор у свођењу на базичне потребе) писац ослободио трагедију митског обрасца и античке трагедијске формуле. Међутим, преиспитује се да ли је Христић на тај начин осујетио и могућност реализовања било које друге комплексније духовне форме, или је пре свега желео да нагласи индивидуалну, људску, непосредну несрећу једног човека нађеног у нежељеној и нетраженој ситуацији.³⁸

Ако се и херојство и антихеројство у визури савремених образаца увек изнова подвргава новим ишчитавањима и проценама у књижевној историји, Христићев Едип покреће питање о могућностима јединке да се одупре хтењима и потребама друштва, заједнице, а још више митској величини и његовој супрематији. Васпитне инструкције Едиповог оца: „Отац ме је учио да се клоним греха“ (75) својом хуманом формулом надгласале су некадашњу одлуку богова. Упитно је да ли се Едипов примарни акт тумачи као охола потврда своје „божанске“ димензије не надмећући се са боговима, субином, вољом народа, као могућности прекорачења и преображења нестварног, неземаљског или као одбијање и непокорност претпостављеним обрасцима. Неприхватање коби као неминовности узглобљено у многим тумачењима савременог Едипа, као такво решење је овде дискутабилно, јер *чисте руке* негирају и сам живот у свом разноликом издању, остајући на крају и само: *чисте руке*. Сталним понављањем ове синтагме метафорише се подређеност принципу чистоте индукујући једнообразну отвореност само за „светлост“. „А пошто све што остварујемо проистиче из губитка невиности, можемо се искупити само порицањем својих дела и осећањем гађења према себи самима“ (Сиоран 2008: 82) Тако издвајање нужно води отуђењу, маргинализацији из заједнице, идентификујући човека

³⁸ Христић је, у настојању за изузимањем трагичне димензије из *Едипа* управо увео дидактички образац деловања- могућност измене тог страшног чина и активирања племениције реакције на постојећу стварност. На основу раширеног Аристотеловог учења о катарзи, Корнеј у Едипу није могао наћи на темељу чега се гледалац може поправити, будући да је веровао у морални карактер трагедије. Христић је, смелим преиначавњем њеног самог језгра успео у томе.

нестварнијим, празнијим, или га такав чин поставља недвосмислено реалнијим и хуманијим?³⁹ Неодмеравањем према животним варијететима и чуђењем према свету у ком се затекао, он, у сагласности са собом, потврђује да је оно што јесте, што се именује квитесенцијом невиности: „Чини ми се да овде нема ни добра, ни зла. Шта хоћете од мене? Ја имам само своје чисте руке“ (88). Међутим, чистота апстракције као тешко одржива, јер је интимна човекова драма разливена у небројено нијанси, проблематизује у коликој мери руке могу бити чисте само зато што су одбиле непосредно активирање у животу. „Једино у директној, хуманој комуникацији човек надилази сва своја парцијална одређења као *homo sapiens*, *homo faber*, *homo ludens*, *homo symbolicum* итд., и тако бива свој“ (Радојковић 1982: 242). У инсистирању на апсолутности своје чистоте Едипово неусаглашавање према принципима животне дијалектике неминовно условљава осећај празнине: „Моје очи не виде ни добро ни зло, оне су празне. Моје руке нису чисте, ја их немам. Шта сте ми ви дали да бих могао да видим, да бих могао да знам? Свет је побегао у свој мрак, и у мени је остао само мрак. Стојим пред вама као празан мрак у мраку” (84). Човек је по матичном капацитету свог бића носилац енергетског потенцијала за актанцијално учешће у животу и упитно је колико је конструктиван улог у негирању утврђених друштвених образаца чији је Христићев Едип, као човек, неизоставно члан (као што Томас Ман тврди да уз великог човека често иду и велике грешке). Новалис наглашава да несрећа повећава наш смисао за срећу и љубав проблематизујући шта постаје смисао живота ако се у смрт иде невин попут Едипа, не пренебрегавајући чињеницу да је некада неопходна лична жртва за добробит човечанства.

Гледано из социолошке перспективе митски Едип мења физиономију града ослободивши га од куге, у поређењу са обрасцима модерног, максимално индивидуализираног друштва у коме се не фаворизују велике личне жртве. Гордан Маричић указује да је Софокле у *Едипу на Колону* дао Лајевом сину мира и покоја, а гледаоцу или читаоцу умирење и прочишћење. Код Христића у изостављању кривице, самим тим и трагичног краја, изостављена је етичка интерпретација у смислу спознавања грешности трагичног лика, семантичко и структурално услојавање као и духовно прочишћење. Душан Матић указује на актуелност ове драме у равни саображавања

³⁹ „Невиност није у томе да се не ради ништа и не меша ни у шта. Ја бих пре био склон да то назовем убиством” (Христић 1970:75).

универзалној друштвеној и психолошкој кодираности: „У *Чистим рукама* Христић је дотакао час када кад се једна легенда слива са државним разлозима, чиме мит урања у историју, да живи све до наших дана, и да с Фројдом постане Едип – комплекс и послужи као научно објашњење читавом низу психичких појава“ (Матић 1969: 167). Профил Едипа једнолинијски је сведен на „неупрљаност његових руку“, јер је акценат и био на метафоричном језику драме⁴⁰, а не лику резултирајући чињеницом да се о главном актеру не дознаје скоро ништа у контексту огољавања митског Едипа свих слојева који су формирали трагичну компоненту његове личности. Митолошки едиповски баласт се у овој драми трансферира у христићевски образац едиповске лакоће у изостајању животног услојавања, у заснованости на контрастирању његове пожељности од стране свих грађана и његовог маргинализовања учешћа у њиховим животима.

Супротно Гремасовој тврдњи у примени структуралног принципа актанцијалног модела да се исто Х не може налазити у положају А1 и А2 – Град у овој драми прелази с једног актанта на други померајући се тако да наизменично заузима положај адресанта, затим помоћника, затим противника, затим адресата заузимајући став према човеку и субјекту који се с њим идентификовао.

Према овом тумачењу Едипу се могу приписати улоге и субјекта и објекта, које су на овом примеру изједначене у контексту у ком нема кривца, а и адресант А1 је град, као и помоћник адресанта и адресат је он сам, град, док противника у класичном смислу нема у изостајању баласта кривице у античкој рецепцији. „Кривицом се у овој драми може разумети“ Едипово одбијање за учествовањем у акцијама града и Јокасте као жене, те се противницима могу идентификовати Тиресија и Јокаста. У концепту Драмске геометрије по Полу Жинестјеу, у *Чистим рукама* се би могао да се очитује модел праволинијске ситуације у Едиповој неусталој и доследној неангажованости. Хор грађана изјављује: „Слобода, чисте руке, помози нам“ (88). Рецепција слободе за Едипа у оквирима „ескапизма у друштвеном смислу“ проблематизује однос животности, пуноће у свим бојама, „рукама обухвати дан“ (24), прилагођавања „световним шифрама“, као и искључивања из конкретних животних акција са друге стране. У времену социоекономско-политичке једнозначности у ком се потиру значења преиспитује се да ли

⁴⁰ Предвођени Хоровојом Хор грађана у ритму опште идеје понавља речи: „Едипе чистих руку...“ (88)

интелигентни људи попут Едиповог лика имају оправдање за деловање из сенке у неафирмисању кључних референци у актуелном друштвеном систему?

У Тиресијиним речима имплицира се духовна трагика неапсорбовања разумског прихватања дијалектичке профилисаности живота: „Добро и зло, црни и бели, ту су. Можеш да бираш дечаче.“ (88). „Ако сада не одлучиш никада више нећеш моћи да одлучујеш“ (89).

Христић проблематизује вредност „чистоте руку“ у супстрату њихове изворности, „вантелесности, недодирљивости“ када се рефлектује више као симбол и морални узор у времену које претпоставља нужност прагматичне потврде. Едипово настојање да не подлегне „греху“ живота: “Од јутрос до сада накупило се у мени горчине довољне за читав један живот,” (82) квалитативно контрастира савременим формулама са предзнаком скептичности и циничности. На овај начин Христић тенденциозно измиче модерном апсурду у акцентовању значаја очувања референцијалних пунктова.

Петар Марјановић сматра да је „штета што у *Чистим рукама*, писаним класичарски мирно и једноставно, нема довољно хумора, тим пре што су у Христићевом драмском стваралаштву видљиви енглески узор (Томас Стерн Елиот, Кристофер Фрај и Бернард Шо, као и Француз Жан Жироду, у чијим се делима јавља драгоцен комичка нит приликом коришћења старогрчких митова“ (Марјановић 2006:24).

Подупрт иронијом Христићев хумор, препознатљив у рефлексивној парадигми, иако нема комички карактер и у том смислу не динамизује драматуршко ткиво, активиран је тананим духовним рецепторима центриран ка афинитету префињенијих духовних профила у поштовању принципа селективности. „Међутим, управо хумором и лакомислемошћу Кокто ојачава трагедију. Иронија се ствара када се супротставе чита лакоћа многих сцена и суровост судбине“ (Бели 1969: 121).

ЛИКОВИ

Едип, херметички свет чистих осећања

Лик Едипа се развија у простору доминације његове аутономне воље за конзервирањем свог језика чистих осећања у дисконекцији са практичном потврдом или реакцијом у укрштању са спољним догађањима. Херметизовање његове сензитивности у премиси елиминисања својства двојствености његовог деловања (у сваком тренутку бити и нешто друго) очитује се у пресеку ирационалног саобраћања са другим ликовима у односу са њим, попут Јокасте и Иона, (Јокаста Едипу) „Ја се плашим нечега што видим у теби“ (23); (Едип Иону) „Ова тишина је мртва, осећам како она прети“ (46) ; (Едип Тиресији) „Нешто ми је говорило да не долазим овамо, а ја сам ипак дошао“ (53).

Манифестација сопствене мисли као „идеологије“ се код Едипа обистињује у парадигматичној искључивости у непатвореној чистоти. Најгласнији говор његовог неукључивања у свет истовремено подразумева и најтиши, најнереализованији говор у односу према истом том свету. Када Едип каже: „Можда би свет био бољи, али ја не бих,“ (58) Христић уводи мисао о слободној човековој вољи да сопственим средствима утиче на могућност „реорганизације распореда доброг и лошег“ у свету најпре имајући у виду индивидуалне покушаје анулирања зла. У личносним микрокосмосима у могућности креирања „специфичних добротинитељских реакција“ кореспондира се потцртавање протистављања рушитељској мисији растућег зла.

Писац развија извесно разумевање за трагичну Едипову судбину, али и поткрепљује Тиресијине животне референце, не оријентишући се на конфликтну тензију (због чега се умањује драмска драматичност) у трећем чину му омогућавајући, у најдужем монологу драме да брани свој став о неопходности ангажовања. Потцртавајући значај динамизације радње засноване на иницијалном сукобу Бранка Јакшић-Провчи указује: „Сваки сукоб је воља у конфликту. Она покреће радњу. Може се назвати патосом, душевном нужношћу, страшћу, како је многи аутори још називају, али сва лица бивају доведена у неко делање где њихова поступања бивају нужно у колизији, те актери постају носиоци њиховог делања. Овај нужни след детерминишућих делања даје драмској радњи потребну живост“ (Јакшић-Провчи 2007: 171).

У уверењу да се језик слободе манифестује вишебојним животним валерима („Ја те зовем да пођеш међу људе, подсећам те да имаш извесне дужности међу њима, а ти ми говориш како си слободан“ (78)) Тиресија има привилегију да у контексту балансирања између Едипове неактивности и сопственог иницирања за његовим ангажовањем, после Едиповог нестанка изговори последње и најживотније речи драме: „Остаје нам да живимо“ (91).

У драмском простору у ком је Јокаста доследна у одржању тонуса своје љубави, из женске у мајчинску, Едип у колизији са „потенцијалним надолазећим“ опасностима наметнутог му окружења остаје у незнању иницирајући Тиресијино обраћање речима: „Остао си чист као простор и празан као простор. Ни жив, ни мртав, ни постојање ни непостојање. Ишчезни сада, слепи и невидљиви Едипе, ишчезни у празнини своје чистоће“ (64). Владимир Стаменковић наглашава да је у *Чистим рукама* човек у извесној мери постао равноправан партнер силама које га окружују, које га доводе до ивица трагедије: „он стоји пред животом, присиљен је да у њега ступи, али има и активну улогу, јер ће тек кроз оно што чини стећи коначно обличје, дефинисати своју судбину. Додуше, у позадини радње се осећа и нека ирационална претња, али она, ипак не утиче пресудно на Едипове поступке, више је део декора механички преузетог из хеленске трагедије“ (Стаменковић 1987: 76).

Појавом Сфинге која уништава људске животе (као и Савонорле који није декларисан ни као човек, ни као светац) уско се везује иронијски пишчев став који кроз скепсу централизује антихеројско узглобљење новог цивилизацијског поретка. У формули доследне демистификације као метафоре језика модерног доба Сфинга је, демонструисана, у прегнантном напону односа са Едипом. У троуглу са Дечаком и Хором најављује се примарно усмерена етичка перспектива Едипа чије ће непустајање уверења резултовати поништавањем трагичне судбине, док је у истој хорској линији интензивирани интенција драмског писца о будућем анулирању трагичног завршетка.

Очитавајући савремене шифре на елегантан начин убирајући харач човечанству Сфинга у Христићевој драми гласно испоставља своје одлуке у стилу ћудљивог детета. Почовечена, она бивствује без фантастичних атрибута, кореспондирајући Едиповој перцепцији ње саме, у дуплираној дехероизованости њихових ликова: „Јеси ли сигурна да се ми раније нисмо никада видели? Прошле године продавао сам овце у Елеузису. Тамо је било пуно

жена. Пун град жена. Да ниси и ти случајно била тамо? (Христић 1970:25) Десакрализација Сфингине егзистенцијалне супрематије може се аналошки повезати са баналним, обесвећеним карактером појединих Савонаролиних речи у функцији уземљавања „сноликих, херојских“ издања. Едип је у Христићевом класицистички умереном духовном простору, за разлику од Коктоовог у *Пакленој машини* који је више заинтересован за славу и добит те наставља за Тебу да тражи своју награду, доследан у очувању своје чистоте, а Сфинга, иако се код Коктоа оставивиши своје псеће тело, враћа у царство богова, идентификује конзистентнијом снагом у доследности своје улоге. Њена нескривена наклоност према Едипу у својој хуманој оживотворености не може се довести у везу са Сфингом Коктоове драме која му редуцирајући сваку дистанцу саопштава одговоре на своје загонетке у нади да ће се он заљубити у њу.⁴¹ Фергасон тврди да је сценска стратегија којом Кокто доводи мит у везу са савременим животом слична поступку који је Џојс употребио у *Улису*. „Кокто је спустио митску причу до људских низина акцентујући последице људских слаобости: заљубљивања, прегнућа за славом” (Фергасон 2011: 101). У односу на Жида, Коктоа и остале, чија је манифестација очовечавања митске и традицијске узвишености водила и у вулгаризацију, Христић није изневерио отменост класицистичке формуле, упркос модерном ситуирању у дискурсу свакодневног: (Војник): „Често смо ћаскали и о неправдама...Али краљ, јадни краљ Лај, био је тако честит дух да нам простаклуци нису извирали из грла. Он нас је подстицао, а ми смо само трабуњали: „Ма бежи више! Одлази воле један!’ Речју, тепали смо му” (Кокто 2011: 20).

Христићево класицистичко инсистирање на појмовима лепоте и истине и то у узајамној условљености не уклапа се у савремени карактер антиестетског и обрасце релативизације истине: „Била је и сувише лепа да би ме лагала“ (За Сфингу) (39). У концепту модерности у ком богови више не налазе своје место Сфинга у духовном простору варијација бесмисла иронично прокламује њихову некадашњу моћ, али је не доказује на њима препознатљив начин. Необјашњиви демони и натприродне силе

⁴¹ У иронијски упрошћеном обрасцу млади војник Сфингу у *Пакленој машини* именује „крилатом девојком“, “кучком која пева“ (Кокто 2011:12), „Неки кажу да није већа од зеца, да је плашљива и да има сасвим малу, женску главу. Ја мислим да има главу и груди као жена и да спава са младићима“ (15).

рефлектују се у облицима људске зле творевине демистификујући цивилизацију у којој је човек мера свих ствари, осовина која природне и друштвене феномене одржава у равнотежи. У континуираној дезоријентацији хуманистичког дискурса модерна драма је конципирана на принципу обичавања митских бића и њихових реакција, у којој је акцензован модерна живот са својом непогрешивом јасноћом и сведеном оштроумношћу. Упркос манипулативном кормиларењу ликом Едипа у неподобности Сфингиној предвиђеној замисли показује се да је и у модерном времену невиности (додуше улогом интелигенције) могуће протиставити се злу. Наслућивањем трагичног завршетка имплицира се могућност уништења чак и најгорег, немилосрдног зла, као симбола највеће моћи, у зависности како се смрт перципира, има ли она метафизички, нематеријални предзнак или затвара физичку егзистенцију исто као што и почиње, „прах праху”. „Сви људи имају исту смрт – исколачене очи, отворена уста, грчеве“ (259). (...) Сфинга „осећам неку страшну празнину у себи, као да сама себе напуштам“ (25).

Суочавање две духовне концепције: Едип и Тиресија

Опонент главног јунака у Христићевој интерпретацији и други носилац основног драмског сукоба је Тиресија, филозоф и пророк, са специфичним изменама у лику у односу на антички узорак. Упознат са исходом догађања по старом пророчанству, следећи потребе тебанске заједнице (у смислу друштвених и политичких захтева), настоји да се доследно, корак по корак, оствари неумољива митска прича. У сучељавању те две концепције смисла људског ангажовања одвија се основни сижејни ток ове конверзационе драме. 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 испуни), Тиресија је филозоф и пророк који, на нивоу фабуле драме, „свако јутро говори о добрим знацима” (32). Такав вид оптимизма се не очитује само у јавним наступима него и у разговорима, што се рефлектује и у једној од првих реплика које изговори на сцени: „Мислим да се ускоро можемо надати срећном завршетку наших патњи и остваривању наших нада, краљице. Данас су предзнаци били изненађујуће добри, то сам саопштио граду у својој јутарњој поруци“ (32). Тиресијина улога је у *Чистим*

рукама у потврди прагматичног дејствовања, у подржавању „овоземаљске” тезе („Сваки краљ је добар ако све остало иде добро, а пун стомак је једини судија који све опрашта“ (33)) и у његовим поступцима нема граница и моралних скрупула када је реч о остваривању тог циља („једини начин да се рђави краљ замени добрим краљем јесте да се онај први убије” (75)). Његова покорност боговима је неупитна (упркос иронији којом су прожети многи његови коментари) одакле проистиче његово упорно настојање да се и уз неочекиване тешкоће све етапе „старог пророчанства” испуне до краја. У актуелизацији гласа народа, Хор грађана, који се уводи у другој сцени, у рационалној и флексибилној формули потенцијалног спаса наговештава сазивање неизлечиве и мрачне извесности. У контексту у ком се услед zasiћености вољом богова Тиресијина реч са колебањем делимично усваја, а у извесној мери надгласава скептицизам, функционалном предузимљивошћу он успева да сугерише народу духовни језик опште помирљивости. Највећа паника људи пред затвореним хоризонтом, у растојању који држе од богова, је у страху од неафирмације вере да би живот требало да се удостоји своје пуне реализације. Репрезент народа у Хору се у духовном простору одсуства стабилности, поузданих темеља и промашивања циља оријентише ка потреби за прагматичним расплетом: „Ми слушамо Тиресију, Тиресија познаје све небеске знаке (..) Тиресија говори само оно што је њему од користи“ (56).

Лишење устројства у управљању судбинским путоказима потврдило би се реметилачким чиниоцем уносећи страх и оглашавајући опасност пред неизмерним животним могућностима.

Од есенцијалног значаја за функционисање државе је држање у покорности свих сумњивих профила, занесењака, преосетљиваца, лажних пророка, а прихватање извесних видова зла као саставног дела судбинског очекивања нужно, јер се недело природно исцрпљује у оквиру божјих промисла. Тиресијини поступци као иницијални у покретању кључних елемената у тебанској друштвеној заједници имају подједнако покретачку вредност и у драматуршком ткиву радње: он је носилац одговорности за протеривање Лаја; главни је организатор покушаја да се Едип ожени Јокастом и изабаре за краља; он издаје наређење да се убије Лај, итд. Уз Иона („Ово је најлепши час дијалектике који сам у животу чуо“ (74)) идејни је пропагатор чина „прљања руку“, и док Ион ту претпоставку фаворизује у име песништва, Тиресија користи за добробит заједнице, политике,

филозофије. У настојању да инволвира Едипа у ширем друштвеном простору заједнице, сходно пропозицијама мита и државних интереса, Тиресија контрапунктира његовим реакцијама у очувању идеала „чистоте“: „Ти не видиш ни добро ни зло, пошто мислиш да је добро добро, а зло зло. Ти говориш о речима, а мислиш да су оне ствари. Драги мој, игра је много сложенија. (...) твоје руке нису чисте, оне само нису имале прилику ни да се упрљају ни да се очисте“ (77). У простору цитата богова и сопственог филозофског оптикума, Тиресија, тумач божјих знакова, проницљиво настоји да кодификује народну свест постављајући се и као тумач човечанства у привилеговању моћи да привуче историју на своју страну. У поређењу са Едипом и Ионом чији су профили у емоционалним истанчаностима, нијансама, ирационалном разабрању (иако не теже истом ступњу моћи, нити истој позицији у друштвеној хијерархији), Тиресија је искључиви рационални прагматик. Митски Тиресија има наглашенију чулну појаву од Христићевог профила (у миту је у младости имао фазу живота у којој је био жена – позната је њова тврдња да жена, много више него мушкарац, ужива у сексуалном чину), и Марјановић наводи да је штета што је чулно језгро Тиресијине личности остало само у наговештајима. У овој драми је само мото драме (део текста шлагера на енглеском језику), који је изостављен из коначне верзије текста можда нешто наговештавао у том смислу. У претпостављању снаге духовности и интуитивног разумевања разумским, практично потврдљивим обрасцима, Ион се протиставља Тиресији речима: „Једна жена, Тиресија, пронице у тајне ваше филозофије без ичије помоћи. Верујете ли још увек у разум“ (82), док Тиресија инсистира на самеравању виртуелних сфера активним животним процесима: „Чудно како песници не могу да поднесу да живот пише поезију уместо њих“ (83). У рефлексiji антиномије у профилима ликова (Тиресије, Иона, Јокасте) у равни песништва, апстрактне духовности, филозофског утемељења, базираног на теоријском умовању и животно потврдљиве парадигме, Христић је усвајао стратегију у усаглашавању конструктивне парадигме *modus vivendi*. Тиресијино филозофирање упркос тежњама за родоначелништвом праксе у тебанској заједници није доступно свима, услед чега се и његово инсистирање на потврди животности последично умањује. „Дечак” описује Тиресију човеком који има „пискав глас и говори неразумљиве ствари”: „Кажу да је он филозоф. Шта је то филозоф?” (16)

Јокаста је у Христићевој драми мање грешна, јер није учесник у инцесту (иако не и мање невина у свом покушају да придобије Едипа). Њен лик краљице, у сведености на баналне разговоре са Тиресијом и опчињеност Едиповом лепотом, иако у пуноћи емоционалне и чулне живописности у поређењу са античким предлошцима, потиснут је у други план.⁴² Тривијални карактер њених речи и немогућност актанцијалног учешћа протистављени су трагичној монументалности њене судбине у миту и код Софокла. Њено антихеројство је у избегнутој реализацији мита до краја спроведено у модернијем, и умереније обрасцу у односу на митски. Христић осветљава лик жене која у настојању да уплоди своју садашњост и будућност ослобађањем од баласта прошлости удовољава својој преосетљивој свести, пренапетом од животних оптерећења радикалним раскидом с потиштеношћу и брисањем фундаменталне линије конвенције. У функцији анулирања трагичних елемената, постајући сама себи инструмент за разигравање вегетирајућег духа, она искључује нормиране принципе понашања. „Никада још нисам држала невиност у својим рукама. Имати невиног мужа, то је бити и жена и мајка у исто време. Ја никада нисам могла да будем ни једно ни друго“ (32). Повлађивањем својим жељама и хировима, колико и превазилажењем себе кроз другог, отвара се пут за делотворно и (не)морално, иницирајући испољавање инстинкта у обрасцу тривијалног и депатетизованог: „Како је само леп! Каква рамена. Какве руке! Биће уживање имати га за мужа, када се окупа, разуме се“ (35).

У том контексту категорије врлине и порока губе на значају у истој линији у којој се прекомерна стриктност чини несврсисходном. Урођена у занос, љубав је једино мерило расуђивања у пунокрвној жељи да се осети блаженство чулности у својој бујности и опијености. У својој женствености као свом аутономном емоционалном језику (од женских до мајчинских) према Едипу, емоције су прибежиште за које је неизбежно изгарање до сагоревања и у том смислу је Христићева Јокаста најраскошнијег женског бића у односу на друге: „Моја љубав нема више имена, али је остала само љубав, Едипе,

⁴²„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...“ (31).

„Доста, Тиресија, ено га. Како је само леп! Каква рамена. Какве руке! Биће уживање имати га за мужа, када се окупа, разуме се“ (35).

не остављај ме сада! Они хоће да ми те поново узму, али ја те нећу дати. Ти ћеш остати мој мали Едип кога нико није могао да ми одузме” (88). Размишљање на тему свог живота као индиректног учествовања је у другом плану за њу која настоји да се препусти његовом актуелном пулсирању. Тиресија јој се обраћа речима: „Ти си прва жена којој се даје да проживи читаву једну филозофију, а ја први човек коме је дато да је спроведе у дело. Ходи“ (67). Едипово „мимоилажење живота” је концептуално супротстављено Јокастиној тежњи за интензивним прожимањем у његовој вишебојној слојевитости. (Едипу): „Твоје очи су светле као сунчани предео и празне као обећање. Хоће ли живот икад ући у њих?“ (45) „Ти мислиш само на своју невиност. Јеси ли сигуран да она вреди толико?“ (46) У том контексту и сам Едип показује недоумицу у коликој мери његове животне интонације имају (не)фиктивни карактер: „Ви кажете ‚живот‘ и ја кажем ‚живот‘, али то су различите ствари. Ево, крећем се, говорим, слушам, гледам, моје срце куца. Али када бисте ме питали да ли живим, ја не бих умео да вам одговорим“ (45).

У разговору са Јокастом Христић преиспитује дубину и сложеност љубави, али и однос младости и старости, не мање препознатљив у Јокастиној оптици: „Ко може да измери дубину љубави и да каже – овде престаје љубав, а почиње грех? Ја сам га волела, али сада је жена умрла у мени. Ко може да врати ону љубав којом сам те некада волела, Едипе, и ону љубав којом сам те чекала? Била сам и сувише себична, волела сам у теби моју младост која ми се враћала. Желела сам да живим, желела сам само свој живот. И сада је он ту, живот који сам ја дала” (86). Постављајући љубав као животни аксиом и јединствену формулу младости она реципира живот у њеном одсуству бесплодним. У поређењу са димензијом реализованих љубавних односа њихова неоствареност се неретко у старости компромитује враћањем на претпоставке младости у разарајућем дејству дуготрајним маргинализовањем њиховог значења под притиском слабости и искушења: „Он је моја љубав које више нема, он је моја младост које више нема. Он је мој живот кога више нема. Оставите га. Он припада мени“ (89). Маричић тврди да је „најзанимљивију и најосебујнију Јокасту” дао Христић. „Софоклова и Лукићева Јокаста углавном је у сенци Едиповој. Она је његова тиха, жалобна, а и сама трагична сапутница. Христићева Јокаста пак је путена удовица, чије су младост и лепота неповратно прошле” (Маричић 1999: 29). У Јокастином лику у *Чистим рукама* ушифровано је, у својој метафоричкој сублимираности човеку увек присутно развдоњавање интензивне, али и

искрене жеље о чијој трагичности редитељ представе Предраг Бајчетић за Марију Црнобори, која је тумачила Јокасту, је изјавио: „у првом чину је играла комедију, у другом драму озбиљних унутрашњих сукоба, у трећем судбинску, класичну трагедију – што је у извесном смислу градирање (...)“ (Селенић 1960: 7).

Однос уметничког и филозофског концепта: Ион и Тиресија

Христић је у оријентацији на профил песника Иона имплицитним дијалогом са софистиком настојао да осветли једну од носећих теза драме када наводи: „Игра се игра до краја, и само онај ко игра може да каже да има руке – чисте или прљаве. Ви бисте хтели да имате руке? Чисте? Погледате своје руке а оно чисте. Или, погледате своје руке, а оно руку нема. Само празна чистота. Нема их. Никада их није ни било. Само чистота. Празна. Празна“ (72). Ион је у овој драми песник који настоји да креира свој духовни суверенитет у особеној динамици у вишезначном простору на размеђу наметнутих друштвених, социјално-историјских парадигми и импулса чистоте властите имагинације. Петар Марјановић тврди да Христић не исцрпљује у довољној мери могућности које пружају ликови Иона и Тиресије, посебан акценат стављајући на непозивање на Платоново оспоравање Сократове тезе о божанском пореклу песничког надахнућа.

У контексту у ком је Ион и режимски песник који се залаже да се догађања одвијају онако како је митом предвиђено, јер ће у том случају написати песму по укусу наредбодаваца (док истовремено пише и „праве“ песме) артикулише се двоструки профил ствараоца (чистог, насушног песничког нагона, и отварања према бенефитима славе са друге стране). На ширем плану Христић осветљава двополну природу човековог бића у растрзавању личности унутар непомирљиве борбе са антагонистичким силама. Христићев Ион је први званични песник Тебе што недвосмислено потврђује „уметнички успех“ мером друштвене подобности у простору у ком стваралац из друштвене сенке нема исте предуслове у развоју своје песничке егзистенције. Теза да су идеолошки мотивисани уметници према захтевима државне службе у својврсној милости руководећих структура у односу на друштвено неангажоване ствараоце је цивилизацијски потврдљива и предмет подробних анализа. Упитна је могућност Христићевог проблематизовања утопијске формуле у духовном простору неблагонаклоном према друштвено индиферентним

ствараоцима у смислу недовољног осмишљавања услова за развој њихових духовних физиономија.

Прва штампана верзија *Чистих руку* (1960) почиње прологом који говори песник Ион, у посредном упућивању на старогрчку верзију мита о Едипу („Толико сам прочитао у старим рукописима“), док је у последњој штампаној верзији (1987) пролог изостављен. Време дешавања Христићевог Едипа је знатно касније од оног које се у Прологу помиње, вероватно IX век пре наше ере, што се посебно акцентује помињањем филозофских и књижевних актуелности у том периоду који се тичу Едипа и његових саговорника. На пример, у разговору са Јокастом Тиресија помиње своја предавања о Анаксагориној филозофији, мислиоца који је живео у V веку пре наше ере. Временско укрштање је иницирало плодну раван за компаративно сагледавање порука са филозофским постулатима V и IV века пре наше ере, посебно Платоновом (отуд имена: Ион, Тразимах, Хармид, можда и Дамон). Из антике су позната два Иона – један са Хија, један са Ефеса, јунак истоименог Платоновог дијалога. Христић је Гордану Маричићу једном приликом објаснио да је историјске личности које се помињу у *Чистим рукама* бирао без неке посебне намере, једноставно листајући *Платонове дијалоге* (Маричић 1999: 32).

У оптици песника Иона у Христићевој драми проблематизован је однос класицистичког и модерног у духовној структури уметности: „Ја само говорим о судбини и лепоти. Судбина нас баца у исту јаму, и зато просечни песници показују толико укуса за ствари судбине. Али шта значи судбина за оног који се блиставом славом свога дела уздиже до вечног? Само, нас плаши самоћа узвишености, и сви бисмо хтели да будемо обични, једноставни и приступачни” (43). У драми о узвишеним стварима Ион говори узвишеним тонусом, не спорећи вредност класичних вредности, међутим, парадоксално је да као песник са класичним поетичким проседеом у извесном смислу, жену у средњим годинама назива: „свареном храном“ (43). Христић осветљава модеран либерализован простор измењене рецепције у поређењу са класицистичким, симболизованим вредностима са предзнаком „узвишеног”: „Грех је занимљив за песника (...) Сви они који досада нису смели да дођу у Тебу, скупили су се. Наше врле девојке имаће вечерас пуне постеље посла“ (53). Расправом о естетици у уводу другог чина Ион износи дилеме о вредновању класичних и модерних естетичких постулата у међусобном односу. „Колико је лепота етички оправдана, ако њена појава дели свет на лепо и ружно, па се сви осећамо мало

нелагодно у њеном присуству, пошто смо више ружни него лепи” (44). У времену трансформација фиксираности у фрагментарно, позивање на релативност као модеран аксиом стварања поларизује класично и модерно на неусагласиве перспективе: „Зашто се лепота зове лепота? Зашто се смрт зове смрт? Љубав љубав? Песнике не треба питати о стварима матичара“ (53).

Однос филозофа и уметника ослобођеног диктата ерудиције је у Христићевој личности многострук, амбивалентан, неразјашњив до краја, у примарној интенцији да буде стваралац без наглашених филозофских посредовања које је, са друге стране, као писац широке духовне кутуре свестрано неговао: „Ми мислимо на сасвим различите начине. Ви сте филозоф, имате смисла за апстракцију, за вас је свет само једна категорија. Ја сам песник, и мислим о историји, што ће рећи мислим својим чулима“ (61). У њиховом односу, у препознатљивом духовном дискурсу, очитује се Христићева наклоност према песницима, у фаворизовању поезије ослобођене духовног „надјачавања” дискурзивних облика: „Тиресија? Никада ми ни на крај памети није било да будем исто што и он. Он чита и сувише много књига које после препричава. Ја сам стваралац“ (55). У поређењу поменутих духовних профила у две перспективе Христић артикулише своје идејне матрице кроз песника Иона који убедљивије рецепира уземљени локалитет као своје пребивалиште у односу на филозофа: „Ослоните се на мене, Тиресија, бар у земаљским стварима“ (64). Упитно је у коликој је могућности песник да оплемени контаминирану стварност у стваралачкој и културној служби у времену превласти духовне рециклаже. „Грех, грех. Лепо звучи та реч. Један интелектуалац не би смео олако да јој подлегне, али она привлачи песника. Игра је сувише лепа, Тиресија сувише самоуверен, грађани сувише ограничени, Јокаста сувише жена“ (58). Све слабости, Христић подвлачи, када се сумира егзистенцијални биланс човечанства, резултирају тезом у Ионовој оптици: „увек сам волео када млеко кипи.“ (...) „Уосталом, шта је то човек? Иде на две ноге, уме да сабира, разуме силогизме. Рађа се слеп, умире слеп. Мислите још мало, Тиресија, ми знамо довољно да бисмо могли да уживамо – сваки на свој начин“ (59). Антиномије светла и таме у растућем нихилизму, у ком биће негације у служби антропоцентричности управља законима отуђености освајају простор несавладивог. Развијајући лик Иона Христић преиспитује образац префињености стваралачке матрице паралелно и њеним вредносно упитним хијерархијским категоријама материјалног окружења (често препознатљивим у

иронијској формули): „Мене занима историја, а он још није ушао у њу. Када постане краљ, постаће историја, и ја ћу почети да трагам по његовој прошлости да бих видео како је један пастир открио у себи краљевске врлине. Али за сада, он и сувише мирише на овчије млеко. Никада нисам волео овчије млеко, иако кажу да је хранљиво“ (56). У илузорној потрази за оптимизмом у атмосфери смрти и греха Тиресија мудро саветује житеље у проказаној стварности да ју је неопходно надахнути и омогућити повратну спону са мрачним силама које опструишу животни простор: „твоја песма мора да буде приступачна и разумљива. Она мора да надахњује људе племенитим осећањима и оптимизмом,“ (60) имплицитно успостављајући аналогију са формулама актуелне пишчеве стварности. Индиректно сагледавајући у којој мери је Ионова поезија у драми у служби слављења Едиповог успеха који он негира, јер одбија да буде краљ, Христић преиспитује пригодни карактер поезије, у поништавању њеног кода према читалачкој рефлексiji „правих песама” у његовој духовној ризници које, у формули ретке духовне истанчаности, „нико не слуша и не зна се зашто”. Едипов поједностављено и линеарно емоционално чулно чист доживљај поезије у опозицији је са модерном рецепцијом, и Ионовим и Тиресијиним постулатима: „увек се узбудим када слушам песме, једном су ми чак и сузе пошле на очи“ (62).

Метафорично апострофирајући запостављену позицију стваралаштва и културе, универзални друштвени проблем, препознатљив и актуелан у свим временима и друштвеним системима, Христић наглашава опасност од могућности модерног обликовања са инклузијом ексцесног неретко се идентификујући свођењем „класичне мудрости на савремени конформизам”.

У анализи Клајнове адаптације *Цара Едина* Христић у поређењу са потенцијама могућих комплексних социолошких и филозофских истраживања критички тумачи карактер једнозначне интерпретације дела: „Клајн је умео да са треском пропадне режирајући *Цара Едина*, зато што Софоклова трагедија није психолошка драма, али су сви били убеђени да ће он, као психијатар, бити најпозванији да изађе на крај са са Едип-комплексом, иако Едип уопште нема комплекс коме је Фројд наденуо његово име, што тада никоме није падало на ум“ (Христић 2006: 276).

Аутор је у овој драми минимализовао простор дидаскалијама упућујући на Едипову фискирану духовну структурираност у хоризонту бескомпромисног дистанцирања

од интерактивнијег односа са другим ликовима. У завршној верзији неколико дидаскалија означавају физичку радњу („Ухвати Сфингу за хаљину” (14), „Едип се сакрије” (17), „Скочи на Ијона” (46), „Пушта Ијона” (47), „Припије се уз Едипа”(38)), мада су већина упутства за инфлексije (варијације гласног и тихог), у простору у ком је једини светлосни знак у служби предосећања потенцијалне несреће понављајући се три пута („Пламен лизне и угаси се” (48)).

Паралела са Сартровим Прљавим рукама и Kamiјевим Праведницима

Бројни критичари су сагласни у идеји да је Христићева драма, већ својим насловом, реплика на Сартрове *Прљаве руке* упркос разлици у социолошко-психолошкој платформи драме. У Сартровој рецепцији, људске реакције су саображене урођеној духовној физиономији човека у заснивању на егоизму, саможивости, нарцисоидности. У контексту духовних преиспитивања, Иго (комунистички службеник који добија задатак да убије неподобног револуционара) у поређењу са Христићевим Едипом, „прља“ руке у мотивисаности туђим злочинем, у уверењу да се уз додатну стимулацију обесправљености народа оправдава исходиште његовог злочина. Заједнички именитељ Христићеве и Сартрове драме јесте значај рафинирања хуманистичке перспективе у немогућности духовне реконструкције након озбиљног угрожавања хуманистичког виталитета. У сложеној и премреженој стварности Христићево и Сартрово уверење се и доследно заснива на вери у могућност човекове промене.

Kamiјеви *Праведници* на сличан начин кореспондирају Христићевој драми. Један од главних ликова, Иван Каљајев добија задатак да баци бомбу на кочије у којима се налази велики кнез, али угледавши малу децу која се весело смеју и радују лепом дану, Каљајев одлучује да буде доследан матрици оних идеала људскости који су иницијално и усмерили на идеолошке друштвене идеје које заступа, у поништењу идеје злочина као легитимног правца за отеловљење циљева. У позадини ових драма је осветљена доследност моралној чистоти и правди у концептуалној разлици да Сатров Иго убија, док Kamiјев Каљајев и Христићев Едип не. *Чисте руке* није друштвено ангажована драма у смислу апострофирања конкретних историјски условљених тенденција (иако има извесних

индиција), али указује на значај индивидуалних у смисаоном плану акција у потребовању очувања оплемењеног профила човечанства.

ОРЕСТ (1961)

Орест, радио-драма

Христић је драму *Орест* написао као радио-драму. Изведен је на Радио Београду 1961. у режији Мире Траиловић, 1964. у Хрватском народном казалишту у Загребу у режији Георгија Пароа. 1961. награђен је Стеријиним наградом за радио драму. Иако у једном исказу уверава да је одабир овог медија случајан, у имплицитном обрасцу његове духовне унутрашње противречности (интимном дискурсу али и досезању до широке популације и истанчанијем активирању аудитивних рецептора у односу на визуелну транспарентност сцене), одговара пишчевом духовном профили.

У време када је написао *Ореста* радио-драма је на југословенском простору била млада драмска врста.⁴³ У њеном првом таласу који је трајао скоро двадесет година акценат је био на тексту, односно драмској речи, што значи да је предност имао тип камерне драме кореспондирајући авангардним стремљењима. Футуристички покрет је можда први препознао значај и могућности ове драмске врсте и италијански футуриста Филипо Томазо Маринети је у свом манифесту *Радиофонско позориште* (1933) истакао низ њених предности: „Радио ће бити: нова уметност која започиње тамо где престаје позориште, кинематограф и приповедање – безмерно увећање простора; сцена која се више не види и не уоквирује, постаје универзална и космичка; синтеза симултаних радњи” (Маринети 1933: 4) У другом таласу југословенске радио-драме она се окреће радиофоничности као специфичности свог медија и особеном виду документарности. „Авангардност овакве форме вероватно се најбоље види у њеној унутрашњој противречности. На први поглед,

⁴³Лекција Богдана Јовановића емитована 1954. сматра се првом оригиналном радио-драмом, иако су адаптирани радио текстови извођени још 1929. (прва оригинална радио-драма *Игра са опасномћу* Херберта Хјуза), године када је основан Радио Београд.

чини се да имамо посла са прилично ограниченом драмском формом, којој недостаје визуелни елемент. Та чињеница је дуго времена сматрана као мана. Сматрало се да само акустичка рецепција, на коју је радио-драма осуђена, умањује изражајну могућност радње. Међутим затвореност и сведеност овог медија управо су његова предност у поређењу са позориштем или филмом, јер баш овде реципијент има изразито активну улогу у креирању укупног доживљаја дела” (Маринети 1933: 5). Показатељ пишевог сензибилитета, духовно податног плодним потенцијалима драмског текста (потврђујући речи Неде Деполо: „Чињеница је да интимна реплика никад не може бити изговорена у позоришту. Управо је на радију могуће остварити највеће нијансирање говора. Ипак, главна предност радија је што допире до великог броја људи,“) стваралачки није инструментализовао њене могућности у експерименталној пракси. Њена поменута духовна противречност је у томе што је она у исто време и камерна и масовна, „Она је и театар за ухо, али и позориште у кући“ (Деполо 1999: 49). Затворена у техничком смислу, истовремено је отворена за палету нијанси у анимацији слушалачке имагинације.⁴⁴ У контексту вредновања значаја могућности драмског текста према његовој текстовној интерпретацији Христић се позива на Вилијамса који тврди да „гледана кроз перспективу ,новије драме“ (у односу на античку), намењене позорници, нарација се може назвати недрамском, али гледано шире, примећује се да у неким од најуспелијих форми – нарочито у атинској трагедији приповедање има веома важно место” (Христић 2006: 241). Најбоље радио-драме, међу које се свакако Христићев *Орест* сврстава, јесу плодни примери наративних драмских предлогака у умножавању изражајних компонената кореспондирања са слушаоцима, чиме се у акценту на стваралачке стратегије маргинализује доминација пишевог препознатљивог „интелектуалног кода” у односу на драматичност у могућем оваплоћењу на позорници.

⁴⁴ „Ја сам се вратио из војске и нисам имао динара у џепу. У време војске сам имао неке мале хонораре које сам добијао од *Летописа*, јер сам Михизу, који је тамо био уредник, послао неки свој есеј и, не знам, још неке текстове и он је то објављивао. Ја сам добио хонораре од тога, али то је требало за војнички живот. И дошао сам у Београд стварно без динара у џепу. И онда сам срео Стеву Мајсторовића, који је после био уредник петнаестодневног листа Данас, у коме ћу и ја бити у редакцији. Степа је био уредник у Радио Београду; да ли главни уредник или уредник за књижевни програм – то више не знам да вам кажем, није ми важно. Он ми је предложио да напишем радио драму. Јер се то добро плаћа. Ја сам сео, написао *Ореста* и добио, богами супстанцијалну суму новца за оно време“ (Христић 1997: 119).

Прича о Оресту у антици и актуелном историјском моменту

Прича о животу Ореста тематика је више драма из античког периода: Есхилове *Орестије* (*Агамемнон, Жртвоноше, Еумениде*), Софоклове *Електре*, као и Еурипидовог *Ореста, Електре* и *Ифигеније у Тауриди*. У Еурипидовом *Оресту* су, као и код Христића, „неопходност и судбина одсутни”, у простору у ком „су хероји слободни баш као што су и људи слободни када се друштво нађе у процесу распадања а држава у ратном стању, у жеку насиља и самоодбране оних који су осуђени на смрт.” Окосница његове драме се рефлектује у акцентовању револта и насиља као главне друштвене праксе. За разлику од његове драме, у Христићевом *Оресту* се анулира компонента агресивног и деструктивног иницирајући рафинирање личне и друштвене свести кроз могућност духовне рехабилитације.

Интересовање драмских писаца за породицу Атрида упркос измењеној оптици не престаје ни у савременом дискурсу. У предговору својој *Електри*, објављеној 1968. године Киш помиње неких шеснаест или седамнаест варијација теме о Електри, а уз Електру је неминовно и Орест, наводећи античке, постренесансне и писце двадесетог века који су писали на ову тематику.

У српском позоришном репертоару тема Ореста је више пута обрађивана, од којих су упечатљивији *Орест* Еурипида Слободана Унковског, Националног театра северне Грчке, *Електра* Данила Киша, Егона Савина. Митско ткиво, као матрица за имплементирање сопствених тумачења мотивише драмске писце и редитеље у контексту отварања према перманентним, иновативним могућностима. За разлику од бројних теоретичара и критичара драме, у његовој рецепцији „мит о освети” Ореста и Електре је пунозначнији и инспиративнији мотив за обраду од *Три Федре*, античког мотива, који се у односу на друге митове, у највећој мери традицијски реafirмише кроз историју драмске књижевности. Тумачећи овај мит од времена антике до Расина, али не обраде XX века, тврди да, међутим, нису оставиле дубљег трага у драмској књижевности уочавајући да су их углавном писали они који нису били прави драмски писци или су били другоразредни писци. Христићева селекција митова за своје драме контролисана је темељним истраживањем у оквирима дубоког промишљања и истрајног духовног реципирања.

Иако није апострофирао егзотичне могућности радио-драме попут патетичних манифеста футуриста Христић је нагласио њена преимућства у функционалној имплементацији експресивних својстава говора изражајним механизмима свог истанчаног сензибилитета у карактеристичном фокусу на квалитет сценског говора у дијалошкој организацији драмског текста. У вишезначним драмским ситуацијама емоционални, психолошки, филозофски, социолошки слојеви су осликани у финим нијансама користећи све предности овог медија. Христић је, што је препознатљиво и приликом читања, а не само слушања, усаглашавао драмски текст могућностима радио-драме стимулишући слушалачки капацитет стављањем акцента на реч, звук и интонацију. Увођењем пауза не само између говора једне и друге личности, него и између реченица које говори исто лице у моменту када драмска напетост расте, као и коришћењем кратких, једноставних реченица постигнуто је стишавање патоса и тона трагике у артикулисању свакодневног, реалног, антихеројског утемељавајући парадигму драме са коначним чином антикатастрофе.

У контексту сложених митских порука Христић упућује да „*Орестија* није само крвава прича о ланцу убистава у једној краљевској породици, која се завршава *happy-end*-ом за који је Гете у своме есеју о трилогији древних Грка рекао да је њиме Есхил без сумње хтео да се нашали с нама“ (290). Као и у свим истински великим делима, и у овој драми, срећни завршетак не идентификује само дубоко мирење са поларизованом стварношћу, већ усмерава на пунозначне дилеме о могућим путоказима смисла.

У наративни ток *Ореста* Христић је увео мање измена у односу на причу мита и радњу Есхилових *Даросница* и Еурипидове *Електре* него у *Чистим рукама*, али је радикалном изменом у преиначавању катастрофе у самој завршници указао на њену поетичку упечатљивост.⁴⁵ Вилијамс акцентује да је „у Алфијеријевој и Волтеровој драми *Орест* сложеност садржана у радњи где заокрет настаје споља. Задржавајући из грчких прича податак о вести о Орестовој смрти, који је Софокле употребио да изазове страсну

⁴⁵ Када се Орест и Електра у миту спремају на освету, они се обраћају Зевсу, Хери и сени свога оца који је негде испод земље, у Хадовом царству. Код Христића, они не призивају богове, али ни сен оца- нагон за осветом који је примарно плод дубоке подељености бића, посматран у модерном контексту времена, не само да превазилази потребу за дослухом са боговима, него и обесмишљава потрагу за осветом у њеном елементу.

Будући да је бог изостављен у миту, Христић се приближава Сартровој идеји која у односу између човека и бога, стаје на страну човека, одбијајући понизност у веровању чак и пред лицем „свемоћног бога“.

Електрину реакцију они су развили радњу према смицалици, несигурности, интризи: према коби радње” (Вилијамс 1979 :253). Христић је управо супротно, у својој креативној интерпретацији мита нагласио механизме у опозицији са наметнутим судбинским обрасцима упрошћавајући наративни предлог драме. Као што се дешава и у миту, након седам година од убиства оца Орест се враћа у Арг са циљем да освети Агамемнона (убије Егиста и Клитемнестру) и ослободи Електру која службује као робинја у њиховом краљевању.

По миту, Егист је предузео све да убије и Ореста, као јединог и законитог наследника Агамемноновог престола, али га је у томе спречила Електра. На гробу свог оца Агамемнона, Орест се срео са сестром и ту су се договорили о начину освете. Електра је, као непознату особу, увела Ореста у град и најавила га Клитемнестри као човека који јој доноси вести о Орестовој смрти. Мајка није препознала сина, и након тог сазнања, задовољна је послала по Егиста, ког је Орест, када је Егист ушао на врата, убио мачем, а затим је, истим мачем усмртио мајку Клитемнестру. Код сва три античка писца Орест по наређењу Аполона убија мајку у контексту у ком Есхил заокружује оправданост пророчишта, Софокле га прихвата без анализе и преиспитивања, а Еурипид га недвосмислено одбацује. Орест код Еурипида нема херојски предзнак саображавајући и личности и радњу обрасцу свакидашњег, где чак и богови који се појављују у последњој сцени потврђују да Аполон није био у праву.

ТЕМАТСКО-ИДЕЈНА ВИШЕСЛОЈНОСТ ДРАМСКОГ ТЕКСТА

Наговештена античка ситуација са почетка драме у којој се препознаје митски сценарио и херојски поступак релативизиована је већ у почетној сцени. У простору у ком Орест уместо да сходно свом пореклу и положају херојски уђе као осветник на главна врата палате и освети убиство оца, ствара се атмосфера у којој Орест, призивањем сећања везана за детињство показује да нема неприкосновену спремност за криви чин. Увођењем вокабуларног регистра у футурски обележеним недоумицама: „видећу“, „сетићу се“, „размислићу“ као и сугестивним сусретима са Девојком, стражарима, Електром већ на

самом почетку дестабилизује се пословична чврстина античког јунака успостављајући пишчеву креативну праксу дехероизације иманентну модерном уметничком дискурсу.

Паралелно са назнакама о тематској и идејној линији драме у оквирима савременог израза, Христић, препознатљиво у формули усаглашавања физичке и духовне лепоте афирмише класицистички образац неговања античког естетичког идеала. „Иако је изгнана из естетике, лепота није изгнана из нашег доживљаја уметности, и не можемо порећи да је један од најважнијих утисака које уметност оставља у нама нека врста лепоте...“ (Христић 2002: 22). Апострофирањем Орестове физичке лепоте која вредносно кореспондира изгледу „једног краља“, духовно лепо се у истим координатама премерава физички лепом. „Владаоци морају нечим да уливају поверење, зар не?“ (Христић 1970: 98) Орест који Девојци својом лепотом два пута „одузима дах“, кад је одлазио из Арга и када се након седам година вратио у њега, својом физичким атрибутима симболише веру у добро као метафору општег бенефита, општег спаса. У тој дистинкцији контрапунктирају слика Ореста, младог, лепог и виталног потенцијалног владара и Егиста, физички непривлачног, по свим мерилима безизражајног и аморфног профила актуелног владара.

Кроз дијалог Девојке и Електре исходиште драме се најављује у уводној сцени (Девојка: „Не би требало да мртви имају толико права над живима, мислила сам да кажем.“ Електра: „Да, али све то има смисла само ако постоји нека могућност да се нешто измени, а то се дешава само у бајкама (98)) у свесном прихватању дијалектичке оријентације стварности насупрот обрасцима некритичког апсолутизовања њених канонских поставки.

Не иницирајући обрачунавање са прошлости Христићева визија се концентрише на квалитативно преображену будућност јунака драме засновану на систему разумских одлука. У широкој равни усложњених и проблематизованих питања кључни идејни дискурс у оквирима рационализоване оптике акцентује укидање песимистичког завршетка. Писац отвара могућност човековог духа протистављању негативним силама које владају животним ситуацијама колико и унутрашњим бићем човековим у равни непрекидног фокуса на уравнотежење потенцијалних конфронтација. Јан Кот пише: „Трагедије о Оресту почињу од његова стицања у Микену. Он је пред својим поступком, пред злочинем других, који ће постати његов сопствени злочин. Ситуација у трагедији је у праесенсу, али има за собом прошлост која је одређује, и будућност која је објављена.

Ситуација је независна од јунакова карактера“ (Кот 1974: 64). Христић негира да је злочин, и као последица освете, иако у формули највеће окрутности и дехуманизације, нужно окидач за властити злочин. Анти-катастрофа услеђује као логични наставак свих драмских предуслова усмерених једином могућем разрешењу.

Инверзијом кључних елемената мита и одбијањем да испуни његове захтеве Орест ће се у истом реду придружити Христићевом Едипу. Трагедије Есхила и Софокла биле су усредсређене на брата и на сестру – осветнике. („Убити мајку и њеног љубавника страшна је ствар, и док нам најкрвавије и најболније ствари Есхил и Софокле заклањају, Еурипид немилосрдно показује како изгледа освета у земљи сточара, где се сваког дана кољу овнови” (Христић 1996: 111)). У том контексту Егиста и Клитемнестру сликале су површно истичући оне особине због којих ће гледаоцима бити мрски и тим особинама онда правдале његово убијање. Христић, напротив, преформулацијом овог мита, нијансирано осветљавајући панораму мисаоних и емоционалних превирања у личности Ореста спроводи доследно преиначавање античког јунака у савременог антијунака.

ЛИКОВИ

Електрина емотивна једнозначност

Електрино примарно и једино одредиште према Оресту сведено је у најједноставнијем и најсадржајнијем исказу потпуне, недељиве, јасне формуле неусловљене љубави: „Ја те волим“, које својом заокруженошћу осветљава најдубља осећања контрапунктирајући првим Орестовим речима њој упућеним: „Мрзим их.“ (...) „Немој ме додиривати. Осећам мржњу како избија из мог тела као зној, (...) Ја само памтим да сам видео свог оца мртвог, и њих испред палате. После, ништа више“ (112). Говор неумањене жестине о убиству оца сведочи о интензитету перцепције несреће доведеног до врхунца: („Још мало па ћу додиривати крв” (124)) пројектујући страхове код Електре. Дубина осећања условљава Христићево приказивање Орестовог духовног центрања на освету кроз проливање крви у градирању чулне оживљености и прегнантности: „То ћу видети кад буду умирили. Њихов последњи разгорачени поглед. Онда мрак. И онда дан.“ (...) (118). Јачина Електриних емоција се у само једном кулминационом моменту чисте патње препознаје у прекости суда у признању Оресту да

има право што подржава полису „крв за крв“. Међутим, снагом те исте емоционалности у њој је превладало уверење да се чин убиства ничим не може релативизовати и да не постоји могућност повратка оца. Помисао на дуплирану патњу због губитка оца, и због сопственог крвавог чина, који претпоставља и убиство мајке условљава дубоки осећај празнине, јер је крвна спона као шифрарник најосећанијих човекових нијанси, у том смислу најпрепознатљивија у патетичним категоријама памћења, сећања, заборава. Метафором камена у мору сигнализира се дубина и тежина свих круцијалних елемената, у динстинктивној конструкцији најрелевантнијих преиспитивања духовних могућности ревитализовања човека у простору деконструктивних улога. У једном од ретких сентименталних момената између брата и сестре у призивању сећања на оца („сећаш ли се” (125)) успостављена дихотомија између некадашњих и тренутних услова актуелизује вечно присутну могућност човековог прегнућа у очувању своје егзистенције легитимно достојанственом. Упитно је у коликој је мери могућа слобода препуштању садашњости без релација са резултатима прошлости у сложеној духовној условљености.

Орестове недоумице у осветнички акт

Код Ореста се продубљују недоумице генеришући несигурност у погледу смислености осветничког акта приказане мотивом исљености вере у исти: „Треба их пробудити, треба викати, треба пробудити цео град! До ђавола, па ја сам осветник, а не убица који затиче на спавању“ (Христић 1961: 123). Под сериозним диктатом унутрашњих сумњи, на самом почетку, његовом изјавом наслућује се капацитет драмског тока у истом смеру према расплету: „Има ли неког смисла памтити оно што више не постоји” (121). Константне духовне дилеме, интимна преиспитавања, која иако нису у пуном светлу експлицирана, пажљивом читаоцу су лака за одгонетање. Интензитет мржње према оцеубицама није умањен, али је антигонизам између части и бешћашћа за Ореста јасан и недвосмислен оријентишући језик мржње према дубоко хуманом концепту. Мржња у дуготрајном оптерећењу личносних капацитета у рецепцији Бернарда Шоа се идентификује осветом кукавице због претрпљеног страха, док се код Ничеа у мржњи потврђује страх. Осветљавањем несврсисходности освећивања, у својој поетској димензији упућује се на неплодност окамењивања памћења у трајној заоставштини бића,

иако не и ћутању заборавља. Оптика убиства као најподмуклијег чина са пуноснажним последицама („борбу је створила природа, а мржњу човек“, тврди Карел Чапек) потврђује да Електрин и Орестов карактерни код није од мајке дегенеративан. У сцени у којој се Орест пита: „Ко може да ме заустави“, а следи одговор: „Стражар“ (113) христићевски иронијски тон потцртава општу развојну линију кретања у депатетизованом оквиру. У преломном тренутку Орестовог суочавања са Клитемнестром и Егистом Електрину молбу за укидањем осветничког чинодејствовања наглашавају Пиладове речи: „Освета је лепа идеја, али убиство је страшна ствар,“ (...) „Мислим колико та праведност оправдава тебе.“ (...) „Убити неког, то је убити неког. Ако ти сада убијеш њих, питам се колико је то убиство мање твоје и мање убиство због тога што је, рецимо, оправдано осветом и свим осталим“ (120). Иако су Орест и Електра емоционално квалификовани да предузму најдрастичније мере, промишљање о моралним ауторитетима доводи до преврата који усаглашава критеријуме према разумном решењу. Орестово разочарење у могућности садашњице на крају производи лишеност преовлађујуће оштрине скрупула, али не преиначавајући колебљивост у прогресивно отелотворење најмрачнијег у ком би се лишило човечности. Његов нагон за убијањем бледи сходно аргументовању етичких премиса према потенцијалним злокобним реперкусијама трагичног чина. „Није тешко замислити Ореста који долази да освети смрт свога оца и уместо двоје убица затиче двоје старих људи – треба само погледати колико је он имао година када је Агамемнон убијен, колико има година када долази да убије Клитемнестру и Егиста, и израчунати колико би они тада морали имати година. Али код Есхила, пошто злочин не застаревља, ни Клитемнестра ни Егист не смеју застарети“ (Христић 2006: 23). Док у античкој рецепцији такав злочин мора бити плаћен и не постоји могућност искупљења, у Христићевом Оресту он ће мирно сести и доручковати са Егистом, а затим кренути на даље лутање по Грчкој. У мери у којој је умањено Орестово непријатељство према Клитемнестри и Егисту, и међусобни однос супружника је трајно дестабилизован. У свођењу свих типова односа међу драмским лицима на два основна типа: сарадњу и непријатељство, Мирјана Миочиновић указује да постоје „три лица А, Б, Ц: ако је А у непријатељском односу према Б и Ц, док су Б и Ц у односу међусобне сарадње, онда је у питању стабилна ситуација; полази се од претпоставке да постојање заједничког непријатеља подстиче сарадњу између Б и Ц. Ако, напротив, А, Б и Ц, двоје `по двоје, у непријатељском односу, онда

имамо нестабилну ситуацију“ (Миочиновић 1981: 205). У овој драми Орестова интенција ка затишју емоционалне осветничке ескалације уводи примирје у очекивани дестабилишући аутоматизам односа између три лика у којима изостаје принцип сарадње. Према актанцијалном моделу у овој драми сложених личносних аутономија Град не преузима улогу адресанта, као ни адресата. Субјект и објект су као и у *Чистим рукама* изједначени, јер нема кривца, Електра има улогу помоћника у извршењу племенитог дела, а противника нема.

Упечатљиво је да у примени Жинестјеовог модела првог степена на плану геометрије у *Оресту* се успостављени квадрат који сачињавају двоје деце, мајка, очух не разрешава радикалним уклањањем двају лица и раздвајањем других двају, већ слабљењем утицаја главног емоционалног покретача, мржње и последично удаљавањем од њихових „дела“ и њихових прозаичних профила.

Однос Ореста и Клитемнестре

Орестово кореспондирање са ликовима у драми у прецизно оркестрираним драмским дијалозима у превасходној је функцији сугестивног потврђивања главног идејног концепта. Често структурирани на принципу контраста филозофски интонирани дијалогски слојеви динамизују радњу усложњавајући своја рефлексивна значења на релацијама Девојка и Електра, Клитемнестра и Електра, Орест и Пилад, Клитемнестра и Егист, Орест и Клитемнестра. Дијалог мајке и сина у својој особености по степену повишене температуре и трагичне озбиљности у овој драми евоцира сцену античке трагедије идентификујући моменат напетости у климаксу драмске радње у формули преиспитивања значаја мајчинско-синовљевог односа. Када Орест каже: „У име свемогућих богова, ја те осуђујем на смрт. Ти си убила мога оца, а свога мужа. Убила си га у кади, мучки и подмукло. Смрт се плаћа смрћу. Спреми се да умреш,“ Клитемнестра одговара истим тоналитетом мржње: „Мрзим те. Мрзела сам вас обоје, од тренутка од кад сам вас осетила у својој утроби. Мрзела сам вас као што сам мрзела и вашег оца. Али сада постоји нешто што ме чини срећном. Нешто што је ту, али што никад неће дочекати свој час. Свеједно. Убиј ме. Ја сам мирна. Ти убијаш нешто што већ не припада мени“ (128). У равни истог интензитета акумулираних мрачних слојева према Орестовом, у

аутоматизму узрочно-последичног процеса потврђује се симболична смрт живота у потенцијалној доминацији мржње.

Полемишући парадигматичан однос конкретне смрти и превласти мржње у животу Христић сагледава радикалност деконструктивног у опстајању идентитета у сенци правог живота, често недостојанствено пред егзистенцијалним колапсом. Смрт их, у свом најужем фокусу, колективно обавија, у нихилистичком ауторитету несреће људских профила учаурених у својим хтењима, обезличеним у свакој конструктивној животној намери, нагризајући сваки елемент емотивног и животног бића. Христић апострофира да човек располаже слободном вољом у креирању животних могућности сопственим одабиром категорија. Одлуком да не усмрти мајку и очуха умањује се Орестова мржња, али остаје упитно да ли ће Клитемнестрина мржња бити блажа након што јој се поштеди живот. У Орестовом обраћању Клитемнестри: „У име свемогућих богова, ја те осуђујем на смрт“ (128), први пут се спомињу богови, што се може тумачити на више начина: као метафоризација „вишег“ устројства света укомпоновано тако да свим доступним силама апелује на гнусни чин или позивање на „недостижну и највишу“ истанцу потцртава колико је чинилаца потребно да би се потписала смртovníца за убиство рођене мајке. Могуће је да Христић настоји да позивањем на богове умањи величину Орестове жеље за уделом у том крвавом чину, или је патњу због смрти оца и у модерном времену могуће оправдати смрћу мајке само позивањем на концепцијску оностраност. „Митови у чијем је средишту мајка могли су *a priori* да буду богато извориште комичног. Међутим, било зато што се не може победити кривица матероубиства, било зато што се писац тако удаљује од социјалне стварности у коју машта мора да се пројектује, фигура мајке има мање комичних елемената од фигуре оца или сина“ (Морон 1981: 421). Понављањем речи: „умрети“, „смрт“ Орест не тежи да убеди себе у неодложност смрти, већ да потврди страхоту тог чина, не би ли сам себе суспрегао у тој намери.⁴⁶ Христић цитира Жака Шерера који у својој *Класичној драматургији* у Француској указује да је: „Понављање једина реторичка фигура која заслужује да буде посебно проучена у студији о класичној драматургији“ (Христић 2006: 116). Пошто у класичној драми она служи подизању како драмске, тако и емотивне тензије, Христић је посебно негује као антипода хронолошкој

⁴⁶ Модерно време искључује постојање богова, као и тезу да је човек императив света, али није еволуирао у духовном смислу, увођењем своје творевине, „капитализма“ као највећег носиоца моћи.

временској путањи у функцији моћног реторичког средства у бојењу емоционалних пасажа и акцентовању идејних солуција. У директној размери са претенциозношћу хировитих античких богова који имају неприкосновену моћ, капиталистички закони, као што се потврђује у доминантном дискурсу, преузимају ту улогу у савременом добу што Христић у *Оресту* не проблематизује, иако не би било необично за очекивати од интелектуалног профила писца који инсистира на обрасцима друштвене освешћености.

Иронични образац Егистовог понашања

У сцени након жучног дијалога Ореста и Клитемнестре у разговору Егиста и Ореста ироничним обртом редукује се патос и утишавају потенцијалне страсти, илустровано кратким реченицама прихватања одлуке и у тим оквирима и последице: (Егист: „То си ти Оресте.“ Орест: „Ја сам.“ Егист: „Вратио си се.“ Орест: „И ти, Електро, тражили смо те ноћас“ (129)). Минимизирање емоционалног улога рефлектовано у сведеном дијалошком језику је у функцији настојања за конструктивним прихватањем наметнутих животних догађаја и потврђивања главног идејног полигона драме. Клитемнестра: „Мој син?“ Орест: „Син онога кога си ти убила“ (128). Иако се реч „син“ понавља, она је у другом плану у односу на акцентовану заменицу: „онога.“ Орестов отац и бивши Клитемнестрин муж је круцијални везивни елемент у усаглашавању односа мајке и сина. Помен на реч *убиство* се у тексту, као и у Клитемнестриној свести аутоматски повезује са именом Егиста и понављањем његовог имена објективизује се још јача њена наклоњеност њему у поређењу са односом према сину. Драмски тонус у свом климаксу у дијалогу мајке и сина, разводњен убацивањем Егистове реплике, је у директном функцији неексплицирања могућег најинтензивнијег сукоба мајке и сина. У том контексту проблематизује се да ли је то мера Христићеве конзервативности у одлагању поништавања племенитог мајчинско-синовљевог односа или и сама наговештеност тако деликатног сукоба има једнаку тежину.

Када у којој је Орестов отац убијен и када у којој се Егист купа метафорично осликава простор мучног убиства контрапунктирајући њеном референцијалном значењу простора намењеном безбрижном опуштању. У пракси учесталог настојања за спирањем крви купањем потврђује се њено надтрајавање и учршћивање свог присуства,

кореспондирајући Толстојевим речима да се људи не кажњавају за грехе, него сами греси кажњавају људе, што је најтежа и најсигурнија казна.

За разлику од Ореста који на почетку драме уз извесна колебања и показује иницијативу за осветничким чином, Електра се опредељује за искључиво мирно решење ситуације. Саображавајући се животу на двору који је у знаку Егистовог и Клитемнестриног безенергичног ритма у апатичној животворности, Електра постаје свесна сувишности освете, јер је казна за учињен чин и више него препознатљива у прозаичном садржају њихових свакодневних животних модела.⁴⁷ Не интервенишући у промени своје пасивне улоге у радњи, прихватањем своје улоге робиње, она истовремено делује као покретач хуманијег разрешења проблема у настојању да неутралише острашћеност за осветом као средством превазилажења конфликта.⁴⁸

У контрастирању лику Електре из Есхила или Еурипида код Христића се потенцира покушај измиривања са недејствујућим у пракси, уједначавања стања између језика разумног и несврхисходних алтернатива деструктивног. У њеној изјави: „Ја вас мрзим у свом памћењу, али где постоји све то?” (135) апелује се на однос прошлости и садашњости у ком је негативно сећање могуће или анулирати или ушифровати као упозорење за оно што се ни по коју цену не би смело поновити. Ако се прошлост одбацује безусловно и потискује њено значење, нема правог покрића и могућности превазилажења празнине, иако ни господарење тешким успоменама није пожељни образац у смисленој животној формули. Контрапунктирањем осећања Девојке и Електре, виталитет осветничког принципа је учворен у осећању несреће, у стању „свеједноће” („сасвим је свеједно шта би се са њима догодило“) уобличавајући простор и за Електрину патњу.⁴⁹ У односу на Ореста њена бенигна структура са наглашеном емоционалном нијансираности

⁴⁷ Говорећи о Софокловој Електри Христић наводи: „И свима нам је у сећању ужасан приказ у коме Орест убија Клитемнестру иза сцене, док је на сцени Електра која чује крикове своје мајке и каже: Удри другом, можеш чи! (1415) Постоји схватање да је Софоклава Електрамушкобањаста осветница, али не смемо сметнути с ума да је она провела године живећи у немогућој ситуацији заједно са убицама свга оца, дк је Орест растао далеко од Арга“ (Христић 1998: 121- 122).

⁴⁸ „Љубав памти читав живот, мржња само један чин (...) Можда сам их мрзела у оном тренутку у коме су они то учинили, али сада не. Сада постоји само памћење“ (Христић 1970:104).

⁴⁹ У *Хамлетмашини* (1977) Милер изоштрава слику до тачке када његова Офелија (у којој говори свеколика људска женскост коју је патријархат физички обешчистио и сломио), види себе као Електру, покорну и оцу одану кћер. Спознавши то, она одбија да Електрину улогу и даље игра. Као што себе препознаје у прошлости, Милерова Офелија види и исходиште свог бунта у будућности, у жени која с исуканим ножевима улази у собу америчког председника, оца и вође најмоћније и најдеструктивније државе” (Богоева-Седлар 2002: 184).

је у служби катализатора интензитета породичне несреће. Не сликајући бунтовне, осветничке црте, Христић, у поређењу са профилима Електри других писаца, у обрасцу препознатљивом за класицистички профил умерености (рефлектован на целокупну структуру драмских ликова) елегантним профилисањем осветљава њен особени лик.

Код Жиродуа у лику Електре се наглашава њена побуна у непосустајућем нагону за правдом. Иако је њен лик код Христића потчињен свом емоционалном статусу који се не преиначавача у радикално агресивни облик, у извесној мери њена патња саобразна резигнацији усваја примесе аутодеструктивног. У својевољном неодупирању „активитету мрака” у „изједначавању са његовим згуснутим тамним дејствима”, живот се у њеној рецепцији „не може заборавити“ и остаје „само празнина која нас ионако чека. Али ти си у праву“ (124). У простору летаргичног процепа између прошлости, садашњости и будућности, она се у оптици Марте Фрајнд „претворила у резигнирану сенку која живи у памћењу, успоменама, заинтересована само за рутину дневних послова“ (Фрајнд (971: 350). Као жена, она продубљује могућност надјачавања љубави у подређивању напона негативних сила укотвљене мржње у контексту у ком свест о Егистовом и Клитемнестрином чину превладава њеним духовним простором. На почетку сведено једноставан, доследно, праволинијски констриусан, Електрин лик готово израста у симбол немоћи пред диктатом живота у маргинализованом егзистенцијалном упоришту.

Сећање је залог које се артикулише довољно инспиративним и садржајним за суочавањем са баластом те велике али несрећне љубави: „Ја сам се зарекла да ћу све то запамтити. Све – његове очи (...), његове покрете, његов глас (...) Али са свим тим у себи, како могу да их мрзим? Како могу да видим било шта друго осим њега? Има ли ту места за мржњу“ (Христић 1961: 125)? Духовни хоризонт велике несреће са почетка у својој завршници са обрнутим смером у прослеђивању питања да ли побеђује љубав или не побеђује мржња: „Љубав памти читав живот, мржња само један чин,“ али довољан да се „нажалост, само у памћењу може живети, јер изгледа живимо у замци” (135) подупире финална Орестова парадигма: „Осећате ли да живимо у тој успомени као у замци?“ „Ја вас мрзим у свом памћењу, али где постоји све то“ (135)?

Карактеристично лапидарно казивање је у посредовању умекшавања патоса, али и апострофирања непостојећег односа између мајке и ћерке. Када Клитемнестра објављује Електри: „Ја морам да те мучим, знаш.“ „Морам да вас мрзим, твог брата и тебе.“ „Ја хоћу

да ме мрзиш,“ потврђује да јој је потребно да оправда своју мржњу као стратегију свог постојања које се заснива на резултатима тог чина: „Слушај, ја сам убила твога оца. Мрзела сам га. Не знам зашто, али сам га мрзела“ (100). У одсуству светлог ослонаца животни концепт у очитујућој јаловости префигурира у изгарање за дететом као супституцију за двоје деце које је симболично убила. У условима у којима се Егистова улога мужа није учврстила жељеним ауторитетом, Христић подвлачи Клитемнестрину освешћеност о илузорности Егистовог завређивања њене женствености и њене жртве. „Он долази да нас убије, Егисте. Обоје. И ја ћу морати да умрем с тобом. (...) Ти си идиот, Егисте“ (98). Бесплодни дијалози између њих, у устаљеним моделима понашања, метафорично осликавају немоћ заједничког зачећа. Свака потенцијална афирмација се у пракси генерисања бесмислених детерминанти преиначује у негацију („Ништа се неће догодити. „Ништа”, „Не”) идентификујући се са мрачном димензијом убиства. Егистова личност, учаурена у вакуму празнине магнетски одбија сваку Орестову реактивну мисију: „А ти, Егисте, бојиш ли се?“ „Бојим“ (131) потцртавајући да је смрт једино што му преостаје. „Сама смрт је исувише једноставна ствар. Уосталом, смрт никада не долази сама“ (131).

Многобројни Егистови примери обичних људских поступака као што су прање судова, намештање постеље, доручковање, купање, свођење на ситуације свакодневног живота, у демистификовању „узвишености и истинитости херојског чина”, апострофирају антихеројску парадигму његовог учешћа у драмским односима.

Безначајност изјава Егиста и Клитемнестре, уплетених у мрежу немоћи, у начину на који су интерпретирани метафорички успоставља аналогију са обесмишљености егзистенција „Ибзенових ликова који су могли да живе само сахрањени у себи, хранећи се „лажју о сопственом животу“ (Сонди 1995:29). Френсис Бекон је указао на противречност очекивања у безусловној оријентацији ка привилегијама власти: „Чудна је то жеља; тражити власт и изгубити слободу; или тражити власт над другима, а изгубити је над самим собом“ (Бекон 1967:53). Прихватајући своју казну као природну последицу неприродног чина, Егист се целином своје људске појаве сведене на беживотно стање у контексту најтривијалнијих свакодневних обележја изједначава са тежином савести у чијој акумулираности се гаси свака жеља за акцијом. Њено корозивно психолошко дејствовање обеснажује потенцијално динамичније струјање у продубљивању

конструктивних промена које су у корену живота самог. Дискутабилно је да ли је у Егистовом прочишћавању кроз савест и испошћавању тела могућа и на махове могућност просветљења.

У Еурипидовом *Оресту* његова грижа савести је у директној сразмери са Егистовом код Христића. Антички драматург је под плаштом митологије приказивао људе свог времена, какви су заиста били, са свим манама и нагонима. (Софокле је тврдио да Еурипид слика људе какви јесу, а он какви би требало да буду.) У конструисању ликова Христић у осветљавању интегралних структура личности у њиховој сложености и динамици међусобних односа није имао за циљ да их представи свођењем на њихову психолошку мотивисаност. Драму Јуцина О` Нила *Црнина пристаје Електри* он реципира линеарним, сведеним центрирањем на психоаналитички пресек античких модула понашања. Признање да је овим делом желео „да створи модерно психолошко приближавање грчком осећању судбине (...) које би данашња интелигентна публика, која не верује у богове и натприродне освете могла да прихвати и да буде њиме дирнута, открива нам да је писац акцију драме извео из Фројда, а не, како бисмо очекивали, из Есхила” (Христић 2006: 24).

Инверзијом улоге „младости и старости” писац у компаративни контекст поставља понашање Егиста и Клитемнестре у време када су извршили убиство и кад су били у пуној снази са Орестовим зрелим одустајањем од крвавог чина у кулминацији своје младости. Апострофирајући Електрину мржњу: „То што имам пеге, не значи да те мање мрзим,“ (Христић 1961: 127) још јаче се инсистира на оним елементима које њена животна доб претпоставља. Орестовим увиђањем да то нису исте руке, свежи, витални пунктови гнусног чинодејства, Христић наглашава да пеге као мрље крви нису ништа мање огледало убиства него раније, јер сећање на убиство не застарева. У настојању да умањи Орестову острашћену реакцију: „Плашиш се једне старе жене и једног неспособњаковића?“ (128), потенцирањем своје мржње, Клитемнестра се подједнако искупљује за крвави чин и оправдава своју несрећу осећајући властити пораз у животу са Егистом као негацију у својој основи.

У контексту сагледавања карактера радио-драме простор дидаскалијама у *Оресту* је сведен, али аудитивно изражајан: „из даљине се чује” (99), „шум постељног рубља” (99), „тишина” (100), „жагор се појача” (103), „пијани узвици” (103), „жагор, узвици

продаваца” (112), „жагор се нагло утиша” (116), „шум воде” (128), „тихи, опрезни кораци” (118), „звекет посуђа, звекет оружја” (131), „један бакрени врч пада на под” (129) у сензибилисању слуха за усредсређење на реконструкцију фаталног исхода и одлагања трагичног епилога. Орестово „гласно корачање по каменом поду” (127) у контрасту са Егистовим „шљапкањем босих мокрих ногу на каменом поду” (110, 113, 128) које се три пута понавља, у циљу је огољавања Егистове дехероизованости у сужавању лика на последице свог гнусног чина.

Паралела са Сартровим Мувама

Смисао адаптације античких драма Христић је реципирао формулом модерне књижевности чији је основни облик коментар, а не непосредна чулна презентација или евокација (...) „И писати драму о *Калигули* или *Оресту*, значи писати један од могућих коментара *Калигуле* или *Ореста*, не евоцирати *Калигулу* или *Ореста* у конкретној и непосредној пуноћи њиховог актуалног постојања. То је био покушао Жироду и Кокто. Они су то постизали иронијом, додавањем реалистичких, свакодневних појединости које треба да личности из мита ‚спусте на земљу’, и тако учине да оне постоје на онај начин на који постоје у реалистичној драми. (Овим не противречим оном што сам раније рекао о Жирадуовој иронији: она је управљена у многим правцима, и има многе функције, зато је – у најбољим тренуцима – и тако ефикасна.). Али таква иронија лоше пристаје Сартровим *Мувама*. Када је има (на почетку драме) она је имитација Жиродуа. Али зато што Сартру није потребно да учини да његове личности постоје исто онако као личности у реалистичној драми: оне постоје као коментар, и када желе да постану људи, што стоје пред нама у својој конкретности и пуноћи постојања, осећају се нелагодно, и оне, и ми“ (Христић 1969: 201). За разлику од Сартрове драме центриране на идеолошку мотивисаност у којој се друштвени квалитет намеће као доминантан, а личности су метафоре одређених идеја, Христић је, у неексплицирању опсесија и патологија на релацији индивидуа-друштво аутор драмске поетике филозофски стимулисане дубоком рефлексивном прегнантношћу универзалних формула. Границе духовности су по Христићу немерљиве да би се у обрасцу егзистенцијалистичке антропоцентричности идентификовале према човеку као апсолутном нормативу што се искуством човечанства

увек изнова потврђује. „Нема никакве сумње да је Сартрова филозофија егзистенције један од највиших, ако не и највиши израз уверења да је човек апсолутни господар своје судбине и једини стваралац вредности и смисла свога живота“ (Христић 1989: 176). Код Сартра је примарно преиспитивање моралне аутономије и духовног суверенитета кроз проблематизовање друштвене ангажованости као инструментализације слободе у разгранатом филозофском устројавању: (у *Мувама*): „Ја сам слободан, Електра – каже Орест – слобода се спустила на мене као грмљавина...обавио сам свој чин, Електра, и тај чин је био добар...И што ће бити тежи за ношење, то ће ме више веселити, јер он је моја слобода“ (84). Упозорен од Јупитера да је његова слобода заправо изгнанство, Орест се саглашава са тим, да је „осуђен да нема других закона осим сопствених...Ти си Бог, а ја сам слободан: ми смо на исти начин сами, и наша тескоба је иста“ а пошто су људи слободни, „људски живот почиње с оне стране очајања.“ (...) „Ја *јесам* своја СЛОБОДА! ...и на небу нема ничега, ни Добра, ни Зла, нити било кога ко би ми наређивао“ (Сартр 1981: 50). Сартр и Христић наглашавају значај опстајања свести о духовној и моралној независности човека и у простору најизазовнијих егзистенцијалних захтева неvezано за регуле власти и вољи моћника који, иако нису богови, на кормилу су исте. „Њега (Сартра) пре свега интересују друштвене, политичке импликације једног ‘друштвеног злочина’ као што је било убиство Агамемнона. Као и у *Прљавим рукама*, он примарно тежи да изрази идеју, а личности драме постају само њени носиоци“ (102). Изостављајући цинични коментар својствен савременој драми Христић је инкорпорирањем античких митова провоцирао митологеме савременог српског културно-историјског идиома у имплицитном кључу, не стварајући култ човека као свете и највише категорије. „Својим дисонантним гласом који тешко да је могао бити примећен онолико колико то заслужује, Греније нас опомиње да је слобода само једна страна проблема човека и његовог живота. Јер док слушамо оне који нас, свим снагама филозофске или песничке реторике које им стоје на располагању, уверавају у нашу апсолутну слободу, у то да на свету постојимо само ми и нико осим нас, у то да је човек мера свих ствари, не осећамо ли да се ствари у животу збивају ипак некако друкчије? Не осећамо ли да постоји – упркос свему што нас уверава да није тако – и нешто друго осим наше слободе и нашег избора? Зашто је делфијско пророчиште прорекло Лају да ће га његов рођени син убити, а потом се оженити својом рођеном мајком? Зато што га је Аполон омрзнуо, онако као што код нас сусед зна да

омрзне суседа? Или зато што се Лај, у време када је био изгнан из Тебе, заљубио у Пелоповог сина док га је подучавао вештини управљања колима? Неће бити само зато, и све ћуди богова – којима смо склони да припишемо много више од оног што су оне у стању да проузрокују – само су знак да се у позадини крије и нешто друго, нека рука далеко тежа и сигурнија од наше сопствене за коју су велики трагичари знали да се меша у наше животе онда кад нам се чини да смо најслободнији. Ма шта говорили филозофи, ми – када се сви рачуни сведу – ипак бирамо само оно што је већ било припремљено за нас. Зашто? Откуд? Грци су говорили о вољи богова и о нужности којој чак и та воља мора да се покорава; хришћани говоре о вољи једног Бога; Шекспир о природи... после се почело говорити о другим стварима које су дошле како би на неки начин дефинисале елементарне силе које уобличују наш живот, које су далеко изван круга што га омеђују наше моћи опажања и о чијем се постојању и деловању све посредније и посредније осведочавамо” (Христић 2006:178).

Модерност Ореста

Христић је имао свест о томе да је немогуће у савременом контексту оживети античког *Ореста* по класичним захтевима и сходно свом концепту модерности, томе није ни тежио. Ипак, његов *Орест* се не може реципирати као коментар митског Ореста, већ више рукопис нове драме као коментар на идејни, филозофски полигон митског Ореста у аутентичном драмском језику. Христић цитира Исидору Секулић када наводи: „Мистериј путова и стаза је велики, највећи. Све животно кретање дешава се по хоризонталним путевима пред нама; све духовно кретање по вертикалним путевима над нама“ (Христић 1986: 178).

У простору дубоке рефлексивности Христићев коментар на идеје митског Ореста настоји да нам поручи да ако се узроци у дијалектичком склопу универзума не могу преиначити, можда је могуће бирати реакције како би последице извесних чинова биле ублажене: „Другим речима, наш живот не уобличавају само ови или они узроци чије деловање можемо приметити у њему; он је уобличен и последицама које имају поступци проистекли из тих узрока (...) Орест долази да убије убице свога оца, и његов се поступак

сасвим лепо може објаснити захтевима и правилима племенске етике. Али трагедија иде даље од објашњења: Орест је осветник свога оца и убица своје мајке. То је последица његовог чина коју он, како би рекао Јасперс, није ни слутио. Другим речима, наш живот не уобличавају само ови или они узроци чије деловање можемо приметити у њему; он је уобличен и последицама које имају поступци проистекли из тих узрока. И то је оно што видимо у трагедији која нам можда не говори толико о узроцима наших поступака, колико о њиховим последицама, односно о смислу који они имају и који никакво истраживање узрока није у стању да открије. Јер када говоримо о човеку, нама нису довољна само објашњења; ми тражимо и начин како да оно што просудимо – најшире речено – морално, што ће рећи да схватимо његово значење. А такво просуђивање могуће је само ако наше поступке посматрамо у најширем контексту у који се они могу ставити, и када у њима почнемо да откривамо и деловање неких сила различитих од оних које познајемо и за које мислимо да једине утичу на наш живот. Због тога трагедија не престаје да нас привлачи, чак и када нам се чини да су времена њеног расцвета давно и неповратно прошла“ (Христић 1998: 54). У контексту у ком трагедија размера породичног убиства условљава губитак ослонца у емотивној, психолошкој, социолошкој равни у сложеном преиспитивању властитих идентитета од великог је значаја иницирање отворености према умереним животним реакцијама. Варијабле стварности идентификују људски живот у непрекинутом дијалектичком току центрирајући могућности човековог духовног реформисања кључним. Животни збир не мора да се сучељава са низом сукцесивних промашаја у подређености обрасцима инцидентне стварности уколико се не подлегне законима турбуленција хроничним гушењем негативним осећањима којима се живот жртвује у свом корену. Христић овом драмом није указао на чудесно преобликовање стварности у резултирању *happy end*-ом, већ на могућност очувања животног интегритета у афирмацији одабира који је мање трагичан. Иако не постоји магијски штапић који као у бајци пројцира оптимализацију негативног могуће је усаглашавање плодноснијим варијететним изборима.

У мрежи узрока и последица креирање модификоване стварности постаје реалност са покрићем у простору разнородних избора и могућности човека да индивидуалним чинодејсвовањем одлучује о квалитету улога. Уместо покретачке, иновативне енергије подухвата нових владара Егист и Клитемнестра трпе продукте последица својих давно

успостављених строго утилитарних тенденција. За разлику од Егистових поступака препознатљивих у устаљеном ритму банализованих радњи, Клитемнестре која се купа у „комплетном мраку“, Орест је свеснији парадокса слободе власти, која подједнако активира моћ, али и имплицира страхове у немоћи остваривања зацртаних циљева. У игри власти мањина је правоверника који не подлежу ахуманим чиниоцима, без идеолошких, идентитетских манипулација.⁵⁰ Друштвени активитет се у условима беспоговорног прихватања наметнутих модула префигурира у некритичком градирању обесмишљавања конструктивног. У контексту у ком немоћ појединца трансцендентира у ескапистичку медитацију бића у жељи за протистављањем неминовном обрачуна са друштвеном беспроспективношћу, човек, као покретач цивилизацијског прогреса нема ингеренције да одузме човеку живот свесно учествујући у редефинисању актуелног духовног простора у имплементацији примитивне полисе „крв за крв“. Када се позиција власти јавља као једина свест идентификујући се са својим наличјем, финалне консеквенце подлежу мултиплификованим моделима друштвених казни. Међутим, будући да термини попут „нечуеног, неочекиваног“ нису препознатљиви у савременом термиолошком речнику духовног стварања и живота уопште, као и да свако почињено зло оплођује друго, прихватање дијалектичке основе стварности је осовина спознавања актуелног, у оквиру чега је одустајање од освете у логично последичној релацији: „У првом читању *Хамлет* је трагедија освете и освета је ту мотор радње – захтев оца који устаје из гроба и тражи од сина да се освети за подло убиство. Тај захтев за осветом постаје метафора за све могуће освете, за све реваншистичке, братоубилачке ратове, за сва могућа отварања гробова из којих устају духови прошлости који траже да се наплате стари дугови. У нашој представи *Хамлет* одустаје од освете и наплате дуга. Он припада новом сензибилитету, новом виђењу будућности у којој се уместо одмазде као решење нуди помирење” – тако је објаснио свој редитељски приступ Душан Јовановић (Јовановић 2005: 12).

Потцртавањем опште путање човекољубља и поверења у могућност племенитијег устројства на телу грубих сила света који никад није само зао, већ има и светлију страну, Христић искључује непрокосновеност метода жигосаности и обрачуна са демонима по сваку цену. Човек у амплитуадама свог духовног конституисања успоставља различите стратегије интервенисања у друштвеној околини. У разнородности осећања која се

⁵⁰ Хомер Ореста у *Одисеји* назива боголиким наводећи да је убио само Егиста.

преламају кроз призму своје могуће еволуције, у унутрашњом духовном човековом устројству коегзистирају и развијају се нове оријентације, искуства и перцепције. Поставља се питање има ли код Електре, Изоте, Ореста реанимације душе после несреће и постоји ли и у коликој мери могућност њихове духовне ревитализације, у простору природног пада тонуса човекових отпора.

Бити слободан у Христићевој оптици не значи калкулисати компромисима по цену онога што је прихваћено као уобичајени идентитет већ се профилисати и развијати у линији умерено зрелог односа према продуктима дијалектичке конституције стварности.

Чести дијалози у контрастним слојевима продубљују значење парадокса наглашавајући учешће образаца беспринципијелног у прагматички неоправданим циљевима. У овој драми Христић није говорљив преко мере, кратке, ефектне реченице су у функцији потцртавања идејног плана и јачег драмског ефекта у проблематизацији међуљудских односа, институције брака и породице и њихових вишеродних мена, односа између живота и смрти, младости и старости, менталног здравља и психолошке порозности, пролазности сјаја таштине и моралне доследности, образаца радикалног и умереног у координатама идеализма и дијалектике.

САВОНАРОЛА И ЊЕГОВИ ПРИЈАТЕЉИ (1965)

Историјски мотив

За разлику од драма *Чисте руке*, *Орест*, *Седморица: како бисмо их данас читали* које имају мит за основу у својој драмској структури и драме *Терасе* која узглобљује мотив из савременог живота, *Савонарола и његови пријатељи* за основицу приче има историјски садржај. Живот и дело Ђиролама Савонароле Христић је сасвим добро познавао што је потврдио и напоменама у којима наводи да је највећи део материјала за своју драму узео из обимне студије Пасквала Виларија, *La storia di Girolamo Savonarola* (II, Фиренца, 1859 – 1861) истичући да је: „Од нарочитог интереса други том ове историје, у коме се налази и сасвим поуздан избор Савонаролиних текстова, међу којима пажњу

свакако да привлаче – по некима апокрифни – записи са његових саслушања: неке реченице из тих записника говори Савонарола у последњој слици драме” (Христић 1965: 67). Контровверзна личност једне историјске епохе инспирисала је Христића да проблематизује свестрани капацитет његове личности продубљујући могућа рефлексивна уграњавања у аутентичном стваралачком кључу: „Савонарола се формирао у оквиру Аристотелове филозофије, а кад је дошао у Фиренцу, нашао се окружен неоплатонистима; с обзиром да је био оријентисан ка мистицизму, приспео је у друштво Марсилинија Фичинија, коме је међутим сметао Савонаролин мистицизам, и против кога је написао *Apologia contro il Savonarola* (1498) што ће резултовати Савонаролином оштром критиком Фичинијеве мисли. У контексту указивања на неморал, разврат и корупцију, био је јако опасан за морално парализовану цркву, услед чега му је папа чак нудио место кардинала, само да престане са пропева о неморалности. У ствари, у личности Савонароле се центрира однос хуманисте и теолога у духовном простору односа хуманизма и религије као референцијалан. У историјским фактима је забележено да је Савонарола 1497. организовао спаљивање на тргу у Фиренци свега што је било повезано са моралним слабљењем (као што су огледала, козметика, паганске књиге, лепа одела, табеле за играње, радови „неморалних“ песника и сликара) укључујући многа ренесансна дела из Фиренце попут слика Сандра Ботичелија. У условима у којима се Савонарола опирао екскомуникацији, ухваћен је, обешен и спаљен на истом месту где је палио књиге и неморалне ствари, оптужен за јерес, давање лажних пророчанстава и религиозне грешке.

Савонаролу и његове пријатеље Христић је објавио два пута исте, 1965. године: драма је изашла у Загребу, у издању Загребачког драмског казалишта (даље: ЗГ) и у Новом Саду, у издању Стеријиног позорја (Библиотека Стеријиног позорја 6-7, – даље: НС).⁵¹ Постоји и треће издање, из 1970. године које такође доноси неколике измене, али у односу на новосадско издање из 1965. „Ова два издања међу собом међутим нису идентична, она садрже одређене измене, неки пут чак веома значајне за Христићеву поетику: на извесним местима изостављени су читави делови текста, или су пак измењени у толикој мери да утичу на надсегментални ток фразе” (Лазаревић ди Ђакомо 2009: 424) иако имају исту тематску основицу. Прича о Савонароли, о човеку чије је залагање за

⁵¹ Представа је била изведена у Београду, у Београдском драмском позоришту 1965. у режији Мирослава Беловића и у Загребу, те исте године, у Загребачком драмском казалишту у режији Георгија Пароа.

морални препород бескарактерних чланова цркве, али и народа уопште⁵² трајни предмет полемике се могла чинити примереном грађом за проблематизовање сложености односа човека према култури, цивилизацији, историји, религији, врлини, теорији и пракси, моћи, преиспитивању значења истине, у Христићевој круцијалној духовној заокупљености. „Веровати у историју значи прижељкивати могуће, значи заступати квалитативну надмоћ неминовног над непосредним, значи замишљати да је постојање довољно богато само по себи да вечност чини сувишном“ Сиоран (2008: 81). У контексту рецпирања човека као неидеалног инструмента у историјском и духовном ходочашћу који креира, Христић потцртава цивилизацијску дијалектичку ситуираност и својим избором теме. У нужности сталног преиспитивања социјалних, политичких, верских чињеница, фетишизам историји, као што писац поручује, можда и јесте апсурдан јер „велике речи и велика акта“ имају своју релевантност, али се у процесу критичког филтрирања подвргавају релативизацији. У духовном простору својих „појединачних дела“ иза „великих одлука историје“, па и условно речено људи који својим делима креирају историју интегрише се „мали човек“ у свом индивидуализираном присуству и својим особеним одговором на актуелну друштвену стварност. У збиру појединачних искустава и честих линеарних, субјективних приказа расветљавање друштвене сложености у кореспондирању личном, субјективном стални је изазов у сагледавању целокупног обзора.

Категорије светости у кључу савременог

Време догађања драме је пролеће 1498. године, прецизније први део од 18. марта до 7. априла, а други део 8. и 9. априла, у Фиренци. У првом чину ове драме Христић мотивисано инкрпорира помен на Медитеран: „Небо је плаво и јасно, медитеранско небо под којим се све претвара у очигледне истине“ (123) као духовни простор истраживања универзалних, првотних кодова, у преиспитивању појма истине. У непрекинутом дијалогу са симболима више духовности једно је од кључних стимулативних духовних окосница његовог дела јесте Медитеран, као ужлебљење европске културе и цивилизације, али и „простор његове културе и бивствовања“. У драмској равни у којој је све подређено језику

⁵² што је резултирало и прогоном и спаљивањем ренесансних вредности неистомишљеника.

ироније, обрту величине и инверзији вредности, Христић се у модерном кључу поиграва са категоријама које су синоним за „ентитете светости”.

Изостајање помена на Савонаролине активности промишљено је у настојању за осветљавањем централног мотива у проблематизовању категорије „истине” у релативизованој формули у модерном дискурсу.

Вишеслојно тумачење саображено модерној шифрираности происходи из контекста у коме је непознат предмет проповеди овог фанатика из петнаестог века што отежава читаоцу опредељење било за Савонаролину правоверност у погледу спаљивања својих противника, или за правоверност Рима када га спаљује. Неакцентоване конкретне духовне статусе главног лика ове драме остаје неосветљено из разлога што о њему писац није имао интенцију да расправља, а делимично зато што појам истине, својим парцијалним и делимичним карактером изискује темељну дискусију.⁵³ У том контексту се и однос према вери релативизује, парадоксално наслућивајући постојање више духовне истанце са једне стране и са друге стране потпуно негирајући извориште било чега божанског.

Светост самог Савонароле није прецизно осветљена, јер је Христићева превасходни био на развијање његовог људског лика у „судару” са историјом рефлектујући кризе, страхове, сумње које проживљава у тренуцима осуде од стране Рима. „Бојим се (...) Како човек може да буде сигуран? Уосталом, ко зна шта је то што човек има овде, и што се зове душом својом“ (150)? Са становишта истине како је рецепира Христић постаје мање битно да ли је Савонарола заиста имао мач божији и да ли је одлазио у рај и разговарао са Христосом, или је лагао да је имао такве визије. Истина о пророштву подређена је потреби за суочавањем човека са његовим многоструким слојевима осећања, размишљања, делања, идентификујући ка својим виталним силама колико и немоћима у отварању могућности за истину, колико и за лаж, предочавајући лик Савонароле у дискурсу превасходног разумевања у његовим духовним понирућима, али и моментима луцидне чистоте у језику о слабости своје врлине.⁵⁴

⁵³ Хегелов захтев за тоталитетом као истином је превазиђена формула, као и Адорнова рецепција истине која настаје из интерференције различитих потенција истинитог и неистинитог, а који се очувао у естетичкој теорији ко естетски привид и појмовна истина уједно.

⁵⁴ „Ипак изгледа да сам лагао. Да. Лагао сам. Лагао сам и сада треба да будем кажњен. Због мене се чудо неће догодити. Изгорећу у тој ватри, остаће само пепео. Ја сам бедни лажов који треба да буде кажњен. Јесте.

У слојевитој равни укрштања емоција, нагона, супер ега, контролисаних или неартикулисаних реакција преиспитује се фиксираност појмова класичне идеологије као што су пророштво и истина иницирајући сложени дискурс проблематизовања. У том контексту истражује се и на којим се разинама сусрећу ентитети човека и свеца и човека и анималне структуре у индивидуалном духовном простору релативизације легитимитета и поузданости ауторитета којим може да се формулише та дистинкција: „Негде је написано да човек није никада ни сасвим човек, ни сасвим животиња. Он стоји на раскршћу и треба да одлучи шта ће бити“ (149). Аналогно томе, и профил потенцијалног свеца је у динамичном обликовању између свеца и човека, што Савонарола својим вишеслојним карактером потврђује.

ЛИКОВИ

Иронијски принцип у осликавању

Савонаролино прво појављивање у депатетизованом оквиру је у дијалогу са Губавцем који о његовој судбини одлучује на основу новчића писмо-глава. Мирјана Миочиновић указује да „Ако је сукоб добро вођен, може се кренути од било ког лица да би се дошло до било којег значајног аспекта комада“ (Миочиновић 1981: 207). Ова инверзија улога је у функцији спонтане ироније као демистификујућег и корозивног средства у објављивању озбиљности свих великих тема – „Ко зна шта је то што човек има овде и што се зове својом душом? Чим се ујутру пробудим, ухвати ме кашаљ. Можда је то душа“ (150). У сучељавању са „непочивом“ укореењености света позиционира се значај идентитетског кода истине, једино преостајућег „спаситеља” архетипске чистоте у условима упитности њене метафизичке димензије. Лик Савонароле, у дубокој егзистенцијалној кризи не показује очекивану чврстину и стабилност под баластом раздирућих спољњих и унутрашњих сила.

У психолошком простору константне тензије у коегзистенцији са опхрвавајућом критичком интерпретацијом његовог дела концепција и пракса дестимулисане духовне позиционираности претпоставља устројавање у диспаратном духовном проседеу.

Гори ли та ватра(...) идем. Чудо се неће догодити. Како сам смео да мислим да ће се догодити? Ја, обичан лажов? Идем. Нека будем кажњен за своје лажи“ (151).

У емотивној и духовној презасићености негативним сигнаlima из Рима, снисходљивости према сопственим врлинама и моћима, заглушујућа сумња и страх се у радикализујућем језику преиначавају у своју опозицију (према Губавцу): „Сада вам је небо дало знак од кога ћете поцркати (гледаћу их како клече преда мном (...) Гледаћу њихове избезумљене очи како се окрећу према мени и моле ме. Нека моле! Нека само моле!) (...) Шта се ти мешаш? Губи се свињо губава! Сада је дошао крај, чујеш ли? Где сте, проклете, одвратне, смрдљиве животиње? Клечите? Молите ме? Господ је сам отворио своје небо да ме ваша ватра не би дотакла, и нека они који су сумњали сада дођу да ме моле за опроштај! Где су? Дођите овамо, говна!“ (153) Интензивирана демонстрација таштине у функцији девалоризовања супрематије „духовног вође“ у простору затварања пред систематичним преиспитивањем Савонаролине духовне улоге: „Дођите овамо говна“ (...) (Губавцу се обраћа речима) – „шта се ти мешаш свињо губава“ (154), кореспондира метафоричној слици неславне стварности Губавчеве визије – „Оно што ја видим губаво је колико и моје тело. Али шта је душа. То ти дође као нека жута слуз која се скупља у шупљинама тела и смрди тако одвратно“ (146).

У истом контексту духовног фигурирања инкомпатибилних структура у противречној стварности Христићев одабир образаца понашања монашког реда плод је иронијске оптике преиспитујући њихово деловање у наличју светог. У лику Доменика илустроване су реакције у опозицији са есенцијалним елементима које духовно кротки монашки профил идентификују у протистављању једноставним Еурипидовим речима да добри и мудри живе тихим животима. У формули експлозивности, духовна неурачунљивост и неконтролисана експресија претпостављене су пословичној монашкој благости, скрушености и умерености: „Не додирујте ме, животиње! Пустите ме! Прљави пси, кучкини синови, смрдљиве свиње!“ (119) Контрапунктирајући монашкој духовној зрелости Христић апострофира острашћеност у експлицитном продуковању мржње. У контексту папског одобрења Савонароли да одржи „још само једну проповед ако жели, али само женама“ апелује се на нужност рафинирања и оплемењивања свести независно од времена и простора где се промовише.

Доменикова реакција у антитези монашке милости и благости: „прљава лаж дошла из оне смрдљиве папске јазбине. А ви сте пожурили да се поклоните Риму. Јуде! Колико сте сребрника добили што сте пристали да поједете папска говна?“ (121) силовит је ударац

чистоти духа архетипског *homo religiosus*. Озбиљност и узвишеност класицистичког обрасца Христић смењује механизмима игривости у контексту јаловости животне реализације антихероја апелујући на значај освешћивања и прихватања људских ограничења без превисоких претензија. Религиозно предводништво и крвништво усаглашавајући „мач Господњи и мач варварски“ у рингу подсмеха и међусобног оптуживања у ком нема победника потврђује несврсисходност и манипулацију језика гордости. (У говору о Савонароли): „Замахнуће пламеним мачем који му је Господ дао, и повешће нас као победнике. Само онда више неће бити милости“ (122). У експлозивном и опасном курсу Доминикове реакције се заостравају у језику фанатизма одлучног у конституисању своје превласти над чистом посвећењу вери. „Овим ножем убио сам брата Албертија који је посумњао у нашу веру, и њиме ћу убити свакога у чијим мислима осетим мирис издаје“ (173). Христић у вишезначности осликавања крвавог обрачуна и акцентовању наличја монашког понашања није штедео у описима суровости: „Разбијао им је главе буздованом и узвикивао: *Viva Cristo!* Како би узвикнуо, једна глава би летела у парампарчад. Требало је да видиш како су се браћа борила, учитељу. Сам бог нам је дао снаге и храбрости. Али њих је било више него нас“ (180).

У драматуршком структурирању ликова, осветљавајући и продубљујући мене њихових личносних профила, писац је луцидно сугерисао вишеслојност сваке индивидуалности у својој сложености. Две иначе духовно протистављене духовне физиономије целата и монаха код Христића, код ког су сви драмски елементи дубоко промишљени и осенчени, квалитативно су приближени толико да губе своје референцијалне одлике.

Целат и Гласник, чије су улоге сагледане у бескомпромисном подаништву службеном позиву по мери неусаглашавања и са духовним и луцидним осећањем и предосећањем властитог ујармљивања под строго контролишуће стеге, у поређењу са интелектуалним претензијама Албертија и Малатесте, конкретизују своје учешће у реалним и прагматичним координатама живота. Док Целат врши своју дужност и „мора да зарађује свој хлеб“: „Хајде, будите разумни и обећајте да нећете покушавати да се увучете у цркву.“ „И ми смо га слушали, немојте мислити да нисмо,“ (121) Гласник вршење практичних државних функција премерава односу према „узвишеним мерилима“: „Бог поштује оне који врше своју дужност,“ (123) истовремено не искључујући и извесна

властита промишљања у вези са есенцијом вере и живота. Целат каже: „Ветрови дувају са свих страна, а ти буди паметан на коју да се окренеш. Не окренеш ли се ни на једну, није добро, јер уздрживост крије у себи задње мисли које нико не воли. Извршаваш ли наређења, не ваља, јер су наређења лоша. Не извршаваш ли наређења, опет не ваља, јер ако не извршаваш лоша наређења, како ћеш извршавати добра? А шта је добро? А шта је зло? То ти сам мораш да знаш, јер имаш две ноге и нешто у глави. Човек зна оно што му се нареди, али они који ти наређују увек оставе довољно празног места да глава може да падне у процеп“ (144). Оба лика показују огорчење на постојеће устројство света, у оквиру односа светлих и тамних сила и праведног и неправедног чина и Христић парадоксално, кроз њихову оптику пројцира значај непролазних духовних промишљања на тему добра и зла. (Гласник изјављује: „Бог је далеко, а људи сувише близу једни другима“ (161)). У функцији луцидног апострофирања човековог моралног затишја и неусагласивости према узвишености племените акције, са иронијским предзнаком надовезује се тривијализација у ефектно духовитом контрасту: „Мени је потребан златник који ћу добити за твоју главу, јер госпа Изота је много згодна цура, и лећи са њом у постељу мора бити огромно задовољство“ (148).

Симболишући наличје људске духовне физиномије сви ликови у овој драми, преовлађујуће осликани ругобом своје духовне манифестације посредују у осветљавању двополне људске природе. У пијаном обреду Изота, Целат и Гласник, као „пале душе“ у својој малој представи у иронијској игри приказани су у тенденцији разузданог превода језика светиње на језик демистификованог. „Реците ми где да вас пољубимо у знак захвалности? Пољубићемо вас у леви гуз.“ Целат: „Пољуби ме у леви гуз“ (165). У преиспитивању односа врлине и греха, у скептицизму модерног доба, у превази мноштвеног и дисконтинуираног Христић поставља превазиђени идеал чистоте душе према парадоксу трајно локализованом у човековом духовном простору са предзнаком амбивалентног. Изота: „Шта неко може да има од људске душе? Она је као мало смрада у устима после непроспаване ноћи. Даћу ти своју крв“ (160). У тако профилисаном дијалектичком устројству („Вера је понекад тежа од крста који је Исус носио на Голготу“ (169)) у ком је отежано успоставити конзистентност духа чистоте, Изота, Целат, Гласник немоћно извргавају руглу категорије врлине у простору у ком се узвишеност легитимно преобраћа у лик комичног (потврђујући Чеховљеве речи да се част не може одузети, већ се

може само изгубити). Обликовни, садржински и смисаони елементи сугестивно упућују на далекосежна значења и поруку коју писац проналази у потреби за истраживањем варијетета људске природе. У том контексту парадигматично се производи дилема у поређењу Изоте, која није заборавила осећај чистоте, и Целата који обавља своју професионалну дужност са Савонаролом који у извесним аспектима својих животних поступака негира своје проповеди. Речима Губавца⁵⁵ који је маргинализован од стране других ликова (Валори Губавцу: „У граду има довољно смрада и без тебе“) се такође парадоксално обзнањује апел на савест.⁵⁶ У таквој стварности, кроз семиотичку поруку љубави: „у љубави је тајна спасења“ (...) „јесте ли икад видели тај поглед дубљи од најдубље ноћи,“ (148) улога Губавца се повремено дешифрира и као мудри глас разума, у иронизованом обрасцу, где се његова теза уједно артикулише и као мото: „Све се плаћа, пријатељу.“ (...) „Оно што видим губаво је колико и моје тело“ (146). У људском друштву метафорично сведеном на губавост, у хоризонтима дестимулишућег духа, једини отклон је могућ уз препознавање љубави као спасоносне истанце. Дестабилизован, човек у мрежи својих илузија, у конституисању духовног интегритета у простору пролазног и релативног лако исклизива у гранични појас у ком вера и сујевеље имају исти предзнак: „Све је, као што видите, остављено мени: улице, тргови, чесме из којих тече вода чиста и свежа као божји благослов. Могао бих да се свучем и окупам у једној од тих ваших чесама, људи би мислили да сам дух, и сутрадан би прогласили да је вода лековита“ (156). Христић потцртава перфидне токове у стварносном крвотоку наглашавајући честу несразмеру мудрог надигравања и дубине сигурности која се осећа: „Издаја је невидљива као паучина“ (159).

У друштву Целата и Гласника, Губавац у иронијском обрасцу пророкује ритуале у указивању на (ре)структурирање фундаментално праведног устројства (Савонароли: „Истина увек долази ако јој се приреди леп дочек“ (...) „Они долазе да растргну пророка кога је сам Бог хтео да уништи својом кишом“ (151). Завршне речи су парадоксално такође додељене Губавцу: „Амин. У овој пустињи, људима је потребан глас пророка, као што је шакалима потребан урлик предводника“ (188). У полемички интонираној

⁵⁵ „У средњем веку, опомњали су како нас на крају нашег животног пута чекају смрт, гроб и распадање; требало би подсећати и на то како нас, поред или испод пута којим у животу идемо, чека сиротиња, неумољива као смрт и вечна као смрт“ (Христић 1988: 59).

⁵⁶ Указујући Валорију којих је пет људи погубио у наводно име издајништва, поручује му да је савест прејаки саиграч у прљавим пословима.

завршници Христић контемплира да ли човечанство заиста изискује потребу за „пророком”, предводником у све демократизованијем, индивидуализованијем и десакрализовананијем духовном устројству.

Рефлексија теорије и праксе у односу: Валори – Алберти, Малатеста

Однос између теорије и праксе, смисаоне интеракције већег броја чињеница, хипотеза и закона према искуствено непредвидљивој и флукуантној животној изводљивости, проблематизован је на релацији ликова Валори – Алберти, Малатеста. На размеђу класификољубивог књигопоклоништва и практичне оријентисаности на огледно применљиво, Христић је усложњавајући ликове потцртао значај њихове комплементарности.

Валори је приказан у суженом фокусу своје професионалне активистичке усмерености на конкретан циљ, у протистављању неделујућим теоријама интелектуалаца (Албертија и Малатесте) чије се идеје генеришу у распону од најдубљег цинизма до потенцијалне могућности остваривања чуда – да Савонарола не гори у ватри. У перспективи антагонизма према супарничкој струји у формули фанатизоване личне сујете неутемељених ауторитета, Доменико и Валори доследно учествују у радикалним акцијама у кулминацији опремања самостана оружјем. У контексту удаљавања од хришћанске матрице и хуманистичке идеологије Малатестино бичевање је подједнако духовно неаутентично колико и Албертијево указивање на Малатестине пропусте: „Не волим људе који показују кожу на својим леђима како би сакрили празнину на својој души“ (124). Уместо у молитви, „у дозревању пред исијавање истине“ Алберти ноћ пред Савонаролину проповед проводи у костурници, окружен костима и лобањама, „јер је под земљом лакше затрпати се и не видети...сунце и небо су без истине, зато њихов поглед и јесте даље од неба у односу на Савонаролин“ (131). Појава Савонароле, као пророка „чија глад одјекује као гром, који сагорева на ватри истине и божанског надаћућа, који прориче смак света, види пламене мачеве и потопе, путује у рај, разговара са Исусом Христом и проглашава га за краља Фиренце“ (124). концептуално је саображена Албертијевим и Малатестиним настојањима у филозофској расправи на тему Зенових парадокса за ослонцем „на нешто чвршће од питања која вечито остају без одговора”

(124). Идејним дискурсима заснованим на рефлексијама ова два лика Христић је преиспитивао проблем абдикације теорије пред потенцијалним отеловљењем у пракси, у самеравању теоријске неделотворности практичној потврди у нагласку на значај њихове комплементарности.

У парадоксалном искључивању потребе за истином по сваку цену у перспективи личних мотива и промишљања без критичких гаранција они потцртавају потребу за одржањем светачког лика Савонароле попут култа грчких филозофа које преводe: „Кажу да само наивни могу да верују у чуда. Којешта! Чуда су потребна онима који сувише добро знају шта је разум“ (175). Док Малатеста инсистира на својој пројекцији, и у аморалном завету, подвлачи се аксиоматска заснованост људске потраге и потребе за светаштвом упркос њеној маргинализацији у XX веку. „Рим не воли пророке, и зна врло добро зашто људе проглашава свецима тек када им кости иструле у земљи“ (124). Пред Савонаролином ломачом на коју су хуманисти бацали своје „безбожне књиге“, сликари своје „богохулне слике“, а курве своју „лажну косу“, (од којих је Алберти сачувао своје списе) проблематизује се идентитет „последњих судова“ преиспитујући границе уметничког сопства и стваралачке аутономије према функционалној принудности јавног мишљења и његове моралне кодираности.

У референцијалном простору интегрисања духовне правде потенцијално модулисање у одсуство мере, злоупотребу истине, оглушавање о уметничке вредности, неподложно преиспитивање истих, таштину, непрочишћавање супстанце од периферних вишкова се валоризује у систему оштре, доследне санкционисаности. Упитно је да ли је у савременом коду могућа формула пацификације у стабилизацији непомирљивих фактора који утичу на идентитет вере у процепу између површне, неукротиве примитивности, и „елитне“, сакрализоване димензије. Кроз међусобни интелектуални окршај Малатесте и Албертија, у релативизовању стабилности сопствене умности, Христић поручује да обеснажени дух и демистификујућа мудрост потказују не само веру у сопствену моћ резонувања, већ и веру у могућност успостављања референцијалних категорија. У таквом ритуалу духовног самомаскирања и самоискључења на крају драме Малатеста предаје Савонаролу граду да умре у влатитом губитку вере које кореспондира његовој верској дезилузији. „Покушајте једном да схватите како човек може да буде и више од онога што сте ви у стању да замислите“ (178). Малатеста: „Изгледа да постоји граница до које човек

може да се успне, Доменико, али не постоји граница докле може да падне (...) сувише је лако умрети Доменико. Ви сте једноставан човек. Такви људи верују као што дишу, као што се крећу, као што спавају са женама, или као што мокре. То је добро до извесне границе Доменико.“ (...) „Лако је подсмевати се интелектуалцима Доменико. Далеко је теже видети кад су они у праву.“ (137) Малатеста показује доследно уверење у легитимност имуности Савонаролиног светачког феномена у респективности његовог подстицајног ефекта и утицаја у друштвеном дискурсу. „Бити пали пророк не значи ништа, бити пророк који води своје ученике у смрт, то већ може да се поднесе“ (176). У тематско-идејној основи драме је препознатљиво пародирање моралних и религиозних величина нормираних као супремних, јер је човеков дух у коегзистенцији хармоније и дисхармоније идентификован слабостима и разочарењима које га чине немоћним према божјим поставкама: „Учитељу, ја сам га убио зато што верујем“ (143). Рецепција хероја се уско везује за људску рефлексију поверења у Божји лик, али је у модерном дискурсу базираности на дезинтеграцији патетичног односа према сакралном монизму, изгубила на свом есенцијалном значењу. Жид тврди да је храброст врлина на основу које људи у опасности чине племенита дела, а лик Савонароле у простору „смањене духовне репрезентације“ потврђује духовни дуализам усуда малог човека у процепу сила свог унутрашњег микросмоса и друштвено условљених ситуација.

Његов духовни капацитет у историјским оквирима за критичко мишљење је подређен наметнутим обрасцима централних извора моћи (Рима у овом случају) или сваког идеолошки доминантног друштвеног фокуса. Спиритуалне илуминације у времену смрти мистицизма и сваке узвишене вере немају далекосежни прездзнак, јер су на духовним путовањима ретки аскетизми срца, проналасци интуитивне мудрости и спознаје прочишћења. Алберти: „Били смо некакви хуманисти, Малатеста, шта смо сада“ (124)? Суноврат духовног интегритета условљава општидискурс обесхрабрениости и разочарења. Целат Валорију: „Нема више Савонароле и његових проповеди после којих лете главе (...) Није требало да шаљете недужне људе у смрт. Је ли то помогло Савонароли? Ништа. Небо се ипак отворило. Сам бог је пљунуо на њега, док је он пљубао по вама“ (163). Стратегије негативних модела се генеришу из најтежег чина убиства као инструмента у посредовању остваривања нелегитимних циљева. Убиство се као непосредни, уводни чин у обзнањивање истине проблематузује и у контексту смрти вере кроз сумњу у произвођењу

друге смрти за собом оличене у убијању човека као проносиоца те сумње: „Код вас је смрт лепа и чиста као тек окупана цура. Пуна је великих речи (...) крв је прљава, месер Валори и она после стотину признања неће престати да вам се лепи за прсте“ (165). Усложњавајући профиле својих ликова, Христић их је градио са правим удубљивањем и сигурним осећањем шта лику одговара, лишвајући рецепцију конфузности у темељном осветљавању вишеслојних аспеката личности. Предраг Палавестра детерминише ову драму као неисторијску, интелектуалну психолошког типа (Палавестра 1971: 18). У темељном продубљивању и разграњавању критички се преиспитују елементи које у у кохерентној целини везује иста основна нит не инсистирајући на промовисању вредносних константи изван дијалектичке оптике проблематизовања истине, вере, добра, зла, морала, власти, смрти, са позиције његових сталних преокупација, услојавањем у простору препознатљивог христићевски филозофског дискурса. Олга Стојановић потврђује да: „Тумачењем зла, анализом и рециклажом његових сегмената, нехотице му придоносимо добрим, самим чином растерећења глобалног ‚комада‘ злог учинка. И ту смо на трагу његовог бенигног поимања, као да ће се раздвајањем појединог дела, од следећег недела, ‚ублажити‘ укупни злоћудни скор“ (Стојановић 2004: 11).

У овој драми су присутне најдуже дидаскалије, иако превасходно одређују физичке радње, акције ликова, као и регистровање места са нагласком на саображавање физичког простора духовном у сазвучјима Савонаролине трагичности (унутрашње двориште самостана Светог Марка (122), пред вратима која воде у цркву (127), мала капела у самостану (132) ,трг на коме треба да се уради проба ватром (140), библиотека у самостану (173). Аудитивне су у симболичкој функцији интензивирања врења у езистенцијалној Савонаролиној грозници: „када би се мало боље ослушнуло, чуле би се птице“ (119), „чује се Губавчево звоно споља“ (128) „тиха, обилна, пролетња киша“ (151), „улази Савонарола и ћутке стоји код врата која воде у цркву“ (131), „тајац, чују се звона“ (132), „смена звона (ужурбаног и нервозног) са добошем“ (149), „ватра се разбуктава“ (148). Последње дидаскалије означавају бескомпромисни раскид са могућим преиначавањем Савонаролине судбине: „потмули ударци, код последњих речи позорница се замрачује, нагло падне завеса“ (188).

Елементи поезије у драми

У препознатљивим интертекстуалним везама Христић је у драму уткао димензију поезије у осликавању ликова, тематско-идејној и стилској равни. У том контексту инкорпорирао је препев на њеном крају који је начинио Божидар Виолић, Савонаролине песме *De ruina mundi*, али само три строфе, и то не комплетне, већ фрагментарно. Персида Лазаревић ди Ђакомо у тексту *Модерни класициста Јован Христић* (2009: 427) указује да: „По нашем мишљењу, Христићева драма о Савонароли садржи у себи многе од елемената који се надовезују на Христићеву поезију, а донекле и разјашњавају извесне прелазе, као што та иста Христићева поезија објашњава поетичку фрагментарност и семантички конотативне секвенце о којима је реч. Јер, како каже сам Христић: „(...) не постоји никакав критеријум који би извесну врсту текстова а priori и заувек искључио из области поезије“ (Христић 1964: 34).

Испреплетаност драмских и поетских елемената у семантичкој и стилској равни оријентише особену духовну перспективу у потцртавању идејно-значењског нивоа драме. Уводна дидаскалија првог чина драме, на тако обликовној основи, Изотиним стиховима артикулише парадигматичну борбу са моралним изазовима. „Прозори су отворени, ветар пролази кроз себе. Ако неко буде закуцао на моја врата, ко ће ми дати снаге да их не отворим? Човек остави свој живот коа што баца прљаво рубље, а онда одједном открије да је наг, да му је зима” (127).

У хоризонту разбијеног јединства и девалоризовању поверења у потенције „истине” дијагностикује се духовно непотхрањујућа извесност. „Напољу је сунце и отворено небо. Без истине, додуше, али истина је мрачнија од смрти” (131). Савонарола се, како историја бележи, изражавао у стиховима у моментима екстатичног заноса, али и да би емоционално стимулисао вернике. Поетском потком је у овој драми осликано његово духовно ходочашће по мери саобраћања његовој психолошкој фрагилности. „Хоћу да легнем и заспим, паднем у неки тамни сан без снова. Господе, па ја не могу више, зар не можеш да ме уништиш до краја, кад си већ почео” (176). Упечатљива визуелно-аудитивна илустрација у иронијском коду интонира „друштвени обрачун са греховима” у најсуровијем обрасцу, у функционалном садејству реалног и доживљајног интензитета у множини чулних импулса. Губавац: „Видим ватру и главе како се лелујају изнад пламена.

Ветар пролази кроз њихова уста, уши и ноздрве. Слушај. Чујеш ли како се смеју ветру, лепо одсечене главе са фином, глатком кожом на лицу. Чујеш ли (...) Видим је. Видим је како се љуља на ветру и како се смеје“ (147).

У оквирима вишезначног нијансирања ликова исцрпљује се низ карактеристика са предзнаком субјективно интензивираних порива и немира Савонаролине поетско-мистичне душе чији тоналитети кореспондирају елементима поезије.⁵⁷ У контексту у ком је апсолут човеку непримљив у пуној спознаји сваки радикални обрт људског акта се може преобратити у своју супротност. По својој формули човек је немоћан да измери трајну тежину ствари у прецизним координатама, јер се у укрштању старих и нових модула истина слажу комплексна лица на палимпсесту историје људског расуђивања. Претпостављањем тезе у динамици перманентних промена („Све се мења,“ (159)) једном од круцијалних савремених постулата, човек у свом преиситује утемељеност одговора и вредности у перспективи њихове флукуантности кроз саображеност диктату одређеног временског обрасца. Христић проблематизује и Кјеркегорово уверење да је вера највиша страст у човеку у честом потврђивању у својим екстремним варијететима и опозицији благородних намера у потенцијалним кобним последицама у пракси. У контексту Касирерове изјаве да „Када горе књиге на ломачама, хуманизам је једна од ретких светлости“ (Касирер 2003: 82) демаскира се сакрализовање циљева у име неприкосновеног очувања свете, „непорочне егзистенције“. Његов духовни дијалог у распону од интуитивног до рационалног рецепције, са кључним цивилизацијским парадоксима, трајно развијан у његовој ерудицијској посвећености, од значаја је за разумевање сложености његове оптике. Ако би крај требало да има тежину епилога, пишчево проблематизовање вере заокружују речи губавца „у овој пустињи људима је потребан глас

⁵⁷ Лирско је у драми препознатљиво у деловању ликова под утицајем унутрашњих, субјективних порива и немира. Реципира се снажно и остаје дуго у свести читалаца/гледалаца. Многи драмски ликови постали су стални симболи оних људских особина које су они у драми испољили као доминантне црте својих карактера. Таква емотивна стања каква карактеришу лирику, овде су у функцији покретања драмског лика на делање, на акцију, док је у лирском делу лирски субјект увек пасиван. (Живковић 1966: 68) Христић уз драму прилаже и „Пјесму о пропасти свијета“ (Canzone de ruina mundi) Ђироламо Савнарале у препеву Божићара Виолића апелујући на опомињуће превладавајућу десакрализовану формулу и у човековом унутрашњем микрокосмосу као и свеокружујућем макрокосмосу: „Када поглед бацим около по свијету. / Угашену на дну видим ватру свијету/ Лијепих обичаја и сваке врлине; / Не налазим жишка да пламеном сине./ нит се ико стиди своје опачине./ Дан- данас је сретан тко од пљачке живи./ И тко туђом крвљу гаси жеђу гадну/ Тко удове скврни и нејачад јадну./ И тко сиромаше прогони и криви./ Крепосна и света сад је она душа / Што варком и силом стекне више ласт; / Онај тко се Христа и небеса гнуша/ И тако стално другг уништити куша/ Ужива кад људи све хвале и части“ (Христић 1968: 189).

пророка“ (188). Не маргинализује се ни чињеница да релативизација свих вредносних чинилаца иманентна коду модерног времена (али и свевременски дејствујућег закона релативитета, присутног како у природној, тако и у друштвеној стварности) у извесној мери претпоставља потребу за самеравањем вечних процеса супротности и прилагођавањем језику хармоничног и потенцијално уједњитељског.

СЕДМОРИЦА: КАКО БИСМО ИХ ДАНАС ЧИТАЛИ (1968)

Актуелност драме

У својој драми *Седморица: како бисмо их данас читали* Христић је имплементирао причу коју је преузео из мита, односно од Есхила и Еурипида не уводећи интервенције у самом наслову (изузев акцентовања савременог контекста), али је усложњавајући у вишедимензионалним рефлексивним преиспитивањима у својој аутентичној стваралачкој рецепцији. Ова драма је изведена у 1969. у Театру ИТД, у Загребу, у режији Георгија Пароа, 1989. у Народном позоришту у Сомбору у режији Љубослава Мајера, 1971. у Old Little Theatre, Santa Barbara, University Theatre Minneapolis; 1988. и 1995., ТВ, Братислава.

У XXI веку адаптирана је као део концепта Белефа 2006., гостовања њујоршке трупе у Народном позоришту у режији Елен Стјуарт, 2001. у Београдском драмском позоришту у режији Никите Миливојевића, у Књажевско-српском театру 2005., у режији Уроша Јовамовића, 2010., у затварању Стеријиног позорја 2012., у извођењу студената класе Небојше Дугалића (*Цар Едип, Антигона, Седморица против Тебе*) на ИНФАНТ-у 2000., Барутани 2000., *Седморица против Тебе* Оливера Фрљића 2006.

Након *Ореста* и *Чистих руку* од Христића се у *Седморици: како бисмо их данас читали* очекивало успостављање доследније формуле у порицању митског обрасца, међутим он је управо овде најближи свом остварењу. С једне стране, ова драма наставља са настојањима да умањи патетично, узвишено, херојско, што је присутно и у претходним драмама, а с друге стране, не заобилазећи митску потку и уводећи братско крвопролиће,

апострофира њену трагичну компоненту. Изостављањем митолошког описа сукобљавања аргивске и тебанске војске као у миту (уводног дела о Полинику и Тидеју као просцима; као и кретање и опсаду седморице војсковођа како стоји у наслову драме), однос између браће, Етеокла и Полиника, је и садржински и мисаоно претпостављен осталим чиниоцима у драми. Насупрот натуралистичкој дескрипцији крваве повести напада „седморице” на Тебу, Христић осветљава филозофска, психолошка и социолошка нијансирања у вишезначним рефлексивним услојавањима.

Драма у корелацији са античким предлоцима

У Есхиловој *Седморици против Тебе* драматична увертира у првим сценама предвиђа надолazeћи трагични климакс. Морална сумња у његовој драми у оправданост братског крвопролића подређена је акцији која поприма димензије неумитног и неупитног у кулминацији трагичног исхода. Полиникове идеје напада су најексплицитније осветљене код Софокла док је изостављена дијалогска платформа између браће која отвара евентуално полемичко преиспитивање о могућности избегавања сукоба. Христић нијансирајући однос браће базиран на њиховом односу према власти, укидајући место ратничким стратегијама и драмској жестини сукоба у ком, опет, по својим негативним атрибутима, трагично у својој финализацији издоминира, продубљује и усложњава тематику у односу на Софоклов предложак. У компаративној анализи са античким трагедијама Марта Фрајнд примећује да у Христићевој *Седморици* има извесних сличности које је доводе у везу са Еурипидовим *Феничанкама* (Фрајнд 1971: 352). У поређењу са формулом из *Феничанки* (Етеоклова изјава која покреће сукоб): „С владарем владар, с братом брат, с непријатељем непријатељ огледаћу се”, препознатљива у свим драмама ове тематике, код Христића елиминише праволинијску, непомериву оријентацију, у истанчаности луцидног промишљања и проблематизовања.⁵⁸

⁵⁸ У легенди о Лабдакидима мржња између два брата (Етеокле је охол и опседнут влашћу, у односу на Полиника који има право, иако по песниковим речима није довољно оправдање за оружани сукоб) у изоштреним контрастима је крајње интензивирани. Марта Фрајнд указује да „својом једноставношћу, концизношћу, а нарочито спојем шкртог али изражајног драмског текста са недореченим, театарским, оним што се у тексту драме осећа између редова, Христићева драма одговара једноставности и, како би то

Мржња између два брата дубоко је мотивисана Етеокловом охолошћу и славољубивошћу и Полиниковим неодустајањем од оружаног сукоба. Полиник као лик код Есхила не постоји, док га Еурипид приказује као човека који нема право на оружани покушај преузимања власти, иако је са правом тражи. И Христићева драма попут Есхилове иницира почетни ток радње инструкцијама за владање. Док Есхил једнозначно усмерава на ратнички дискурс најављујући будући сукоб, Христић поставља слојевит филозофски оквир за преиспитивање комплексних релација између категорија мит и антими, судбина и слобода човековог опредељења, архетипски полови добра и зла, високо етичко и бешчашће, појединац-власт-слобода-демократија-егоцентризам у примарном валоризовању духовног и стваралачког интегритета.

Антигонине почетне речи: „Зар ти верујеш да би брат могао да нападне брата?“ (Христић 1968: 197) само су блага најав да би могло доћи до извесне измене у односу на мит испостављајући се ограниченим на само постављање тезе као могућности за опозивањем потенцијалног преиначавања античког узорка и потврђујући непоузданом Етеоклову дескриптивну, идиличну слику „породице која ће се окупити“. Контрастирајући мотиву античких писаца Христић ставља акценат на слутњу Полиникове освете ритмом војске која напредује „ћутећи“, у метафоричној слици згуснутих напетости пред потенцијалну експлозију. (Етеокле: „Не свиђа ми се ова војска која се приближава ћутке, не дајући ни гласа од себе“ (197)). Доминантан простор злослутних појава условљава срастање са силама мрака фаворизујући властиту веру и моћ у „тамне силе“ као једини могући путоказ живота и онога што проистиче из тог обрасца.⁵⁹

ренесансни критичари рекли „достојанству“ Есхилове трагедије (*Феничанке*)“ (Фрајнд 1971: 352). У идејној основи обе драме препознатљивија је упечатљива немоћ конструктивног разрешења у непосустајућој доминацији тамних сила са обе стране.

⁵⁹ Упечатљиво осликано из Полиникових речи да је „заvoleо ноћ лутајући“ (206).

ТЕМАТСКО-МОТИВСКА СТРУКТУРА

Интензитет драмске тензије у својој акумулацији је након индикативног уводног братско-сестринског дијалога сугестивно појачан речима Хора фокусираног на оријентир „звекета оружја које се спрема на бробу” (201). Силина страха од војске је у процесу незауостављивог похода, наглашено у континуираној асоцијативној семантичкој линији и звуковној прегнантности, илустрована екстатичним, експлицирано емотивним говором супруге и мајке (у Хору) одвојене од супруга и детета симболишући расцеп породице, у ширем оквиру, органске јединице као предуслова за пропадање друштва у целини: „Мој муж је остао у пољу! Врати се. Више му не можеш помоћи” (..) „Пустите ме! Пустите ме! Моје дете је напољу с овцама! Не брини. Више га нећеш наћи“ (201). Неусаглашавање једног емотивног односа, браће у овом случају, последично продукује дестабилизацију других породичних дубоко емотивних спрегова у најави свеопштег осећања безнађа, у имплементирању синестезијских услојавања растућег тонуса безидејности: „Ко чује наше крике у ноћи? Они тону у мрак као камен што без шума тоне на дно. Вода се склапа над њим, а у сну, људи се окрећу на другу страну.“⁶⁰ Христић је милитантност војске из перспективе народа приказао и више него транспарентном верификујући опште стање страха, у јасној инструментализованој формули за владарске прагматичне и профане циљеве. Софоклов Хор нема тако доминантну улогу у повезивању песме са главном радњом. У поређењу са његовим обрасцима Еурипид је Хор најчешће одвајао од радње изражавајући кроз своје песме мисли и осећања. Христић је хорским дијалогом опис учинио динамичнијим и сликовитијим у додатној стимулацији пажње инкорпорирањем ћутања Хора на Гласникову вољу нове власти у драматици збивања. Хор код Христића, као и Гласник има улогу објективног посматрача и непосредног учесника сценских догађања у смењивању. Чешћим појављивањем Гласника у својој драми, али задржавањем свих улога као и код Есхила Христић у интерактивнијем посредовању *гласноговорништва несреће* настоји да га у интимнијем простору оживи.

⁶⁰ Човек и природа су сликовито предочени у јединству трагичне перцепције стварности, у чијем контексту чулно пријемчиве животиње умножавају дејство надлазеће опасности: „Коњи ржу и ударају копитама о земљу.“ (200)

ЛИКОВИ

Фатални код међубратског односа

У међубратској једнодимензионалној констелацији несрећа је наговештена одсуством иницијалног отварања према према платформи позитивних међусобних емоција, љубави и племенитости. У контексту ступања на владарску позицију Етеокле није показао братску спремност да га испрати на путовање, као ни да му обезбеди потребну пратњу, руковођен владарским циљевима у приоритетном обраћању народу након избора за владара. Са друге стране, ни Полиниково незауостављање пред поклицима народа новоизабраном владару, у духовној подређености таштини, није без оправдања. Христић наглашава хипертврдоћу њиховог ега, у слабостима које су преодминирале над беневољентним осећањем коју не успева да разблажи сестринска љубав, као ни надањивање „правичности, мудрости, промишљености” препознатљивим колико у супстанцијалним моралним вредностима толико и у тежишту доброг владања, на које се они позивају. Краткотрајна мирнодопска духовна Полиникова позиционираност у односу на потенцијални сукоб („Нисам дошао ни да освајам, ни да проливам крв. Дошао сам зато што сам мислио да је време да дођем. Све остало није важно,“ (208)) није имала чврстину утемељене одлуке потврђујући се у недоследном преиначавању у своје бескомпромисно обличје: „Не желим више да лутам, не желим ни да седим овде, у твојој сенци. Ми смо браћа, једнаки смо, и није ред да један од нас има све, а други ништа.“ Сваки од браће генерише искључивост у јачању свог егоцентризма према потенцијалном надгласавању племенитих тенденција, који се показује кобним по сублимирању преосталог међусобног поверења. „Ти не желиш да се одрекнеш власти (...) Ти ниси мислио на град, мислио си на мене: Сваки твој поступак био је по један ударац мени” (211). Језиком самоусмерености и подређености самовољи преосетљивог ега отвара се простор за маргинализовање благородних солуција у својој основи: „Да сам дошао сам, као што сам отишао – шта би се догодило? Не би ни разговарао са мном, послао би ме међу слуге“ (211). Христић у вишеслојном дискурсу сучељавајући два концепта власти потенцира проблематизовање различитих пракси у појачавању свести која потискује значај представе о базичним етичким принципима. У рецепцији владавине оба брата демократски принцип се

полемише у равни граничних, недодирљивих перспектива: „Допустио си свакоме да ради шта хоће и да говори шта хоће. Пустео олош да изађе из тамница. Допустио си песницима да збијају шале на твој рачун. Допустио си философима да воде главну реч у граду, да говоре по трговима, да ти јавно говоре како ниси у праву...Зашто? У име слободе?” (211)

У живој полемичкој размени Етеоклова одбрана његовог принципа владавине се проблематизује у простору саображавања манипулативним стратегијама власти: „Са том слободом ја сам овај град држао у својој руци исто онако чврсто као што би га ти држао са својим војницима и својим уходама” (212). У неговању духовне иницијативе за маневрисањем најширим човечанским могућностима променљивост грађања изворног се регулише валидним одабиром модела утемељених на доследном структурирању слојева непорочности. У том простору је неопходно лимитирати активне претензије отвореног поигравања физиономија лишених скрупула и савести оним што по законима искона није у њиховој ингеренцији. Када се појам слободе у функцији власти предешифрује идентификујући се са бенефицијама моћи у обрнутој је размери са мудрог формулом Бернарда Шоа („Слобода значи одговорност. То је углавном разлог зашто је се људи боје“) која поручује да је силовитост размаханог ега нужно контролисати у трајном духовном уздржавању од језика мрачног деспотизма. У равни друштвених сила укомпонованих у мрежу једноумља акумулирана духовна напетост актуелизује значење да потчињеност сили тешко може произвести било какву врлину у условима у којима се илузије не саображавају „коначним истинама”: „У питању је власт и ништа друго. Власт и онда одједном откријеш да можеш да учиниш све што хоћеш, да твоје жеље могу да постану стварност. Ми проводимо живот у затвореним собама, онда се врата одједном отворе и можемо да изађемо напоље. Више нема препрека; твоја воља одјекује светом као чист и јасан звук. Свет је уређен по твојој мери, ти си мера света, и једина мера коју признајеш је граница света, а свет нема границе. Како је лепо живети у таквом свету! А ко то може? Само онај ко влада. Некада се говорило да су једино мудри људи слободни, али ја се смејем тим причама филозофа, који своју слабост називају мудрошћу. Слободни су само они који владају. Само они чија свака реч, сваки покрет, сваки поглед садржи у себи судбину света. Људи мењају своје животе, ако ти усхтеднеш, мењају своје мисли, мрзе онога кога ти хоћеш да мрзе, воле онога кога ти хоћеш да воле. Можеш да их уништиш ако хоћеш – и заиста, шта те спречава да их уништиш? Ништа. Онда уживаш у томе како

си успео да обуздаш. Постајеш добар зато што си самоме себи у једном тренутку рекао: „не”. Не зато што ти са свих страна говоре „не” „не“ и „не“. Ти си једини који зна шта хоће, и једини који може оно што хоће. Ти си једини слободан, и уживаш у томе да обуздаваш своју слободу која те опија. Само онај ко влада може да буде сасвим човек. Не, нисам био опијен влашћу. Био сам опијен слободом, био сам опијен тиме што сам најзад човек” (213). Упућујући на значај алармирања свих слојева друштва у дејствујућој промени духовне свести Христић проблематизује капацитет владарске беспризорности кореспондирајући Сартровим речима у наглашавању илузорности победе која се „подробно описује“. У контексту у ком се Полиниково посматрање воље народа заснива искључиво на безусловном служењу „сопственог ја” међубратског односа: „Подмићивао си грађане, зато што си знао да једнога дана ја могу доћи. Хтео си да их имаш чврсто уза се, хтео си да тебе воле, а да мене мрзе,“ упућивањем на значење старе индијске пословице да нема пријатеља као што је брат, и нема непријатеља као што је брат, потенцира се нужност активне промене физиономије духовне стварности у којој освајачки апетити показују све јаснију, очигледнију и резолутнију демонстрацију бескомпромисне воље: „Можда ме сада из ових мрачних кућа посматра хиљаде очију – са мржњом. Али и са страхом. Не тиче ме се! Ја имам права да владам овим градом, и није важна цена коју ћу за то платити!” (Христић 1968: 212)

Анализујући мит о *Седморици против Тебе* Христић указује на могућност постојања дубљих психолошких мотива у корену међубратског односа, међутим у својој драми, он их не усложњава, иако би се могло претпостављати у таквој рецепцији. „У Есхиловој *Седморици против Тебе*, на пример, Етеокле бира да брани градска врата која напада његов брат Полиник, зато што му она, по неком етичком праву, припадају; никада се нећемо упитати не уплиће ли се у сукоб два брата и мржња, наслеђена из детињства, старијег брата према млађем, маженом и размаженом, мотив у коме би уживао сваки модерни драматичар“ (Христић 1989: 53). Предозирано дејство власти је у хришћанском моделу кажњена гордост, а у овој драми се такав архетипски образац нужно кажњава смрћу. Човекољубивији и хуманији лик власти над бескрупулозним није реално потврдљива претпоставка јер је бујица егом продукованих површних формула у историји цивилизације добила легитимну залеђину. Морално иступање је скоро по правилу ређе од аморалног, док се слободоумна и мудра владавина кроз могућност преображаја без сумње

устоличила као утопијски идеал у оквиру ког је деловање владара инструментализовано за неетичко премеравање валидности. По основу заједничког издајништва код браће оглушава се о завет који се даје себи у наступајућој диверзији против духовних аксиома, у превладавању осећаја потуђења и емотивне изолације. У условима у којима се власт претпостави братском односу а бешћашће преузима свој базични лик артикулише се интересни дискурс у саботирању матичних осећања „савезничке братске љубави”. Арбитри у породичној трагедији доказују постојану дозу немилосрдности са којом се потиру људски животи изневеравајући есенцијалне вредности човечности. Подређивање мудрости љубави хладној бруталности, презиру, мржњи, у функцији моћи унижава чин хуманог чинодејствовања са трајним последицама. Уништитељска сила лишена самилости оријентише се на обезвређивање *битка* емотивних истомишљеника у поништавању аксиома чистих осећања.⁶¹

Антигонина трагичност у емотивно једногласној реакцији

Улога Антигоне је, у сложеном премрежавању са митским и античким обрасцем одређена позицијом упостојавања потенцијалног мира у настојању за балансирањем духовног размимоилажења између браће: „Нисмо га видели читаву годину, и зар не желиш да се што пре сретнеш с њим?“ у оквиру чега Етеоклов одговор: „желим“ (196) контрастира једнозначно есхиловски обојеној реакцији. У истом духовном простору Антигонина вера и племенити напори у могућности братског усклађивања и породичног измирења, и хорска, испоставило се, оправдано интензивирани тензија, су у отвореној антиномији. У перспективи хорске слутње трагичног, у наглашеној либерализацији односа са Антигоном са предзнаком модерног (у ком она не успева да га умири: „Престаните да вичете“ (203)) својим пожртвованим посредовањем јединственог сестринског нежног и одлучног искуства, она се оријентише за путоказом за могућом трансформацијом дестабилизованих братских односа. Свесна да су под баластом улоге власти предубоко

⁶¹ У оквиру 55.Стеријиног позорја Миленко Пајић је изјавио: „У Уводнику овогодишњег програма дат је цитат М. Јурсенар из романа „Хадријанови мемоари“, гласом једног од најмоћнијих римских царева, славна списатељица умује о слободи: Тражио сам слободу више нег силу, а силу зато што она делимично погодује слободи. Није ме занимала филозофија слободног човека, већ техника: тражио сам ону спону која нашу вољу надовезује на судбину, у којој дисциплина помаже природи уместо да је кочи. Коначно, све је одлука духа, лагана, неосетна, која повлачи тело. Трудио сам се да постепено достигнем оно стање слобде или потчињености које би било скоро исто.” Пајић (2004)

учаурене људске слабости и да је верност братско-сестринској љубави („Ја идем у сусрет свом брату” (196)) есенцијална водиља, Антигони се природно намеће теза да је: „можда је боље не бити владар“ (198).

Хумани гласови у Антигоцином ангажовању имају примарно настојање за увођењем баланса између таштине владања, моћи, ега и љубави, племенитости, правичности и мудрости са друге стране. Њена медијумска позиција је у Христићевој драми у доследним тенденцијама реафирмисања духовне братске споне према владарским аспирацијама два супротстављена брата (иако у драми није присутно проблематизовање Антигоцине припреме за спаљивање Полиника као у миту, већ је апострофирана њена осовинска улога у међубратским односима).⁶² У сагласју са емоционалним диктатом према рационалном дефинисању у сложеној, противречној стварности она истину круцијално идентификује љубављу и лепотом у једнолинијској, субјективној резултанти свог понашања. Опонирањем Хору који је композиционо добио широк простор: „Верујете гласу страха уместо да верујете гласу разума (...) „Морамо знати шта је истина, а шта није. Како може бити истина оно што нас баца у мрак (...) не може бити истина да су они непријатељи – ако оно што радимо, оно што мислимо, оно што волимо има неког смисла – онда то не може бити истина. Не сме бити истина!“ (227) сугестивно се наглашава њена неприкосновена воља у сврховитом настојању за преформулисањем хорске антихеројске тезе. У емоционалној прегнантности и згуснутој тензији у њиховим речима, на крају драме ћутање је резултат истрошености емоција. Стимулисано искључиво тоналитетима чистоте Антигоцина духовна скала не признаје ништа испод највиших домета њених емоција што је елементарна мера јединствености духовног храма у протистављању пророкованом путу инверзираних вредности.

Анујеву Антигону карактерише осећање духовног доживљаја несреће од детињства, да би се у раскораку са својим сањалачким идеалима, на крају обесила у гробу о нити из свога појаса, вођена емоционалним импулсима свог „чистог бића” против закона униформисаности. Кад Креонт говори Антигони да хоће да је спаси, она му одговара: „Ви

⁶² „Ми морамо бити заједно. Сви троје. Зар се не сећаш нашег оца- како је отишао, слеп и сам? Хоћеш ли да се то понови? Да неко од нас опет оде из овог града, остављајући мртве за собом? То се више не сме поновити. И зато морамо бити заједно“ (Христић 1970: 207) (...) „Није војска пред нашим капијама, већ безумље које тек што није провалило и све нас однело. Само је мало потребно да нестане све оно у шта верујемо и без чега не можемо да живимо“ (225).

сте краљ и можете све, али то не можете.(...) Нити да ме спасите, нити да ме приморате” (Ануј 1963: 40). У односу на Анујеву Антигону, осликану са више драматуршких елемената и отворености у неспутаности имагинацијских одабира, Христић је њено дејствовање у доследности духа и сувислости узвишеног прегнућа инструментализовао у одашиљању препознатљиве митске поруке.

У најдубљим душевним сестринским депоима је у Христићевој оптици концентрисана суштина свих односа у мери према „светој и универзалној истини”: „Полиник је мој брат, ти си мој брат, и он је твој брат!“ (200) Код крвне везе је саображен њеној побуни грленијој од сваке дилеме или компромиса сведочећи о безусловном, сазвучју њеног духа са узвишеним и безвременим и несводивим на рационалне етичке норме. Упркос свести о херметичности и тешкој усагласивости братског односа, из њеног сестринског оптикума свако би мировање представљало невернички акт и израз издајничког мирења са трагичном ситуацијом, правдајући тешко помериви дисбаланс: „Кад бих поверовала да је истина оно што ти говориш, не бих била овде са тобом, бацила бих се са спрата” (227).

У демонстрирању тоталитаристичких стратегија браћа у акту незахвалности према прошлости и према будућности не успевају да учврсте своју доминацију у народу прослеђујући разочарење и тескобу код сестара. Библијска максима „Не убиј брата“ у контексту спознаје да је сила устрајнија од племенитих односа разара ауру добротинитељске мисије. „Како може бити истина оно што нас баца у мрак и безумље? Оно што тражи од нас да се одрекнемо сваке наде, што сигурност замењује сумњом, радост очајањем?“ (227)

Христић потенцира статус мултивалентности човекове вере у опозицији са утопијском шифрираности апсолутне чистоте, као једини могући профил човечанства. У поређењу са религиозним у хришћанској валоризацији која подржава могућност безусловног сазивања „првог елемента”, пишчева рецепција се заснива на умеренооптимистичкој формули. У прихватању дијалектички утемељеног лица стварности потврђује се да смрт Полиника и Етеокла није подражавање дела богова (јер овде богови не кажњавају, будући да их нема и није релевантно ко ће казнити Полиника). Човек је у контексту дестабилизоване властите моралне конституције сам себи највећи непријатељ, а последице које производе из такве перцепције су више него трагичне, јер

нема победника у превреднованој структури односа. Преиспитивање судбинских аката у овој драми је изједначено са енкодирањем једино могућег, трагичног исхода. Хор: „Несрећа за несрећом стиже Едипове синове. Страшна судба гони их“ (221). „Није моја кривица. Изгледа је то наша судбина“ (207).

Смрћу оба брата Антиголина трагичност је укључена на двоструком нивоу и зато је она дуплирано трагична личност. Христић је Антигони наменио последње речи драме: „И то је крај ове приче, пуне гађења и срама“ (224). Отвара се питање у коликој је мери људске мане могуће рехабилитовати и има ли могућност за изванредан вид исцелитељског преображаја девалоризованих емоција. У поређењу са Еурипидовим апострофирањем социјалне запостављености жене Христић не проблематизује могуће путоказе њене егзистенцијалне зависности од друштвено контекстуалне условљености ангажовања.

Тимберлејк Вертенбејкер тврди да грчки писци нису ниподаштавали жене и давали им мале, површне улоге. (Многе од њих карактерисала је снага и храброст хороричних услова, док се модерни драматурзи у много већој мери труде да прикажу жене финим). Христићева Антигона осликана је духовношћу жене у симболичко-универзалној равни сугеришући у доследном одмеравању примарно и одлучно фокусирање на духовно и емотивно нераслојавање своје сестринске улоге: „Окружени смо сопственим страхом и сопственом глупошћу, као животиње које са сваке стране очекују ударце,“ (196) израстајући из вишеслојних односа и многобројних изазова као симбол врлине. Код Есхила Антигона се појављује тек на крају драме, поред мртве браће, и неприкосновено експлицирајући захтеве свог срца и своје савести, за разлику од Еурипидове која је, попут Христићеве у великој љубави према браћи осликана у продубљеном динамичном односу са њима (наслућујући потенцијално крвопролиће), иако бескомпромисно доследна својој емоционалној водиљи. Попут Електре, она се у *Седморици: како бисмо их данас читали* идентификује метафором духовног светла, врлине душевне благородности и архетипског профила етичке исправности (при чему се отвара питање да ли је из њеног угла посрнуће могуће). Есхил ову драму завршава хорским партијама, у седмој сцени, у изходној беседи о судбини Едипове деце произишлој и из драмске структуралне премисе у апстраховању закључка везаног за потврђивање античке тезе о неумитности отеловљења судбине. Протистављајући се свим актерима који интенционално делају само у једном смеру, Хору, чија је драматичност имплицирала трагичан исход, мотивима оба брата,

Антигона финализује идеју о „смрти као коначном разрешењу” у последњем дијалогу о сахрани Етеокла и Полиника који води са Гласником, баш као код Христића.

У овој драми нису уведене избалансиране владавине у којој би се браћа смењивала на престолу тако да сваки столује по годину дана као што је у оригиналном извору античког мита. Будући да такву идеју перципира илузорном, он не инсистира на овом мотиву укидајући могућност за алтернативна решења у драмском ткиву. Вероватно је Христићев Етеокле, када је други пут сео на престо, зажелио да се на њему и задржи. Док код Есхила Етеокле има централну улогу водећи се увек истим мерилима владарске позиције у непосустајању пред канонима крвне везе, у Христићевој драми се радња усложњава и проблематизује управо Етеокловом могућношћу одступања са престола. У извесној мери ослобађањем од потчињујућег дејства власти чија је заводљивост опасна по опстајање моралне усаглашености личности будућност се Етеоклу код Христића показала донекле и примамљивом. „Владам, а људи постепено почињу да нас мрзе. Почињу да мрзе то што смо слободни, почну да мрзе то што знамо истину о њима, почну да мрзе то што смо ми једини људи: И зато је твоје право да преузмеш власт у граду. Имаш право: војска ту не значи ништа. Оно што стварно нешто значи, то је слепа мржња оних који не владају и који никада неће владати; оних који желе, и који никада неће бити у стању да остваре своје жеље; оних који би хтели да буду слободни, а никада не буду слободни, а никада неће бити слободни; оних који живе, а никада неће знати шта је то живот. (*Приђе Полинику*) И зато ћу ти ја сада предати власт у овоме граду: твоје је право да осетиш мало од те мржње“ (213). Међутим, у доминацији самоцентрираности, у неумереном апсорбовању привилегија моћи, тешко је остварити солидарност у владању и омогућити њену реализацију до краја и у ситуацијама када неки чинилац (у овом случају један брат) показује оптимистичне назнаке колевљивости.

У овој драми је ретко присуство дидаскалија, које се углавном односе на физичке радње, без чулно препознатљивих и метафоричних значења (у упечатљивој функцији наглашавања раздора породице који се јасно наслућује још од самог почетка). Најдуже дидаскалије су у илустрацији предаје власти: „Етеокле и Полиник измеђују знамења власти. Дуга ритуална сцена. Са осмехом, Етеокле понекад помогне Полинику, коме руке дрхте. Потпуна тишина. Полиник нестрпљиво баца од себе одбачене делове своје одеће. најзад је скоро наг. Гласник, који читаво време посматра (заједно са Антигоном)

(214). Једина експлицитно емотивна сцена је када Антигона загрли Полиника (206). Инсистирање на хорском проваљивању кроз капију, као рефлексији народске узнемирености, као и када се три пута понавља да Хор ћути, „Уносе мртва тела Етеокла и Полиника” (222) упућује се на најснажније реакције у општој занемелости пред откривањем трагичног завршетка. „Сцена почиње да се полако замрачује. Тишина. Антигона узима огртач. Она полако долази до просценијума. На сцени је сасвим мрачно. Чују се неартикулисани гласови хора. Мрак” (224).

ИДЕЈНО – ЗНАЧЕЊСКИ НИВО ДРАМЕ

Деструктивност демона власти

У друштвеним оквирима деструктивне цивилизацијске доминације једнообразна реакција је доследно очекивана потврђујући трајну превласт демона власти над људскошћу. Албер Ками тврди да је човек увек слободан на нечији туђ рачун. У Христићевој драми радња се у крајњој истанци реализује Полиниковим неодустајањем од крвавог обрачуна са братом и обостраним трагичним завршетком у контексту у ком се наслућени терор народа потврдио у својој најцрњој завршници. Етеоклов активизам, стављен у службу бескомпромисности јединог циља није контрапунктирао ни у финализацији драме иницирајући могућност рецепције драме у оквирима преиспитивања трагичне кривице аристотеловски пројцираног катарзичног осећаја.

Седморица је једина Христићева драма од *Апокрифа* која је на овим просторима доживела своје друго извођење двадесет година касније у Сомбору. Посматрано у ширем оквиру Христићевих драма анализира се питање колико су централне личности драме, Етеокле и Полиник, који својим крајњим чином дубље приближавају тумачење радње миту од саме формалне структуре драме, ближе или даље у односу на „антихеројско” узглобљење осталих Христићевих ликова.

У сложеној перспективи предочавања тезе о убираним плодовима владања, Етеокле на крају ипак одлучује да преда власт брату Полинику.⁶³ Тај преокрет из високо

⁶³ Христић у Етеокловом владарском канону инкорпорира филозофију владара као слободног човека. „Слободни су само они који владају (...) У питању је власт и ништа друго. Власт, и онда одједном откријеш

аналитичне реторике везане за интерпретацију власти у нагло, резигнирано одступање од исте, типичан је христићевски иронијски обрт. Етеоклово понашање је, аналогно Христићевом постављању драме у поље смењивања климактичних и антиклимактичних ситуација, такође иницирано двоструким разлозима у својој основи. С једне стране, он одлази са власти да би остао чист (чиме се доводи у непосредну везу са пишевим Едипом и Орестом) и да би сачувао град од разарања, а са друге стране се имплицирају и неугодне стране владања на тај начин – мржња потчињених.⁶⁴ До тог тренутка, радња *Седморице* ће имати исту тенденцију као и *Орест и Чисте руке*. Међутим, смиривање тензије испоставиће се да је само привремено, јер Етеоклова одлука да мирно преда власт неће наићи на Полиниково одобравање. Он, који је годину дана пре почетка радње отишао из Тебе, вратио се са борбеном мисијом да по цену најкрвавијег чина спроведе своју одлуку да је успостави.⁶⁵ Не одступајући од улоге коју му је наметнуо мит, Полиник, претпостављајући привлачност владарске моћи братском односу учествује у остварењу античког драмског обрасца у духовном простору формирања Етеоклових стратегија суревњивости у позицији за власт.

Иако пружање отпора силнику није увек плодно решење, јер може довести до јаловог и ограниченог резултата, Христић поручује да је есенцијално наћи модус за протистављање спеговима истоветних деструктивних образаца понашања, где је оцена од народа ирелевантна. Браћа подређена диктатури власти постају изасланици срамоте и наличја човечанства губећи кредибилитет и проигравајући веру сестре, ближњих, народа у целини. У Додатку у дугим хорским партијама у интензивираним тонусу су сугерисани слутња трагичног расплета, Антигоново устрајно, најдубље неверовање у могућност братског раскола и Етеоклове деонице (Полиникове су изостављене) о властитом оправдању уступања владарске позиције брату. Протистављањем два брата у ком долази до најсуровијег порицања најуже крвне везе препознаје се најдубља јачина трагедије.⁶⁶

да можеш учинити све што хоћеш, да твоје жеље могу да постану стварност. Истина, слобода, људскост - све то припада оном оном ко влада.” (212)

⁶⁴ „И зато ћу ти сада предати власт у овоме граду: твоје је право да осетиш мало од те мржње“ (212).

⁶⁵ „Једном речи, рећи ћеш им да си за време своје владавине ти у ствари био варалица, непријатељ и издајник овог града (...) блажа казна (од смрти) неће бити могућа. То је једини начин на који ја сада могу да почнем да владам“ (219).

⁶⁶ У привидно лакој и необавезној писању о трагедији, Христић је у обрасцу подређивања теоријског и ерудитског остварио висок степен демистификације представе о њој створене током два и по миленијума писања о њој, од Аристотела до данас, настојећи да ову драмску врсту, чија је метафизичка компонента добила предност над драматургијом врати где и припада, у позориште.

Апсурдност чина наглашена је сразмерно одбијању да се прихвати митски образац и оглушавању о хумано решење. У контексту у ком се ова драмска ситуација јавља након појаве Едиповог и Орестовог порицања митског обрасца и постављања људскости у први план, исходиште радње има још драматичније ужлебљење. „Није моја кривица. Изгледа да је то наша судбина. Пре него што је наш отац почео да влада Тебом, више од пола града било је помрло од куге. Пре него што је он отишао, куга је опет била однела половину града (...)” (207). Христић у полемичком простору проблематизује однос нужности и произвољности у братском мартирству несреће преиспитујући где се у том контексту разилазе лични и друштвени детерминатори и има ли надлежности хијерархијски строго категорисаних вредности или се оправдава утемељење злогласног судбином или другим неумитним елементима. „(...) да у часу када мислимо да смо најслободији, да смо коначно сами изабрали свој живот којим сад више нико осим нас самих не може да располаже, у часу када нам се чини да су сви путеви отворени и да се све могућности могу остварити, да управо у том часу почињемо да осећамо неку тешку руку која нас помера као фигуру на шаховској плочи. То је оно што су знали Грци; нама је потребно да се с времена на време подсетимо како слобода најчешће није тамо где мислимо да јесте и где хрлимо да је нађемо и да у нашем животу понекад зна да узме необичне и мало очекиване облике” (Христић 1988: 32).

Док су у античком миту ликови изгласани судбином која преузима вођство, код Христића ликови потврђују да је њен елемент могуће у извесној мери анулирати оријентишући се на сугерисање озбиљности негативног лика власти на профил човечанства. Његова судбина постаје неизвесна конституисањем другог мита, мита о супремности власти, што за последицу у овој драми има трагичан крај артикулишући меру трајно модификованог језика прошлости, садашњости и будућности најблискије повезаних личности. Гласник који на крају драме кличе радошћу потврђује једнолинијско песимистично кретање претпостављајући референцијалну ознаку чије је значење са предзнаком непомеривости. Писац је увидео да је идеја о општем бесмислу преодминантна у делима наших и светских драматурга (и *Орест* и *Чисте руке* су обележене одустајањем од власти у оптимистичнијој и хуманијој формули), али овом

„Позориште је једини могући живот драме, а трагедија је потпуни позоришни феномен“ (Христић 2006: 24).

драмом Христић је наговестио да је мит „служења власти” неуништив због чега овде и постаје централни семантички оријентир. У равни атрофирања међуљудских кодова због неугасивог апетита према привилегијама власти, Христић проблематизује однос владара према властитој (не)одговорности у преиспитивању самопотврде и самоостварења. По актанцијалном моделу значење власти је центрирано у мрежи духовних услојавања у композиционом устројству условљавајући међусобну кореспонденцију свих релевантнијих аспеката и ликова.

Друштвени макро мрак у интерактивном одсликавању на личносном микро плану, код појединаца ретко условљава обрачун са властитим критеријумима постављајући упитним у коликој су мери владари уистину слободни сами са собом, ако им је „владање“ устројило све животне стратегије. Апелујући на вредновање духовних коректива у редефинисању структурних императива човечанства имплицира се значај реструктурирања рушевина над чијим зидинама браћа конституишу своју владавину. „Можда нам је суђено да долазимо у рушевине, и да за собом остављамо рушевине“ (46).

Христићево драмско дело приказује антихеројство (у случају Едипа и Ореста хуманог) као формулу адаптирања преовлађујућим категоријама стварности. Одгонетањем искуства земаљског живота у распону од рађања до умирања потврђује се да је једино извесно да свемоћ не постоји, а да је бесмртна људска грешна природа, у растењу и опадању, у смрти и ускрснућу константа. У центрирању на непосуштајање пред компромисима и „херојске подухвате” Етеокла и Полиника, *Седморица: како бисмо их данас читали* се у својој основи приближава античком миту. Међутим, у средишту њиховог херојства центрира се најдубље антихеројство, јер не постоји узвишена истина или правда која би оправдала проливање братске крви. Христић је имао за циљ да експлицитно прикаже сву апсурдност и бесмисленост „узвишеног херојског лика” трагедије претпостављајући хумано обличје међуљудског опхођења високо патетичним улозима којим неоснована егоцентрираност у својој владавини надвисује све остале вредносне параметре.

ТЕРАСА (1971)

ПРОСТОР И ВРЕМЕ

Мотив поднева на Медитерану

Тераса, једина Христићева драма са тематиком из савременог живота (након *Четири апокрифа*) успоставља конкретан и метафорички простор обесмишљених и замирућих односа међу ликовима у равни преиспитивања круцијалних животних пунктова, љубави, пријатељства, наде, чежње, идеала, суштине живота и смрти.⁶⁷

Наслов успоставља корелацију са есејем *Тераса на два мора* у рецепцији Христићевог препознатљивог мотива поднева на Медитерану за који он тврди да је достизање идеалног тоталитета „у часу заслепљујуће светлости сунца када све постаје једно, и ми се нађемо у блиставо белом бићу Парменидовом, непокретном, целом, округлом, у коме нема ни пукотина ни празног простора, у коме смо тишина, чудесно постојање” (Христић 2002: 64). У контексту прожимања ероса и танатоса, Христић меру идеалног постојања према језику апсолутног бића у одређеном тренутку на Медитерану, усаглашава са темом смрти. „Свим хуманистичким брбљаријама филозофа упркос, Медитеранац се не осећа као мера свих ствари, већ је беспомоћан пред свиме што би могло да поремети осетљиву и несигурну равнотежу у његовом животу, равнотежу коју је са толико мука успео да оствари” (Христић 1988: 57). У духовном простору акумулираног мрачног искуства људска свест се у преображавању уверења у склад, хармонију и осећај за лепоту преиначава у жаришта интровертираног одношаја у неуропатском наслућивању дејства смрти. Духовни рецептори се у интензивираним активизму нечасних сила у чијем напону бледи животни нагон смисао, истањују до крајности. Преиспитује се могућност ревитализације љубавних, породичних, моралних, социјалних идеала у набоју генерисања горчине и туге, осетљивости у доминацији нихилистичких прерогатива. У својој трајној фокусираности на белу боју као зенита свих супстанцијалних рефлексива Христић

⁶⁷ Драма је први пут изведена 1971. у београдском Народном позоришту, у режији Предрага Бајчетића. Своју сценску реафирмацију је имала 2004. године на сцени Театра *Бојан Ступица* (ЈДП) у адаптацији Тање Мандић Ригонат.

проблематизује могућност допирања до луцидног сазнања, „истине“, кроз светлосну катарзу у којој се сажима искуство овог и оног света, примарног осећања смисла. „У комадима из медитеранског живота, бела боја обично значи светлост и лепоту, пошто на Средоземљу Хиперборејци друго и не виде“ (74). У тој тачки спајања наслућује се референцијални простор у рефлексији „тоталитета живота у пуном циклусу“ саобразно принципу дијалектике као једино могућем животном конструкту. Једна од кључних окосница његовог духовног центра је мотив поднева на Медитерану као симбол заустављеног егзистенцијалног покрета, поетског поретка у равни укрштања свих контемплативних, естетских, духовних прожимања. У призивању битка из херметичности црнила подневно зрачење јавља се као обележје истовремено ванчулног и хиперчулног уређаја, и мртва тачка најгушће концентрације његове инспирације, појас учворавања луцидне густине. „Лепо је седети овако на сунцу, затворених очију. Као да негде одлазиш, а овде је твоје тело. Осећаш себе као ствар, имаш само тежину и запремину...“ (31).

Христићев духовни концепт у драми *Тераса* осветљава агонију јунака у есенцијалном раслојавању личности у суочавању са унутрашњим, дезоријентишућим и спољњим изазовима, спутавајућих фактора српског друштва. У контексту самеравања већине афирмативних чинилаца негативном исходишту надгласавајући фикцију својом материјалном демонизацијом, није необична појава којој је Христић прибегао у постављању знака једнакости између књижевног и стварносног предлошка. У стилској лакоћи и вештини писац уводи мисао о човековом најелементарнијем вишезначно продубљујући духовне профиле, њихове односе и ситуације у настојању да утврди слојевитост интеракције између индивидуалног, друштвеног и општег. Јелена Новаковић у тексту *Модерни класициста* описује Христићев духовни језик у: „Трагању за одговорима на питања које се одвија у дијалектици мировања и кретања, затварања у унутрашњи простор свога духа и отварања ка свету и животу, усамљивања и општења са Другим, дијалектици израженој контрастом собе и морског пространства, што се може сматрати и једном од основних структура Христићевог поетског света“ (Новаковић 2009: 396) у сугестивној илустрацији у овој драми.

ТЕМАТСКО-ИДЕЈНИ СЛОЈ

Тераса проблематизује сложена, болна, осетљива питања јединке у преиспитивању властитог идентитета у саображености неплодности актуелног српског дестимулишућег друштвеног дискурса. У духовном простору опомињућег песимизма, у поређењу са *Апокрифима* (изув *Седморице: како бисмо их данас читали*) у негацији свих односа у свом корену потцртава се теза да је „неизбављење од смрти“ резултанта поузданости.

Њена формула у конституисању семантичког потенцијала за најављујући исход који је немогуће контролисати у овој драми није изједначена са савременом формулом свеобузимајуће ироније, која у рефлексiji апсурда, боји све мене стварности. „Са својим измишљеним причама модерна драма мора на неки начин да нас увери у стварност онога што смо гледали на позорници, а шта је стварније од смрти?“ (Христић 2002: 35) Христић је као и Толстој у познијим годинама постао осетљивији на тему смрти централизујући је у различитим аспектима у овој драми. Иако је у једној тврдњи изразио своје незадовољство драмом, у простору гашења базичних механизма оптимизма, надања, снова предочио је своју аутентичну визију духовног мртвила под пресијом друштвеног диктата духовно експлоатавајућих компонената.

Несреће личности којима духовни крвотоци пресушују под баластом наметнутих животних режима учворавају се у својој немуштости и у деконструисању суверенитета и духовној деперсонализацији. Кроз колоквијални разговор и свакодневне теме, у привидно опуштеној атмосфери летовања синхронизовано се осветљава стање обамрлости унутрашњих живота свих ликова, у ритму споре смрти, осликавајући нестајање субјекта у раздору између бившег, садашњег и будућег сопства. У стагнацији свих релевантних духовних пунктова осећање блиске смрти рефлектује се и у саобразности тоналитету непосредних пулсација њихових несрећа у драматуршки једноставном језику. Не наслућујући позитивну идентитетску трансформацију у непродуктивном нагомилавању тензија, протагонисти историје личних несрећа у немогућности су да реконструишу валидну егзистенцију.

Заједнички физички простор Ивана, Владе, Олге, Вере, Бланке, истовремено није и заједнички именитељ интима у њиховим међуљудским односима. У духовној равни кородирања свих елемената психо-емотивног комплекса свако је за себе сам и оном

другом непотребан – одвојен од конкретног професионалног простора, али и себе самог „игра своју улогу“ у жељи за благородним надилажењем примарног осећаја егзистенцијалне изолованости. У драмском контексту у ком се потенцијална истина наслућује у ћутању осликава се дезинтеграцијски процес живота у прогресивној аритмизацији њихових духовних проседеа. Под диктатом смрти у ескапистичкој интенцији снага личности сустаје у вери као једином извору могуће ревитализације. Идентитет лекарског позива је у лику Ивана, у најделикатнијим душевним и духовним преиспитивањима, у релативизовању својих референцијалних постулата пред физичким крахирањем човека: „Технички посао, који би свака машина могла да обави боље од мене. Некада су лекаре сврставали у занаталије“ (Христић 1971: 24). Оличена у лику „ђавола који су дошли по своје,” смрт је у његовој рецепцији рефлексија медицине као неморалне која „се бави смрћу, у условима у којима је у стању само да је одложи“ (25).

Христићу незаобилазна иронија у осликавању колабирања базичних животних импулса (Олгине речи): „Али инстинкт се гаси као и све остало. Престаћеш да знаш јеси ли смешна или ниси. И то је крај“ (48) приказује превладавајући израз смрти у фаталном малаксавању потенцијалне реанимације онемоћалог пулса човечанства. У лајт-мотивском простору „опште беспотребности,” у делиричном ритму ниҳилизма где се не ишчекује спасење акцентује се разочарење у функционалност свих животних пунктова, емотивних, психолошких, социјалних, духовних.

У примитивном супкултурном друштвеном устројству „Између незналица, којима је свеједно, и оних који знају, али сами нису урадили ништа, и зато те мрзе“ (28) осујећене су могућности за здраве и креативне и професионалне односе (28).

У Христићевој рецепцији „имена увек одају и неку скривену намеру аутора, ако ничим другим, својим звуком” (Христић 2006: 229). Једино у овој драми писац је именовано ликове (имена личности других драма преузета су из класичног наслеђа) идентификујући својом уобичајености појаве међу српским именима могуће животне заплете судбина многих затечених у мрачном сплету околности. Бланка, метафором белине и светлости у свом имену још више појачава дејство алузије на смрт сигнализирајући призивање сећања на ћеркину од пре девет година, у контексту осветљавања слутње беле смрти, попут дана у медитеранском миљеу који потврђујући живот, одмах након заласка поднева, предвиђа расплет.

Сви ликови у драми под баластом несрећа у сложеним идентитетским превирањима и односима развијају полигон за најделикатнија духовна вишеслојна преиспитивања. Иван, Влада (честа имена) репрезенти целе једне генерације, па и шире, духовно су клонули пред реалним друштвеним безнађем, Олга у достојанственом одолевању неумитности егзистенцијалног колапса, Вера у преурањеној неверици пред животом у парадоксалној одступници од животних светлих могућности.

Духовни простор ове драме кореспондира Христићевој рецепцији да је „У књижевној критици, реч ‚несрећа‘ готово изашла из употребе. Избацили су је француски ‚нови романијери‘ и структуралисти, заједно са толиким другим појмовима – како га је Ален Роб-Грије презриво назвао – ‚традиционалног хуманизма‘. Али у једном тексту Витолд Гомбрович нас опомиње како је, можда, Ахилова пета наука о човеку њихов сувише флегматичан, да не кажем олимпијски, однос према Болу. Сувише мирно расправљамо о човеку. Оног тренутка када бол буде ушао у вашу мисао, ваше структуре постаће сложеније.“ И модерна драма бави се другим стварима, и користи се друкчијом грађом. Пирандело је последњи велики драматичар који је људску несрећу у њеном најдрхтавијем и најопипљивијем облику узимао озбиљно и покушао да од ње начини средство које нам помаже да дођемо до неких важних истина о нашем животу. Можда је парадоксално, али ми се чини да је тачно: у његовим драмама ми осећамо сву тежину живота у тренутку у коме он почне да се претвара у игру“ (Христић 2006: 87).

У *Тераси* осликавање стања несреће је, упркос изостајању наглашавања тонуса емоционалне прегнантности, особито видљиво у преображавању њихових духовних структура у дубокосежним емоционалним променама у модерној непатетичној формули. У *Апокрифима* (у *Чистим рукама* и *Оресту*) Христић је предупредио несрећу изналазећи могућности животних конструкција у могућој ревитализацији, док у овој драми интензивира урањање у њене мрачне дубине осветљавајући примицање смрти. Успостављајући мање трагичан образац у обрадама античких митова писац је савремену стварност представио трагичнијом постављајући питање да ли се пишчев епилог, у животном и стваралачком смирају може рефлектовати у тези коју је инкорпорирао пишући о Чехову за кога каже да је био „исувише велики писац, да би веровао у глупости као што је бољи живот“ (Христић 1981: 24).

У контексту преовлађујуће горчине и туге живота Христић преиспитује да ли бесповратно кородирају љубавни, породични, морални, социјални идеали у осетљивости људи да поднесу друштвени биланс у коме се потврђују као жртве друштвених неусаглашености. Као последица сукоба са властитом унутрашњом способности одржања личног и туђег достојанства код личности у *Тераси* у њиховим херметичним микросветовима интимност је анулирана у простору изостајања суштинске интеракције. У пунктовима сопственог неповерења, фрагилне верујуће структуре жртве су беспоштедних нагризања немилосних животних околности, али је у односу на нехумани диктат живота који условљава духовну неравнотежу, у овој драми критика човечанства у другом плану.

Перцепција смрти

Тема смрти, у својим разнобојним менама има постојану и многолику рецепцију у историји књижевности. Уочавањем и проблематизовањем вишеслојности смрти идентификује се човекова издвојеност и опсесија њеним вишегласјем у модерној парадигми илустровањем цивилизацијских песимистичких образаца отуђености, физичке и духовне вегетације. Лукач тврди да за разлику од „јунака Грчких драма и Шекспирових јунака који су били одлучни у суочењу са смрћу, и чији патос је био у одлучном сучељењу са смрћу, у поносном подношењу неизбежног, у новим драмама увек има неке опијености јунака; н нешто као осећање свести да оно што живот није могао пружити, успон, величину, просветљење, пружиће смрт, крунисаће смрт” (Лукач 1978: 98). Писци попут Џојса, Кафке, Камија, Бекета сагледавали су човекову духовну изолацију и „интимно осећање смрти” у обрасцима његове неодлучности, недоумица, кризе духовног идентитета. Гете је тврдио да се смисао живота налази у самом животу, а кад се поништи живот у свом елементу, смрт постаје, како каже Хајдегер, могућност *par excellence*. Од свих изведбених уметности, театар највише „смрди по смртности“, писао је Херберт Блау у *Take up the bodies* (1982).

Слици модерног живота у *Тераси* где је све ужурбано протистављени су мир и тишина у сенци правог живота у којој ликови коегзистирају у истој равни својих

резигнираних осећања. Смрт их, у свом најужем фокусу, колективно обавија у доминацији грубих искустава у којима живот губи пуни смисао. Локализујући човеково нехеројско место у мутном простору живота унакрсно се смењују слике призивања конкретне смрти (Олге у блиском ишчекивању скоре физичке смрти; духова давно умрлих личности у одражавању неумитности природних сила), а са друге стране осталих ликова, чији се квалитет сусталих, неостварених живота метафорично изједначава са смрти. У поређењу модерних тема са темама античких трагедија, Христић указује: „Можда разни видови распасања и разни видови усамљености нису неко нарочито сазнање, када Бекета упоредимо са грчком трагедијом која нас чини свесним великог космичког реда ствари, али је то нешто што нас мучи исто онако као што је Грке мучило питање да ли се, и на који начин, плаћа за оно што смо учинили и чиме смо померили осетљиву равнотежу света; јер органско распадање и усамљеност јесу неке последње истине нашег постојања које се помаљају из свих замршености нашег живота и иза свега чиме је он тако често претрпан. Бекета можемо прогласити бескрајно мањим од Грка – уосталом, прогласити писцем бескрајно мањим од Грка – уосталом није тешко показати да су сви каснији драмски писци мање значајни од Есхила, Софокла и Еурипида – али не смемо, исто тако, заборавити ни то да су питања која себи данас постављамо нешто мањег опсега од оних са којим су се Грци носили, и док су се они сасвим природно дружили са најопштијим, ми морамо да се са много мање муке успињемо“ (Христић 2006: 121). „Вечна смрт“ животне парадигме савременог доба је стална и присутна категорија која кроз иронију рефлектује сву немоћ живота да се осмисли у својој есенцији. Под инвазијом бесмисла, у смањеном исијавању позитивног зрачења људи су у кретању од апсолутног ка релативном жртве мутираног система вредности. Данило Киш потврђује: „Хтео сам да покажем да у различитим епохама постоји непокретна константа. Свеприсутност љубави и смрти“ (Киш 1983: 79).

Код Христића апострофирање смрти у просторно временској равни осиромашене визије живљења у дисконтинуитету повезивања животног са органским, потцртава ерозију кредибилитета егзистенцијалног. Томас Ман указује на релевантност посматрања смрти у иронијском коду у тврдњи да ниједно искуство није епохално, па ни искуство смрти. У класицистичком маниру, Христић је у изостајању жестине ибзеновских расправа нагласио малодушност животне вибрантности и витализма у карактеристичној нијансираности и

суптилности профилисања. Осветљавајући разглобљену реалност утамничени духови, загушени у својој псеудоегзистенцији парафразирају простор *терасе* у истоименој драми, као миље свакодневице, живота самог, у овом, али и сваком времену, ураслог у паралишућим могућностима.⁶⁸

ЛИКОВИ

Антихероји у емоционалној поунутрењености својих микрониверзма

Својствена емоционална поунутрењеност ликова *Терасе* (као њихово носеће обележје) отвара питање о дубоким емотивним и менталним процесима унутар личности, као условљених реакција на тескобни животни простор у ком су затечени. Заточеници меланхоличног времена које будућност и садашњост смешта у једнодимензионалну перспективу, сведоци су неисказаних животних могућности. „Самоуништењем протестовати против деструктивности јесте парадоксално и (мада је у извесним ситуацијама нужно баш таквим чином бранити достојанство живота) не може бити једини начин пружања отпора“ (Богоева-Седлар 2002: 185). Неактивност ликова у несагласју са њиховим духовним потенцијалима метафорично упућује на трагичну ноту њихове беспомоћности и безнадности у погледу тренутних и будућих живота. Смрт, као наразрешиви климакс болести у превладавању духовним простором драме, централни је носилац свих емотивних и психолошких набоја ликова, а *тераса* метафорични оквир за скупину антихероја, који гледају у живот, а нису део њега, који су нечему стремили, у нешто улагали, а без адекватне повратне реакције. Из меланхоличног лежишта радње песимистичко грањање увлачи читаоца и гледаоца у узалудан пут тражења извора смисла и могућих хармоничних односа. Сви ликови, у колизији са самима собом, под баластом изгубљених илузија, поклекли у својој духовној пасивизираности и безидејности, у

⁶⁸ У сусрету поезије и драме у „ноћи која одваја од себе самог”, са „увек новим сунцем, али затвореним у своје границе“ (...) “И опет ће доћи та ноћ, ноћ мора. /Лежаћу и бићу напуштен, само празна заменица,/ Остављајући своје телу да понесе терет имена,/ У великој нужности коју ниједан језик не може да/ објасни,/ Али која чини да се постепено напуштам,/ и сувише случајно боравиште./ Док море дноси обале, и камен се рони без шума“ (Христић 1996: 83- 99).

преиспитивању формула пријатељства⁶⁹ не изналазе спону са могућим оживљавањем жељене аутентичности.

Тридесетпетогодишњег лекара, Ивана, посматрамо пре свега његовом суженом реакцијом на други пол живота, смрт, из угла лекара и пријатеља особе која умире. Подељеност његове личности на бригу према Олги у контексту свог лекарског позива, које га примарно одређује и са друге стране пријатељства са Иваном и љубавног односа са Вером који се не остварују у потребној мери идентификује његов духовни простор у константном немиру, анксиозности, неприхватљивом животном узглобљењу. „Седели смо целу ноћ, миришемо на вино, на зној... Мрзим јутро, увек се осећам прљав. Могу да замислим како изгледам – нема ничег одвратнијег од људског лица пред зору.“⁷⁰ У наглашавању осујећености садашњости у својој бесперспективној стагнацији, изразито чулном перцепцијом тог описа осликано је предосећање у ослабљеној артикулацији позитивног. „Могли смо да постанемо нешто друго. Могли смо да постанемо чистији. Могли смо да седимо за овим столом и да постанемо нешто што нисмо ни слутили да можемо бити. Требало је само...“ (18) У необећавајућем језику „непочин“ стварности („и вучемо се овде, улепљени, необријани, подбулих очију.“) (20) кореспондентно се могућности будућности предочавају неопозивим и коначним.

У неусаглашавању својих капацитета и критеријума са резултатима у неплодоносним депоима живота, деморализујуће могућности условљавају духовну позицију издаје себе самих „пред врхунцем своје стваралачке потентности“: „Наћи ћемо се на броду, сунце ће почети да излази, и ми ћемо наставити да играмо своје старе улоге. Мучиће нас станови од две и по собе; трчаћемо час за једним, час за другим; радићемо неке техничке послове и покушавати да убедимо себе како знамо све и можемо све...а не можемо даље“ (14). Човек као извршни орган свеживотне позваности на зрелу и одговорну реакцију према захтевима стварности губи своју моћ у колизији са спутавајућим токовима друштва. „...И ви ћете наставити да се играте, као да ништа није

⁶⁹ Олдос Хаксли каже: „Једна од главних функција пријатељства је да издржи (у блажем и симболичном облику) казне које бисмо желели, али не можемо, да извршимо над непријатељима“ (Хаксли 2000:105).

⁷⁰ „Прешли смо тридесет и пет година, половину пута. Требало би да почнемо, а ми смо већ завршили. Више нећемо радити ништа, само обављати бесмислене послове– ићи ћемо по седницама, постаћемо чланови комисија, говорићемо на конгресима, даваћемо изјаве за новине...да себе и друге уверимо да постојимо. Али више не постојимо. Одржавамо се на површини, и то је све. Овде се то тако догађа. Због нечег, сви престану да раде кад би требало да почну да раде...Онда играју улоге, да се не би видело како их више нема, како више не постоје“ (Христић 1971:44).

било. Постајете све незрелији, зато што је за вас престало да постоји – или још није почело да постоји“ (11).

Такође тридесетпетогодишњи Владан у критичној је тачки живота када је акумулирано незадовољство везано за све релевантне животне пунктове условило девалоризацију његових вредносних аксиома.⁷¹ Болест супруге, неадкветни друштвени предуслови за развијање комплетне, стваралачке личности, љубавни троугао у распетости између Vere и Олге ушифравају парадокс у животу размимоилазећих осцилирања као дубоко дестимулишућу подлогу за развој непродуктивних акција.⁷² „Изгледа ми се догодило све што једном човеку може да се догоди. Чиме сад да испуним преостало време?“ (17) У бесперспективном духовном хоризонту, у стању емотивне празнине надилази се могућност плодотворности распирујући преостале станице наде. Креирајући лик Олге, затворене у зидовима куће са сенкама духова, између ћутања над животом и набујалом матицом болести, писац је сажето и једноставно приказао безнађе младе жене која осећа да јој живот измиче без могућности његове реafirмације. У безнадежном краху физичке виталности, живот у својој најједноставнијој формули добија на важности у својој елементарној говорљивости, али парадоксално за Олгу су ти исти животни токови недостижни, јер болест тиња у њој најављујући трагичан исход. „Испуниће се само од себе. Кад има много времена, оно се увек нечим испуни. Чак и кад не радиш ништа...“ (34). У узнемирујућем контексту егзистенцијалног малаксавања физичког достојанства, она губи и интегритет у љубави, уступајући своје место припадници млађе генерације. Вери се уступа и „љубав и хаљина“, јер у таквој перспективи посматрања, она је заиста она којој не преостаје ништа, у немогућности дезертирања са већ квалификованог исхода бојишта. „Никад ми не стоји добро оно што сам највише хтела да имам“ (36). Олга није неоправдано у одступници са главног животног курсора, док Вера под баластом страха незреле младости, у трагичној перцепцији стварности и превласти мутних узнемирења, у могућност борбе не верује. Животна дијалектика се потврђује еманаацијом свог природног

⁷¹ Христић проблематизује тридесет пет човекових година као прекретничких ка средњем добу када се премеравају први животни резултати и када се са извесним очекивањем гледа уназад за постигнутим, оствареним, обележеним, приведеним. У суженим условима развој, Владан је разочаран и у могућности модерног профила друштва рефлектованог кроз његову професију архитекте: „Што је старији, камен постаје племенитији. А наше модерне куће веч после три године изгледају као остареле лепотице“ (15).

⁷² „Можда нисам ништа, можда све што радим не вреди ништа. Али ја морам да одем из ове проклете куће, где нас мртваци гледају са фотографија, где једемо из њихових тањира, пијемо из њихових чаша које су они лизали (...) ништа није нестало, ништа се није променило, ништа се неће променити.“

устројства: „Оно што је страшно, догађа се другима (...) Никад још нисам успео да урадим на миру, без журбе, без неочекиваних измена у последњи час (26).

У свеобузимајућем страху пред ширењем распона неумитног Олга у духовној екстази одупирања фаталном исходу упућује: „Можда сви ми имамо два живота, три живота, стотине неких могућих живота, за које и не знамо” (37). „Можда то и није толико важно – шта човек ради, шта је хтео да уради? (...) Шта је важно? Шта није важно? Ко то зна?” (30) У туробном амбијенту полудухова и полунада наслажу се тежине њихових неостварених живота у контексту летовања које губи свој првобитни смисао преиспитујући формуле пријатељства.⁷³ Халил Џубран указује да је пријатељство вазда слатка одговорност, никад удобност. Олга не налази до краја снаге да се суочи са парадоксом да је мушкарац кога воли (и за кога мисли да је способан за љубав) у ствари недорастао за конституисање основне формуле самољубави. У соби у којој рак демонизира атмосферу Олгино духовно биће у океану своје интимне несреће је у временском расцепу ишчекивања смрти („Овде време као да стоји“ (34) у ћутњи, и јединим разговором са Иваном који је духовно обезглашен пред белином присуства смрти, у најсуровијем сучељавању са њеним ликом. „Али – без обзира на то каквог га ми желели – свет понекад јесте сувише загушљив за нас, или је то само друкчији начин да кажемо о њему оно што се ретко усуђујемо да кажемо и признамо?“ (Христић 1988: 80)

Најмлађем, придруженом члану „куће која мирише на смрт” Вери, чија је свежина младости убрледела у љубавном троуглу са Иваном и Владом, врло успешно је умртвљена корозијом њихове вере. У сустајању пред правом на идеализоване покретаче, динамику неокрњену живим и осведоченим промашајима живота, она је као метафора младости репрезент огољене антихеројске парадигме. У простору недоречених односа и реакције на болно искуство она је девалоризовала могућност стабилности међуљудских односа, као и прецизности поузданих животних везника.⁷⁴ Одсуство привидног мира манифестује се у свакој интимној и конкретној акцији њихових личносних интеракција. „У свему што желимо, увек постоји и нечија друга намера, нечија друга мисао; ми знамо да других

⁷³ Олгин монолог: „Не знам да ли ти постојиш или не постојиш, али не би смео да нас оставиш. Мора постојати неко ко ће нам помоћи. Мора постојати неко ко ће бити јачи од нас и моћнији од нас. Ми смо сувише слаби и сувише немоћни да бисмо на свету могли постојати само ми, и нико више. Почни да постојиш. Почни да постојиш!“ (52)

⁷⁴ „Почињем да се бојим. Опет је испало да ником нисам потребна. Сад знам да ће то стално бити тако“ (Христић 2004: 49).

живота нема и да нисмо изабрали свој, па ипак нам је довољно да за неколико тренутака почнемо да сањамо неки могући живот, да знамо да би тих могућих живота могло бити“ (Христић 1988: 48).

Стављајући акценат на херметични карактер духовних физиономија својих ликова Христић је симболично нагласио баласт психолошке тензије, иако се није превасходно усмерио на нијансирани приказ њихових психолошких превирања, што и није био пишевички примарни циљ.

Бавећи се више есенцијалним, него питеореским писац је настојао да верно ослика круцијалне емоције и промене стања у осветљавању безгласне, суздржљиве, негестикულიрајуће туге у примарном преиспитивању њихове снаге трпљења и еластичности духа у равни међусобних уважавања, разумевања и толерисања. Иако су у својим субјективним перцепцијама ликови уроњени у тамнију страну живота, они нису представљени као лирски меланхолици, занесени у своје меланхоличне сањарије. Симптоми као што су осећај изгубљености, усамљености и страха кроз губитак комуникације пројектују питање о продуктивности човекових духовних капацитета у преусмеравању акумулиране дестимулисаности у непотхрањивању сврсисходних могућности. У Христићеву рецепцији проблем идентитета није спекулативно (филозофско питање), већ проблем са којим се човек, искуствено, ритмиком динамичне свести у сусрету са животом, суочава када се нађе у ситуацији која је неиздржљива. Писац је успео да нас увери у праву људску несрећу тих младих људи, који су се пре времена целим бићем идентификовали са лимитираним могућностима својих егзистенција у поређењу са обрасцима драма из *Апокрифа (Чисте руке и Орест)* у којима је тежио да редукује нужност трагичког. У поређењу са другим драмама у овој драми је суздржана вера истањена у раскораку са непомирљивим оптимизмом по мери неразрешивих чворова актуелних диктата стварности. Језик невиталног у свом егзистенцијалном безгласју учвршћава мимоход са животним променама у простору перманентне духовне испражњености.

Ова драма не обилује дидаскалијама, оне су ретке углавном указујући на просторне одреднице. У општем сигнализирању осећаја „присуства смрти“ издваја се тенденциозно посвећивање подједнаког простора Бланки у дидаскалијама, колико и дијалогу. У већини других преовлађује метафоризујуће упућивање на Олгу, осликавајући стање њеног

духовног микрокосмоса у сусрету са антагонистичким силама у простору емоционалне обамрлости пред илузорности спасења. Ритам предосећања скоре смрти се наслућује у дидаскалији: „Поново се чује ударање о металне предмете у истом делиричном ритму. Тишина. Олга начини неколико корака по тераси, онда одједном крикне, као животиња избеумљена од страха,” (50) док се концентрација њене самоће потцртава три пута у понављањима: „Олга је сама на тераси” (35), једанпут је тим моментима и „срећна” (35) сама због привременог анулирања осећаја духовне изолације. „Насмеје се, и Иван се насмеје.“ (28) На самом крају „Олга не заврши реченицу”, (52) огољена, чиста, у заустављеном времену: „Једним покретом, збаци са себе огртач и одлази нага” (52) у епилогу сазвучја најмрачнијих ходочашћа.

Антихероји у духовном простору својих пољуљаних нада, измештених вера, изобличених снова немоћни су да се суоче како са друштвеним факторима који нужно условљавају правац кретања њихових живота, тако и са неумитношћу деловања природних сила у продубљивању свеукупно трагичне перспективе стварности. „Уметност улази у паклове које стварамо не зато да би нас навикла да у паклу уживамо, већ зато да би, као Вилијем Блејк, у паклу исковала мудрости које могу помоћи да се из пакла изађе (...)“ (Богоева-Седлар 1998:179). У неспособности за остваривањем пуноће животне интеракције ликови *Терасе* кореспондирају Бекетовим, Симовићевим немуштим људским профилима у својим беизлазним животним конструкцијама, који у претресању слика прошлости и будућности, мењају лице кроз унутрашњу драму у немогућности пренебрегавања дубоко укоренеог осећаја егзистенцијалне раслојености и усамљености. Као метафора згуснуте патње, немогућности испуњења, сурова стварност „оипљиве мисли смрти” се у својој најтрагичнијој компоненти надвија над осталим чиниоцима у драми, под чијом се тежином разводњавају остали елементи живота указујући на сву дубину њене трагичности. Драмски смисао је центриран на сликање ослабљене потентности животних фундамената, споља и изнутра, у озбиљној и садржајној карактеризацији ликова кроз драмску напетост у сазивању духовног простора у ком нико не побеђује – остаје само поглед на један свет из више позиција.⁷⁵

⁷⁵ Иако се још са Бихнером препознаје модерна традиција трагедије немоћних, остаје питање да ли је ликове ове драме било нужно поставити у оквир са апсолутно мрачном предестинираности. Да ли је Христић желео да нам поручи да је песимистичан поглед неизоставан у премеравању стварности, или се његовом антитезом живота наговештава могућност његовог светлијег преображаја?

У хомогеном густом ткиву препознатљиви су бројни идејни рукавци у којима се не заукава превише, већ се салива у стабилно драмско језгро. Спекулативно уграђена енергија се у линеарном композиционом кретању мисаоно усмерава у контексту саображавања увода расплету. Одржавајући властите импликације у равнотежи властитим аргументима, драмски интелектуални ток следи чврсто фокус у еволутивном умножавању у којима се утемељава више мисаоних тачака зрења. На појединим местима умањује се драматични интензитет драмске радње доминацијом бројних филозофских рефлексива што не утиче на степен будности читаоца. Дrame су конструисане уважавањем класичних стилско-поетских захтева (нису изостављени логички драмски ток, сукоб, мотивисани поступци, одређена композиција, етапе, изграђени ликови, смислени дијалози, нису негиране категорије времена и простора, психологије, друштвеног оквира), иако ослобођене изричитости традиционалних драмских образаца. Начин на који је драма структурирана рефлектује имплицитне значењске нивое текста пројцирајући особиту духовност текста, откривајући и нови значењски ниво у контексту у ком се писац не поставља као демијург који устројава неприкосновено.

У овој драми Христић потцртава трагични тонус као неумитан не посредујући могућностима за нивелисање животних критеријума у оквирима реалне животне спознаје као могућности благодарнијег односа према актуелној стварности. Иако су ликови *Тераса* духовно изоловани у простору неделотворности међусобних односа и реакција на спољње окружење изостаје искључива центрираност на препознатљиви савремени образац апсурда. Њихови профили се не могу идентификовати са конотацијама апсурда јонесковског типа, будући да негативни тоналитет драме између осталог проистиче из специфичности српског друштвеног дискурса не укидајући духовну могућност за евентуалну реанимацију духова у плоднијим условима стварања.

Осликавање парадоксалности актуелног српског и цивилизацијског друштвеног устројства, слутње противуречности метафизичке воље, прераста у озбиљну уметничку спознају и трајну способност да се разуме сложени смисао туђег и сопственог постојања, и да се прати истинско стање и развој целокупног човековог живота.

Драма *Тераса*, једина са темом из савременог живота, била је пишчев духовни повод за преусмеравање и потпуно посвећење другим жанровима, будући дубоко интимно

обесхрабрен својим учинцима у драматуршким прилозима. На новинарску констатацију у једном интервјуу да је желео да направи драму о својој генерацији која је већ прешла Дантеову „половину животног пута”, и на питање може ли да замисли да на прагу шездесете напише нову драму, он је одговорио: „Не знам више. Ја сам написао *Терасу*... Не мислим да је то добар комад, нешто ту није ишло, мада су неки критичари врло лепо говорили о томе. Али, нешто није ишло. Не знам шта. И после *Терасе* ја више ништа нисам написао. Не правим ја од тога ни мистерију, ни драму, једноставно – славина пресахла“ (Христић 1993: 7). Иако се после ове драме Христићев духовни амбијент није фокусирао на драмско списатељство, у пољу критике, есејистике и теорије је потврђена „њему својствена литерарна жеђ“, обнављајући свој крвоток кроз рад у другим књижевним формама везаним за драму. Пишчеви препознатљиво високи критеријуми утемељени у високо етичком вредновању у уметничком и критичком раду, одређивали су смер његових стваралачких прегнућа, потврђујући се у већини примера несумњиво врхунским и незаменљиво значајним за српску књижевност.

Упркос евентуалним недостацима *Терасе* нуклеус њене вредности је у духовном простору изнијансираних, дубоко луцидних рефлексија вишеслојних преиспитивања у осликавању људске немоћи у трвењу са изазовима „унутрашњих, лимитирајућих оквира као одговору на неприступачности спољњих услова”, у особеној формули читавања тематско-идејне безвременске димензије због чега има своје поуздано место у историји драме.

Антихеројство као предзнак модерности

Појава антихероја, иако има дугу традицију у историји књижевности од антике, ренесансе, просветитељства, рококоа, романтизма, реализма⁷⁶, у уметничкој свести након првог светског рата упечатљиво одражава промене као последица идентификације

⁷⁶ У античкој трагедији, то су на пример цар Едип, Антигона, Медеја... У ренесанси Сервантесов Дон Кихот, у просветитељству и рококоу Мол Фландерс Д. Дефоа, Том Џонс Х. Филдинга, Тристрам Шенди Л. Стерна, у романтизму Бајронови Манфред и Каин, већ поменути Евгеније Оњегин, и Печорин, у реализму Ема Бовари Г. Флобера, те многи јунаци Достојевског, поред Раскољникова, још Мића Карамазов, Версилов, Ставрогин итд и разни видови авангарде (Мерсо А. Камија, Бекетови јунаци, Хамберт Хамберт, В. Набокова итд.)

стварности са постулатима у контексту преиспитивања легитимитета традиционалних вредности.

У условима неусагласивим са кодовима конструктивног антијунак опонира обрасцу идеализоване једнообразности у канонској озбиљности патетике. У тако посматраном контексту инверзираних тумачења вредности, бројни драматурзи су се опробавали у различитим драматуршким експериментима, од којих писци са ових простора нису прихватили тада популаран европски образац бекетовског и јонесковског типа. Владимир Стаменковић сматра да оно што наши писци преузимају од француских авангардиста јесте њихов поглед на свет, а да заправо користе проседе старих драматичара: Жида, Жирадоа и Коктоа, јер управо они уз помоћ митског проговарају о апсурдности егзистенције у било ком времену (Стаменковић 1987). Егзистенцијалистичка драма и коришћење мита у сврху проблематизовања савремености (Сартр, Ками, Ануј) нису остали непознати одређеном броју наших драмских писаца, међу којима је и Јован Христић, који је према парадигми драмске авангарде (деперсонализација, депсихологизација, инверзија у комедији) задржавао резервисан, амбивалентан став.⁷⁷ „Софоклови јунаци су велике херојске фигуре, и када кажемо како он у својим трагедијама велича снажног појединца насупрот исто тако снажним боговима, то није сасвим тачно. Софоклу је снажан појединац потребан да би ударац који му богови задају имао своју праву тежину. Довољно је само упоредити Софокловог и Сенекиног Едипа. Сенекин је слабић који живи у сталном страху од страшног пророчанства, и ударац који му Аполон задаје ни издалека нема онакав одјек какав има ударац што га код Софокла он задаје Едипу који мисли да све узде свога живота држи чврсто у својим рукама“ (Христић 1998: 56).

У настојању да ослика ликове јасним, разумљивим Христић уз оправдану и мотивисану каузалност на психолошком плану сваку евентуалну екстатичност салива у унутрашњу напетост. Линеарни драмски ток у истанчаном развијању ликова Христићевих драма одговара доследној формули не прекидајући се у произвољним тренуцима што

⁷⁷ Препознавајући потребу истраживања мистификоване улоге мита и хероја, Христићев одговор у саображавању формулама модерног времена је у настојању за измиривањем крајности и успостављањем хуманијег предзнака психолошких могућности у бројним изазовима и потенцијалним неумереним животним климаксама. Он ипак у саглашавању са модерним обрасцима, никада није подржао пренагалшени експериментални израз у драми који је, како би сам рекао, помодно овладавао тадашњом драмском сценом, претпостављајући једноставност сложеним, некада неоправдано коришћеним средствима авангардног језика.

синтакса сагласно прати.⁷⁸ У синхроној мотивисаности јунака кроз медијум разнобојних стања свести он потцртава значај оживљавања личности и маргинализованих ликова. Заобилазећи савремене формуле деперсонализације и деперсонификације, скицирајући с нежношћу и хумором, акцентује могућности њиховог оживотворења и човечности, обесмишљавајући ванвременску узвишеност митова у препознатљиво релативизованој, али истовремено хуманистичкој перспективи.

Укидање значаја мита имало је за последицу и трансформацију разумевања драмског лика која се данас темељи на концепту нововековног субјекта. Разлика између античког индивидуализираног јунака и нововековно субјективизираних драмског лика је у томе што први постоји само као појединачни, изложени ентитет, који се, уједно, не може видети друкчије него као елемент античке трансценденције. Јунаку који се отцепио од мноштва додељена је углавном независна, индивидуална егзистенција која је од кључног значаја. Главно обележје тих карактера јесте да се могу идентификовати само са задатком којим их је судбина преоптеретила, или доследношћу њихових одлука којима нису од судбине зависни (Антигона, Медеја, Електра, Прометеј итд.) Аристотел је одабрао племените јунаке, „људе који су бољи него што смо ми просечни“, чак „малобројне краљевске куће“ успостављајући темељне услове за трагични карактер: он најпре мора бити „племенит“, па „сличан“ (или веран) (...) то је наиме нешто друго него створити карактер племенит и приличан...те најзад доследан“ (Аристотел 1982: 68). Још један темељни проблем трагедија поставља: питање сопствене кривице у смислу пуне, свесне одговорности за сопствене подухвате, које се не могу, па и неће порећи (трагедијска кривица била је особито популарна у време романтизма, и код филозофа трагичног, на пример, Хегела, Шопенхауера, Ничеа). Удес трагедијских личности само појачава сумњу о њиховој моралној одговорности. Хегел је у вези са тим изрекао знамениту питијску пресуду у покретању основног питања кад је и како дошло до померања од симболичке до прагматичке функције драмског лика. Већина истраживача сматра да је средишња гранична линија, како је видимо данас, повучена у ренесанси. „Док у антици то не можемо

⁷⁸ Незаобилазан у модерној драмској теорији, појам актанта, чији термин и појам потиче из лингвистике (увео га је Т. Лесниер, *Елементима структуралне синтаксе* 1965.године), Ј. Гремас га затим преузео, развио и успоставио као семиолошко начело, а у семиотику театра увела Ен Уберсфелд, преузимајући и (ре)интерпретирајући Гремасов модел, Христић, у настојању да теорију драме ослободи „аживотних“ дефинисаних постулата, изоставља проблематизовање овог појма, иако је спонтано препознавао у својој теорији о драми значај „најдубљих релација у међусобном кореспондирању.“

ни замислити, данас (у) новој драми карактер значи много више него у ранијој, а истовремено много мање. Само је питање становишта да ли ћемо његов формални значај прогласити за све или ништа” (Лукач 1972: 232). За многе теоретичаре је аутономизација трагедијског субјекта довела до демонтаже целокупне трагедијске врсте. Вилкошевска коју непосредно следи Џорџ Штајнер, сматра да, као резултат тог процеса субјективизација трагичности води непосредно њеном уништењу. Као што смо видели, само трагедијско искуство није се изменило, али је њено естетско разумевање доживело преокрет. У владавини техничког ума неолибералног капитализма и идеологије тржишта „хероји“ новог времена се брзо смењују, фрагментарни карактер нема јасан драматуршки смисао осведочавајући се не ретко безразложним.

У поређењу са античким трагедијама савремене драме по правилу не инсистирају на појмовима моралних ауторитета, достојанства, части, поноса, етичности или питањима праведности у аристотеловском значењу са предзнаком узвишеног. У контексту у ком морал постаје део ширег система вредности и (ре)конструкције света у доминацији релативизованих вредности и дехуманизације драма не може да понуди апсолутна решења. Међутим, категорија моралног у Христићевој рецепцији не подлеже девалоризовању и он дубоко мотивисаним настојањима у експлицитним и имплицитним формулама упућује на њен онтолошки значај. У поређењу са друштвеним моралом који није константан етичност појединца се у најдубљој мери саображава духовној пуноћи човековог бића потврђујући Хегелову мисао да је моралан човек свестан свог деловања. У складу са тим, вредност морала је у Христићевом делу у извесном ступњу и на извешан начин у уској вези са језиком, у одређеној мери антропологијом и емпиричким, али пре свега дидактичким идеалистички перципирајући Кантову оптику самоопредељујућег морала метафизичког, неусловљеног никаквим људским хтењима који би били плод психологије (...) (Кант 2008: 11). Не усаглашавајући се са Ничеовом концепцијом морала који презире покораване признатим моралним начелима, Христић проблематизује морал као основни услов за духовни развој човечанства у генерисању врлина неподведених под сумњу у њиховој конзистентности у трајној вредносној бази.

У времену моралне контрадикције савременог друштва када драма има могућности да само сугерише одговоре у Христићевим драмама аутентичних полазишта кумулативне рефлексивности узглобљују се чврсто утемељени етички обрасци. Плодност његовог

драмског дискурса лежи у синергетској повезаности интелектуалне и етичке мотивације у супремативном лику негујући суштински људско и духовно и уважавајући са пуним легитимитетом Кантову рецепцију моралности која се потврђује као: „услов под којим једино неко умно биће може да буде сврха по себи“ (83).

Мит у књижевности и у Христићевој рецепцији

Митски образац се у Христићевој рецепцији у формули класицистичке оријентисаности на исти у интертекстуалном посредовању инструментализује у испитивању „најдаљег и најдубљег“ у онтолошком вредновању уметничке и материјалне стварности. Кроз имплементацију мита као формуле високе свести о нама самима“ (Павловић 1999: 12) у интеракцији елемената првобивства и десакрализоване стварности у његовим драмама дешифрирају се бројна контемплативна уграђавања у равни естетичких, етичких, имплицитних друштвено-политичких значења. Проблематизујући тему мита у више есеја Христић га је у својим стваралачким рукописима попут Жида, Клодела, Аполинера, О'Нила, Сартра, Маргрит Јурсенар инкорпорирао као полазну основицу акцентујући значајпреиспитивања односа стварносног и универзалног.

Гилберт Хајет реципира неокласичне драматичаре великим психолозима у кореспондирању савремености сходно митском ванвременском квалитету потврђујући да је митска реинтерпретација имала значајан одзив у осетљивим друштвено политичким дискурсима. Жиродуов комад (*Тројанског рата неће бити*) у тој формули у трагичној рефлексији озбиљних напора и жртава са обе стране апелује на могућност избегавања рата. За време немачке окупације Француске Ануј и Сартр су аутентичним језиком на митској матрици настојали да се супротставе немилосрдној и неправедној власти. Рејмонд Вилијамс наглашава значај модерне интерпретације грчког, митског обрасца као „прерађивања драмске традиције која је створила многе драме у којима се појављују приче из грчких драма, као облик савременог изражавања“ (Вилијамс 1979: 249). Он наглашава да се трагедија се у апсолутистичком устројству Аристотелове теоријске формуле

вековима „укоштавала” у наизглед непомерној позицији у његовој рецепцији. У модерној драмској перспективи се од стране извесних теоретичара попут Анђеле Бели потцртава значај обогаћивања класичних тема новим тумачењима, али и новим темама. Антички митови као плод „елитног литерарног наслеђа” у рецепцији Маргарет Алексјузадржали су свој значај као витална платформа у модерном књижевном проседеу за инкорпорирање хумора, ироније, пародије и сатире (Алексју 2002:4). Христићу и Павловићу је митска основа („као сопствени пример преображавања”) (Павловић 1989: 45) попут Камија и Сартра интелектуални услов за апстраховање луцидних уверења у настојању за онтолошком потврдом аксиоматског и значаја опстајања архетипова у модерном, иронијском дискурсу садашњице изостављајући прејачке сатиричне и пародичне елементе попут Ануја.

Трајност инклузијемитског обрасца као и теоријског проблематизовања изнова иницира праисконску тежњу за егзистенцијалним упориштем потврђујући његов архетипски предзнак. У разматрању о сну и миту, Христић наглашава да њихово право тумачење не треба да иде од ‚постојања ка знаку’ већ обрнуто и наоко парадоксално, ‚од знака ка постојању’. „Јер супротно ономе што се најчешће мисли, разумети неки сан или мит не значи свести их на скуп мање или више прецизних значења, рецимо онако како то чини Фројд са сном или Леви-Строс са митом. Напротив, тек када схватимо да су значења која не можемо а да спонтано не приписујемо неком сну или миту ‚само заобилазан начин да се дође до непробојности и непрозирности егзистенције’ наше тумачење моћи ће да буде више од пуке теоријске конструкције или њеног здраворазумског наговештаја” (Христић 1988: 145).

Духовни пункт митског у свом чворишту хуманистичког и конструктивног у својој рефлексивној многозначности код Христића отвара простор за испитивање вредности у превасходној оријентацији на очување духовног и стваралачког интегритета. У сериозној рецепцији у ходочасништву за „неслућеним дубинама“ интересовање за митско⁷⁹ је у његовим драмама у корелацији са античким наслеђем у настојању за потврђивањем језика сврсисходног према савременој стварности са предзнаком обесмишљавајућег.

⁷⁹„Мит живи од нашег дозивања, враћа се на овај свет као њиме историја није никад сасвим загосподарила, доноси нам потврде највишег јемца о постојању Лепог и Дброг, Страшног и Моћног. Без нас, њега нема. Без њега, ми бисмо били нешто треће” (Павловић 1999: 12).

Указивањем на значај мита за развој трагедије у тексту *Един, мит и трагедија* Христић указује на значај стваралачког интегритета уметничког дела као јединствене духовне творевине на темељима преобликованог мита. „Ако бисмо хтели да схватимо прави однос мита и трагедије, морали бисмо из одреднице *Един*’ изоставити све оно што налазимо код трагичара. Сматрати њихове драмске приче верзијама мита које су равноправне са свим осталим верзијама, било би као и када би неки Валенштајнов биограф у своје изворе укључио Шилерову трилогију, или неки историчар Француске револуције Бихнерову *Дантеову смрт*. Разуме се, ствари се компликују тиме што је мит, у тренутку када добијамо прва сведочења о њему, већ увелико постао високо литерарна прича, испричана у сврху која се веома разликује од сврхе у коју је његова првобитна верзија била причана, па је свако од ових каснијих препричавања посебна прича која има своје сопствено тежиште и своје сопствене нагласке“ (Христић 1998: 48- 49).

Драмски текст који у себи инкорпорира митски образац конституише сопствени идентитет потврђујући се у хоризонту особених књижевних значења и иновативних импликација. У извесним примерима нов квалитет драма из постојеће митске грађе претпоставља креирање драмских ткива која својим специфичним уметничкимуслојавањима наткриљују своје порекло. „Ове три преживеле драме о породици Лабдакида (последњи део Есхилове трилогије, Софоклов *Цар Един*, Еурипидове *Феничанке*) не дугују своју величину значају мита којим су се послужиле; пре би се могло рећи да је мит о Едипу постао значајан када се нашао у рукама три велика драмска писца“ (Христић 2002: 78).

Вреднујући мит у дијахонијској оптици Христић издваја имена песника Кијтса и Хелдерлина у доба романтизма као родоначелнике рецепције мита слично савременој формули у којој је он: „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 (...) као нешто дубоко, што лежи у нама далеко испод будне и рационалне свести. Као формулу нашег искуства, која се појави и открије у неким пресудним и преломним тренуцима“ (Христић 1994: 198- 199).

Еврипид који је живео током силазног развојног периода грчке државе због чега је био сведок многих друштвених наличја, у писању својих трагедија је еволуирао до дистанцирања од мита, чак и до критиковања митолошких садржаја са тежњом да се

укаже на њихову „неморалност или бесмисленост”.⁸⁰ Многи теоретичари су сагласни да су после античких писаца теме из митова, као и грађу и предмет уметничке обраде у драмској књижевности први на европском простору искористили француски писци трагедија у 19. веку.

За разлику од периода раног и средњег века у ком су хришћански изасланици оспоравали утицај грчких митова препостављајући им митове из Библије, у периоду ренесансе се обнавља интересовање за антику. Тумачење митова изузетно је плодно у периоду романтизма када су се митом бавили Шелинг, браћа Шлегел, браћа Грим, Хегел и други који мит везују за уметничку формулу преиначујући првобитно алегоријско значење у симболично. Док Шелинг рецепира митологију неопходним условом обликовања сваке уметности, филозоф Ниче проблематизује везу грчке трагедије и дионизијских свечаности указујући на значај ритуала за саму митологију, као и за настанак уметничких родова и врста. XX век је век рехабилитовања мита као вечно актуелног уметничког изворишта у флуидном и динамичном простору честог изједначавања са обрасцима идеологије, психологије, књижевности. У области социологије мит је често негативно интерпретиран довођењем у везу са „илузијом, лажном пропагандом,“ док је у психологији најпрепознатљивији у Јунговом тумачењу архетипова као синонима колективног несвесног. Француски антрополог Клод Леви Строс сматрао је да је најрелевантнија функција мита у измиривању основних парова супротности на релацији живот смрт, природа култура, мушко женско, појединац и друштво. У свом тумачењу митова Нортроп Фрај је указао да они „показују тенденцију груписања и грађења већих структура, па издваја митове о постању, митове о паду и потопима, митове о метамрфози и умирућим боговима, митове о божанским браковима и митове о јуначким прецима, етилогичне митове, апокалиптичне митове“ (Фрај 1999: 21).

У XX веку писци попут Андреа Жида, који је са Филоктетом њихов непосредни претходник (уз помен најистакнутијих) Клодела, О`Нила, Јурсенар, Шоа, Коктоа, Жиродуа, Камија, Елиота, Сартра, Ануја и другихобрађујући познату митску причу вишедимензионално осветљавају бројна питања у контексту актуелне уметничке и друштвене проблематике. Ануј, Сартр, Жироду су имплементацијом мита о Антигони,

⁸⁰ У својој *Поетици* Аристотел митове именује фибулама, док их епикурејци означавају алегоријским творевинама у сврху подршке владара. Грчка драма, настала из обреда посвећених богу Дионису, мотиве за античку трагедију је углавном преузимала из митологије уметнички реинтерпретирајући митске приче.

Оресту, Тројанском рату ангажованостворили одступницу од надлазеће трагичне стварности. За разлику од политичког контекста њихових драма Христић је примарно апострофирао митску формулу као инструмент за откривање најдубљег и најдаљег, уз имплицитне идеолошке назнаке. У раздобљу после другог светског рата на јужнословенском простору поново су се јавили драматичари који су је по моделу античког мита преобликовали у оквирима савременог контекста (Мирослав Крлежа, Доминик Смоле, Велимир Лукић) или су се бавили превасходно мотивима српског народног епоса који у својој основи има митске елементе (Борислав Михајловић Михиз, Љубомир Симовић).

Реактуелизовањем мита шездесетих и седамдесетих година извесни драмски писци и редитељи су кроз његову симболизацију коју текст сугерише настојали да укажу на дубока и универзална значења, у релацији са архетиповима и „формулом нашег искуства“.

Док Мелетински указује на опасно дејство митологизма, које је по њему, пре свега био модернистичка појава, уско повезан са кризом буржоаске културе идентификованом последицом кризе цивилизације уопште, у којој је његово идеализовање израз страха пред историјом (као што је случај код Цојсових јунака), Гротовски се далеко од археологије и актуелизације у миту концентрисао на заборављени мит и скривена сећања људског бића. Рацепцијом мита и инкрпорирањем митског ткива у своје драме Христић потврђује поверење у законитости историје књижевности и неоспоревање вредности цивилизацијских творевина, указујући уз благу иронијску десакрализацију првобитног смисла на дијалектичку синтезу добра и зла а не њихову непомирљивост.

У поређењу са релативном учесталости инкорпорирања митског обрасца у драмским делима шездесетих година у савременом драмском контексту та је појава непојмљива, јер ретко ко данас тежи да текст или представу усагласи са митскимпредлошцима, а да није у питању екпериментална поставка која се углавном базира на приказивању појединости текста, често више водећи рачуна о формама него о сугерисању аксиоматске формуле. У већини сценских реализација имагинацијским дописивањем грчких трагедија неретко се заобилази митска универзална компонента, сиромашећи његову вредност у сублимацији формула првотности. Христићево обогаћивање мита из хуманистичке перспективе чијом је аутентичном реинтерпретацијом и смисаоном свежином надоградио њен дотадашњи лик опонира његовом раскривању

и обесмишљавању кроз апокалиптични садржај стварности, деструкцију у поновном стварању позоришта са ликовима који представљају силазак у пакао, без наде за поновним уздицањем, препознаљиво за митологију позоришта XX века. Ова територија у позоришту друге половине XX века и почетка XXI века губи антагонистичке црте и осећање уздицања и приказује обреде који у себи садрже сопствено испуњење без искупљења, лепоте или спознаје. Између ритуала катастрофе и митова апокалипсе у овом театру – свету у првом реду се установљава материјална и телесна сфера: гротескно тело које Бахтин (1965, 1979) описује као недовршено, субверзивног карактера, свет без граница између животињских, биљних или људских облика у коме мисао тоне у тело које је мисао.

**Теоријски дискурс о драми и позоришту: имплицитно дешифровање
теорије у антиметодском приступу
Позоришна критика као есејистички текст**

Христићеве теоријски увиди о драми се јасније могу реципирати кроз имплицитно ишчитавање његових тумачења драмских парадигми српских и светских драмских писаца, него у сабраним теоријским рукописима, које изузев о трагедији, није ни уобличавао у засебне књиге. Имајући у виду класицистички профил попут његовог који знању и образовању даје димензију култног, првенци у књижевној историји се идентификују иницијалном релевантношћу у духовном просветљавању човечанства, као *spiritus movens* у специфичном кореспондирању драме и актуелног историјског момента. Осветљавања друштвених, културних, уметничких особености саображених одређеном временском периоду, у оквирима својих препознатљивости, лимитираности, условности незаобилазни су елементи Христићеве теоријске рецепције.

Позоришне критике се код Христића, за разлику од већине критичара у самој својој унутрашњој грађи преиначавају у њему својствени облик књижевног комуницирања, у есеје. Многобројне карактеристике теоријског рукописа о драми као што су: дубоко

спекулативни карактер у луцидном и интензивном контемплирању над тезом у слободном, научно неоптерећеном стилу, са мноштвом цитата, потврђују његову изразиту есејистичку опредељеност у примарној артикулацији у том смеру.

Српски најплоднији позоришни критичар у *Малој филозофији позоришне критике* и *Малој психологији позоришне критике* језгровито је објаснио позоришну критику осветљавајући свој афинитет према, пре свега театру, и редитељском позиву, јер је позоришну критику реципирао књижевним ткивом, у истој духовној матрици, обрађеним и надограђеним редитељским подухватом: „Раније или касније, стваралаштво изгледа да узме свој обол; критика би, дакле била нешто чиме се бавимо или кад више не можемо да стварамо, или кад још немамо смелости да стварамо (...) И зато да одмах признам: ја сам промашени позоришни редитељ. То је оно што сам, више од свега, желео да будем” (Христић 2006: 238). Будући да режијска делатност подразумева активну стваралачку сарадњу великог броја људи, Христићевом сензибилитету је био блискији списатељски рад иза кулиса, а не у сценској жижи. Изражавајући отворено, нескривено дивљење према позоришним прегаоцима и људима који су у непосредном синергетском стваралачком процесу, за који сам каже да није имао довољно смисла, редитељски ангажман је претпостављао свом духовном посвећењу, „у миру и тишини собе“, иако је, по мишљењима многих, стварао мала литерарно-редитељска ремек дела.

У једном интервјуу у *Политици* (2001) изјавио је да је од све књижевне делатности највише волео да пише позоришне критике. У оживотворењу текстовног записа о представи, надограђујући њихово постојање капацитетом свог талента да препозна сав драмски потенцијал једне представе, потхрањујући својим литерарним и позоришним искуством, настојао је да их на тај начин материјализује у још једној трајној духовној форми. Обједињавањем у правој мери улоге и гледаоца и есејисте критичара и драмског ствараоца, у интегралној рецепцији драмског и позоришног дискурса, рефлектована је теза да је људско постојање дијалог са светом у неисцрпном преиспитивању његових духовних мена.⁸¹

⁸¹ Плодни активиста у свим друштвеним сегментима везаним за позориште: Сарађивао је у водећим часописима, био је секретар редакције *Књижевности* (1955- 57), где је од сезоне 1971/1972. до 1992/1993., писао позоришне критике, био у првом уредништву новосадске *Сцене* (1965- 69). Један је од идејних иницијатора БИТЕФ- а. На Стеријиним позорју је више година обављао важне функције – био је председник Главног одбора, председник Уметничког већа, члан жирија, председник жирија. За сав стваралачки допринос награде га нису заобилазиле, он је норма за неоспориву, устрајну и доследну књижевну вредност

У истом интервјуу у *Политици* је изразио жаљење што последњих десетак година свог живота није писао позоришне критике, јер: „Почнимо од најочигледнијег: медијум позоришне критике трајнији је од медијума позоришта. (...) Позоришног критичара читамо зато што је успео да сачува нешто од оног што се једног дана позоришта збило у једном позоришту. Ако је ишта, он је медијум који нам помаже да разговарамо са сенима давних представа“ (Христић 2006: 240).

Посредујући духовно нијансираним инструментаријумом у тумачењима Христић је књижевним оваплоћивањем и портретисањем представе омогућавао суживот у „писаном“ медију као дуговечном залогу. Светислав Јованов указује да „Без позоришне критике у аутентичном облику, позоришни живот није потпун“ апелујући „на значај превазилажења доминантног индукованог – значи лажног ‚налога времена‘ у задовољавању неких од помодних или ‚коректних‘ – али у сваком случају позоришту екстерних – критеријума” (Јованов 2010: 9). Учествовањем у рекреирању драмског ткива, у вербално згуснутој форми, било да је реч о указивању на позитивне или негативне аспекте, Христић је идентификовањем најупечатљивијих сегмената у представи аутентично откривао њене пуноснажне слојеве. „Други разлог због ког пишем позоришну критику је једноставан: нема ничег лепшег него, после добре представе, сести и покушати речима оживети све лепоте и сва уживања која нам је пружила“ (Христић 2006: 240).

Неке од његових критика продужиле су живот представама обогаћујући их оригиналним идејним сугестијама и удахњујући им аутентични духовни портрет, без којег би српска драма била у многоме осиромашена. Иако је у Христићевој рецепцији представа на неприкосновеном првом месту и драмски дискурс интензивно „живи” у равни акције и реакције гледалаца у колоплету позоришне парадигматичности, критичка заоставштина у књижевној речи је на заслуженом другом месту.

У свом дугогодишњем теоријском и критичком преданом раду Христић је био суптилни аналитичар, марљиви хроничар и осетљиви сеизмограф не само српских, већ и оних светских дешавања у домену драме и позоришта, које је имао прилике да препозна својим истанчаним духовним рецепторима, иако се његов однос према драми не може директно тумачити условношћу српске или стране баштине, већ аутентичном оптиком.

(Стеријина награда (1961, 1965), Дисова (1993), Змајева (1996), Стефан Митров Љубиша (2001), Тодор Манојловић (2002). Наслови појединих песама потврђују античке темеље у Христићево духовном дискурсу: *Ulis*, *Euthymia*, *Поново посећена Итака*, *Stoicheia*, *Нарцис*, *Пенелопа*, *Сократ на бојишту*, *Данајци*, *Менатх*.

Интроспективно упућен на свој истраживачки пут, он је у тумачењу драма увек прилазио с истих позиција искреног и непристрасног учесника не стављајући акценат на методолошки приступ различитих школа, већ на могућности живог тела драме које се у сценској изведби природно опире умртвљавању научним спецификацијама. Ноам Чомски и Мишел Фуко упућују да само „Само креативност може покренути систем правила“ (Чомски, Фуко 2011: 44). Његов есејистички драмски опус у највећој мери карактерише тумачење релевантних појава (у његовој рецепцији), у српској и страниј драмској пракси у синхронијској и дијахронијској оптици, инкорпорирајући теорију драме. По свом духовном профилу и сензибилитету више писац есејиста него критичар, његова тумачења, анализе и критички осврти су ретко искључиви, јетки и преоштри да би се могли учинити неумереним и изазвати нелагоду. Идентификовани чврстим и јасним ставовима у изостављању недоследних, лебдећих, неаргументованих, ограничених за могућности широких домишљања и промишљања, они у хоризонту највиших духовних рецепција искључују истицање споредног и некритички оријентиисаног. Наизглед упрошћени Христићев језик имплицира поимање премрежене стварности позивањем на ујлебљење у аксиоматској духовности.

Јован Христић, теоретичар драме

Луцидним и деликатним промишљањем, често супротно увреженим поимањима, у својим тумачењима Христић апострофира извесне компоненте које бројни теоретичари не преиспитују или евидентирају спорним, док релативизује вредност онима у којима његов оптички нерв не налази потребну стваралачку аутентичност.

Драмски простор је у његовој темељној рецепцији систем односа у коме једна ситуација добија нов смисао и постаје проблем који покреће питање читавог низа вредности. У синхронијској и дијахронијској усаглашености, јасно уочљивим премисама, зналачким центрирањем је луцидно и изнијансирано артикулисао своје мисли препознавајући уметнички непреводиве слојеве и не намећући „оригиналност“ по сваку цену. Подржавајући тезу да драма виталношћу свог животног ткива измиче димензији потенцијалног теоријског уоквирења, теоретичар није аналитички проблематизовао

традиционалне параметре у тумачењу драмског дела, као ни незаобилазне теоријске појмове модерног драмског дискурса, попут актанта, актера, „драмске геометрије”, теоријски језик постструктуралног и постмодерног које није вредновао неизоставно ефикасним у тумачењима неког дела, иако није оспорио њихов идентитет у драматуршкој пракси.

У контексту привидне уздржаности у формули негирања котеријашке искључивости и фанатичности, промовисао је идеју о неговању аутентичности српског театра и потреби да се у истој равни вредносно премерава градираним драмским светским остварењима. То што је нова струјања у књижевном простору због својих властитих афинитета само делом настојао да разуме, није га као критичара и теоретичара дискредитовало у распознавању иновативних алтернатива. Перципирајући специфичним чулом сензибилног сапутника, врло ретко ироничан, а никада малициозан, трудио се да проналази и дубоко запретане књижевне или пак сценско-интерпретативне квалитете и у маргинализованим појавама, као упоришта или тезе која би имале препознатљив улог у историји драмске књижевности. У оквирима неприхватљивости неког решења, он је настојао да га доследно објасни и у поређењу са многим својим савременицима покушавао је схватити напоре редитељеве и глумчеве, па је у њему позоришна пракса имала свог тумача и саговорника.

Релевантна теоријска упоришта у рецепцији српске драмске књижевности

У ширини своје духовне и интуитивне проницљивости Христићеви судови су плод озбиљних и луцидних промишљања по мери физиономије његове духовне, интелектуалне и моралне независности и високих стандарда професионалности. У сложености и разноликости идеја савремености потцртао је значај неговања традиције као дела културног идентитета садашњице и у том смислу је, колико и у „просветитељској илуминативној” тенденцији дуге есеје писао о великанима српске драмске књижевне сцене, о Јовану Стерији Поповићу, Кости Трифковићу, Милутину Бојићу, Иви Војновићу, Љубомиру Симовићу, Душану Ковачевићу, као и о Козачинском, Пиранделу, Шекспиру, Чехову,

Бекету увиђајући њихов трајни књижевни допринос и инкорпорирајући своје рефлексије поводом круцијалних питања везаних за драму и театар. Посебно поглавље је неизоставно посветио антици и у оквиру ње трагедији коју је вредновао највише у њеном усаглашању према „тоталном драмском чину”.⁸²

Упорно апелујући на негативне синдроме српске драматургије на које су мање или више указивали бројни теоретичари и критичари, он их је, за разлику од многих регистровао племенитим дидактичким приступом у мотивисаном настојању за превазилажењем недостатака.

Уједно и теоретичар, критичар драме и позоришта и драмски писац што се ретко потврђује у пракси, истраивачки изазов је зараумевање његовог драмског дела у контекстуу ком су неки ставови имплицитно инкорпорирани у властити стваралачки рукопис, док су неки у делимичној сагласности са теоријом. Врхунски драмски текстови у његовој рецепцијиу српској драми се садржински и смисаоно усаглашавају у духовној равни „утемељености на онтолошкој вредности, једноставности, мудрости сведености”сугестивно и складно управљени ка далекосежном књижевно-уметничком значењу и *поруци*. „Млад писац своје драме најчешће воли да претрпава невероватним збивањима, не знајући још како да у оним највероватнијим и најобичнијим пронађе драмско језгро“ (Христић 2006: 206). Био је уверења да је негативне аспекте попут пренаглашене емоционалности и екстатичности, као и разливене, неустројене маште у несразмери према рационалном, препознатљиво за српску драму, неопходно ануирати и доследно прочистити од пренагљености сваке врсте. „Треба ли ово обиље драма у једном чину приписати искључиво једној од хроничних болести наше драме, неспособности да се начини права, разграната и кохерентна драмска прича у којој се неће осећати пишчева рука што гура своје јунаке у невероватне и неуверљиве поступке“ (200). Указивањем на недостатке песничке драме и ризик од потенцијалног исклизнућа у лирску, вештачку реторику Христић наводи грчку трагедију као светао пример песничке драме.

⁸² Преиспитвање односа антике са савременим светом који израста из његовог супстанцијалног интересовања и са којим се и затвара његово промишљање о драми, валоризујући је највишим параметрима, као рефлексија класицистичке профилисаности, средишња је и трајна Христићева духовна преокупација, коју је разматрао у есејима: *Професор математике и други есеји*, (1988), те у новом проширеном издању *Професор математике и други есеји* (1997) (у ком се осим призивања грчких митова могу се наћи стална указивања на Хомера, Хесиода, Талеса, Сократа, Платона, Аристотела, Демокрита, Паусанију, Хорација и друге) У књизи *Поезија и критика поезије* (1957), Христић пише текстове од насловом: *Проблеми грчке филозофије, То патхеи матhos, Поезија и магија, Платонов естетички парадокси*.

„У најбољем случају, ‚песничка драма‘ је покушај да драма поново постане формула стварности (као што су биле грчке трагедије), не само слика стварности (као што је реалистичка драма)“ (228).

Бруков сан је у Христићевој оптици једна од најбољих представа у свом гледалачком искуствукао потврда једне од потенцираних кључних драмских парадигми: „Убеђен сам да све што интелектуалне дискусије непогрешиво успевају да учине јесте да нам огаде оно што им се нађе на репертоару,“ (288) у инсистирању на значају сценске изведбе у њеној комуникационо поливалентној оријентацији према потенцијалној спекулативној сувоћи драмског текста. „Прави и најтежи задатак драматичара – истраживање људских односа,“ (267) није у подједнакој мери спроведен и у његовим драмама у којима је доминантан филозофско апстрактни слој.

У оквирима тумачења историје драме Христић не оправдава одбацивање традиције са искључивим циљем потврђивања формула „новог“, јер културно наслеђе и плодна заоставштина својим целокупним искуственим, сазнајним, моралним, духовним потенцијалом озбиљно и аутентично профилишу духовни идентитет драме. Теоретичар има за циљ да укаже на развојну линију српске драме дијагностикујући у динамици разнородних тенденција оне које су у датом временском тренутку омогућиле плодноснији, релевантан уметнички драмски капацитет. У простору осветљавања есенцијалних упоришта драмске културе у кореспондирању са друштвеним параметрима он неумитно помиње *Траедокомедију* Козачинског као „Први драмски текст у историји српске књижевности (који није написао Србин).“ Састављањем есеја о „хероју који ће Србе коначно извести из мрака необразованости и незнања,“ указивао је на најпозитивније могућности драме у контексту у ком се поменути комад посматра и као „завршена и дорађена целина која је могла да буде прави подстицај за стварање наше драме“ (Христић 2006:125).

Доследно свом класицистичком сензибилитету Христић је у поређењу са десетарачком културом „која не производи еволуцију у драмском изразу“ указао на предност драмских проседеа Бојића и Јовановића према значају рафинираности њихове ироније, као и имплементирања „свеже тематике“, историјски недовољно исцрпене, као ни популарне у аристократским круговима. Бојић је написао „једну од наших најбољих грађанских драма, ако не и најбољу“ (203). Као један од ретких драмских критичара који

су учавали и литерарну вредност у оним драмама које нису круцијално позиционирали, у настојању за осветљавањем њихових вредносних капацитета из друге перспективе, за Косту Трифковића (како сам наслов каже, „наш водвиљист“) је изјавио...: „једном речи, критичарима се углавном чини да је Трифковић драму са литерарних висина спустио до чисте забаве, пошто није имао оних амбиција које су сви наши драмски писци пре њега имали. Међутим, изгледа да ствари стоје управо обрнуто: он је нашу забаву подигао до праве драмске књижевности” (Христић 2006:169).

Коментаришући квалитет хумора чија специфичност и релевантност не губи виталитет иако нужно нема озбиљнији карактер некад и по цену претпостављања животности досетке уметничкој снази дубљег хумора, он тумачи и Стеријино драмско дело: „Вербални хумор Стеријин више је него разнолик” (149) (...) „Смејемо се и ми, јер хумор више зависи од доброг поготка него од доброг укуса, а Стерија је увек тачно знао чему се и како треба подсмехнути” (150). Христић и сам подједнако „озбиљно духовит” колико и „духовито озбиљан” врло високо вреднује карактер хумора у драмама и у својој „критичкој добронамерности”, иманентно оправдавању проседеа писаца који су утемељили српску драмску сцену, показује разумевање за Трифковићеву и Стеријину вербалну врцавост. У том контексту Весна Кукић наглашава: „Речју, у Стеријиним комедијама присутан је комедиографски, драматуршки, више него литерарно податни комички потенцијал” (Кукић 2006: 12). Позиционирајући Стерију релевантним драмским културним прегаоцем у просторуструктурирања српске драме, Христић, у простору стабилнеи конзистентне линијетумачења, не настоји да апсолутизује врлине или слабости његовог драмског дискурса издвајајући литерарни карактер драме као драгоцен: „Чак и најслабије Стеријине комедије, оне које данас сасвим сигурно не бисмо могли више гледати, задовољство је читати“ (Христић 2006: 149).

За разлику од већине тумача Стеријиног дела Христић не етаблира вредност општих места везаних за његову драматуршку парадигму, иако их и не цензурише указујући на уметничку функционалност интертекстуалног модела као агрегата за оснаживање уметничких диспозиција: „Међутим, невоља је у томе што су наши истраживачи видели само Стеријине позајмице од Молијера, али не и Молијерове позајмице од других, којима он дугује бар исто онолико колико и Стерија дугује њему.“ (139)

Проблематизујући улогу потенцијалног happy end-а код Стерије Христић имплицира генерички код комедије у услојавању између језика противречности човековог сабеседништва са силама антропокосмоса: „Његове се комедије завршавају као што се и све велике комедије завршавају: недоумицом“ (163). У непорицању Стеријиних слабости, не прописујући правила из позиције моћи, он настоји да их идентификује продуктивним полазиштем условљеним актуелним друштвено-уметничким конституентима у оквирима развоја српске драме: „Драмски писци веома ретко могу себи да допусте раскош да пишу за позориште какво још не постоји и за гледаоце који још нису рођени“ (147).

Коментаришући Христићеву оптику драмских појава у српским драмским историјским почецима Гордић у први план истиче његову трајну заокупљеност неговањем културе драме у свом еволуцијском прогресу, упућујући: „Произлази, макар зазвучало тривијално, да је у све три (Стерија, Трифковић, Бојић) Христићеве расправе главни јунак – време, друштвено, књижевно, позоришно, са својим хтењима и ограничењима, конвенцијама и слободама, самообманама и самопрепознавањима.“ (Гордић 2004: 152) У тумачењу драмских појава у српској драмској и позоришној историји Христић потврђује своје примарно занимање за континуитет у конструисању егзистенцијалног духовног упоришта, културног и стваралачког идентитета и интегритета једне нације у кореспондирању са особеностима друштвеног контекста, у чијим оквирима се имплицитно распознавају и теоријска размишљања везана за круцијална питања драме.

За разлику од односа према Стеријином или Трифковићевом делу, према Нушићевом, Христић, класицистичке провенијенције, искључује експлицитну благонаклоност, постављајући се у двојаком, преиспитујућем односу у зависности од карактера духовног контекста, о чему ће касније бити речи.

Теоретичарева тенденција класицистичке неоријентисаности ка примесама народне културе, упркос потврђивању непролазног значаја хумора за традицију драме у српском народу, духовни језик Нушићевих ликова недовољно блиске његовом грађанском профилу, не тумачи далековидим креативним домашајима: „Језик којим говоре јунаци Нушићевих грађанских драма препун је емотивне и етичке патетике, и у њему као да се вредности које смо навикли да налазимо у народној поезији, изражене десетерцем буквално преводе у прозу господина Журдена у којој се нађу на самој ивици смешног. Додуше патетике има на претек и у француским грађанским драмама на које су се наши

писци угледали, али Јовановић и Бојић прихватају брзу и оштру, ироничну мелодију београдског говора – о којој ће, пола века касније, Винавер изнети цео низ изванредних запажања – и стварају драму нашег грађанског друштва какву нико пре њих није написао“ (Христић 2006: 207). У односу према Нушићевој имплементацији народног у драмама и иноваторски обогаћених драмских проседеа Јовановића и Бојића, Христић прави јасну дистинкцију не реципирајући Нушићеву опцију достојном алтернативом у продубљивању значајаразвоја драме српског грађанског друштва. „Дуго времена се сматрало најприроднијим да наша историјска драма буде написана нашим херојским стихом, што ће рећи десетерцем (192). Испитујући проблем историјске драме и српског драмског стиха Христић сагласан са Винавером који је темељно проблематизовао улогу десетерачког трохеја и јамба, указује на њихову неприменљивост у драмском дискурсу: „Десетерац је сувише кратак стих да би се њиме могло на најједноставнији и нејнепосреднији начин изразити једно осећање или једна мисао, а јамбски десетерац још изнад свега захтева синтаксичке инверзије које не могу а да у добром броју случајева не делују вештачки“ (193).

У разграњавању својих полазишта у тумачењима српских драмских дискурса Христић је у имплицитном кључу оријентисао релевантна питања драме и театра потцртавајући значај интегритета драмског дела у његовом јединству, кохерентности, луцидности визије, истанчаности језика у креативним могућностима аутентичних уметничких навигација.

Подједнак афинитет, у његовим критичким и теоријским увидима, уочава се према „озбиљној“ драми и комедиографији у простору критичког и рафинираног преиспитивања есенцијалних питања живота и уметности. Посебно вреднујући квалитет хумора, уз комику кључног градивног конституента комедије, иманентног суштаственом својству човека и не мање сложенем виду естетике, Христић уз њега повезује традиционалне, данас непопуларне категорије истине, добра и лепоте. Трагичко и комичко, као полови комплексне драмске конструкције самеравају разнородне алтернативе у одмеравању према процесима варијабилности и нужности. У том контексту Морон акцентује да „инверзија трагичких тема повлачи за собом друкчији избор кључних ситуација (...), јер се мења сама основа система.“ (...) Истинску дубину комичке уметности треба тражити у несвесној победничкој машти која прикрива тескобни мит, што ће рећи у комедији, још

тачније у њеној скривеној архитектури. Ту ћемо пронаћи фигуре и фабуле из митологије смеха – општа места комичког репертоара” (Морон 1981: 414). Кључан однос трагедијске и комедијске вишеслојности Нортроп Фрај тумачи у наглашавању „функционалности комедије да користи друштвене, па чак и моралне судове, али се ипак чини да и она побуђује одговарајуће емоције симпатију и подсмех као и да их на исти начин одбацује. Комедија има распон од најдубље ироније до најбајковитије романсе до испуњење жеље, али су њени структурни обрасци и карактеризација мање-више свуда исти Фрај (2015: 88). У контексту српске комедије утемељене и препознатљиве традиције, од модерних драматурга значајно место је посветио драмском делу Душана Ковачевића, које је у његовој рецепцији, уз дело Александра Поповића (коме није посветио засебан есеј) ушифровано у трајном ауторитету српке послератне драме у аналогијама савремених животних садржаја са блиском или даљом прошлости са критичким фокусом на истраживање супстанце људског у премеравању према окружујућем и универзалном.

Изузев Ковачевићевог исклизнућа у несуверен комедиографски дискурс као са *Радованом*, тумачио је све његове драме у кључу аутентичног, непролазног духовног вишегласја у драмским текстовима интензивне уметничке уверљивости у оквирима српске драматургије. У простору успостављања паралеле са Пиранделом и Анујем, не одбацујући њихову релевантну позицију у књижевној традицији чије стваралаштво многи авангардни теоретичари маргинализују, он их, у овом контексту, у јасној артистичкој сврси, доводи у везу са модерним српским драмским изразом, указујући на однос драме и стварности као једне од фундаменталних осовина драмског конструкта. „*Клаустрофобичном комедијом и Професионалцем* Душан Ковачевић је показао да се у односу драме и стварности и после Пирандела и Ануја још увек има шта открити“ (267).

Као опозиција утилитаристичким драмским ангажманима у артифицијелном друштвено-политичком искупљивању, у колизији са уметничким премисама, код Ковачевића (чије је драме реципирао реалистичким проседеом у модерној концепцији) посебно је нагласио значај чињенице да драматург „никад није био претерано нежан према традицијама српског националног живота и особинама које красе наше национално биће,“ (248) као ни карактеристику „устезања од апсурда када треба открити њихове најскривеније механизме” (254).

У поређењу са Нушићевим драматуршким рукописом, не увек вреднованим високим уметничким домаћајем и плодом поузданог стваралачког интегритета, Ковачевићев драмски дискурс је језиком хуманистичког хумора идентификован избалансираним промером луцидности у особеној сатиричној оштрини: „С *Балканским шпијуном* Ковачевић је показао не само да је наследник Нушићев већ и да Нушићеве комедије нису само слика нашег живота, већ и велике, непролазне формуле нашег живота” (254).

Са посебним нагласком на значај финих нијанси у осликовању драмских карактера, у распону маштовитих, ингениозних обликовања њихових физиономија у подједнако уметнички стимулишућој архитектури њихових међусобних односа, он у Ковачевићевом релативно стабилном и хомогеном драмском дискурсу очувања сусптанцијалне вредности уочава: „Душан Ковачевић постаје све зрелији и зрелији драмски писац. Што ће рећи да се, после низа сјајно замишљених и виртуозно вођених до апсурда доведених комичних ситуација, постепено и сигурно окреће правом и најтежем задатку драматичара – истраживању људских односа“ (267).

У преовлађујућој линеарној равни драмских рукописа Христић посебно поштовање указује стваралачком умећу драмског писца Љубомира Симовића увиђајући у *Путујућем позоришту Шопаловић* имагинацију вођену јединственим сензибилитетом по мери сложености и многоличју компонената које учествују у редефинисању драматуршких израза у креирању суплементарног односа између позоришта и живота, Христићеве препознатљиве трајне интимне и теоријске преокупације. „Оно у једном моменту, са Филиповом сценом, престаје да буде само драма о могућим односима уметности и живота, и постаје драма о спаситељу“ (225). У доследности неповлађивању парадигмама временских стигми и непоигравању базичним механизмима духа, Христић преиспитујући многоликост негативних појава драмских стваралачких стратегија упућује на стабилно ужлебљење духовног дијалога у подстицају уметничке потентности и активирања благотворног језика истанчаних емоција, мисли и хумора.

Релевантна теоријска упоришта у рецепцији светске драмске књижевности

Са примарним тежиштем на етичко-друштвеном предзнаку у драмском духовном простору теоретичар успоставља заједнички именоване канонске основе духовно неупитних, непролазних, универзално утемељених вредности стваралачких стожера драмске светске културе у његовој рецепцији, Чехова, Шекспира, Ибзена, Стриндберга, Корнеја, Расина, Пирандела, Шоа, Бекета (не искључујући значај Камија и Сартра). У уверењу да је историја драме конкретна потврда културног и духовног развоја човечанства Христић указује у дијахронијској равни на круцијалне, аутентичне драмске дискурсе који су имали капацитет да утичу на еволуцију српске драме и читатељске и гледатељске културе.

Уочавањем релевантних аспеката њихових драмских проседа у особеном теоретичарском хоризонту проблематизована су и критички оријентисана тумачења у уочавању сувислости смисла и у противречним дискурсима. Вишеслојним осветљавањем елемената вреднован је супстанцијални нелимитиран механизам оних вредносних компонената усаглашених у један драмски организам у конституисању оправданости њиховог духовног интегритета.

Класицистички чврстог и доследног упоришта мишљења и рафинираног селективног слуха, неподстицањем безусловних иновација преиспитиване су драмске поетике у простору увек-усавршавајућих димензија тумачења. „О тим вредностима и истинама данас смо склони да говоримо прилично патетично. Откако је Ниче хистерично викнуо да је Бог мртав, а један *uberspannt* јунак Достојевског рекао да је, ако нема Бога, све дозвољено (што је, разуме, се обична глупост), неке основне чињенице и односи у нашем животу добили су јарке емотивне преливе од којих их је готово немогуће ослободити. Ако осећамо пресудне и битне разлике између начина на који су човека посматрали грчки трагичари, и начина на који га посматрају Шекспир, Корнеј или Бекет, чини ми се да би понекад требало да се сетимо и оног што у једном есеју каже Валери: „Стварима треба дати имена која су им довољна – тачније речено, имена која ће нам омогућити да видимо у чему је проблем, а неће га замагљивати димним завесама рђаве

метафизике и речи које значе далеко мање од своје патетичне звучности“ (Христић 1986: 6-7).

За разлику од бројних теоретичара и критичара драме Христићева рецепција истанчаних духовних нијанси вреднује мит о освети Ореста и Електре продубљенијом и комплекснијом матрицом за истраживање људских вредности од *Три Федре*, античког мотива, који се, у односу на друге митове, у највећој мери обрађује кроз историју драмске књижевности. Тумачећи овај мит од Антике до Расина, али не обраде XX века, наглашава да оне, међутим, нису оставиле дубљег трага у драмској књижевности бивајући тематика углавном оних „који нису били прави драмски писци, или су били другоразредни писци”, потврђујући своју духовну верност миту о „освети Ореста и Електре” у властитој драмској пракси у адаптацији Ореста. „Мит о освети Ореста и Електре ставља у питање не само далеко шири круг људских вредности, него и неке од вредности које прича о Федри очигледно и не покреће.“ (Христић 1986:36)

У тумачењу Чехова (*Чехов драмски писац* (1981)) у препознатљивом свесном и критички обојеном афинитету према драмском делу и писцу акцентују се особености драмске партитуре и начин драмског изражавања необавезујућим за карактеристични реалистички проседе. „Оно што ‚препознајемо’ у Чеховљевим драмама нису облици живота – које нам може приказати било која реалистичка драма или било који реалистички роман – већ неки основни механизми живота и неки основни односи у животу” (Христић 2006: 229). У поређењу са супстанцијалним духовним вредностима античке и Шекспирове трагедије, у темељном проблематизовању основних компонената у оквирима анализе драмског проседеа, радње, ликова, дијалога, простора, времена, он са литерарним и књижевноисторијским разумевањем у осветљавању ширег оквира универзализује „трансисторијски” језик Чеховљевих драма чије се „оипљиве и препознатљиве слике живота постепено уздижу ка откривању елементарних сила (230). У теоретичаревој рецепцији безвременски чеховљевски драмски виталитет се очитује и у рефлексији словенског апсурда, који се чинио мање неиспиративан и безизлазан у односу на западни, особеном визијом духовног структурирања ликова: „И те друге људе, које је класична драматургија изостављала из драме, Чехов је у драму увео.” (Христић 1986:74) У Чеховљевом поетском моделу, тоналитетом трагичности, безусловно утеловљеном у егзистенцију артикулише се ритуални интензитет радости и патњи, смисла и бесмисла у

бескпромисној циркулацији парадоксалности на размеђу сазнатљивог и несазнатљивог: „Када Олга на крају три сестре говори свој монолог који се завршава питањем: да нам је знати зашто живимо и зашто патимо” (Христић 1986:63). Сходно варирању животних мена и прихватању дијалектичке ритмике, Христић, иако парадоксално у различитим обрасцима меланхолично потцртава линију опстајања мрака, формуле песимизма није продубио до крајњих граница премеравајући свој духовни обзор виталном пулсу живота.

У простору авангардног стваралаштва критичар Бекетово дело рецепира немерљивим у поређењу са делима осталих драмских писаца тада актуелних струјања („читалац се осећа као да се одједном нашао на сунцем обасјаном пропланку“) и само је Бекету и посветио један опсежан есеј, у ком га посматра у временском контексту ком је и сам припадао. „Бекет, Јонеско и Адамов још увек нам се чине као тешко разлучиво тројство авангардне драме, па се о њима углавном заједно и говори, иако нам данас разлике међу њима – разлике у вредности, пре свега – постају све очигледније и важније од сличности које су их педесетих и шездесетих година повезивале у једну групу“ (Христић 1986: 136). У тумачењу авангарде, као једне од форми „духовне предаје” чији су „експериментални и провокативни чинови” подређени универзалним и непролазним елементима есенцијалним за класицистичке постулате указује на јасну дистинкцију међу авангардним писцима: „У поређењу са Бекетом, Јонескове и Адамовљеве драме не могу а да нам не изгледају као релативне лако читљиве метафоре (...) Бекетове драме имају нешто много битније и то на начин који не може а да нас не подсети на велике формуле људског живота које налазимо и у грчкој трагедији“ (94). Емануел Жакар као и већина теоретичара истомишљеника, у поређењу са Христићем потцртава хомоген авангардни простор у репрезентативном језику истих поетских пракси Адамова, Бекета и Јонескоа, не диференцирајући круцијално поетике ова три драмска писца. „У грчком позоришту, као и у антипозоришту, једна трагичка и архетипска ситуација заснива се на коришћењу истог психолошког проседеа. Додајмо ипак да за разлику од Грка, класициста и њихових наследника, Адамов, Бекет и Јонеско не трагају никад за трагичним у чистом виду. Као што смо већ видели, они су уверени да је трагичко само питање угла посматрања, да је људска судбина такође комична, да је све релативно (...). Ако Бекет, Јонеско и Адамов немају строго подударну естетику, међу њима не постоје битније разлике. Њихове намере често иду у истом правцу” (Жакар 1981: 480, 481). Не мистификујући класичне вредности,

Христић према Жакаровој једнолинијској оптици учвршћује разлику између драмских образаца заснованих на општим вредностима и пролазним шифрама идентификујући квалитет „пророка авангарде и постмодернизма” у „органиској вредности” класичног, а не у колизији са истим. Демаскирајући „пароле” авангардног апсурда он не униформише Бекетово стваралачко дело субверзивним конституисањем театра апсурда као отеловљеном идејом егзистенцијалиста чији је концепт замислио Ками већ ванвременским ужлебљењем супстанцијалног у иновативној, савременој варијацији. „Као и Есхил, Бекет ствара позориште полазећи од његових основа, каже француски критичар Жил Сандије, и он што у том позоришту морамо на првом месту поштовати није толико естетичка побуна колико потпуна визија човека и савршени начин на који је она уобличена у драму, што Бекета далеко чвршће и сигурније везује за оне писце које називамо класичним“ (Христић 1986: 137- 138).

Христић код Бекета центрира изворно и аутентично исходиште у формули људског постојања, у радовима, иако песимистичним, без промовисања огољеног бесмисла, већ артикулисања воље за животом у свесном и критичком чину очувања сакросантности духа. у протистављању уобичајеним размишљањима у оквиру којих се Бекету приписује филозофски ослонац Лесинга, Канта и Шопенхауера у функционалном ослобађању драме и фикције класицистичких канонских норматива, Христић у његовом експерименталном ходочашћу осветљава аксиоматични одговор на формуле сложене стварности: „После премијере Чекајући Годоа у Паризу, у једном листу појави се приказ драме и представе у коме се говорило, ‚о поновно пронађеном класицизму’ Бекетовог комада и о трима јединствима која нису у њему толико поштована колико су немилосрдна присутна (Белмон)” (Христић 2006: 97).

Трајни духовни ауторитет се у Христићевој рецепцији у потврди димензија „изврности и узорности“, у јединству искуства и вредности потврђује у компаративном оквиру са класичним наслеђем: „Чистота његовог облика је исте врсте као и она коју налазимо код Софокла и Расина – писаца чија се имена неминовно уплићу у сваки озбиљан разговор са Бекетом – и потиче од погледа, сигурности и усредсређености увида у неколико основних одредница човековог постојања“ (Христић 2006: 96).

Аутентичном рецепцијом Брехтове драмске и позоришне парадигме у заснивању на неаристотеловском, немиметичком принципу, чије дело уз експресионисте, Т.С. Елиота

(својом поетском драмом), Мајаковског, (поетском сатиром)), двадесетих година учествује у креирању другачијих театарских принципа, Христић је указао на значајну разлику предаванградног обрасца у још увек неоријентисању на потпуно исцрпљивање значаја есенцијалних вредности у односу на авангардни образац (искључујући Бекета). У поређењу са Пависовом рецепцијом Брехта старином кога није ништа лакше одгонетнути него Молијера Христић је искључујући „насилне чинове савремене хијерархизације” услојио свој однос према авангарди. Иако се није се усудио да режира своје драме, посебно је валоризовао Брехтов свестран духовни капацитет „савитљиве духовне физиономије” у сублимирању вишеуметничких опредељења – драмског списатељства, редитељства, као и теоретичарског ангажовања у тумачењу своје списатељске и редитељске праксе. „У Брехтовом позоришту, конкретне историјске околности, стварна историја, замениле су помало апстрактну филозофску конструкцију историје какву налазимо у Камијевим – и још у већем степену – у Сартровим драмама. Уместо историје сведене на чистоту грчког мита у којој делују само најопштије и најапстрактније силе, код Брехта налазимо стварну људску историју са свим њеним двосмисленостима, петљавинама и – зашто не употребити и ту реч? – прљавштинама“ (Христић 2006: 93). У сложеном теоријском дискурсу Христића о драми и позоришту не фаворизује се сугестивни програм краткорочних стратегија у демонстрирању самосврховитих, радикализованих образаца херметизованости за могућности перманентних промена, већ сагласности са највишим питањима духа према историјској, али и ванвременској мери.

Закључак

Аутентичност Христићевог профила свестраног ствараоца и оригиналног и преданог теоретичара у оквирима модерног класицизма несумњиво је потврђена и одређено му је заслужено место у српском књижевном простору међу најпоузданијим ауторитетима. Плодан песник, један од родоначелника српског есеја, највише заокупљен феноменом драме настојао је и да као драмски писац и драмски и позоришни теоретичар, критичар и професор својим јединственим рефлексивним језиком креиралучидну и аутентичну рецепцију у равни преиспитивања круцијалних питања о драми и позришту у трајној вредности.

У овом раду акценат је стављен на његов неметодски приступ у теоријском рукопису у маргинализацији примене научних инструмената, саображено његовој примарној жељи да буде режисер, а не теоретичар. У својим често оригиналним упутницама сагледавао је аспекте драме и позоришта корелирајући класицистичким афинитетом (у оквиру чега и интересовање за античку трагедију) модерној парадигми, у апосторфирању нужности универзализовања основних цивилизацијских питања, иакоимплицитно упућујући и наактуелне друштвене ситуације.

Предешифровањем појма апсолута неодрживог у стварности релативности и компромиса, Христић у модернистичком обрасцу умањује могућност њеног реципирања са суморном озбиљношћу, иако су његови мотиви за писање, у тој истој стварности били крајње озбиљни. У савременим кодовима друштвеног устројства са предзнаком деконструисаног његова дубоко хуманистичка рефлексивна се протиставља антицивизацијском полазишту у уверењу да је спас стварности неопходан отпочињући у њој самој. Међутим, овим принципом он није настојао да негира дијалектичку позиционираност човека, већ је у зрелој и мудрој формули указао на значај прихватања репрезентативних образаца наслеђа и садашњости у квалитативном саображавању формулама савремености.

Изразито рефлексивни профил чији текстови условљавају сталну будност ума, креирао је необичну, несвакидашњу и нетрадиционалну теоријску концепцијудраме и позоришта као својеврсну духовну платформу за транспозицију филозофских теза. У својим драмама имплементирао је онтолошки координисана значења кроз чврсту структуру смисла без претњи да ће се излити у неуређену и неусаглашену структуру.

За истрајног реципијента вере у моћ опстајања етичких вредности, дезинтегрисаност је грех у чијим изходним пунктовима не сме бити места ентропији базичних људских и моралних постулата.

Трагедија је, по Христићу, врхунски домашај драмске књижевности, и потреба за њеним постојањем је универзална и свевременска. Иако он не пориче директну везу одређеног временског периода са специфичним рецепцијама класика, у уверењу је да је матрица духовности препознатљива у античким трагедијама аксиоматски узглобљена, не нудећи се као свето решење, већ као могући полигон за преиспитивање сврсисходније егзистенције човека.

Прилагођавајући тумачење класике у оквиру актуелне стварности Христић се не подређује диктату културе масовности у којој се песимизам искристалисао као дијагноза модерне душе, већ се оријентише на свесно и критичко ревидирање традиције. Упркос чињеници да је садашња књижевност идентификована слабљењем великих прича, великих циљева и великих јунака условљавајући естетски преображај у доминацији „света свакодневице” који неретко постаје сам себи сврха, модерност не мора нужно имати карактер декомпонованости и обесмишљености. Рефлексија све јачих парадокса „новог времена” не ужлебљује се у његовим драмама на начин препознатљив за актуелно време и у односу на фетишизацију двадесетог века у знаку неуметности и небога, код њега условно безбожни став према животу не значи и безбожни став према уметности.

Поверење у уметност, њену ваљаност, отвореност, као и у снагу њеног суделовања у људским животима је аксиоматична упркос акумулацији негативних предзнака и чињеници да више не постоји заједнички именитељ моралног вредновања најважнијих питања. Он тврди да се у протистављању „антиуметничком” у свом егзистенцијалном жаришту, есенцијално у књижевности не може изједначити са илузорним, јер живот, као и уметност не могу бити лишени своје есенције. Као модерни гласник, не антички пророк,

он верује у човека, и у његове конструкције и умом и срцем (иако не увек и могућности да победи непријатељско рефлектовано кроз трагично).

Замршеном механизму човечанског устројства у коме више нема општеобавезујуће истине условљавајући дуализам између душе и тела и меланхолију дубоког интензитета, Христић стваралац и теоретичар протиставља матрицу уметности у настојању да по мери нерazorљивости човечанства, у времену стагнације, чак и регресије моралних вредности неутралише разарујућу количину мрака. Иако му је грађански, атеистички песимизам блискији него хришћански хуманизам, уверења је да смисао и материја захтевају стално подвргавање формулама ревитализације супротно идеји обешчовећења и Фукоовој концепцији о крају човека. Идеја да правог прогреса, напретка моралног не може бити но у појединцу (попут Ничеа), код Христића је рефлектована у функцији самореализације и иницијалног учествовања у доношењу одлука као основи човечанске еволуције у остваривању есенцијалног циља постојања.

У односу на безбожна дела авангарде Христић безлично, типско не поставља изнад самореализујућих могућности и животне конструкције, иако не негира да „појединац, будући отуђен у гомили, препуштен сам себи без свете и неприкосновене позиције, уситњен и сведен на свакодневицу, у малим стварима доживљава трагедије“ (Христић 2006: 143). Човек је у могућности да опстане упркос линеарном кретању које не нуди јасно жељени правац у будућности које се потхрањује у обесмишљеним људским животимау новој физиономији света у којој изостаје судбинско устројавање животних пунктова. Христићево реконструисање мита као одговор на човеков мимоход са историјом (препознатљиво и извесно наспрам рационалности као скепсе) апострофира јачање индивидуализовања као протистављање ауторитарности одређених друштвених норми (иако без експлицитних идеолошких стратегија и друштвених категорија).

Одступајући од античке матрице у својим драмама Христић чува архетипски модел фундаменталних моралних вредности по којима се свет чува од анархије вредносног поретка. Невера у хришћанског Бога (понекад и дискутабилна) у хуманистички интонираном контексту далеко је од цинизма и нихилизма манифестујући се у свом антитрадиционалном искораку у одговору уочљивом управо у смисленијој парадигми према апсурду авангардног дискурса. Негирањем тезе о неминовности животног безизлаза његова теоријска парадигма као и драме (изузимајући у његовој рецепцији неумитности

трагичног краја у *Семорици: како бисмо их данас читали* и *Тераси*) не оправдавају первертиране вредности утилитаристичког карактера модерне цивилизације, оваплоћујући уметност у координатама животне афирмације.

Укидање традиционалних канонских норматива у оквирима савременог доба као последица модерне митологије технике има за појаву вишеслојно одражавање на рецепцију модерне драме. Луцидно расветљавајући многобројна питања Христић је изменом митског обрасца ревитализовао класицистичко наслеђе, у динамичном приближавању и истовременом удаљавању стваралачке и теоретске визије условљавајући читаоце и гледаоце будним. Иако формула савремености подразумева укидање мита, страсти, сна, код Христића не значи и ревизију оних вредности чије садржаје ове вредности у свом корену носе.

Интересовање за митске предлошке има хуманистичке корене, и не би требало да се схвати као побуна, већ понављање тезе да се улога садашњости не изједначава са митом. Посредне релације су у уметности често убедљивије од непосредних и зато је Христић античку тему имплицитно довео у везу са савременим обрасцима живота, инкорпорирајући њено језгро у функцији метафорске потке за разобличавање универзалних формула. Апсорбовањем грчког митског обрасца као модела за своје мотивске и идејне предлошке Христић се двоструко супротставља миту – и старом античком, утемељеном на судбинским постулатима и модерном миту апсурда. У циљу преобликовања постојећих веза између класичних мотива у савременој драми и публике Христић се користио суптилно иронизирајућим ефектима, готово симултано реализујући специфичан драмски дискурс са искошене, демистификујуће позиције. За разлику од античких песника који су могли мењати детаље, али не и основне односе у миту, Христић усложњава антички принцип, анулирајући у две драме неке од кључних елемената мита, али и трагедије која је стваралачки преобликовала митове: трагичног јунака (у *Чистим рукама* и *Оресту*), трагичну кривицу, трагични завршетак (у *Чистим рукама* и *Оресту*), узвишеност тематике, катарзу, прилагођавајући савременом обрасцу.

Примарни принцип лепог у својој органској вредности искључује сваку могућност уметничке плодотворности естетике ружног, у формули неоправданој, неприхватљивој и неразумљивој Христићевој духовној визири.

Иако је настојао да подреди теорију пракси изостављајући системска, методолошка одређења у својим тумачењима, у властитом рукопису је превладала раван спекулативног промишљања. Ипак, доследним апострофирањем резонанце животног предлошка Христић је упркос наглашеном филозофском тону продубио једноставност у својим драмским рукописима. Имплементирањем осећања свакодневног претпоставио их је стварности филозофске контемплације у појасу необесмишљених значења.

Христић је високо индивидуализованим гласом деликатно и луцидно изражавао спекулативне варијације на специфичне проблеме драме, иако није имао за примарни циљ да стави акценат на апстрактно насупрот чулном, емпиријском. Искључујући укроћени, методолошки израз у противтежи научној специјализацији и стриктној теоријској заснованости у његовој рецепцијизаконитости нису непомериве, али јесу постојеће и неotuђујуће. У дискурсу многоструких питања људског постојања бројна велика питања су конституиисала парадигму драмског дискурса. Тежина његових високо интелегентних значења није никад плод претешких надриинтелектуалних претензија, већ је мера најдубљег интелектуалног ткања, неодвојивог од говора спонтане ироније, негде и хумора цинизма.

У текстовима Христићевих драма велике алузивне моћи и духовитости непосредно интелектуално залагање у себи алармира и интуицију за најистанчанију рецепцију дела. Искључујући усиљен хумор и космополитски снобизам, Христић се може реципирати српским највиспренијим драмским писцем иако он то тврди за Михиза – у својих пет драма колико је рекао о човеку разгранало се читаво богатство смисла, кроз јединствено организовану суму књижевног искуства, емоција, рационалних опредељења.

Његове драме су једноставне и функционално кохерентне, са правим унутрашњим усредсређењем и артикулисаним интензитетом искучујући димензију монотоности и неинвентивности, највише захављујући згуснутим дијалозима, натопљеним рефлексима дубоке проницљивости. Једно од кључних питања које Христића заокупља у времену преминације модерности према традицији је појава безусловног одбацивања прошлости и апологизирања обрасца садашњости.

Човек надраста судбину утемељујући властиту вољу у свој однос према стварности. Субјективизирањем акција својих ликова Христић обезличује друштвено типске формуле наметнуте улоге мита, упућујући да се у надсоцијалном контексту,

човекова улога примарно укоренује у природном стању свести независно од образаца друштвене или културне хијерархије. У његовој рецепцији могу се имплицитно препознати извесне друштвене апликације и идеолошке стратегије, у оквирима антрополошке освешћености и страха пред историјом који су неопходни услов за свест о духовној еволуцији човека. Будући да савремени концепт у много мањој мери препознаје величину митског хероја који се кроз модерни индивидуализам у савременој свести препознаје у карактеристичном егоизму и хладној неосетљивости, митско се у Христићевој формули пресликава у актуелном кроз аршине живота и човека. У његовој рецепцији живот није у знаку хероизма, вантелесних и ванвременских достигнућа, него се усаглашава према својим умереним могућностима, потврђујући се у себи самом.

У настојању да емпирију претпостави метафизици у сагледавању из ововременог угла Христићева сериозна духовитост искључује либертинску игривост. Са хуманистичким предзнаком његова рецепција успоставља баланс између драматуршке (актанцијалне) функције лица и оних који се препознају као семантички једнозначни чиниоци радње.

Ликови Христићевих драма у којима свачији идентитет постаје неком врстом субјекта са сопственим тежњама премерени су реалном сликом људских моћи у настојањима да се открије специфична лепота посматрањем живота таквим какав јесте, спознавањем свих мена људске душе, артикулисаних у драмским ситуацијама које су плод превасходно дубоког рефлексивног набоја међу ликовима, у вишој или мањој мери интензивног.

У склопу сагледаног духовног простора који кроз специфичну спекулативну оптику казује о животу оних који у њеми живе, Христић је у својим драмама конструисао ликове који делају из властитог комплекса духа и душе на изазове из људски приземног (али психолошки, филозофски, социолошки препознатљивог) дискурса деловања. Изостављајући патос емотивног набоја писац је искључио магловите и апстрактне замисли створене лирском представом о људима. У добро распоређеном и још боље одмереном емотивно-енергетском набоју, снижавајући тон драматичности, патос који се јављао у драмској форми преиначен је у рафинирани драмски предлојак композиције сложених и многострано осветљаваних људских односа.

У чврсто грађеним драмама, у настојању за оживљавањем сваког односа и сваке ситуације, личност имају и периферни ликови. Рашчлањивањем карактерних мена ликова, њихових међусобних односа у различитим животним структурама пажљиво ослушкујемо ауторове интенције у откривању тананих психолошких слојева, од којих сваки има своју димензију и носи другачију тензију, опет се руководећи истом мишљу о релативизацији апсолутних вредности. Иако не успева да увек подједнако плодно осветли сваку психолошку нијансу, ликови његових драма углавном теже свом разјашњењу и испуњености до краја. Крећући се мање више без напора у равни опипљивих људских структура у настојању за идентификацијом са правим драмским карактерима, у извесном смислу се удаљавајући осећањем од драматичности, у крајњој истанци ликови се уобличавају у поенте.

Упркос одсуству класичне композиционе схеме, ткива текстова се у његовим драмама развијају линеарно у сувислој, уређеној, кохерентној равни чија тежина дијалога у себи потврђује искуство стабилне егзистенције. Иако су сведене и језгровите, Христићеве реплике не сужавају подтекст изреченога. Умереном драмском енергијом, у вешто осавремењеним комадима исијава равномерност, поузданост, тачност, у мисаоној динамици драмског развоја у којој се црпе све могућности језика успешно реконструишући перспективу целине.

У драмским заплетима тензија у језгровито кратким реченицама је у јасној артистичкој сврси. У богатим асоцијативним рукавцима, кумулацији разноврсних идеја и реплика у нарастајућој рефлексивној тензији, композиционо се сугерише неодступање од доследних стврalachких образаца. У чврстој драмској, али ненаметљивој, спонтаној композиционој конструкцији Христићевих драма није пренаглашена осећајна ширина и дубина, али нема извештачености супериорности духа, већ се јавља носталгија за једноставношћу, за обичним животом свакодневног. Еманација идеја иманентна његовом духу препознаје сложено и многострано осветљавање људских односа, идејних предлога, у уметничкој страни драме препознатој највише кроз њен литерарни лик, без замагљивања значења. Комбиновањем рационалистичке димензије са уметничким постулатима писаца настоји да између душе и материје постави конструктивни модел, не мислећи и не пишући ауторитативно. Док се већина драмских писаца налазе у великим искушењима пред највећим проблемима света, Христићеве одговори на њих су у великој мери срасли

унутрашњем слуху његовог духовног и интелектуалног бића у најдубљем, најлуциднијем настојању за идентификовањем, проблематизовањем заокупљујућих тема човечанства. У својој културолошкој финоћи (одсуству чисте провокације и отворене пародије) Христић није тематизовао цивилизацијско овладавање злом у непатвореном смислу те речи, иако се његова свест не бави ни еуфемизмима, преиспитујући егзистенцијални дисконтинуитет, стешњеност индивидуа под моралном опскурношћу човечанства. Његов духовни полигон идентификује превођење рефлексивног језика на могућност метаморфозе човека кроз веру у његова есенцијална упоришта којим се упркос присутним сумњама неутралише деструкција и успоставља ритам могућности. Христић је веровао са умереним оптимизмом да позориште доприноси нашем бољем разумевању света и да има могућност да утиче на промену света захваљујући непроцењивој духовној благодарности његовог уметничког језика. У критички интонираним текстовима, сталоженим регистровањем дијалектичког устројства није био гласноговорник животне радости, али није ни сумњао у духовну независност човека.

Више аналитичара тврди да је Христић бољи теоретичар и критичар драме него драмски писац, ми верујемо да ово поређење не би ни требало вредносно подстицати будући да је у основи његовог драмског прегалништва плодан и аутентичан допринос српској драми и теоријској и критичкој рецепцији, од есенцијалне важности за развој драмског стваралаштва и теорије у оквирима српским, али и шире.

Агилни стваралац чији је културолошки и духовни хоризонт идентификован континуираним казивањем и преиспитивањем сталних питања човечанства, у драмама у којима упркос наведених слабости, није изостала прегнатност мисли и духовна аутентичност, потврђује непопустљиву доследност у равни најдубље, најлуцидније рефлексивне сугестивности.

У преовлађујућем духовном простору варљивих каузалитета трајност његовог свеукупног књижевног доприноса у домену драме потврђује потребу за ослонцем на постојане ауторитете и неупитне референце, демантујући сваки потенцијални релативизовани образац рецепције актуелности његовог стваралачког и теоријског рада.

ЛИТЕРАТУРА

ПРИМАРНА ЛИТЕРАТУРА

Христић, Јован. *Четири апокрифа*. Нови Сад: Матица српска, 1970.

Христић, Јован. *Тераса: драма у два дела*. Београд: Одељење пропаганде народног позоришта, 1971.

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

Христић, Јован. *Есеји о драми*. Београд: Српска књижевна задруга, 2006.

Христић, Јован. *О трагедији*. Београд: Филип Вишњић, 1998.

Христић, Јован. „Антички мит и модерна драма” у: *Сцена*, Нови Сад: Стеријино позорје, бр. 3, (1969): 197- 202.

Христић, Јован. *Чехов, драмски писац*. Београд: Нолит, 1981.

Христић, Јован. „Запис о херменеутици”, у: *Летопис Матице српске*, Нови Сад: Матица српска, год. 149, књ. 412, св. 4, (1973): 350-353.

Христић, Јован. *Позориште, позориште*. Београд: Просвета, 1976.

Христић, Јован. *Позориште, позориште II*. Београд: Просвета, 1982.

Христић, Јован. *Позоришни реферати: (позориште, позориште III)*. Београд: Нолит, 1992.

Христић, Јован. *Позоришни реферати II (позориште, позориште IV)*. Београд: Нолит, 1996.

Христић, Јован. *О трагању за позориштем*. Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 2002.

Христић, Јован. *Есеји*. Нови Сад: Матица српска, 1994.

Христић, Јован. *Изабрани есеји*. Београд: Српски ПЕН центар, 2005.

Христић, Јован. *Професор математике и други есеји*. Београд: „Филип Вишњић”, 1997.

Христић, Јован. *Тераса на два мора и друге истините приче*. Београд: “Филип Вишњић“, 2002.

Христић, Јован. *Облици модерне књижевности*. Београд: Нолит, 1968.

Христић, Јован. „Mezzogiorno”, *Јован Христић, сабране песме*, приредио Иван В. Лалић. Нови Сад: Матица српска, (1996): 83-99.

СЕКУНДАРНА ЛИТЕРАТУРА

Грчке трагедије/ Есхил, Софокле, Еурипид; превео Милош Ђурић. Београд: Дерета, 2001.

Зборник радова. Модерни класициста Јован Христић, „Између ерудиције и емоције”, Београд: Институт за књижевност и уметност: Учитељски факултет, 2009.

Ками, Албер. *Драме: Калигула, Неспоразум, Опасно стање, Праведници*. Загреб: Зора, 1971.

Кокто, Жан. *Паклена машина: комад у четири чина*. Београд: NNK Internacional, 2011.

Легенде и митови старе Грчке, приредио Николај Албертович Кун, превела Љиљана Шиљаковић. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 2011.

Лазаревић ди Ђакомо, Персида. „Елементи поезије у драми, Савонарола, Христићева поетска енклава”, у: *Модерни класициста Јован Христић*, зборник радова, приредио Александар Јовановић. Београд: Институт за књижевност и уметност: Учитељски факултет, (2009): 423- 448.

Маричић, Гордан. *Антички мотиви у драмама Јована Христића и Велимира Лукића* – докторска дисертација. Београд, 1999.

Марјановић, Петар. „Два неокласична драматичара: (Јован Христић ‚Чисте руке‘ –1960; Велимир Лукић, ‚Дуги живот краља Освалда‘ – 1963), *Српски драмски писци XX столећа*. Нови Сад: Матица српска. Београд: Академија уметности, (1997): 184-206.

Марјановић, Петар. *Записи театролога : изабрани и нови текстови*, „Јован Христић, Чисте руке”. Нови Сад: Стеријино Позорје, Петроварадин: Алфаграф, (2006): 11-25.

Милин, Бошко. „Јован Христић – позоришни критичар и професор позоришне критике”, у: *Зборник матице српске за књижевност и језик*. Нови Сад: Матица српска, књ. 61, св. 1, (2013): 75-82.

Негришорац, Иван. „Ерудитна прозачност Јована Христића: модели поетског искуства”, у: *Летопис Матице српске*. Нови Сад: Матица српска, књ. 460, св. 4, (1997): 507-529.

Новаковић, Јелена. „Јован Христић и француска поезија”, у: *Модерни класициста Јован Христић*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, (2009): 395-422.

Новаковић, Јелена. „Јован Христић и француска моралистичка мисао: Сартр, Ками, М. Јурсенар, Ж. Греније,” у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. Нови Сад: Матица српска, књ. 58, св. 2, (2010): 339-351.

Огњеновић, Вида. „Морални обзир на првом месту”, у: *Политика*. Београд: Политика новине и магацини д.о.о, (05.08. 2007): 11.

Палавестра, Предраг. „Интелектуални театар”, у: *Политика*. Београд: Политика новине и магацини д.о.о, (07.08. 1971): 18.

Пантић, Михајло. „Јован Христић, њим самим”, у: *Улазница: часопис за културу, уметност и друштвена питања*. Зрењанин: Културно-просветна заједница, год. 36, бр. 179- 180, (2002): 6-9.

Пантић, Михајло. у: *Време*, Београд: НП Време д.о.о, бр.599, (2002): 48.

Петров, Александар. „Зрело лето Јована Христића“, у: *Политика*, Београд: Политика новине и магацини д.о.о, 06.10. (2008):11.

Путник, Радомир. „Позоришне критике Јована Христића“, *Читајући изнова: огледи из драматургије и театрологије*. Нови Сад: Стеријино позорје, (1990): 155-162.

Радојчић, Саша. „Јован Христић, песник“, *Сабране песме*. Београд: Рад, (2002): 27-34.

Сартр, Жан- Пол. *Драме, текстови у позоришту*. Београд: Нолит, 1981.

Селенић, Слободан. „Едипово и наше питање: ‚Чисте руке‘ Јована Христића у Југословенском драмском позоришту” у: *Драмско доба позоришне критике 1956-1978*, приредио Феликс Пашић, Нови Сад: Стеријино позорје, (1960): 215-217.

Селенић, Слободан. „Мисао и осећајност, ‚Савонарола и његови пријатељи‘ Јована Христића у Југословенском драмском позоришту”, *Драмско доба, позоришне критике 1956-1978*, приредио Феликс Пашић, Нови Сад: Стеријино позорје, (2005): 218-222.

Стаменковић, Владимир. „Јован Христић: Чисте руке”, у: *Српска драма*, приредио Растко В. Јовановић, Београд: Нолит, (1966): 458.

Стаменковић, Владимир. „Драме Јована Христића”, у: *Српска књижевност у књижевној критици*, приредио Рашко Јовановић. Београд: Нолит, (1973): 448-454.

ТЕОРИЈСКА ДЕЛА И ТЕКСТОВИ

Алексију Маргарет (Alexiou, Margaret). *After antiquity : Greek language, myth and metaphor*. London: Cornell University Press, 2002.

Анђелковић, Сава. „Теорија драме сустиже драму,” у: *Сцена*, Нови Сад: Стеријино позорје, год. 40, бр.1, (2004): 150-151.

Антологија савремене српске драме, приредио Слободан Селенић. Београд: Српска књижевна задруга, 1977.

- Ануј, Жан. *Антигона, превео Радован Ивић*. Загреб: Загребачко драмско казалиште, 1963.
- Аристотел. *О песничкој уметности*. Београд: Култура, 1982.
- Арто, Антонен. *Позориште и његов двојник*. Нови Сад: Прометеј, 1992.
- Арчер, Вилијам. *Стварање драме*. Београд: Уметничка академија, 1964.
- Балухати, Сергеј. „Проблеми драмске анализе”, у: Модерна теорија драме, приредила Мирјана Миоциновић, Београд: Нолит, (1981): 43-57.
- Бејкер, Џорџ Пирс (Baker, George Pierce). *Dramatic Technique*, The Project Gutenberg eBook, 1919.
- Барт, Ролан. „Смрт аутора”, у: *Поља*, Нови Сад: Прогрес, год. 30, бр. 309, (1984): 450.
- Бахтин, Михаил, Михайлович. *Естетика језичког стваралаштва*. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1965, 1979.
- Бекон, Франсис. *Есеји или Савети политички и морални*. Београд: Култура, 1967.
- Бели, Анђела, (Belli, Angela). *Ancient Greek Myths and Modern Drama, A study in Continuity*. New York University Press – University of London, 1969.
- Беловић, Мирослав. *Како се ствара представа*. Београд: Савез аматера Србије, 1997.
- Бењамин, Валтер. *Естетички огледи*. Загреб: Школска књига, 1986.
- Богоева- Седлар, Љиљана. О промени: културолошки есеји: 1992- 2002. Ниш: Филозофски факултет, Просвета, Београд, Факултет драмских уметности, 2002.
- Брехт, Бертолд. *Дијалектика у театру*. Београд: Нолит, 1979.
- Вилијамс, Рејмонд (Williams, Raymond), (1966). *Modern tragedy*, London: Chatto and Windus.
- Вилијамс, Рејмонд. *Драма од Ибзена до Брехта*, превела Марта Фрајнд. Београд: Нолит, 1979.

- Венчеловски, Татјана, (2013). „Комуникационо биће позоришта”, у: www.pulse.rs
- Вољкенштајн, Владимир, Михаиловић. *Драматургија*. Београд: Уметничка академија, 1966.
- Вучковић, Радован. *Модерна драма*. Сарајево: Веселин Маслеша, 1982.
- Гадамер, Ханс- Георг. *Истина и метода: основи филозофске херменеутике*; превод Слободан Новаков. Сарајево: Веселин Маслеша, 1978.
- Гете, Јохан. Волфанг. *Списи о књижевности и уметности*. Београд: Култура, 1959.
- Гордић, Славко. *Профили и ситуације*. Београд: Филип Вишњић, 2004.
- Деполо, Нада. *Горњи бездан звука*. Београд: Радио Телевизија Србије, 1999.
- Дерида, Жак. *О граматологији*. Сарајево: Веселин Маслеша, 1976.
- Елиот, Томас Стерн. „Поезија и филозофија”, у: *Пољ: лист за културу и уметност*, нови Сад: Прогрес, год, 3, бр. 4, (1957): 2- 3.
- Елиот, Томас Стерн. *Три гласа поезије*, изабрани текстови, превела Милица Михаиловић; предговор и објашњења Јован Христић. Београд: Просвета, (1963): 202-219.
- Жакар, Емануел. *Композиција и њене технике (Јонеско, Адамов, Бекет)*, у: *Модерна теорија драме*, приредила Мирјана Миочиновић. Београд: Нолит, (1981): 471-497.
- Жинестје, Пол. „Драмска геометрија”, у: *Модерна теорија драме*, приредила Мирјана Миочиновић, Београд: Нолит, (1981): 118-151.
- Иберсфелд, Ан. „Актанцијални модел у позоришту”, у: *Модерна теорија драме*, приредила Мирјана Миочиновић, Београд: Нолит, (1981): 84-117.
- Иберсфелд, Ан. *Читање позоришта*. Београд: Вук Караџић, 1982.
- Иглтон, Тери. *Књижевна теорија*, Загреб: Либер, 1987.
- Инкрет, Андреј. *Предмет и принцип драматургије: (о питањима драме и позоришта)*. Нови Сад: Стеријино позорје, 1987.

Јакшић-Провчи, Бранка. *Паралеле и сусретања – Александар Поповић и Душан Ковачевић*, Нови Сад: Филозофски факултет, 2007.

Јансен, Стен. „Шта је драмска ситуација”, у: *Модерна теорија драме*, приредила Мирјана Миоциновић, Београд: Нолит, (1981): 152-200.

Јованов, Светислав. „Нови и најмлађи – испитивање могућности”, у: *Сцена*, Нови Сад: Стеријино позорје, год. 46, бр. 1-2, (2010): 9.

Ками, Албер. „О будућности трагедије“, *Теорија трагедије*, приредио Зоран Стојановић. Београд: Нолит, 1984.

Кант, Имануел. *Заснивање метафизике морала*. Београд: Дерета, 2008.

Касирер, Ернст. *Филозофија просветитељства*. Београд: Гутенбергова галаксија, 2003.

Киш, Данило. *О Електри*. Чачак: Градац, 1992.

Киш, Данило. *Ното poeticus*. Загреб: Глобус, Београд: Просвета, 1983.

Кјеркегор, Серен. „Одраз античке трагике у модерној трагици”, у: *Поља*, Нови Сад: Прогрес, год. 26, бр. 256/ 257, (1980): 202-206.

Кјекегор, Серен. *Страх и дрхтање*. Београд: Плато, 2002.

Козак, Криштоф, Јацек. *Фатална привлачност: субјект и трагедија*. Београд: Службени гласник, 2010.

Кот, Јан. *Позоришне есенције и други есеји*. Београд: Просвета, 1986.

Кот, Јан. „Орест, Електра, Хамлет, у: *Улазница: часопис за културу, уметност и друштвена питања*, Зрењанин: Културно-просветна заједница, год. 8, бр. 38/ 39, (1974): 61- 82.

Кукић, Весна. „Универзални дух Стеријине класике: 1806-156-2006”, у: *Театрон, часопис за позоришну уметност*. Београд: Музеј позоришне уметности СР Србије, год. 42, бр. 1, (2006): 81-88.

Леман, Ханс, Тис. „Нови однос према традицији”, „Од трагедије до перформанса”, у: *Театрон, часопис за позоришну уметност*. Београд: Музеј позоришне уметности СР Србије, бр. 143, (2006): 30-38.

Лукач, Ђерђ. *Етика и политика*. Загреб: Либер, 1972.

Лукач, Ђерђ. *Историја развоја модерне драме*. Београд: Нолит, 1978.

Иглтон, Тери. *Илузије постмодернизма*. Нови Сад: Светови, 1997.

Јовановић, Душан. *Програм представе Хамлет*. ЈДП, 2005.

Маринети, Томасо, Филипо, (Marinetti, Tommaso, Filippo), *Il Manifesto Radiofonico*, 1933.
www.radiospeaker.it/blog/manifesto-della-radia-futurismo-radio.html

Марјановић, Петар. *Српски драмски писци XX столећа*. Београд: Факултет драмских уметности, Институт за филм, позориште, радио и телевизију, 2000.

Матић, Душан. *Пропланак и ум*. Београд: Нолит, 1969.

Мелетински, Јелеазар, Мојсејевич. *Поетика мита*, Београд: Нолит, 1983.

Мерин, Ото, Бихаљи. *Јединство света у визији уметности*. Београд: Нолит, 1974.

Миочиновић, Мирјана. *Модерна теорија драме*. Београд: Нолит, 1981.

Мишић, Зоран. *Критика песничког искуства*. Београд: Српска књижевна задруга, 1976.

Морон, Шарл. „Победничка машта”, у: *Модерна теорија драме*, приредила Мирјана Миочиновић. Београд: Нолит, (1981): 409-427.

Мукаржовски, Јан. „Две студије о дијалогу”, у: *Модерна теорија драме*, приредила Мирјана Миочиновић. Београд: Нолит, (1981): 264-292.

Мукаржовски, Јан. *Огледи из поетике и естетике*. Крагујевац: Завод за уџбенике и наставна средства, 1998.

Настић, Радмила. „Антропологија и теорија драме”, у: *Етноантрополошки проблеми*, Београд: Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета, год. 5, св. 3, 2010.

Ниче, Фридрих. *Рођење трагедије*. Београд: Дерета, 2012.

Павис, Патрис, Лазих, Радослав. *Париска theatralia: у трагању за естетиком режије*. Београд: Панбулик, 1988.

55. Стеријино позорје. *Нова мисао: часопис за савремену културу Војводине*. бр.6, (2004): 73.

Павловић, Миодраг. *Обреди поетичког живота*. Београд: Књижевна реч, 1989.

Пекић, Борислав. *Изабрани есеји*. Нови Сад: Соларис, 2007.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Хумор као партитура: Жан Ануј, Женски оркестар” у: *Позориште: лист Српског народног позоришта*, год. 70, бр. 10, (2003): 11.

Плеснер, Хелмут. *Ступњеви органског и човјек: увод у филозофску антропологију*. Сарајево: Веселин Маслеша, 1981.

Путник, Радомир. *Савремена српска драма*. Београд: Удружење драмских писаца: Модерна гаража: Културно просветна заједница Београда, 2008.

Радојковић, Мирољуб. „Искушења културе” у: *Поља, месечник за уметност и културу*, Нови Сад: Прогрес, год. 28, бр. 79, (1982): 241-243.

Селенић, Слободан. *Драмски правци XX века*. Београд: Уметничка академија, 1971.

Сиоран, Емил. *Пад у време*. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2008.

Скупштина за избор нових чланова, САНУ, Одељење језика и књижевности. Београд, (1997): 4.

Ралстон, Сол, Џон. *Несвесна цивилизација*. Лозница: Карпос, 2010.

Сонди, Петер. *Теорија модерне драме*. Београд: Лапис, 1995.

- Стајан, Ц. Л. „Комуникација у драми”, у: *Модерна теорија драме*, приредила Мирјана Миоциновић. Београд: Нолит, (1981): 214-243.
- Стаменковић, Владимир. *Краљевство експеримената: двадесет година Битефа*. Београд: Нова књига, 1987.
- Стојановић, Олга. „Европска трулеж II, прилог критици практичног ума”, у: *Драма*, Београд: Удружење драмских писаца Србије, бр. 8., (2004): 11.
- Сурио, Етјен. „Драматуршке функције”, у: *Модерна теорија драме*, приредила Мирјана Миоциновић, Београд: Нолит, (1981): 57-83.
- Сурио, Етјен. *Две стотине хиљада драмских ситуација*. Београд: Нолит, 1982.
- Теорија драмских жанрова*. Избор, предговор и редакција Светислав Јованов, Мит пролећа: комедија, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, (2015): 77-95.
- Финци, Ели. *Више и мање од живота: утисци из позоришта*. Београд: Просвета, 1965.
- Фрај, Нортроп. *Анатомија критике: четири есеја*. Загреб: Напријед, 1979.
- Фон Фриц, Курт. „Античка и модерна трагедија”, у: *Модерна теорија драме*, приредила Мирјана Миоциновић, Београд: Нолит, (1981): 360-378.
- Фергасон, Френсис. *Суштина позоришта*. Београд: Нолит, 1970.
- Фергасон, Френсис. „Паклена машина: мит у позадини модерног града”, у: *Појам позоришта*, превод и предговор Марта Фрајнд. Београд: Нолит, 2011.
- Фуко, Мишел. *Поредак дискурса: приступно предавање на Колеж де Франсу, одржано 2. децембра 1970. године*. Лозница, Карпос, 2007.
- Хегел, Вилхелм, Фридрих. *Естетика 1-3*. Београд: Београдско издавачко-графички завод, 1991.
- Хегел, Георг, Фридрих, Вилхелм. *Феноменологија духа*. Београд: Дерета, Естетика, Бигз, БГ, 2005.
- Харвуд, Роналд. *Историја позоришта*. Београд: Слио, 1998.

Чомски, Ноам, Фуко, Мишел. *О људској природи: Правда против моћи*. Лозница: Карпос, 2011.

Шелинг, Фридрих, Вилхелм, Јозеф, фон. *Филозофија уметности*. Београд: БИГЗ, 1989.

Шехнер, Рихард. „Крај хуманизма”, у: *Сцена*, Нови Сад: Стеријино позорје, год. 19, књ. I, бр.3, 1988.

Штајгер, Емил. *Умеће тумачења*, књижевни погледи. Београд: Просвета, 1978.

Штајнер, Џорџ. *Смрт трагедије*. Загреб: Центар за културну дјелатност Савеза социјалистичке омладине, 1979.