

Књига Јована Христића *О трагедији* садржи стања и промене у овој драмској врсти од V века у Атини, пре Христа, па до Бекета у нашем времену. Главне упоришне тачке, да узмемо овај старински израз, су трагедије везане за Антигону, Едипа, Федре, Шекспирове трагедије и Чеховљеве драме. Читаоцима који буду читали ову књигу остављам ове наслове нетакнуте а у овом тексту ћу повести рачуна о нечем другом.

Аутор нас најпре информише о теоријама трагедија. Аристотелова дефиниција је најмеродованија а она за основицу има сажалење и страх. Скалићеро, ренесансни теоретичар, из свога доба даје најбоље и најутицајније теоријско размишљање: јунаци трагедија су краљеви и племићи, исход је несрећан а стил је узвишен. Немачки филозофи из доба романтизма уносе нове појмове у дефиниције трагедије али је то спекулативно траћење трагедије у драми где је више нема. Њихови појмови се и данас користе а трагедију су подигли у метафизичке просторе. Тако замишљена трагедија, она која не постоји, има велики утицај у размишљању о трагедијама које постоје. Трагедија без сопствене теорије не може постојати што не значи да су оне униформе. На видело је изашло да су грчке трагедије трагедије ситуација а Шекспирове трагедије трагедије карактера и то је резултат теоријског сазнања од XIX века до данас. Појмови који прате трагедије се стално мењају као и саме трагедије, у осталом. Макс Шел објашњава шта је трагично. Аристотелов страх накнадно описују Кјеркегор и Хегел, Ерих Бенгли врши преформулацију страха и сажалења а аутор прилично поједностављује теоријски проблем - да би се могло говорити о трагедији она се мора, пре свега, ослободити утицаја теорија јер су главна питања шта се у трагедијама збова и да ли су неке драме трагедије по вољи појединих теорија или по вољи догађаја у њима. Питања трагедије је историјски проблем исто као теоријски, трагедија је оно што је преживело као трагедија. Орестије, Цар Едип, Антигона, Баханкиња, Хамлет, Отело, Магбет, Краљ Лир, Сид и Хорације су преживели као трагедије и у то нико не сумња. Али, и поред тога, шта се десило са трагедијама?

Зашто се у модерној књижевности не понавља нешто слично ономе што се десило у Атини V века, у Енглеској Елизабетиног доба и у Француској у XVII веку. Појава трагедија се тешко објашњава а њихов настанак још тече. Џорџ Штајнер мисли да је трагедија страна хришћанско погледу на свет и да трагедије нису теолошке драме. Он је увео питање греха, или другачије, може ли грешник бити јунак трагедије. У Шекспировим трагедијама јунаци су у проблематичним ситуацијама које је створио Шекспир, у коментару је аутора, и да је у овој проблематици по среди антропоцентрични хуманизам у коме је човек стваралац свога живота и његових вредности. По мишљењу Жана Гренијеа човек може да себи дозволи све што сме само ако се усуди. Тирани као што су Ксеркс, Калигула, Тиберије, и остали (иако нису читали Ничеа) а, у ствари, то је пркос судбини по којој су људи од стране богова осуђени на смрт. Аутор проблем пребацује на констатацију да трагедије не стварају одређени поглед на свет него драмски писци, дар писца је онај који проблематизује крваву породичну свађу и хришћанство није онемогућило Шекспира да напише *Краља Лира*. Јан Кот мисли да је у модерној драми трагедију заменила нова гротеска. Стајн реч гротеска замењује "мрачном комедијом" и покреће проблем трагедије као жанра, Трагедија је дестилисана, потпуна истина и зато она делује брзо и снажно на наша осећања и она је у помрачењу због тога што књижевност постаје свеснија потпуне истине. Христић мисли да трагедије нису "хемиски чисте" и да су оне после француске класичне трагедије престале бити на модна уметност. Аутору је симпатична тврдња Олге Фрајденфелд да трагедија потиче из варшавске шатре и Џералда Ф. Елсија да је она јарчева пема на због Диониса него што су глумци за хонорар добијали печеног јарца. У Европи XVI и XVII века, у расцвету трагичне уметности, десило се раслојавање публике, трагична драма је одбацила обичну публику али је и ова публика одбацила трагичку драму и окренула се трагикомедијама. Тај процес описује Морис Дакота. То је време одвајања трагедије од мелодраме која је и даље припадала најмање образованом слоју публике. Ерик Бенту мелодраму не сматра маргиналном и ексцентричном она је драма у свом суштинском облику. Ситуације

у трагедијама у којима је сажалење и страх како каже Аристотел и ситуације у мелодрамама где су по Балухатију "чиста и јака осећања" су такве да доводе до закључка да трагедију од мелодраме значи личити је смотивне основе и обележја уметности распона и на тај начин је начинити лаким пленом филозофа. Оне се тако преображају у интелектуалне драме које служе само за читање. Писци се сада такмиче чија ће драма највише личити на филозофску теорију. Жан Вилар на то каже да позориште не мисли јер оно делује. Због тога је позориште од средине прошлог века добило флегматичног и равнодушног гледаоца.

Чему онда трагедија каже аутор. По Алберу Камју постоје два периода трагичке уметности: период грчке трагедије од једног века, од Есхила до Еурипида, и период елизабетанског театра, Шпанског златног века и француске трагедије XVII века. Временске разлике између Шекспира и Расина је иста као што је између Есхила и Еурипида. Од ових граница трагедија више нема. Остале су само схоластичке расправе и књиге о њима. Има модерних драма али и у њима нема трагедија. Поставаља се питање зашто би их требало бити. Уз ово питање треба поменути још један век од Ибзена до Бекета у којем се доста тога десило али ништа није премашило *Краља Лира* или *Цара Едипа*. Христић види занимљиво оправдање: у време атинских трагедија није било епске поезије а у време модерне драме учвршћује се роман као епска форма који сад може надугачко и нашироко да расправља о истим питањима људског живота о којим је традиционално расправљала трагедија. Да би поједноставили проблем уземемо на једну страну Ибзена и Стриндберга, а на другу Балзака, Стендала, Толстоја и Достојевског и видети да је ово много већа конкуренција него што је Хомер могао да понуди грчкој трагедији. Романизација драме је прилогођавање драме роману или тешење оних гледалаца које је васпитавао роман. Није ретка ни трагизација романа. Вјечеслав Иванов говори о роману-трагедији код Достојевског. Мери Кригер тврди да су трагички песници модерног доба Анри Шид, Лоренс, Малро, Силене, Томас Ман, Кафка, Ками, Конрад, Мелвил и Достојевски. Овде је роман преотео место драми. Амерички професори говоре о себи драме у друге књижевне редове и из вида губи позориште и све оно што има а нема лирска песма и роман ма које они величине и снаге били. Драма у два до три часа мора да постигне оно, како каже аутор, што Пруст постиже данима, месецима и годинама. Однос драме према времену је такав да време диктирају драматуршке припреме, време пропушта свој значај повезивању догађаја а они се ничу не водећи рачуна о временским размацима. Агамненон из поробљене Троје стиже онда када треба Есхилу а не када би он могао стићи. Овакве ситуације Христић назива ситуацијама високог притиска. Агамненон је млад јер треба да убије Клитемнестру и Егиста и он не сме да остари јер је време подређено драматуршким захтевима. Тако је код Шекспира и Чехова. Драма није слика живота већ његова формула. Драмски простор је нешто што има драма а остали родови га немају. Он је одређен силама које делују у људском животу а то је систем односа у којем одређене ситуације добијају одређени смисао а тако добијен проблем ће покретати "читав низ вредности". Оно што чини трагедију је упадљива сличност између драмског простора грчких трагедија, Шекспирових трагедија и Чеховљевих драма. Трагедија лако прелази из света најдубљег у човеку до света најудаљенијег од човека - овако лако мењање контекста могуће је само у стиху који сликама и метафорама те радње омогућује у једном тренутку. Позорница је духовни простор у којем видимо и оно што је близу и оно што је далеко, то је место где се разлике између светова бришу, на њој су богови, духови и вештице и никакв ефекти се не могу заменити. Сви учесници су на истом простору и сви су једнаки. Трагедија је најистанчанији инструмент помоћу кога размишљамо о човеку. Мислило се да су то митови али су велике формуле живота Хамлет, Отело и Магбет што нам даје до знања да су трагедије митови не зато што их узимају за теме већ због тога што их стварају. То су разлози због којих нам требају трагедије и лако разумевамо Ејхенбаума који је прорицао добру будућност због тога што су интимне форме јако близу човеку да би човека боље видели треба га и из даљине посматрати.

Христићева књига има велики значај јер је у себи скупила доста знања о овој драмској врсти толико да већ утиче на измену одреднице о трагедији у реченицама и уџбеницима. После ове

књиге ниједан предавач неће трагедију узети за Диониса а јарећом брадом нити ће мислити о њој оно што је досад мислио. Потребно је још издвојити два текста као значајан напредак у интерпретацији Антигоне и Чеховљевих драма а то су текстови *О Антигони* и *Чехов - трагичан песник*. Проблем суђења због малог броја сачуваних трагедија је присутан али би требао бити присутнији и штета што аутор није неколико реченица написао о неодговорном и алкавом човечанству које је знало шта губи губећи преко хиљаду античких трагедија. Аутор мисли да је роман нашкодио трагедији зато што је различит од ње а у ствари његова конкурентност је у томе што јој је сличан. Овде су личне идеје добро образложене а противне се или не помињу или се шкрто образлачу. По питању односа филозофије и трагедије није настало онолико штете колико је то у књизи присутно, ако би узео мало више слободе рекао бих да је филозофија она која је, разумевајући трагедију, успела да је дигне у неслушене висине и обезбеди јој сва она значења која неће остати статична него ће у динамичкој репродукцији увек имати нешто ново да кажу. Коначно, нема одредница по којим би знали све што је потребно о наведеним књигама а поготово странице са којих се узимају наводи. Тиме се, вероватно, књига хтела учинити приснијом и ближом читаоцу што доказује и изненађујућа динамика оспоравања већ учвршћених идеја где се компликоване категорије излажу на јасан, духовит и приступачан начин. Захваљујући овом моделу књига ће имати велики број читалаца чији интерес није драмска књижевност а они читаоци који овакву књижевност проучавају биће са овим поступком додатно стимулисани.

Миленко Сташевић

Светислав Басара, ВУЧЈИ БРЛОГ,  
Народна књига, Београд, 1998.  
Драган Великић, СТАЊЕ СТВАРИ,  
Стубови културе, Београд, 1998.

Објављене некако у исто време, обе ове књиге имају најмање још два најмања заједничка садржаја: обе се баве несвеселом актуелном политичком стварношћу, и обе су настале као последица већ објављених текстова у штампи. Могло би се додати и још нешто, посве подразумевајуће: и Басара и Великић, као озбиљни, одговорни људи и врсни, респектабилни писци, имају изразито негативан однос према диктаторско-сатрапској природи режима у Србији, као и према његовом трагичном досадашњем учинку. Но, ту сличности престају.

“Вучји брлог”, као насловна синтагма, има у корену реч вук, односно Вук. Наиме, личност и дело Вука Стефановића Караџића су, по Басари, трагично одредили нашу даљњу судбину. Басара лудишно, и, рекло би се, тачно закључује да је Вукова реформа “културна револуција која је суспендовала традиционални, хришћански систем друштвеног организовања и заменила га народњачким, у основи паганским моделима заснованим на обичајности. Тако се национална култура Срба стала убличавати на презиру према високој култури, елизизму и духовности, и тај се дух инфилтрирао у све области, почев од историографије, преко политике, закључно са односом према раду”. Ништа блажи Басара није био ни према Доситеју, који је сакупио “отпатке са дна европске мисли”. Из овакве констатације настали су народњаштво и трибализам који су, следствено логици, изродили Добрицу Ђосића и, наравно, Слободана Милошевића.

У организационом смислу, Басара је своју књигу поделио у три целине: “У сенци вука”, “Полемике” и “Чланци”. Иако је постигао извесну кохеренцију, Басара ипак није остварио неку чвршћу везу између фрагмената објављених у дневним (углавном дневним) новинама, па је и карактер овог издања управо такав: дневно-политички, у његовом већем делу; многобројна понављања извесних судова, па и реченица и синтагми које би имале да буду ефектне, изазивају ефекат ефемерности, који се могао одстранити једноставним редакторским захватима.

Великићево штиво, макар у смислу организовања мноштва

(новинских) текстова у компактнију целину каква је књига, делује акрибичније и компактније. Кроз четири поглавља (“Вештине”, “Инсулин”, “Стање ствари” и “Међувреме”), аутор је својих четрдесетак текстова, објављених у периоду од 1995. до 1998. сабрао и кодирао тако да је тзв. степен корисног дејства максималан, а ефекат редунданце минималан. Такође, са становништва стила, “Стање ствари” углавном припада литературе и есејистици, док је “Вучји брлог” више детерминисан фелтонистичким и публицистичким маниром и вокабуларом. Оштар у судовима, а одмерен у начину на који их изриче (мада се и у њега могу прочитати и жешћи примери острашћености, рецимо: “Тако то бива када пионир само телесно одрасте, а ментални део организма прпусти пионири која је такође само телесно одрасла, па се та два огледна примерка пионирске свести из болшевичког инкубатора пионирске свести међусобно размењују”. И тако даље: од “дебилизма њихове реторике”, преко “дежменкастих тела која пружају само привид живота по формули Франкенштајнове лабораторије”, па до суочавања “са лудилом које већ читаву деценију исијава реактор из Пожаревца”. Прецизно и тачно, али, стилски, више припада салонској или уличној, свеједно, реторици, него литератури.

Без обзира на извесне, у овом случају строго методолошке или лутеране објекције које би се овим и оваким књигама могле упутити, њихово публиковање сматрамо драгоценим ако ни због чега другог, оно због указивања на чињеницу да би литература и уметност уопште требало да буду чувари етичких вредности уграђених и стечених у онтолошком одређењу племенитог појединца, што писац, частан писац (видети *Савете младом писцу*, Данила Киша) свакако јесте.

Ђорђе Кубурић

Иван Негришорац, АНЂЕЛИ УМИРУ,  
Стубови културе, Београд, 1998

Ако му приђемо са спољне стране, брзо ћемо уочити да пред собом немамо роман, бар не у класичном смислу, или не само роман. Драма, која се трансформишући претаче у роман са фрагментима дневника и неколико есеја, представља идеалну форму, добро исклесано корито за супстанцу којом је испуњено. Отимајући се конвенционалним оквирима у јеку је новог. Синтеза различитости, уочена у форми, слика је новог света, света обједињења интелекта и духа и различитих религијских система што представља тематику дела.

Чини ми се да је једна од основних намера аутора била да читаоца “увуче” у причу, дајући јој на тај начин боју реалности, а не пуке фантазије. На то, да читајући постанемо активни судеоници, позива када у “лицима” назначује да упишемо име које, по нашем мишљењу, недостаје. Тиме као да даје слободу да сопственом руком дотакнемо његов свет. Са тим у вези има још једна занимљивост. Роман почиње описом збивања на једном плану, са краћим епизодама које описују сурови свет реалности Југославије, године 1993. Испрва су то два одвојена сужеа, која се при крају здружују, а као последица тога приповедач се трансформише у лик, који живо учествује у радњи. Дотле је био само посматрач. Такав пут укључивања свакако не може читаоца оставити равнодушним, нити сасвим по страни.

Дело, у принципу, садржи две приче. Оне се преплићу и чине целину, али се могу осетити два плана. Први би представљао врсту макроплана, где се расправља о судбини човечанства уопште. Други, микроплан, настаје кад се прича сужава на национални ниво. Читалац ће дати приоритет оном који више одговара његовом сензибилитету. Мени је, лично, дража прича о проуховљеном човеку - отпаднику од света, нешто од родољубу - повратнику, који духовним напорима покушава да уздигне колективну свест народа. Мада никако не треба запоставити чињеницу да је макроплан, у ствари, увод за суштину приче. Реч је само о индивидуалном утиску.

Овај роман прича је о победи божанске супстанце у човеку, кроз многа страдања и уз велике жртве; о победи душе над