

ДВА НЕОКЛАСИЧНА ДРАМАТИЧАРА

(ЈОВАН ХРИСТИЋ: „ЧИСТЕ РУКЕ“ – 1960; ВЕЛИМИР ЛУКИЋ:
„ДУГИ ЖИВОТ КРАЉА ОСВАЛДА“ – 1963)

Јован Христић и Велимир Лукић изразити су представници оне групе српских драматичара мисаоно-поетског опредељења који су се јавили шездесетих година, а које и данас у српској театрологији – не нашавши прецизнију одредницу – означавамо као неокласичаре. За њихово драмско стваралаштво карактеристичан је релативно краткотрајан живот на репертоарима: њихове драме, у тренутку настанка, извођене су у најеминентнијим позориштима Београда, обојица су добила значајне позоришне награде и у то време ушли у круг водећих српских драматичара. Али, већ крајем седамдесетих година њихови „апокрифи“ и „фарсе“ углавном су нестали с репертоара. Данас је јасно да је тај брзи „излазак из моде“ био последица „истрошености митске форме као оквира за савремено драмско казивање“ (то је рађало „антагонизам према антигонизмима“ код позоришних људи и публике), али и појаве нових драматичара који су о савременом друштву писали у непосредној и животнијој форми.

I

Расправу о Јовану Христићу као драмском писцу ваљало би почети од његовог схватања суштине драме и позоришта („Простор позорнице није само оквир у коме се неки догађаји збивају, него контекст у коме се просуђују људски поступци и у коме човек добија своју праву меру суочен са великим елементарним силама живота ... и свако питање о човеку које се постави на позорници постаје питање које се тиче самих основа нашег постојања пред боговима што нам се мешају у живот под небом које ћути, или у историји што нас односи незнано куда”)¹, а његова драмска дела читати са свешћу о распону његових многостраних духовних активности (песник, књижевни и позоришни критичар, професор драматургије на Универзитету) и о

¹ Јован Христић: *Студије о драми*, Народна књига, Београд 1986, стр. 114.

профилу образовања (дипломирао чисту филозофију). С ових духовних позиција и с рано испољеним склоностима за театар, Христић је, размишљајући о прожимању књижевности и филозофије, природно могао доћи до своје поетике драме. „Рекао бих да је то пре свега потреба да се о човеку проговори истовремено и крајње конкретно и крајње обухватно, да се велике опште истине осветле животом и живот просветли општим истинама, да се високе апстракције оживе а животу нађе највиши смисао – онако како је то било у грчкој трагедији.“² А кристалишући своја сазнања о елементарним силама које осведочено уобличавају наш живот, а далеко су ван моћи наших опажања, Христић је, и академски проучавајући многе системе мишљења, експлицитније прихватио сазнања Баруха Спинозе: „Једино је Спиноза знао да је тај Неко коме смо приписивали уобличавање нашег живота у ствари нико, а да се све ипак збива као да некога има.“³

Иако је видљиво да у својим драмским делима често даје сасвим лична тумачења неких архетипских тема и ситуација, Христићеве драме (*Чисте руке* – 1960; *Орест* – 1961; *Савонарола и његови ђријатјељи* – 1965; *Седморица, како бисмо их данас читали* – 1969), делом и зато што се, уз изузетак *Тересе* (1971), ослањају на старогрчке и ренесансне митове, доказују да је он у суштини особен традиционалист, скептичан у односу на помодност било које врсте, те је разумљиво што је од ране младости мислио да је „кидање са традицијом у већини случајева само изговор да се пишу бесмислице“.⁴

Тема ове расправе је анализа драме *Чисте руке*, чије особености, верујем, најмаркантније одликују Христића као драматичара. Прва штампана верзија *Чистих руку* (1962) почиње прологом (говори га песник Ијон) који даје, укратко, стандардну старогрчку верзију мита о Едипу. Пролог подвлачи њену тачност завршном реченицом: „Толико сам прочитао у старим рукописима“, а Првосвештеник, у трећем чину, говори о њој као „старом пророчанству“ („Објављујем старо пророчанство. Овај човек је син Лајев и Јокастин. Он је убио свога оца и постао муж своје мајке“). У последњој, штампаној верзији дела (1987), пролог је изостављен. Карактеристично је да су досадашњи озбиљни аналитичари *Чистих руку* темељније поредили Христићеву драму с трагедијом Софокла *Цар Едип* него с изворним старогрчким митом. Тако Владимир Стаменковић, полазећи од сопствених знања и преокупација, верује да ћемо драматуршке особености и сложени свет идеја Христићевог дела боље разумети ако *Чисте руке* „не

Јован Христић: *Истио*, стр. 114–115.

Јован Христић: *Истио*, стр. 178.

Јован Христић: *Поезија и критика поезије* (есеји), Матица српска, Нови Сад 1957, стр. 24–25.

упоређујемо с изворном верзијом мита већ с његовом посредном сликом, датом у Софокловом *Цару Едипу*. У оба дела, позорница zbивања је један антички град, суочен с неизмерном несрећом. Радња се одиграва у критичном часу Едиповог живота, а протагонисти су познати јунаци из древног античког света. И један и други драматичар приказују јунака ухваћеног у тачкове машинерије из које нема излаза, унапред осуђеног, мада, у основи, он није исто лице: за Христића, то је млад, непорочан пастир, безбојан у својој обичности, за кога се иронично каже да је 'без других карактеристика', док је Софоклов Едип суморан, необичан човек, оцеубица, мајчин љубавник, и – како би рекао Ниче – 'одгонетач тајни природе'. У *Чистим рукама*, осим тога, измеђен је и карактер судбине, неумитност с којом се Едип суочава: уместо тајанствене несхватљивости божанског поретка, код Христића се пред Едипом испречила животна стварност са својим биолошким, психолошким и социјалним сложеностима. Одатле закључујемо да наш писац има пред очима другачији циљ од Софокла: да један класичан мит сведе на размере конкретне људске ситуације, коју је, као и сваку личну историју, могућно рационално објаснити. Отуда потиче и превага рационалног момента у Христићевом комаду: док над античком драмом лебди виша спиритуална нужност, која људско биће спутава, детерминише, преобраћа у пасивну играчку, у *Чистим рукама* човек је у извесној мери постао равноправан партнер силама које га угрожавају, доводе до ивице 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."⁵

Покушаћу да тематски допуним досадашње анализе и да дословније укажем на основне разлике између старогрчке верзије мита о Едипу и Христићевог драмског дела. Радња *Чистих руку* се јасно и тенденциозно одваја од те верзије на више начина. Христићев Едип не убија Лаја нити постаје Јокастин муж. Његово време није време митске радње о којој Пролог говори (она се свакако „догодила” у предхомеровској епохи, као и радња других прича такозваног Тебанског циклуса) него је знатно касније, вероватно IV век пре наше ере. Померање времена радње писац наглашава различитим упућивањима на филозофске и књижевне актуелности IV века пре наше ере које се тичу Едипа и његових саговорника. На пример, у разговору с Јокастом Тересија помиње своја предавања о Анаксагоринијој филозофији („Звезде су усијано камење, и тако даље”), а Анаксагора је мислилац који је живео у V веку пре наше ере. Даље, у две сцене –

⁵ Владимир Стаменковић: *Позориште у драматизованом друштву*, Просвета, Београд 1987, стр. 75–76.

једном у првом, једном у другом чину – Хоровођа се обраћа хору грађана и „прозива“ их („Ти, Тразибуле? Ти, Тразимаше? Ти, Хармиде? Ти, Дамоче?“). То нису измишљена имена: Тразибул је антички државник (V – IV век пре наше ере), Тразимах и Хармид су учесници Платонових дијалога о политици, што је случај и с Дамоном (вероватно је омашком написано „Дамок“, уместо „Дамон“). Сва тројица били су историјске личности: Тразимах из Хелкедона био је беседник на гласу, ученик софисте Горгија (око 483–375), такође чувеног беседника; Хармид је био атински аристократ који је припадао Сократовом кругу, што је случај и са софистом Дамоном, Перикловим учитељем у музици и политици. Треба имати на уму да Христић прави двоструку „нетачност“, очито намерно: „греша“ и у времену и у месту (Атина, уместо Тебе) ангажовања ових личности. Када, у трећем чину, робови доносе Лајев леш (убијен је по налогу Тиресије), у разговору који воде Тересија, Ијон и Едип дотиче се тема софистике и дијалектике, које одликују грчку филозофију тек у V и IV веку пре наше ере. Најочитији анахронизам ове врсте јесте увођење Ијона, епонима Платоновог дијалога, као драмског лика. Ваља одмах нагласити да се та сличност исцрпљује именом, иако је Христићев Ијон песник (то, ипак, асоцира на Платонов дијалог *Ијон*, посвећен питањима књижевног стварања и морала) и припада времену у које је смештена радња *Чистих руку*. Морам признати да сам очекивао да ће Христић, када је већ посегнуо за именом Платоновог Ијона, овога користити не само као питорескни и гротескни лик (а није), већ и за свој савремени коментар прве познате дефиниције глуме у европском позоришту. (Подсећам на амбивалентност Платоновог става: размишљајући како настаје и делује глумачка уметност, он је налази у заносу којим глумац прилази интерпретацији текста, те тако извориште глуме налази у емотивним подстицајима. Речју: рапсоду Ијону, док рецитује дирљиве епизоде *Илијаде* и *Одисеје*, очи се напуне сузама, а док изговара текст који изазива страх, срце почне снажно да му куца и подигне му се коса на глави. Али истовремено, упркос заносу, глумац је свестан да глуми: Ијон је у стању да и при највећем узбуђењу мотри на реакције публике, од чијег му задовољства зависе и слава и награда). Како је Христићев Ијон песник, природно би било очекивати коришћење познате Платонове негације Сократове тезе о божанском пореклу песничког надахнућа („песник је божји гласоноша“). Очито је да ни у овом контексту Христић не користи све могућности за стварање упечатљивијег лика. У *Чистим рукама* Ијон је режимски песник, који ствара пригодне песме по директивама Тиресије („Саставићеш песму о Едиповом подвигу... Ја знам да си ти надахнут песник, Ијоне... Твоја песма мора да буде приступачна и

разумљива. Она мора да надахњује људе племенитим осећањима и оптимизмом") које личе на директиве времена што је Христићевој драми непосредно претходило. Ијон, који је овде и прагматик („све у своје време и на свом месту", једна је од његових девиза), не скрива да пише и „праве" песме, али остаје нејасно да ли те песме неће нико да слуша, или их опрезни Ијон није ни показао јавности. Понекад се у исказима Ијона може препознати и став писца драме: игра се игра до краја, и само онај ко се тако игра може да каже да има руке – чисте или прљаве – док онај ко се не ангажује остаје само празна чистота. Ове ставове Ијон заступа, почетком трећег чина, у сукобу с Едипом. Тај сукоб је варијација основног драмског сукоба *Чистиx руку* (Едип – Тиресија): и Ијон жели да се догађања одвијају онако како је митом предвиђено, јер ће у том случају написати песму, по укусу наредбодавца Тиресије, човека власти, а од тога ће имати користи и он и поезија. Христићев Ијон је први песник Тебе, по званичном рангу. Истина, био је други на последњем такмичењу песника иза Симонида, којег у тексту драме Тиресија назива класиком („Симонид је већ давно класик, што значи да си ти први живи песник"). Како је стварни Симонид умро 468. године пре наше ере, то је још један од анахронизама којим се Христић служи са циљем који је већ назначен. Смисао једног анахронизма нисам успео да одгонетнем: зашто Едип одлази у Елеузис (место у Атици, на самој обали мора, док је Теба у Беотији) да продаје овце. Овај географски локалитет помиње се у драми два пута, под нешто измењеним именом. Реч је, у ствари, о Елеусини, светилишту на западу Атике, посвећеном богињи жита Деметри и њеној кћери Кори или Персефони. Место је било чувено по елеусинским мистеријама. Реч је о врсти свештеног позоришта посвећеног приказивању тајне рађања жита и човека. Приказивању су могли да присуствују само посвећени (ако би се ту затекао неко непозван, био би убијен). Елеусинске мистерије одржаване су до IV века наше ере. Делује природно што је, по тексту драме, млади пастир у Елеузису видео само жене, али је штета што писац није искористио, бар у вербалном слоју драме, нешто од поменутих елеусинских мотива.

Разуме се, Христић је могао да одступи од мита а да остане у митском времену, или бар да не прави упадљиве анахронизме. Ако је поступио другачије, то је зато што је хтео да нагласи везу својих порука са филозофијом V и IV века пре наше ере, посебно Платоновом (отуд имена: Ијон, Тразимах, Хармид, можда и Дамон). Његове алузије на софистику и дијалектику кореспондирају с разматрањима о релативности односа бело-црно, које изриче Ијон, после расправе Едипа и Тиресије, на почетку трећег чина („После једног вашег

говора грађани више не би знали шта је црно, а шта бело. Видели би свуда сиво, или неку другу боју коју ви желите да они виде. То је највише што један владалац може да постигне”), односно невиности и греха, у сцени на крају трећег чина, када се Тиресија обраћа хору грађана („Ви који судите овде, ви који говорите о праведности и греху, узмите га. Он је невин. Његове руке су чисте. Узмите га што пре, иначе ће се његова невиност распасти као плод од своје зрелине од свог црва”). У истом духу било је и његово опредељење за жанровску одредницу „игра речи у три чина”, које се, у завршној верзији драме, писац одрекао. У духу српског језика тачније је било рећи „игра речима”, али је „игра речи” синтагма позната у грчкој софистици и дијалектици класичног доба. Платон и Платонов Сократ су, разуме се, велики проучаваоци дијалектике и велики критичари софистике. Све то има видан политички слој: то показује и избор имена (Тразимах, Тразибал и Хармид), као и чињеница да су Анаксагора и Дамон били учитељи Перикла. Могућно је да су алузије на Платона одјек дела Карла Рајмонда Попера *Отворено друштво и његови непријатељи*⁶, које приказује Платона, Хегела и Маркса као родоначелнике тоталитарних теорија. Критичари дела Платона, пак, често наглашавају везу између Платонових тоталитарних учења о друштву и његовог одбацивања уметности, посебно позоришних учења о друштву и његовог одбацивања уметности, посебно позоришне. Ни ове могућности, мислим, Христић није довољно искористио.

Христић је у *Чистим рукама*, чини се на посредан начин, критички опсервирао комунистичку диктатуру, политику и морал времена у којем је драма настала (1960) и да је за то време, како је запазио Слободан Селенић, интелигентно и обавештено поставио изузетно провокативна питања каква су „однос мита и историје, стварности и легенде, слободе и њених ограничења, појединца и заједнице”⁷. Алузија на Сартрову драму *Прљаве руке* (1948), у наслову Христићеве драме, такође указује у том правцу. Већина критичара бавила се поређењем ова два драмска дела. Кристалисао се суд да су обе драме о проблему моралног оправдања људских поступака изазваних неком специфичном и заоштреном ситуацијом. *Прљаве руке* су политичка драма у којој ту ситуацију одређује промена политике једне револуционарне партије у земљи Илирији (било је коментатора у Француској који су веровали да Сартр алудира на збивања у Југославији). Промена политичког курса вернике претходне политичке партије претвара у дисиденте и издајнике. Носилац дилеме: ангажовати се по

⁶ Први том, посвећен Платону, штампан је први пут 1945. године.

⁷ Слободан Селенић: *Антиологија савремене српске драме* (предговор), Српска књижевна задруга, Београд 1977, стр. 54.

цену прљавих руку или остати пасиван и чистих руку, код Сартра је Иго, француски интелектуалац, коментатор и уредник партијског листа, који није политички сигуран („поштена интелигенција”), а на личном плану има трауме с младом и еротски непробуђеном супругом Десиком. За разлику од носилаца претходне политике, али се на убија Одерера, једног од носилаца претходне политике, али се на крају показује да је и тај његов „слободни избор”, у ствари, био привид. Христић у *Чистим рукама* дилему разрешава на супротан начин, али долази до сличних закључака – поступком свог главног јунака даје „спектакуларни одговор на хипотетично питање: шта би било са Игоом да није убио Одерера”.⁸

У досадашњим коментарима, с изузетком расправе Марте Фрајнд,⁹ није изричито наглашено да после прве лажи, коју изговара по савету Сфинге („признање” да је убио Лаја), Христићев Едип више није човек чистих руку и да зато, све до краја драме, живи у заблуди, бранећи чистоту које више нема. С друге стране, решивши тачно загонетку Сфинге, и ослободивши Тебу заточења, Едип се и непосредно ангажовао. Зато објашњење за његово одбијање даљег ангажовања (то подражава „признање” убиства човека којег није убио и брак са старијом женом, па била она и краљица) ваља тражити у његовом неискству и незнању, али и првим утисцима о тебанском свету у којем се не сналази и не осећа добро, јер га доживљава као свет лажи, убиства и сплетака. То доводи до расплета: изгубивши свој свет (Едип: „Имао сам свој свет и ви сте ми га одузели”), а не прихвативши тебански, Едип не може да се оствари као друштвено биће и ишчезава у празнини своје чистоте. При том коментатори пропуштају да запазе да је Едипово инсистирање на сопственој чистоти пресудно допринело да избегне једну од „најстрашнијих људских судбина које се могу замислити”. На том ставу протагониста драме писац гради основни драмски сукоб *Чистих руку*, чији су носиоци Едип и Тиресија. Опонент главног јунака у Христићевој интерпретацији је филозоф и пророк који зна исход догађања по „старом пророчанству” и, следећи потребе тебанске заједнице (у смислу друштвених и политичких захтева), настоји да се доследно, корак по корак, оствари неумољива митска прича. У судару те две концепције смисла људског ангажовања, одвија се у основи сижејни ток ове конверзационе драме. Тај судар био би жешћи и животнији да је Христић искористио све могућности које је пружао лик Тиресије. За разлику од старогрчких

⁸ Слободан Селенић: *Истио*, стр. 54. Зато је, вероватно, Драган Јеремић размишљајући о дилеми добро-зло и ангажованост-пасивност, изнео тезу да Христићеве *Чисте руке* нису варијација мита о Едипу, већ варијација Сартрове драме *Прљаве руке* (Драган Јеремић: *Једна драмска парафраза*, Савременик, бр. 12, Београд 1960, стр. 605).

⁹ Марта Фрајнд: *Апокрифи Јована Христића*, Књижевна историја, бр. 14, Београд 1971, стр. 338-356.

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 испуни¹⁰ – Тиресија је филозоф и пророк који, на нивоу фабуле драме, „свако јутро говори о добрим знацима“. То је у функцији (на нашим просторима увек актуелног) политичарског оптимизма, који и иначе одликује поступке Тиресије, на шта је писац, који тај површни оптимизам не прихвата, очито „алергичан“. Тај оптимизам тебански филозоф и пророк не користи само у јавним иступима него и у разговорима. Тако, у једној од првих реплика које изговори на сцени, каже Јокасти: „Мислим да се ускоро можемо надати срећном завршетку наших патњи и остваривању наших нада, краљице. Данас су предзнаци били изненађујуће добри, то сам и саопштио граду у својој јутарњој поруци.“ Тиресија је у *Чистим рукама* прагматик којем је у овоземаљским стварима најважније добро полиса („Сваки краљ је добар ако све остало иде добро, а пун стомак је једини судија који све опрашта“) и у његовим поступцима нема граница и моралних скрупула када је реч о остваривању тога циља („Једини начин да се један рђави краљ замени добрим краљем јесте да се онај први убије“). Његова покорност боговима је ван сумње (упркос иронији којом су прожети многи његови коментешкоћама, све етапе „старог пророчанства“ испуне до краја. Ти су *spiritus movens* протеривања Лаја; он је главни организатор покушаја да се Едип изабере за краља и ожени краљицом Јокастом; он издаје наређење да се убије Лај, итд. Обојица носилаца основног сукоба у Христићевој драми су антихероји. При том писац показује довољно разумевања за трагичну Едипову судбину, али не оставља без аргумената ни Тиресију, којем омогућава да у трећем чину, у најдужем монологу драме, брани свој став о неопходности ангажовања и уверења да се слобода не састоји ни у „да“ ни у „не“, и има привилегију да, после Едиповог нестанка, изговори последње и најживотније речи драме: „Остало нам је да живимо“. Штета је што је чулно језгро Тиресијиног лика остало само у дискретним наговештајима: он се диви заласку сунца које може само да замисли; осећа музику вечери; не устручава се да противречи Јокасти, када се ова пожали да је стара: „Не смете тако да говорите, краљице. Ваздух који трепери око вашег тела говори сасвим супротне ствари“. Митски Тиресија имао је у младости фазу живота у којој је био

¹⁰ Навешћу само два примера. Први је из Хомерове *Илијаде*: Касандра, тројанска принцеза која има пророчку моћ, стално прориче пропаст Троје. Други је сачуван у каснијим верзијама римске поезије која се односи на Тројански рат: Лаокоон, свештеник, узалуд упозорава и прориче несрећу ако Тројанци унесу коња у град („Бојим се Данајаца и кад дарове доносе“). Та алузија на Тројанског коња, којег су Грци (Данајци) поклонили Тројанцима („Timeo Danaos et dona ferentes“) јавља се у Вергилијевој *Енеиди* II, 49.

жена (позната је његова тврдња да жена, много више него мушкарац, ужива у сексуалном чину). Само је мото драме (фрагмент из коначног једног шлагера на енглеском језику), који је изостављен из коначног верзије текста, можда нешто наговештавао у том смислу. Понекад захваљујући лику Тиресије, у наоко неважној конверзацији, Понеким слика тоталитарног друштва које почива на принуди за краља и полицијском надзору (Тиресија: „Едип ће бити проглашен за краља још данас после подне. Ти знаш шта треба да урадиш?” Гласник: „Припреми трг испред палате. Позвати угледне грађане. Извршити потреба обезбеђења.” Тиресија: „Знаш кога треба позвати на свечаност?” Гласник: „По списку за данашњи ручак?” Тиресија: „Ти више нису поуздани. Потребни су нови извештаји”). Ово је, у сатиричком контексту, најјаснија алузија *Чистих руку* на наше савремено друштво, „незапажена” у дневним позоришним критикама из шездесетих година. Наравно, не би требало ни данас преоштро судити о позоришним хроникама из шездесетих година: шта је у то време било могућно јавно рећи о порукама *Чистих руку*, показује и опрезна изјава самог писца, изречена 1961. године, као одговор на питање – шта је суштина његове драме: „Послужићу се коментаром Душана Матића који је, чини ми се, некако најбољи и најближи тексту: ‘Наша драга антитеза индивидуа – друштво погрешна је, јер индивидуа у чистом стању не постоји, него се ради о сукобљавању унутар те ситуације, тј. ту постоји индивидуа – се срећу индивидуа и друштво и ту настају проблеми’. То *тврђе* је можда у речима које изговара Тиресија Едипу: ‘Ти ћеш бити краљ макар само за један дан, и муж Јокастин макар само за једну ноћ.’¹¹ Сећам се да овај Матићев коментар у оно време нисам разумео, а не разумем га ни данас.

Драматуршка форма *Чистих руку* омогућава да се током основног сижејног тока, који, ипак, на особен начин одређује митска прича (Христићева интерпретација садржи основне токове и лавиринте старе приче, иако је у основним тачкама презентује из „контре”), сукоби и конфронтације мишљења остварују коришћењем обрта у конверзацији. Тих сукоба је више него што је у досадашњим анализама запажено (Едипа с Тиресијом, Ијоном, Јокастом, Хоровођом и хором грађана, и др.), а неки од њих израстају и из драмских ситуација. Поменуто коришћење митског оквира допринело је да се, током радње ове модерно компоноване драме, на више места јавља, за тајновитост радње делотворан, епски композициони принцип: предосећање – испуњење. О предосећању „добрих знакова” које наговештава Тиресија већ је било речи, а има и других карактеристичних примера: Јокаста (Едипу): „Ја се плашим нечега што видим у теби”;

¹¹ Б. Д.: *У митју откривамо айсурдност* (Дијалог у пролазу, разговор с Јованом Христићем), Телеграм, Загреб 30. јун 1961. стр. 169.

Едип (Ијону): „Ова тишина је мртва, осећам како она прети“; Едип (Тиресији): „Нешто ми је говорило да не долазим овамо. Али ја сам ипак дошао“; Хор грађана наводи знаке који слуте грех и несрећу: извор је пресушио, црни облак је прешао преко куће, змија је прешла стазу у кућном врту, грозница је затрела кости човека. Ови се знаци јављају све до тренутка када Првосвештеник објави „старо пророчанство“, а Христићев Едип докаже да се оно није испунило (па тако ни сва претходна предосећања) и да пред грађанима Тебе стоји чистих руку.

Христићу је, свакако из сопственог искуства, познато да је проблем писаца доброг укуса у томе што у драмском делу избегавају да употребе јаку и сочну реч и драстичну ситуацију, али помишља да је повремено могао да се изложи таквом ризику због њихове сценске продуктивности. Већа је штета што у *Чистим рукама* нема довољно хумора, тим пре што су у Христићевом драмском опусу видљиви енглески ментори Томас Стернс Елиот, Кристофер Фрај и Бернард Шо, као и Француз Жан Жироду – „класик прекривен блиставом одећом импресионисте“ – у чијим се делима јавља драгоцен хуморна нит у варирању старогрчких митова. Од три карактеристична хуморна места у *Чистим рукама*, прво је пример суптилног осећања за смешно (Јокаста: „Ви говорите својим речима. Ја вас слушам, не разумем ништа од онога што говорите, Тиресија, као да некога желите да опчините, али осећам да сте ме убедили“), док су друга два „сочнија“ (Јокаста, када први пут угледа Едипа: „Како је само леп! Каква рамена! Какве руке! Биће уживање имати га за мужа, када се окупа, разуме се.“ Чланови хора грађана алудирају да је Јокаста, уз старог мужа, имала и љубавнике: „Њој су сигурно досадили официри. Улазе ли они на команду и у постељу?“). Обиље ироничних реплика недовољна је компензација за одсуство хумора, чије би корене можда требало тражити у чињеници да у конверзационим драмама ликови често немају очекивану и спонтану језичку равн и говоре неаутентично, слично ликовима драма отворене форме за које се може рећи да „језички живе преко својих могућности“.¹²

Дидаскалије су у *Чистим рукама* конвенционалне и ретке. Чини се да је писац прихватио савет Владимира Михајловича Вољкенштајна да је шкртост у дидаскалијама уопште добар знак. Традиционалистички означене промене двадесет осам слика (девет у првом, тринаест у другом, шест у трећем чину) замениле су, у завршној верзији дела, сажете техничке ауторске назнаке („Улази Едип“, „Долазе Тиресија и Гласник“ и сл.). У тој верзији аутор је додао неколико

¹² Фолкер Клоц. *Затворена и отворена форма у драми*, Лапис, Београд 1995, стр. 129.

дидаскалија које означавају физичку радњу („Ухвати Сфингу за хаљину”, „Едип се сакрије”, „Скочи на Ијона”, „Пушта Ијона”, „Припије се уз Едипа”). Већина дидаскалија су упутства за инфлексије: граја (пет пута), једини светлосни знак, у функцији предосећања несреће, понавља три пута („Пламен лизне и угаси се”). Посебно истичем уводну дидаскалију *Числних руку* („Пред градским вратима Тебе. Небо је плаво и јасно, медитеранско небо пред којим се све претвара у очигледне истине. Сфинга и Дечак”) у којој се, и поред њене једноставности, може наслутити и метафора и тајна; то је чини једном од најособенијих дидаскалија у српској драмској књижевности.

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

II

У досад најамбициознијој едицији драмских дела српске књижевности¹³, три аутора из раздобља после Другог светског рата добила су посебне књиге: Александар Поповић, Велимир Лукић и Душан Ковачевић. Приређивач Лукићевих драма, угледни професор Универзитета и позоришни критичар Владимир Стаменковић, у веома фирмативном предговору написао је: „Пред нама је аутентични драмски писац с којим новија српска књижевност добија драгоцен, италијански импулс и доживљава својеврсну обнову. Данас, док га поно-

¹³ *Српска књижевност – Драма*, у двадесет пет књига, Нолит, Београд 1987.

во читамо, тај утисак је још недвосмисленији.¹⁴ Лукићева фарса *Дуги живот краља Освалда*, уз критичкији коментар приређивача, добила је место и у компетентној *Антологији савремене српске драме* коју је, 1977. године, приредио Слободан Селенић. Зато је положај писца ове расправе, који нема наглашену склоност за неокласична драмска дела, у извесном смислу деликатан. Наравно, најлакше и радикално решење би било да расправу о Лукићевим драмама не уврстим у ову књигу. То би, ипак, био лични хир којим бих довео у сумњу сазнања и искуства стечена размишљањем о избору писца у током анализе одабраних драма у књизи обавезујућег наслова (*Српски драмски писци XX stoleћа*). Желим да нагласим да сам се за већину писца и драмских дела определио по сопственим афинитетима и личној вредносној лествици, али да сам на време схватио да су неки од њих у ову књигу ушли сами, независно од моје воље. Један од тих писца је и Велимир Лукић, писац једанаест изведених драмских дела: *Окамењено море* (1962), *Дуги живот краља Освалда* (1963), *Бертолове кочије или Сибила* (1963), *Валдурђијска ноћ* (1964), *Афера негујне Анабеле* (1969), *И смрт долази на Лемно* (1970), *Завера или дуго праскозорје* (1976), *Зла ноћ* (1976), *Santa Maria della Salute* (1980) и *Тибетанска кућа* (1987).

То је, можда, и разлог што ћу овај текст, уместо приступа фарси *Дуги живот краља Освалда* коју сам одабрао за анализу, почети сећањем на догађаје од пре две деценије. Реч је о збивањима која су непосредно претходила премијери Лукићеве драме *Зла ноћ*, изведене 30. марта 1976. године у Српском народном позоришту у Новом Саду. Мислим да би она можда могла да објасне и мој однос према Лукићевим драмама.

У то време био сам доцент Академије уметности у Новом Саду (а претходних шест година драматург Дrame Српског народног позоришта). Два дана пре премијере јавио ми се мој негдашњи управник у Позоришту, Милош Хацић: „Позивам те да дођеш у Нови Сад на генералну пробу *Зле ноћи*. Био сам пре неки дан на 'прогону' и јуче на првој генералној и покушао сам да им кажем да нису на правом путу. Ту је неки чудан млад редитељ који не схвата, или неће да чује, шта му се говори. Ти си му ближи по годинама, и знајући твој 'директни начин', помишљам да би се у представи бар нешто могло поправити. Пре пробе могао би да свратиш до мене (ја тамо више нећу ићи), а већ данас бих најавио твој долазак на пробу. Тако бисмо избегли евентуалне неспоразуме формалне природе. Овде ми сада није лако. Сви на које сам некада могао да рачунам више нису

¹⁴ Владимир Стаменковић: *Велимир Лукић, Изабране драме* (предговор), Нолит, Београд 1987, стр. 5.

198
 овде. ¹⁵ Милош Хаџић, бар за мене, није био човек чије се молбе одбијају, утолико пре што смо све време, до његове преране смрти, имали врло коректне односе. Свестан да ова дигресија није случајна, сећам се да сам сутрадан, после гледане пробе, стигао у позоришни салон, по свом старовремском обичају, минут пре заказаног састанка и чекао дуже од пола сата да се појаве остали. Најзад су стигли: поред редитеља и чланова ансамбла, ту су били и Велимир Лукић и Мирко Милорадовић, који је ту дошао као пишчев пријатељ. Већ њихов долазак на разговор био је карактеристичан: и писац, и редитељ, и глумци били су расположени, препуни задовољства, по мојим утисцима с пробе ничим оправданог. У том духу протекао је и разговор о генералној проби. Било ми је јасно да ту помоћи нема. Нарочито сам био изненађен што је Лукић, упркос свом вишегодишњем позоришном искуству, био презадовољан и што није видео да у представи „шкрипи” на све стране. Само због Милоша Хаџића поменуо сам, као последњи учесник у разговору, неколико драстичних редитељских огрешења. Млади *metteur en scène* слушао је моје примедбе с олимпијских висина, и није реплицирао. Остали су, мање-више збунапустим састанак, Лукић је пошао за мном, љубазно ми понудивши да се њиховим аутомобилом вратим у Београд. Уз пут, замолио ме је да му поновим своје примедбе и неке од њих је записао у бележницу. Сећам се да сам као „главног кривца” означио редитеља. Он није разумео *Злуноћ*: није јој прецизно одредио жанр, није знао да истакне „ударне сцене”, те је цела представа била статична и једнолична. („Досадно, брате!” – цитирао сам Хаџића.) Није умео да ради с глумцима знатних вредности: Велимир Животић није схватио да Публије није побуњеник из уверења (он власти служи само док од тога има користи), јер му то, очито, редитељ није рекао, а то што нормално изговара завршни монолог пошто му је Петар (Мирко Петковић) испалио неколико хитаца у груди није природно чак ни у комадима где су ликови стављени у позицију марионета. То што се на сцени, у провинцији Римске империје, носе „фармерке”, пије виски и пуца из револвера – баналан је начин на који редитељ сугерише савременост. Милица Кљаић-Радаковић игра „Геновеву”, а не рационалну Беатрису, а током целе представе ретко се чује

¹⁵ Хаџић је свакако мислио на свој „тим” сталних редитеља у Драми, који се дефинитивно распао између 1974. и 1975. године. Били су то Димитрије Ђурковић, Дејан Мијач, Желимир Орешковић и познати пољски редитељ Казимјеж Дејмек. При том ни систем самоуправљања није одговарао способним и даровитим управницима Хаџићевог профила. Тешкоће је повећала и околност што су на важне функције власти у Новом Саду дошли људи који су у време покрета отпора били његови курири, а Хаџић се према њима понашао као да се у позицијама ништа није променило.

природни тон у говору. Када сам следећег пролећа представу видео на Стеријином позорју (главни селектор био је Владимир Стаменковић), видео сам да нису усвојене моје сугестије. На жалост, представа је била највећи дебакл Српског народног позоришта на овом угледном театарском фестивалу од његовог оснивања до данас.

Већ тада ми је било јасно да је за Лукића, драмског писца, најбитније да се у простору позоришта чује његова реч коју изговарају „ходајуће парадигме једног разумски уобличеног политизованог света“¹⁶. Да бих описао тај свет у *Дугом животу краља Освалда* (а свет таквог устројства представљен је у мањем броју Лукићевих драмских дела него што, сваки на свој начин, мисле његови најтемељнији тумачи Стаменковић и Селенић), покушаћу да га дочарам, служећи се, у основи, старинским методом за који је карактеристично препричавање садржаја фабуле и навођење означавајућих цитата, уз драматуршке коментаре о формалним особеностима дела. Поменуто опредељење условила је и чињеница што ова фарса има, у формалном смислу, и неке особености класичне драме затворене форме. Њен основни сижержни ток, у којем је „стављен у погон добро организован фарсични механизам“, само је врхунац развоја радње која је на нивоу фабуле почела пре једне деценије (одласком краља Освалда у рат), али ће та предисторија и нека периферна збивања из још даље прошлости бити у њу уткани.

Дуги живот краља Освалда, трагикомична фарса у три чина, збива се на двору краља измишљеног града, у времену које није прецизније одређено. (То, видеће се ускоро, доказује опрезност и мудрост писца који, истина езоповским језиком, цинично и подругљиво говори о употреби и злоупотреби власти. Није био мање мудар и опрезан ни водећи позоришни критичар тога доба, Ели Финци, којем ни на крају памети није било, бар не јавно, да примети да се реченица коју је написао може да односи и на власт у Југославији: „У средишту интересовања, као предмет сатиричне анализе, т у ј е д р ж а в н а в л а с т, и то у два тесно повезана аспекта, као ауторитет силе и као механизам лажи и обмана.“¹⁷ Експозиција је сажета, те се брзо излажу збивања из предисторије: после треће изговорене реченице, зна се да се краљ Освалд, после десет година ратовања, враћа у град којим влада, а после још две реплике да нико о томе не сме да обавести његову супругу, краљицу Констансу. Она се, већ годинама,

¹⁶ Слободан Селенић: *Исто*, стр. 48.

¹⁷ Ели Финци: *Трагикомична фарса о власти*, Политика, Београд, 15. јануар 1963. Нису изостајали ни остали: Слободан Селенић пише да Лукићева фарса „покушава да открије и сатирички изобличи бесмисленост ратовања“, а у диверзивним пасажима асоцира на „наше, углавном културне, прилике и неприлике“ (*Прави језик једног жанра*, Борба, Београд, 15. јануар 1963).

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

Девет од десет Лукићевих дидаскалија само су техничке назнаке за промене призора и означавају уласке на сцену и изласке са сцене. Писца *Дугог живота краља Освалда* нимало не занимају ни ликовност призора, ни физички изглед ликова, те ствара позориште које је у служби његових идеја, које се исказују речима ликова. При том не брине превише да та реторика, којој се не може оспорити „завидан степен драмске писмености“, делује проживљено. У том контексту најрадикалније је запажање Слободана Селенића: „Када говоре, Лукићеви јунаци не осећају ништа. Не осећају ништа ни када пате или умиру. Његове личности чак и не мисле. Оне са пуном отвореношћу, blasphemно, не прикривајући ништа од онога што их највише компромитује у нашим очима, износе само оне мисли које ће тријумфално доказати исправност ауторове моралистичне разочараности, несавршеност нашег света и људског рода.“¹⁸ Ауторски исказ, који најављује тријумфални повратак Краља („Улазе ађутанти, официри, генерали и Освалд“), типичан је за Лукића. Краљ већ у првим репликама оцењује да га супруга није спонтано и задивљено поздравила ни као мужа ни као победника у рату („Желим да ме свуда дочекују веома јасне, прецизне и гласне радости, а не нека неодређена осећања“), а затим препушта генералу Жерару да прича о његовим ратничким подвизима. У том фрагменту заиста има „антиратних расположења“ која су запазили оновремени критичари. Данас ваља додати да су тираде генерала Жерара пример епског саопштавања, познатог у драматургији као „извештај гласника“, коју драмски писци затворене форме драме користе као могућност да се „скривена радња“, која се временски догодила у прошлости а просторно на удаљености, уклопи као делотворни информативни детаљ у основни сижејни ток. Лукић је ту на свом терену: језик је себи потчинио збивања, и то писцу служи да у реторичкој форми духовито исмеје Краљево схватање ратних подвига. Освалд је пуних десет година, по три пута свакога дана, уживао гледајући с брда јурише својих војника, а сваког месеца долазио је до њихових ровова (приликом једне од посета чак се и пуцало). У извештају генерала Жерара налази се и један опис природе, дат на начин како су то чинили писци класичних трагедија: простор природе речима је описан, али је у функцији карактеризације драмских ликова („Краљ је био одушевљен призором, страховито му се допало како се сунце одсијава и блеска на шлемовима, бајонетима и сабљама војничким“). Овај, као и низ других примера, показује да *Дуги живот краља Освалда*, поред других особности, има одлике примерног школског рада, у коме су

¹⁸ Слободан Селенић: *Исто*, стр. 50.

суверено демонстриране лекције о затвореној драмској форми у истом духу персифлаже представљени су и извештаји Гласника о збивањима у граду: за време Краљевог одсуствовања било је седам револуција које су све успеле – извештава Други официр и закључује: „Али морам додати још једну чињеницу: свих седам је одмах после успеха и пропало”. Како предстоји долазак делегације града, Констанса намамљује Освалда предлогом да у горњим одајама двора посети наводно повређеног сина Доминика, а када се делегација појави, пред њу излазе Краљица и Роман у краљевој униформи. (Писац и убиство краља Освалда решава скривеном радњом.) Нико не препознаје ново лице у краљевој униформи. И док се краљевски пар повлачи у интимне одаје, генерал Жирар поздравља новог владара уобичајеним поздравом: „Желим вам удобан сан, краљу мој”.

Други чин дешава се у истом простору, а већ првом изговореном реченицом аутор обавештава о протоку времена (Емилија: „Већ десет дана како се вратио мој отац из рата, а ја никако не могу да га видим”). Иако у трећем чину, у две слике, користи два нова простора у палати двора (свечана сала у двору и интимни краљичин салон), а радња се збива у истом дану другог чина, у *Дугом животноу краља Освалда* ни време ни простор нису активни чиниоци радње, већ ликовно сасвим шкрто назначен оквир у којем се она одиграва (то је, такође, особеност Лукићевих ментора затворене форме драме). Наравно, проток времена од десет дана пишчева је свесна одлука, али је очито да се у његовој фарси не би ништа битно изменило да радња траје аристотеловска двадесет четири сата, или да је, као код Корнеја, продужена на тридесет, или да је писац назначио ма који други произвољни дан. Упозоравам на једну нијансу на нивоу фабуле дела: у предисторији радње, временска одредница – од сутона до поноћи – била је фатална за све чиновнике Двора који су узнемирили Краљицу у њеним интимним одајама, али се она, на нивоу сижеа, не понавља у дословном смислу. У овом чину, Емилија види Романа, открива превару, и када, сазнавши да се отац вратио, у двор стигне Доминик, она га упознаје с новом ситуацијом. Емилија му предлаже освету, али се он не усуђује да убије особу која носи краљевску униформу и ознаке. Ипак, Емилија налази решење: требало би га уклонити без униформе, сад одмах, јер га је, који минут раније, видела у љубичастој собној хаљини. И док Емилија разговара са Стражаром, писац – следећи класични принцип да се брутални и жестоки догађаји збивају иза сцене – шаље Доминика у одаје Краљице, где он рукама дави Романа. Наравно, тешко је избећи асоцијацију да је за освету оца Есхилу била потребна трилогија (*Еумениде*), Шекспиру

трагедија у пет чинова (*Хамлет*), а Лукићу само неколика минута. Разговор Емилије и Стражара прекида „ужасни крик“, а затим се појављује изbezумљена Констанса која објављује да је Доминик убио Краља. Та сцена, што за ово дело није карактеристично, има доста динамике: улећу стражари, ађутанти и генерал Жерар; стражари и ађутанти јуре уз степенице; Емилија подигнутим тоном говори да је убијен краљ-варалица и убица њеног оца; Констанса тражи да се за Емилију хитно позове лекар, јер не зна шта говори („потпуно је скрхана због ове трагедије“), што генерал Жерар спремно прихвата („Зовите психијатра“); стражари изводе Доминика, за којег Краљица тражи најтежу смртну казну; када Емилија оптужи и Краљицу, стражари јој стављају „лисице“ и обоје их одводе; у међувремену, по наређењу Краљице, генерал Жерар заказује седницу Краљевског савета, који ће одмах судити Доминику. Ту је динамици крај: до краја чина, на сцени су Краљица и генерал Жерар. Води се академски разговор о балсамовању леша, о изради посмртне маске, о бризи Краљице да се међу извођаче маске не увуче неки ненаграђивани вајар, о томе да се професије у граду одређују одмах по рођењу детета, да је антиградски лист укинут, а покренута три нова градска листа. Разговор се наставља у том тону све док их чланови Краљевског савета не позову у свечану дворану. Ова сцена показује да је Лукићу мање стало до одржавања драматичности ситуације, а више до тога да низом примера илуструје своје сатиричне инвективе.

Држећи се принципа затворене форме драме, Лукић избегава масовне сцене. У том смислу карактеристична је прва слика трећег чина, која се збива у дворској свечаној сали, за време заседања Краљевског савета. Лукић је у овој слици користио ретко примењивани поступак – да посредничким путем скривена радња делује на отвореној сцени. Тај поступак, познат у драматургији као „тајхоскопија“ или „извештај са зида“, прецизно описује Фолкер Клоц: „То је више драмски начин. Две радње, скривена и отворена, међусобно су врло блиске. Временски: постоји симултаност, посматрач без оклевања претаче у речи догађаје које управо види. И просторно: догађаји о којима се извештава, невидљиви за гледаоца, одвијају се у видном пољу човека кога гледалац види. Кроз медијум посматрача са зида ствари се, додуше, доживљавају преломљено, не директно, но просторна блискост и истовременост успевају, у сваком случају, да ономе што се саопштава сачувају привид драмског присуства.“¹⁹ Поменута сцена из *Дугог живота краља Освалда* уклапа се потпуно у ову схему. Цело заседање Краљевског савета приказано је кроз

¹⁹ Фолкер Клоц: *Истио*, 24.

дијалог Краљице и генерала Жерара (свако од њих „узима реч“ по двадесет два пута, а само једну реченицу изговара Градски демократа). Улогу главног посматрача са зидина има генерал Жерар: он обавештава Краљицу о Савету и његовим члановима; он отвара седницу и у Краљичино име обавештава Савет о убиству Краља, он Краљици представља говорнике које на сцени он и Краљица не виде (а нема индикација да их, изузимајући Краљицу, генерала Жерара и Градског демократу, публика види); коначно, он тумачи насталу ситуацију („Ево шта је у питању: тврди се да је краљ мртав, чињеница је да постоји леш. Али такође је чињеница да постоји и нетакнута краљевска униформа и ознаке власти и краљевства, и да је та униформа са ознакама баш сада у престоној дворани, где прима акредитивна писма страних дипломата ... Ухватили смо убицу краљевог, а то је Доминик, бивши син нашег краља и краљице. То компликује ситуацију из два разлога: ако осудимо Доминика, значи признајемо да нема краља, а ако га не осудимо, значи дозвољавамо убиство краља...”) и даје решење да се она превлада („Предлажем да, сходно ономе што су цењени предговорници рекли, Доминика осудимо на смрт јер компликује ситуацију, такође и Емилију јер такође компликује ситуацију... У градском листу ћемо објавити да ће у антиградском листу, који не излази, бити објављена опширна репортажа о трагичној смрти Емилије и Доминика. Хвала. Савет је завршен”).

Када чланови Савета све то без речи прихватају и одлазе, у завршној сцени слике постаје све јасније да љигави полтрон генерал Жерар (Констанса: „Били сте бриљантни, генерале.” Генерал Жерар: „Наградите ме тиме што ћете ми дозволити да с вама и краљем попијем чај у вашем салону”) све конце власти држи у својим рукама. Он почиње да „сјајно решава” све текуће проблеме, а када Констанса, суочена са чињеницом да ће у својим интимним просторијама бити сама, гласно каже да је Краљ у ствари мртав, генерал Жерар је ледено опомиње: „Опростите, величанство, наставите ли да говорите у том тону, оптужићу вас за велеиздају. Зар смете да кажете да униформа, краљ и ознаке нису исто?” Последња слика фарсе само је илустрација тог новог стања у којем, да се послужим формулацијом Владимира Стаменковића, „још веће Зло тријумфује над Злом за које смо до малочас мислили да је највеће на свету”²⁰. У интимни Краљичин салон два ађутанта уносе раскошну столицу на којој се налази краљевска униформа постављена у седећи положај, пред којом Краљица и Генерал почињу морбидну игру улагивања, која се завршава предлогом Генерала да се Краљ опрости од Емилије и Доминика.

Владимир Стаменковић: *Исио*, стр. 10.

Генерал, опет у драматуршкој функцији гласника, подноси извештај да је Доминик, после неколико сати саслушања, „сада миран и тих и одан краљу искрено“, док је Емилија, после само седам минута, почела да узвикује: „Живео краљ Освалд!“ Фарсични третман ситуације још је јаснији у сцени која се види *in vivo*: Генерал посумња да Краљ има температуру и на његов позив улећу ађутант и лекар. „Лекар узима рукав униформе, отприлике за оно место где би се налазио пулс да је рука у рукаву, дуго га и пажљиво држи, нешто мрмља и броји. Сви су скамењени и с нестрпљењем и стрепњом очекују лекарску дијагнозу.“ Налаз лекара изазива хумористички ефект из „контре“: „Ништа озбиљно“. Али зато је дословно црно-хуморан претерано понизни долазак Емилије и Доминика који се клањају и узвикују паролe лојалности. Доследно антипсихолошки и без логичког покрића (смрћу Освалда и Романа, нема више услова за стварање „брачног троугла“, а Жерар очито није кандидат за њиховог наследника у Краљичиној постељи), Краљица мирно шаље своју децу целату, а затим нежно седа на наслон столице, грли униформу и све се више упетљава у њу. Њене последње речи показују да се помирила с будућом улогом марионете: „Пољуби ме, Освалде, пред нама ноћ је дуга...“, што је завршна метафора којом аутор жели да прикаже „апсурдност егзистенције у друштвима контролисаних од свемоћних појединаца“²¹.

Овако изложен садржај *Дугог живота краља Освалда* показује да је било разумљиво што су неки позоришни критичари писали о Лукићу као о класицисти (то уверење не илуструје само то што пише „прозрачним, строго контролисаним језиком прецизно усмерене мисли“) и што су сви „лутали“ приликом одређивања жанра његових драмских дела. Када је реч о *Дугом животу краља Освалда*, било је најмање тешкоћа, јер су критичари, ако су разматрали питање жанра, прихватили одредницу *фарса*, за коју се определио аутор. Заслужује пажњу разматрање Владимира Стаменковића да ово дело није *фарса* у класичном смислу и да се у њему налазе и особености комада из XVII столећа, такозваних маске (*masques*). Међутим, Стаменковић добро зна да се те апстрактне алегорије обавезно завршавају победом Доброте и Лепоте над Злом, што није случај с овом Лукићевом *фарсом*. Оцењујући комад у целини, он је тачно запазио да у њему долази до изражаја Лукићев „априорни песимизам у односу на улогу појединца у историји“²².

21 Владимир Стаменковић: *Истио*, стр. 9.

22 Владимир Стаменковић: *Истио*, стр. 10.

Мислим да високо место Велимира Лукића у једном раздобљу историје српске драме више не може да угрози ни једна театролошка расправа, па ни ова у којој се казује да је његова неспорна вредност драматичара ипак прецењена.

*
*
*

P.S. Када је изгледало да је време коришћења античких митова у српској драмској књижевности неповратно прошло, у последњој деценији овог века неколико младих писаца – сви су они били, то није случајно, студенти-одликаши Групе за драматургију Факултета драмских уметности у Београду – поново покушавају да на свој начин „преуређују античке митове или њихове досадашње обраде”. Због концепције књиге, овде се нећу бавити анализом тих драма ни друштвеним околностима у којима настају („вунена времена” су жалосна константа ових простора). Рећи ћу само да мислим да овим веома образованим младим људима недостаје сценско искуство из којег се рађа и сазнање да се „не хвата птица кад једном одлети”. Уважавајући њихове способности и њихову младост (многи су им путеви отворени), једном од њих, Миомиру Петровићу, предложио сам да за ову књигу опише *своје виђење* новог таласа „антимитских” драма. Дајем му реч.

”Остваривши своје највеће домете у тоталитарним, ако не системима оно околностима и ситуацијама унутар заједнице, полемичка или „антимитска” драма, иако многи тврде да се ради о застарелом ако не и „мртвом” жанру, живи и данас као витална, веома ретка и посебна драмска форма.

Чини ми се посебном управо зато што, готово оксиморонски, повезује политичку, друштвену ангажованост и уметнички ескапизам, у једној форми. Могућност да се кроз измештене ликове и радњу, измештене у односу на нас саме, промишљају или критикују одређене појаве у друштву, разлог је што у деведесетим годинама има писаца који на нови начин преуређују античке мотиве или њихове досадашње обраде. С друге стране, моје лично интересовање за „антимитску” драму лежи и у чињеници да модерна уметност, заснована претежно на апокалиптичним визијама и егзистенцијалној зебњи, није успела да понуди довољно елегантну, естетизовану форму за коју би се везали нешто другачији духови. Самим тим, многобројне етикетације да се ради о академизованој, у старту демодираној површности, могу бити релативизоване. Пре ће бити да је реч о чудотвор-

ном споју бега од реалности и директног ангажовања у самој тој реалности од које се, на жалост, не може побећи.

Следи, потом, тврдња да је архетипска слика, митска матрица дубоко уврежена у сваком уметнику, тврдња коју употпуњује модерно поимање уметности у коме је „све добро већ написано“, као и то да је у уметности овог века постао важнији начин на који ће се испричати позната прича од стварања потпуно аутентичне фабуле.

Тако „антимитску“ драму сагледавамо као плодно тле високе личне одредљивости. Како је оригиналност, у бретоновском смислу, сада већ цивилизацијски превазиђена категорија, писци поново стижу на брисани простор на коме влада суштинска оригиналност и профилисана мисао. Тако митска матрица, коју су у деведесетим користили Бошко Милин у драми *На зрчке календе*, Иван Панић у драми *Сократов шестамен*, Гордан Маричић у драми *Брућ*, што сам је и сâм користио у драми *Арђивски инцидент*, не представљају сметњу већ стимуланс.

Пре свега, добро познате митске приче изложене су слободној интерпретацији због своје живе стваралачке имагинативности. Али не да би се декорисала стварност, у смислу арабеске која годи чулима, већ да би се изрекла аутентична мисао. Такво стваралаштво, ако је успешно, изоловано је од површности и ефемерности а добија снагу баш у споју мимезе и конструкције. У нас, последњих година, посредством националног освешћивања које је брзо прерасло у хистеричну потрагу за идентитетом, написано је и десетак фундаментално „антимитских“ драма о великанима домаће историје, Карађорђу или Обреновићима, које, чини ми се, нису донеле битнији естетски помак бавећи се претежно етичким категоријама драмског текста. Ако је свако национално етично, нужно је и дискутабилно. Естетичност, пак, није. И како је до Другог светског рата српска драматургија често посезала за архетипским из народног епског стваралаштва, тако је послератна драма често кретала ка антици.

Сада, на истеку века, поново смо у ситуацији у којој се домаћи писци окрећу народној епизици или монархистичкој прошлости Србије. Мишљења сам да се, када то дискутабилно етичко буде исте снаге као и естетичко, природним сазревањем ствари, можемо надати полемичким или „антимитским“ драмама античког, косовског и иног архетипа, које ће заслужити високо место у домаћој драматургији. Односно, драмама попут дела Јована Христића и Велимира Лукића које ће своју оригиналност изборити упркос или захваљујући митској опни која их окружује. Једноставно, могла би то бити дела која у времену када се о свему може директно говорити, али се мало тога може променити, крећу овим путем због естетизоване форме у

чијем средишту лежи критика или препрека. Да ли због форме или због критике, или због њиховог обједињења, остаје да видимо.

Јер, чини ми се да оно што штити ту форму од ларпурлартизма јесте и неодвојив део – ангажованост и директна рефлексивност стварности и садашњице – део скривен у класичну елеганцију. Иако се то многим може чинити као пуки ескапизам. Парадоксално, или не толико парадоксално колико уметнички виртуозно и неухватљиво у рукопису драмског писца.”