

Милан Тополовачки

Христићево позориште времена

Појавом Јована Христића српска савремена драмска књижевност је добила један нови квалитет; интерес за преузимање античких мотива и уклапање прастарих људских вредности у савремене истине нашег егзистирања. У античким мотивима, у драматургијама Есхила („Орестија“) и Софокла („Краљ Едип“) Јован Христић ће налазити, фундаменталну, драмску грађу за свој израз, за литерарне конструкције и мисаону, недвосмислену, поруку.

У рационалној диференцијацији логике мишљења и драмског саопштавања и сугерирања, у вибратној драматурској суштини трагичног сновиђења, у кондензованој античкој истини (кроз драме „Чисте руке“, „Орест“, „Савонарола и његови пријатељи“) Јован Христић представља снажну филозофску личност драматичара београдске литерарне генерације.

Аналитичан (до педантности) емотиван (до поетичности) он у ретроспективном прилажењу драмским материјама сигурно тка златасте драматуршке нити античког мита и наше стварности. Савремен и толико присутан у сва европска збивања, литерарно потпуно обавештен, овај драмски писац ствара сопствену драматуршку шему казивања, а самим тим даје оквирни смисао свога позоришта, — **позоришта времена**, позоришта исконских, савремених и вечитих тема.

Дубоко загладан у прошлост (у мит и историју), у античким драматургијама Есхила („Орестија“ — „Орест“) и Софокла („Краљ Едип“ — „Чисте руке“) те из сложене и контраверзне личности (Савонароле) из фирентинског XV века, уз аналитику студија (Брановског, Мазлиска, Гарина, Кристелера и Сездеца), дакле, (драма „Савонарола и његови пријатељи“ (Јован Христић ће, користољубиво, црпети естетске елементе за стварање законитости свог „позоришта времена“).

Између скоро заборављеног мита из „Тебанског” циклуса, у мотиву „Едиподије”) прича се о судбини Едипа, који је, не знајући за своје порекло, случајно убио свога оца, тебанског краља Лаја, а затим избавио град Тебу од крилате женске немани по имену Сфинге и добио од Тенаца за награду руку њихове краљице тј. властите мајке, (па у временској редакцији мита који је допро до Софокла) тебански краљ Лај, престрашен пророштвом, које му је рекло да ће умрети од руке свога сина, заповеди да новорођенчету прободу ноге и да га оставе на гори Китерону. Дечака посини коринтски краљ Полиб и прозове га Едипом. О своме пореклу Едип није ништа знао, али кад га је један Коринћанин у припитом стању назвао лажним именом. одн. сином Полибовим, Едип се обраћа за помоћ делфијском пророчишту. Пророчиште му рече да му је суђено убити оца и оженити мајку. Да се не би извршило пророчанство Едип одлучи да оде у Тебу. На путу, у свађи, убија непознатог старца — свога оца Лаја. Затим ослобађа град од крилате Сфинге. За свој подвиг он добија слободан престо; жени се Лијевом удовицом Јокастом тј. рођеној мајком, са њом рађа пуно деце и дуго, дуго, сретно, влада Тебом) — између Софоклове верзије о човековој величини и трагичном крају човековом; у богатству његових душевних и моралних снага, у дилеми идеје наследне кривице и личне човекове судбине, између неефикасних мера предострожности од обистињавања изречених судбина и разголићавања интимних личности античких јунака, у опречностима људског знања према божанском свезнању; у дугом ланцу интересовања европске драме за класичне проблеме човека, у трагањима за посебним мотивом „Едиповог комплекса”, посебно у XVIII и XIX веку за време утицајног „неохуманизма” (неохуманисти су мотив Едипа схватили као чисту „трагедију судбине” супротстављајући је Шекспировој „трагедији карактера”) — у наглашености „уклетих” судбина и варљивости људске среће, Јован Христић је у својој персифлажираној игри речи, времена и осећања изградио један, посебно интересантан доследан драмски поступак. Користећи се, у основним схематским припремама, Софоловом верзијом „Краљ Едип” он ће у својој драми „Чисте руке” наградити не само драмски костур него и идеју померити за толико векова (**кроз време**), од Софокла до данас у развоју људске мисли са развојем догађаја у свету и политичким променама јуреће филмске траке живота. (Едип силази са планине у намери да купи пса. Пред Тебом наилази на Сфингу. Он разрешава Сфингину загонетку; Сфинга умире, он улази у град који је својим одговором ослободио. Јокаста жељно очекује у спасиоцу младића, а врач и филозоф Тиресија очекује Едипа са својим тајним плановима. Тиресија жели да Едип преузме власт, над градом, још истог часа, а Јокаста да још исто вече увуче младића у краљевску брачну ложницу. Едип

енергично одбија и једно и друго. Ни Лајево убиство, у мистериозној Тиресијиној организацији, није утицало на промену Едиповог става. Он жели да се врати својој плавини чистих руку и неокаљана образа. Дакле, чисте савести! При крају комада долази до Тиресијиног признања; Лаја је он убио да би на власт дошао Едип, који није оскрнавио ложницу са властитом мајком. Проклетство се није испунило. Јокаста је добила, након толико година, сина, а Едип је остао чистих руку. У оваквој измењеној ситуацији, Едипу остаје само да се повуче у себе, у своју невиност, и да се у мистичном отуђењу ослободи свих њих; и њихових гласова и руку.)

По
ве
ба

Код Софокла („Краљ Едип“) трагедија почиње кад младићи и старци моле Едипа (који се већ прославио победом над Сфингом) да поново спасе град; овог пута од куге, а код Христића Едип долази пред капију града Тебе, разрешава Сфингину загонетку па улази, у град, као ослободилац поробљеног народа. Код Христића је драмска радња сужена, али динамичност акције даје ритам развоју догађаја. Истрага коју Едип предузима по Софокловој верзији, иде испрва лажним токовима (Едип се обраћа Тиресији са молбом да овај открије Лајевог убицу; Тиресија у почетку, у жељи да поштеди свог краља, избегава да одговара, али раздражен Едиповим увредама и прекорима срдито баца пред њега истину: „Убица си ти!“). У Христићевом драматуршком поступку нема ни случајно сличне ситуације, јер у његовој верзији (изузев једног привидног дела комада) Тиресија је Лајев убица, Тиресија је политичка сенка која из дворских кулиса врло вешто провлачи конце ових дворјана и краљева — марионета. У првој верзији Едип се прихвата круне док се у другој грозничаво одушире (што су видљиве разлике у гледању на власт и на рефлексе владавина код Софокла, одн. Христића). Надаље, у драми „Краљ Едип“ Јокаста покушава да умањи прадавно слепо веровање у пророштва) због своје ситуације и трагедије која већ лебди у ваздуху), она намерно прича Едипу своју верзију о пророштву које је Лај добио пре толико година; она се служи свим средствима не би ли макар за извесно време очувала свој брак од катастрофе која ће неминовно наступити. У драми „Чисте руке“ у драматуршки надграђеној истој сцени, у преокрету радње (на овом месту код Христића нема ретардације!) кад Јокаста сазнаје из Тиресијиних уста да је Едип њен син и да се пророчанство требало обистинити, она самосвесно недопуњава психички прелом, она не само да се мири са ситуацијом, она овога пута страствено жели свога сина; жели да надомести, у једном тренутку, сву љубав мајке којој је то осећање било давно ускраћено, дакле, непознато. И у том императивном хтењу Јокаста као да жели да у ломљивој ретроспекцији времена пронађе себе на тераси краљевског дворца са дечаком на рукама и сузама радосницама у очима. Значи, у поменутој сцени (у Христићевој верзији) код Јокасте ће се појавити осећање мате-

ринства сменивши путену страст жене заљубљене у младича, са истим жаром, у јужњачком темпераменту исконске трагике. Код Софокла се тебанска краљица убија, а код Христића Јокаста проналази нови смисао живота, проналази себе на првој страници заборављеног породичног албума. У завршном делу Софоклове трагедије „Краљ Едип” сазнаје се преко гласника да се Јокаста убила, а да је Едип сам себе ослепио. На крају драме „Чисте руке” Христић се, на бази модифицираног комплекса о Едипу, окреће према јунаку, човеку, као друштвено одговорном бићу пуносвесном контролору сопствених жеља и ставова; он окреће свога Едипа према самоме себи, Едипове очи неће више (јер то не могу без поноса) гледати ни добро ни зло, оне ће остати празне, као велико заборављено море, као сан без покрета пун боја и тишине. А руке (у симболу хтења) којих више и нема, неће остати чисте. И у том комплексу „чисте савести”, у емотивном и физичком отуђењу самога себе Едип ће остати пред читавим светом као празан мрак у мраку. Остаће флуид, Успомена. Плави дечачки сан. Јер његов чисти, добри и невини свет су му одузели, у једном дану, Јокаста, Тиресија и остали и свесно га заблатили. Он је остао сам и празан. Без младалачких снова, без дечачке прштеће снаге, без чежњиве радости љубави једино са успоменом на себе и своје чисте, ничим неокаљане руке. Даљна судбина Софокловог Едипа је непозната, даљна судбина Христићевог јунака је позната. Први се опростио са кћерима — други се опростио са самим собом. И један и други, свакако, су отпловили на крвавим једрима судбине далеко некуда; уклето пространства предодређених сања, у царство мрака и вечите неизвесности.

Схватајући мит о краљу Едипу као полазну тачку, као суви сиже, драмског уобличеног казивања, Јован Христић се, већ у основној идеји при прављењу окоснице комада, определио за унутрашњи, психолошки, метод саобраћања личности, као сугестивни начин обраћања гледаоцу као суиграчу (надоградитељу пишчеве идеје), да би касније, у коначном драматуршком поступку употребио систем разрађивања пунктова јасних асоцијација. Овакав начин грађења драмских односа и сукоба личности одразиће се, у позитивном смислу, на јасно издиференцираним ситуацијама личности Едип — Сфинга, Едип — Јокаста, Едип — Тиресија, Хор — Тиресија, Едип — Ијон, Ијон — Тиресија и Едип — Тиресија — Јокаста — Ијон, као и на изразитим а динамичним дијалонским фатурама Тересије, Јокасте, Едипа, и Ијона. У финалу комада, са припремљених пунктова асоцијација и алузија на данашњи дан, Христић ће, у први план, истурићи своју идеју; јасно и кристално чисту. Његов Едип ће напустити нашу свест и нестати у сенци сопствене сенке. А ми ћемо га и даље видети; високог и пркосно снажног са дугим чистим рукама. И трајаће то дуго, до првог сутона. А тада када се искосе слике дана

у визију сна, погледаћемо себе и запитаћемо се: због чега све то?

Предмет наше уобразиље постаће, сада, обичан дан или јутро, а проблем чисте савести зависиће од интимног разрачунавања и урођеног потења. И лудог времена наших уклетости.

Испред нас вијугаће варљиви пут среће, а иза нас остаће крвави траг сунца које се застидело себе и сопствених руку.

По вечитој кружници земље око себе трагаћемо за истинама које, у ствари, носимо у себи!

II

Нешто слабија од претходне, рађена, у првој верзији у радиофонском драматуршком маниру, драма „Орест” тек у другој својој редакцији добија драматски смисао и драматуршко, естетско рухо.

Христиће драма „Орест” налази своје прве изворе и драматуршке узоре у античком спеву „Повраци” (Агамемнона су након повратка из рата, у рођеном дому, убили његова жена Клитемнестра и њезин љубавник Егист, али се после Агамемнонов син Орест осветио убицама свога оца), у Есхиловој драмској трилогији „Орестија”, тј. у драмама „Агамемнон” (Победник Агамемнон улази у град Арг после пада Троје. Његов тријумф прекида секира у руци Клитемнестре. Егист и Клитемнестра остају да владају Аргом, али им Хор прети Орестовом осветом), „Жртва на гробу” (Орест долази у град и убија најпре Егиста, а затим Клитемнестру) „Еумениде” (Аполон „пречишћава „Ореста и тиме га спасава греха), те у античком лику Електре, и симболично, вечитом, проблему трагичне судбине, — трагике времена.

Полазећи од Есхилове основне драмске идеје (сачувати проблем престанка крвне освете, што га је поставила делфска верзија мита, али то решити на нов начин; не задовољавајући се делфским ритуалним „очишћењем” (Јован Христић идејом своје драме успева да проникне у један савремени и суштински проблем освете (као појаве у времену) кроз нијансирано филозофско сагледавање, — кроз емоционално и, готово, физичко отуђивање.

Делфска религија, која се борила с обичајем крвне освете, преузела је мит о Оресту и дала му адекватан завршетак: Пошто је Орест убио своју мајку, Аполон га је „очистио”; благодарећи таквом божанском интервенцијом, проклетство рода изгубило је снагу, па се ланац злочина прекинуо.

Овај злочиначки ланац се надовезује карикама времена у Христићевом „Оресту”; он се протеже читавом земљином куглом и покушава да окује целу васиону, — као сребрна змија он витла небом, пут сунца, своје прстенасто тело, пропиње се и пада, живи и тавори. . . деценијама. . . столећима. . . и миленијама. . .

По
ве
ља

У драмској трилогији „Орестија” идеја наследног проклетства сачувана је у потпуној снази, као увек код Есхила, и делује преко свесне људске воље. У Христићевој верзији нема наследног проклетства и искомског злочинства; његов Орест је носилац једне модернизоване, филозофске, уклетости, — Орест је резултат временског трагизма, стихијског филозофирања, површног анализирања сопствених хтења и једнолинијског опсервирања околине и друштва. Императив освете лежи у једном рационалном злочиначком потенцијалу, у фикцији једне оптерећене психе и индивидуалне, робусне, позе савремене личности. Нагон ка злочину је једна свесна акција, једна вољна манифестација духа и глагољиве нарације, — необузданост једног времена и лудост луцидног вербализма.

По Есхилу Клитемнестра (или Клитемистра) је извршила двоструки злочин, она је убила мужа и оца свога сина. У Христићевом „Оресту” овај проблем се своди на уску линију крвног сродства; Клитемнестра је Оресту убила оца и он због тог жели да јој се освети. У злочиначком судеоништву Егистовом Орест не налази толико тежине колико код своје мајке. Овог модерног Ореста прогања сујета; он, наследник престола, након седам година, у рођеном граду Аргу мора да се „уклони” с пута и „направи” пролаз поданику свога покојног оца и мајци, која се, на стази самопотврђивања, приклонила владарском трону а заборавила рођену децу. Наравно, резултати овакве сујете неће у драми уродити акцијом већ пуким вербализмом и меланхоличном реминисценцијом. Јер овог Ореста не прогањају (као код Есхила) проблеми борбе између очинског и материнског права; његова етика је једноставна, и превасходно користољубива, — Ореста мучи комплекс инфериорности на „велико” порекло у односу на нови „ред” владајућих, њега прогањају чињенице да на његовом месту и у његовој улози седи други човек, да оно што је морао наследити, стицајем крвавих прилика, користе други (у овом случају Егист и Клитемнестра). И тако мотивисан, он улази у драму веома рационално, помно пазећи да не крене њеном најопаснијом ивицом, ивицом трагедије.

Препуна диференцираним ликовима драмска трилогија „Орестија” је необично важна за илустровање Есхиловог гледања на свет. Судаћи по њеном идејном садржају, Есхил је уверен у смисао и доброту поретка у свету. У „Агамемнону” он полемише, кроз личност Хора, с предракудама, да се несрећа и срећа, тобоже, у људском животу механички измењују. „Патњом се стиче сазнање”. Он велича, стару аристократску институцију, ареопаг и покушава да јој својим пером помогне. (Он сматра да је „безвлађе” једнако деспотизму) Есхил ће бити, у тим моментима, конзервативан у погледу демократских реформи, које је прокламовала група око Перикла, али ће он бити и против оних ружних страна адетске демократије које су исписале најружније поглавље тог тома историје (нечо-

вештво према робовима, империјалистички ратови, похлепа за новцем и др.)

Градећи своју драму на сличним идејним принципима Јован Христић је покушао да услови временом поновљену погрешност историје, — вечиту заблуду људске судбине; антихумано нерегенисање у смислу развоја људске мисли кроз векове, — вечиту борбу између човекове интимае и јавне објективизације, перманентно пропадање воље, хтења и идеје. У конструкцији Орестове логике и алогике, рације и лудости у систему асоцијативних вредновања једне демократике времена и реципрочног протицања догађаја, у алудитивном маниру трансферних порока и злочинстава свих врста, писац и његова главна личност лутају од јаве до сна, од истине до неистине, па као уклетни посленици пакла не налазе мира ни покоја у предодређеној средини на намењеном тлу, већ се разапињу између разума и срца, у бесконачности између животних лажи и животних истина. И у том основном неспоразуму (слично Есхилу) они јавно осуђују своје друштво, али га у исто време (сопственим поступцима!) верно илуструју и надграђују; они постају огледало друштва и времена, да би у истом тренутку и сами представљали верну слику у огледалу тога друштва и тога времена. За разлику од Есхиловог овај Орест је прототип савременог интелектуалца; рационалан, виспрен и одмерен. Опрезност којом прилази, евентуалној, освети и злочину је карактеристична компонента његовог карактера.

Док Есхил, у „Орестији” описује спор богова око прима-та материнског или очинског права (Очинско је право однемо победу над материнским), дотле Христић жели да иде даље: он покушава да негира (или бар сведе на минимум) разлоге и против-разлоге освете) као свесног, а не афективног стања психичког). — писац се пита да ли се убиством — осветом бришу сви болни трагови душе која је патила за покојником, да ли се ишта, изузев новог злочина, добија? да ли је животно и једино живуће гесло „зуб за зуб” (или по Оресту; „крв за крв”) или је ту потребно учешће друштва, са свим својим позитивним писаним и неписаним законима и етиком макроколлектива, и његово решавање оваквих спорова? Код Есхила битку добијају „богови” млађег поколења” — у Христићевом „Оресту” саме личности покушавају да се „пречисте” прогресивном идејом свога времена и своје младости и да тако реше искомске спорове обавеза и осећања, односа према светињама и нормативима друштва:” . . . 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”.) Низ година након Агамемновог убиства, од руке жене му Клитемнестре и њезина љубавника Егиста, Агамемнов син Орест долази, са пријатељем Пиладом, у град Арг не би ли се осветио мајци и њезином љубавнику и самим тим, повратио власт имену коме припада и рехабилитовао успомену на умо-

реног краља. У сусрету брата и сестре, Ореста и Електре, открива се основни драмски сукоб; Електра супротставља братовљевим своје разлоге о целисходности освете и нехуманости таквога чина. Суочен са исправним ставовима Електре и Пилада, Орест се, у привиду повлачи, прихвата разумно решење, али се, самим тим, отуђује. (У извесним моментима Електра води драмску акцију: . . .”

ЕЛЕКТРА: Сећаш ли се како нас је отац једном одвео на купање?

ОРЕСТ: Много пута нас је водио.

ЕЛЕКТРА: Ово нашта мислим догодило се само једном. Сећам се како је узео камен, бацио га у море, и рекао, више за себе — „човек пада у заборав, као камен у море. Ето, ја више не знам које су боје биле Ахилове очи.” Сећаш ли се тога?

ОРЕСТ: Настави.

ЕЛЕКТРА: — Тада сам се зарекла да никада нећу заборавити. Памтиш ли боју његових очију?

ОРЕСТ: — Црне?

ЕЛЕКТРА: Зеленкастоплаве. Као море близу обале.

ОРЕСТ: Имаш право. Увек сам. . .

ЕЛЕКТРА: Ти си то заборавио. Али ја сам се зарекла да ћу запамтити. Све — његове очи) ни ја нисам знала њихову боју до тада), његове покрете, његов глас. Ја памтим како је он изговарао неке речи, када је приносио зрна грозђа устима, када је поправљао тогу, када се играо дршком мача када је био сам. Посматрала сам га. И онда када није знао да га ико посматра. Крила сам се иза завеса, иза стубова, да бих могла да видим и запамтим све. Сада, када мислим на њега, он је ту, преда мном, сав. Ја знам све наборе на његовој кожи, места осенчена маљама, место на руци где је некад био један чир, све сам то запамтила, и све је то сада у мени.

ОРЕСТ: Ипак, они су га убили.

ЕЛЕКТРА: Јесу. Али са свим тим у себи, како могу да их мрзим? Има ли ту места за мржњу?

ОРЕСТ: Ја их мрзим. И ја ћу га осветити.

ЕЛЕКТРА: Свако од нас има своје послове.

ОРЕСТ: Ја сам рођен у овој палати, Електро, али сада сам морао да уђем у њу на задњи улаз. Ја сам син владара овог града, али сам јуче морао да се скло ним да би они могли да прођу. Обишао сам скоро целу Грчку, и дошао поново овамо. Не знам да ли сам хтео да дођем, али сада сам ту. И ја морам да извршим своју дужност.

ЕЛЕКТРА: Ти имаш свој посао.

ОРЕСТ: И урадићу га.” . . .

Јован Христић је, у античкој литерарној заоставштини, пронашао изванредну драмску грађу, па по угледу на европске савремене драматичаре (који се баве откривањем античких вредноста у данашњим естетским мерилима) покушао да начини драму снажних, контрастних, трагичних законитости. Али, у томе је само делимично успео. У драматуршки склоп радиофонског манира он као да је више напора полагао на естетску страну обликовања драме, него на њену изразиту могућност драмских сукоба; у реципроцитету драмске акције и психолошке релакције, у конструктивној тензији, а не у драматској градацији заборављајући да сваку личност, посебно мотивише и драмским разлогом оправда (а самим тим да усредсређи нарацију и акцију) писац се губи у алогикама дијалогских, неиздиференцираних, фахтура Клитемнестре, Егиста и Пилада већ око половине комада; у првој припреми за ретардацију. Ако се говори о некаквој мотивисаности личности Егиста и Клитемнестре, на првом месту, поставља се питање његових инсистирања на савременом неспоразуму односа бигамије, импотенције и другог. Исконско злодело Клитемнестрино је довољна алузија (у чину) на данашњу брачну институцију и све оно што прати њену егзистенцију, па, препотенцирана, готово физичка, мржња према деци (у овом случају Клитемнестрино) делује готово нестварно и немогуће. Могуће је да Клитемнестра жели да остане са Егистом по сваку цену, али она то може чинити и са мање патоса и широких театарских гестова. Није било потребно оптерећивати, у толикој мери ове личности изразито савременим медицинским и патолошким налагама) цинично Клитемнестрино признавање да у себи носи туђе, а не Егистово дете, Пилареву немушту брзоплетост, Егистову потпуно немоћ и друго). Јер, ове су личности довољно синонимичне, а њихови поступци асоцијативни, да збиља није било потребно оптерећивати их тамнијим бојама и тежим маскама но што оне већ поседују. Надаље, заведен једном аудитивном драматуршком шемом, писац Егиста држи од почетка комада па готово до његовог краја у купатилу без икакве видљиве акције, без икаквог суделовања у драмској радњи која се, ту и тамо, споро одвија. Овакав драматуршки поступак одразиће се, у свој својој слабости, у финалу комада; Егист неће имати снаге да се ни у дијалогској постави супротстави акционом и виталном духу Орестовом, — његов дуел ће уродити пишевом победом, а не стварним и свестраним учешћем у једној од пресудних акција драмске конструкције. Све ово се односи и на личност Клитемнестре; без икаквог оправдања, потпуно немотивисана, она ступа у некакве чудне драмске односе са Електром, Девојком, Орестом и Егистом, — њена акција је млохава и неоправдана, а драмски, „стихови” пасивни до крајње драмске незаинтересованости. Овој личности ништа не смета Егистова имбецилност; она са њима покушава (у првом делу комада) да сасвим трезвено и разложно оправда свој „чин” и своју, сумњиво до-

По
ве
ља

кументовану, животну филозофију. У односу на „сукобе” са личностима Електре и Девојке Клитемнестре делује правилно, логично и доследно пишчевој основној замисли.

Пластичнији и доследно спроведени ликови ове драме су ликови Ореста и Електре. Грађени не прототиповима класичне драме, ове личности живе стварним животом и делују сугестивно и реално. У односу на све остале личности (Клитемнестра, Егист, Пилад, Девојка) Орест и Електра делују снажно од почетка па до краја драме: они су градитељи заплета и носиоци, додуше ретких акција. У добро вођеној паралелности драмске радње Електра и Орест су (до друге трећине комада) носиоци два, супротна, драмска интереса, две опречне тезе, да би се, на крају комада, стопили у једну акцију, у једну мисао, у једну идеју драме: као и Орест и Електра се повлачи у сопствени сан, у отуђење.

Ш.

Најбоља драма Јована Христића је „Савонарола и његови пријатељи”. Грађена на принципима класичне драматургије, у методу филозофског саопштавања и реалистичкој говорној фактури, она заузима једно од виднијих места у квалитативној лествици југословенске послератне драмске књижевности. Посебно је значајно да Христић, из свога политичког угла, у њој, реконструише једно незаборавно поглавље времена, његову мисао: логику и алогику веровања, — зору и сутон фирентинског XV века, успон и пад, — доминиканског калуђера и проповедника Дироламе Савонарола.

У преокупацијама мита, историје и филозофског дозирања, дубоко заглаван у своје време аутор оживљава историјску личност Савонароле и мистику столећа ломача, и идеалистичког пакла у људима, повлачи извесне паралеле догађаја и времена у протицању, конструише чврсту драмску окосницу дела, дубоко асоцира и алудира на перманентну песничку „уклетост”, на крваве обрте живота, на индивидуалну сугестију „изабраних” личности, на магијску снагу речи веровања.

„Савонарола и његови пријатељи” је драма о људима који никада нису успели да сазру нити да се потврде у своје време и једном филозофском систему.

О овој драми, на једном месту, сам аутор пише: „Не чини ми се нимало случајним што је историја једна од сталних преокупација нашег времена. Тек постављене у историју, наше акције почињу да добијају своје значење, што ће рећи да постају неопозиве. За драму, историја није само мање или више привлачни, мање или више необични костим, који на себе облаче протагонисти, напротив, она је могућност — скоро бих рекао: инструмент — да се испитају људски поступци, уверења или илузије које се иза њих налазе.

Сувише често говоримо како је време у коме живимо — време у коме су нестале све илузије, мислећи тиме на илузије о моралу, сексу или породици. Али ми имамо далеко опаснијих илузија: једна од њих је илузија о непобитној истини која ће нам једнога дана доћи из пера даровитог филозофа, или из уста надахнутог пророка. Алтернатива те илузије је илузија апсолутног скептицизма. Обе су знак незрелости.”

Потпуно обавештен о постојању неколико десетина европских драма посвећених животу и раду славног проповедника Ђироламе Савонароле (Италија, Немачка, Енглеска) Јован Христић ће, веома предано и педантно, проучавати, и користити, сву постојећу, а публиковану, грађу како о славном Проповеднику („пророку без оружја”) тако исто о XV веку; рефлексима ренесансе, религије и филозофије, — папске борбе за римски примат, отпора Фиренце, као слободног града, успон и пад доминиканске курије (у односу на градску сињорију), религиозна, идејна, осцилирања једне, изванредне, изразите личности (бившег приора фирентинског самостана Светог Марка) и тоталног етичког гашења једног верског сна на ивици успаваног и забораваљеног мора. Основни материјал за ову драму узет је из, потпуно обавештене, студије Паскала Вилларија („Ла сториа Гиrolамо Савонарола”): ова грађа послужиле аутору за конструкцију оквирног сижеа и грађење, иновираних, асоцијативних идеја дела. Из ове студије (тачније, њене друге књиге), по неким апокрифним записницима са Савонаролиних саслушања, у драматуршкој конструкцији и дијалогској мотивацији, наћиће се изворни и реконструисани текстови. У листању историјских фрагмената, филозовских расправа, апокрифа, записника и литерарних студија писац је био упућен на приручне књиге Броновског и Мазлисха („Тхе Вестерн интелецтуал Традицион”), есеје Гиовани Папинија („Леонардо е ил Савонарола”) и Еугениа Гарина („Гиrolамо Савонарола”), огледу Аугустина Ренаудета „А пропос де Јероме Савонароле”) и изванредне студије Аниче Мурраја („Тхе Витцх-Цулт ин Вестерн Еуропе”) Доследан новим погледима на ренесансу Христић се прикључује оној групи европских писаца који настоје да кључно раздвоје у историји наше цивилизације, дакле комплексност XV века, прикажу далеко сложенијим и драматичнијим но што је то до њих, у литератури, чињено.

Полазећи од Аленове сентенце, „Мислити није исто што и веровати”, Јован Христић ће, у драми „Савонарола и његови пријатељи”, проблему веровања (уопште), дакле проблему вере, дати посебан значај: раван основној идеји драмског дела.

Видљива новост Христићеве драматургије (у овом комаду) је преузимање једног комплексног драматско-вредног дела из преобимне историјске и^{*} литерарне грађе о Савонароли и овладавање, тј. коришћење те грађе у склопу иновiranог драмског метода; у рационално створену драматуршку архитектонику, у давању главној лич-

ности шире, временско, значење, у увођењу ликова Малатесте, Албертија и Доменика, као животне противтеже — у јасном принципу асоцијација **вечите борбе идеологија**. Надаље, ауторов напредак у овлађивању принципима структуралне драматургије огледа се у проткивању модерне драмске радње (уз садејства свих техничких достигнућа) у форми класичне и драмске шеме: у разрађивању своје, еписголарне, филозофске мисли у времену, које не предводи нови филозофски правац, у трагању за једном вечном, и болном, дубоко скривеном истином, у изналажењу нове могућности за упознавање свега оног што нас окружује и оног што нам је недоступно. Коначно, у формалном и естетском сагледавању, ово дело ће аутору послужити као доказ да историјски фрагменти, у модерном драматуршком руху, могу надопунити недостатак историјске драме или историјске трагедије (драмска радња се догађа од 18. марта до 9. априла лета господњег 1498.); у етичком вредновању „Савонароле и његови пријатељи” представљаће синтезу, драматуршке архитектонике, историјске и филозофске драме са ретардивним смењивањима драмске радње и наратија, реалистичке и класицистичке драмске законитости. (Часна сињорија слободног града Фиренце и апостолска комисија коју је сам свети отац одредио да испита јереси и злочине Ђиролама Савонароле, бившег приора самостана светог Марка и проповедника, одредила је да се Савонарола казни, спаљивањем као јеретик и отпадник, како би се његова душа потпуно одвојила од његовог тела, због безбожне лажи и богохулна дела. Доменико и Малатеста предлажу свом верском вођи да се извуче кроз прозор из опкољеног самостана, али Савонарола, без снаге и вере у започето дело, губи се у једну празнину, у тоталну халуцинацију сопственом пресудом окончава крај својој светој мисији: „Признајем. Јагао сам. Све је била лаж!”. Савонаролу ће потом извести из хелије и предати његову „истину” пламену средњевековне ломаче.

Поделивши комад на два дела (или шест слика) Христић је, као у концентричном сужавању водених вихорова, одредио и време збивања драмске радње или драмске акције (први део се одигравао од 18. марта до 7. априла, а други, од 8. до 9. априла 1498. године); овакво временско омеђавање потребно је писцу да би добио на темпу драмске радње и на драматичности посебних, подвојених драматуршких појава, — нарочито после „извођења” класичне катарзе) у четвртој слици. У реконструкцији саме архитектуре (тј. у пишчевој сугестији) града Фиренце из XV. века аутор до геометријске тачности преноси драмску радњу са барокног портала у фирентинску улицу поманутог stoleћа; са трга на^{*}улицу, са улице у двориште, затим у мрачни ходник и почађавелу капелу, и на крају у ћутљиву библиотеку самостана Светог Марка. У тако реконструисаној архитектури града Фиренце и групе гра-

ђана и калуђера (оживљених у времену) употребљаваће мистичну атмосферу препуну сукоба, догађаја и трагедије. Стављајући у дијагоналне позиције личности Малагесте, Албертија, Доминика и Валерија (као представнике доминиканског светог реда) насупрот грађанским лицима Изоте, Гласника, Целата и Губавца, писац, без много драмске радње, у централно место свих збивања ставља Савонаролу; заправо, овим, подвојеним, груписањем личности он најављује сваку, следећу, Савонаролину појаву, — оваквим поступком он не само да диференцира драмске односе већ драмску радњу градира. Обе ове групе (грађани и доминиканци) сукобљавају се непрестано, а самим тим, за време трајања читаве драме, оправдавају или нападају (тј. негирају) Савонаролину „мисију”, његов програм и „истину” коју он доноси људима. Овде треба додати још један драматуршки елемент; писац се снажним асоцијацијама, управо, ограђује, кроз цео комад, од своје присутности и могућности да ова драма може бити драма нашег времена! Јер Савонарола је симбол изгубљене вере, против теза победе изнуђене мачем, а не разумом (Савонаролин „Свети ред” је сакнуо његове противнике трговца Ђовани Камбија, господара Никола Ридолфија, свирача Ђаноко Пучија, Лоренца Торнабуонија и старца Бернарда дел Нера, и по кружници живота и времена „заповеђено” је, да овога пута, дође на ред и његова глава. Његова и месер Валоријева и Малагестина и Албертијева и Доменикова, и још толко других).

Поштујући логику живота и неумитности временског протицања Христић води драмску радњу испрва веома тромо и незаинтересовано. Његова експозиција се протеже кроз прве три слике (или кроз читав први део комада). Овакав мирни, равничарски ток драмске игре надокнађује се бриљантном дијалогском формом и сублимним духом личности Целата, Изоте, Гласника, Губавца, Малагесте, Доменика, Албертија и Валорија. Тек од перипетије (тј. од четврте слике) драмска радња нагло прераста у динамику, у један чудесни темпо, да би у пегој слици интрига представљала доминантну тачку интереса и илустрацију идеје. У оваквој драматуршкој конструкцији само време убрзава темпо драмске радње, а простор (као физичка компонента) се, из слике у слику, сужава и смањује да би у финалу драме свој интересни оквир физичку интиму доминиканског испосника и проповедника, у једно бежање од самога себе, у патолошки немир и градирану халуцинацију. Све личности су симболичне; својом синонимиком оне делују далеко бројније но што их има на сцени. Целат и Гласник обављају своје професије беспрекорно, али у исто време они делују као представници градског сталежа. Вулгарна Изота, проститутка поред свога основног заната, у асоцијативном обрту, има још једну улогу; она симболише чудесни век пропадања и бацања жена у животни кал, — она говори неке истине које су говориле на суђењима жене које су биле у дослуху са ђаволом. Губавац је симбол распадања курије и лабилних

По
ве
ћа

начела фирентинске сињорије, с једне и свога физичког и моралног пропадања, с друге стране. Калуђер Мала-теста је свакако најизразитија и најснажнија личност са-мостана Светог Марка у Фиренци; у односу на Валорија и Доменика он делује крајње рационално и трезвено, у фи-налу комада он ће смети да погледа истини у очи (прозре-вши **Савонаролину** истину) и да изговори „нову” јерес: њему није потребно Савонаролино месо, њему је потребна његова истина. Јер он није дошао у самостан само због тога што је Савонарола имао провидну кожу! И Савонарола мора да заврши као пророк, а не као црв. . . Снажна и контраверзна личност **Борилама** (подвојена од истине и лажи), по одлуци свог светог реда, мораће да нестане кроз време, у диму ломаче, и да уступи место проповедника блиставијем уму, новој религији или сујетнијој индивиду-алности.