

## ПРИМЈЕНА АКТАНЦИЈАЛНОГ МОДЕЛА НА ИБЕРСФЕЛДОВЕ НА АПОКРИФНЕ ДРАМЕ ЈОВАНА ХРИСТИЋА

*Апстракт: Сам избор облика драме већ је по себи идеја која по изворном тумачењу титесиса подражава царство идеја као узора. Идеја која стоји иза форме Христићевих апокрифних драма поникла је из духа времена и става аутора да човек може да опстане и настави даљи развој једино кад демитологизује означитељску употребу мита. То је, по мишљењу савремених теоретичара књижевности, едипализирани, одрасли и социјализовани појединац, чија мушкост надахњује ратове и јефтине, колективне програме. Из тих разлога, не мирећи се са плићакм социопсихолошке, књижевне разливености реалистичких конвенција, ка традицији усмјерени Јован Христић преобликује античке теме у митографске драме из којих избија иронична поруга на рачун друштвене стварности и драмских конвенција. У истраживању како се ова дилема савременог доба манифестује на пољу театрологије користили смо актанцијални модел Ан Иберсфилдове, једног од најпоузданијих „кључара“ позоришине семиологије. Модел је обликован на искуству и дугогодишњим истраживањима Владимира Пропа, Етјен Суриа, а посебно Алжирдас Жилијен Гремаса и његовог утемељења функционакности актанцијалних модела у драмској и позоришној умјетности.*

Кључне ријечи: *мит, архетип, митска структура, античка тема, преобликовање, апокрифне драме, актанцијални модели, бинарност исказа, трагички ритам, метатекст и сл.*

### I

Христићево драмско дјело обухвата пет драма, насталих у периоду од једне деценије – од 1960. до 1970. године. То су *Чисте руке* (1960), *Орест* (1961), *Савонарола и његови пријатељи* (1965), *Седморица, како бисмо их данас читали* (1969) и *Тераса* (1970), а предмет нашег истраживања су прве три драме, јер се њихова композиција заснива на архетипској структури античких трагедија.

Анализу Христићевих драма започињемо од драме *Орест*, у интересу драматуршког пропитивања прве од античких тема у драмама Јована

---

\* radesimovic@yahoo.com

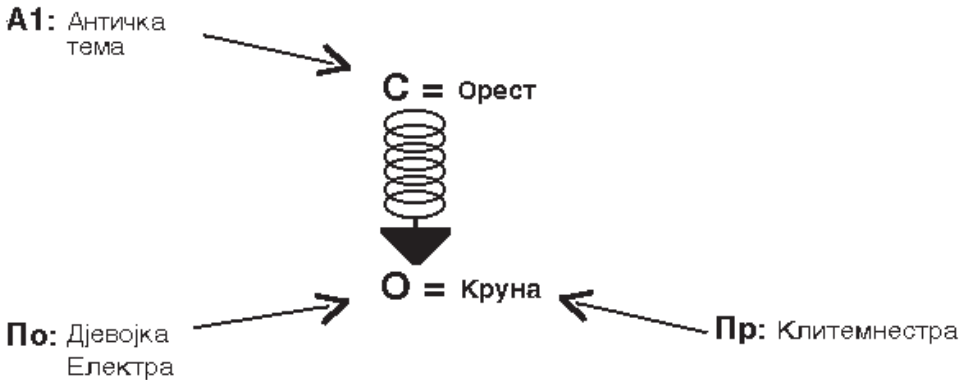
Христића – породице Атрида. Као што се то догађа и у миту, Христићев Орест ће се, седам година послје очевог убиства, вратити у Арг да освети Агамемнона, убије Егиста и Клитемнестру и ослободи Електру, сведену на положај робинје у краљевској палати. Иако је сјећање полазна основа у оба случаја, ипак постоје разлике у тананој мотивацији између Електре и Ореста. За Електру, чији је живот до сржи сабијен у статично бивствовање, основна је ствар да ли се осветом може нешто измијенити у самом факту убиства, ради чега се освета и предузима. Код Ореста се одиграва читава мала драма памћења. Он се једним дијелом личности враћа у родни град да испроба јачину свога сјећања, да препозна неки дио себе у једном амбијенту који му дјелује туђе. Другим дијелом себе покушава да буде јунак античке трагедије, да буде трагички јунак који иде право свом циљу, долично свом поријеклу и положају, да уђе као осветник на главна врата палате и убије оне који су га лишили оца. Апокриф се тако отвара у изворној, митској варијанти, а по општој атмосфери најближи је Софокловој синтези Есхилове *Орестије*. На видiku је још једна сублимација ликова из породице Атрида, наравно на савремен начин, а кад то кажемо мислимо на језик, чист дијалог и двозначност реченица које се у исто вријеме чују и виде. (Написан је као радио-драма а премијерно игран као позоришна).

Препознатљив слој митске структуре надвија се и над овом драмом, а пошто је већ наведена Христићева определијеленост за једну врсту специфичног рационализма, очекујемо да у познатој митској структури поред већ наговијештеног, софокловског синтетизма, пронађемо и еврипидовски преобликоване ликове, и то не само код Електре, већ и у случају самог субјекта драме, односно Ореста. Досадашње искуство у вези са овом античком темом говори нам да је код Есхила изведено изворно *преобликовање* мита и то у композиционом слиједу од три трагедије, да је Софокле све то сажео у једну, те да је његов модел преузео Еврипид и извршио прве апокрифне интервенције.

Ако пажљивије прочитамо драму Јована Христића, видјећемо како се Орест по начину приповиједања, по ритму слагања, по бинарности исказа, по невиности реченог, по честитости емотивног, готово *преклана* са Орестом из митске приче и овакав каквим га ми доживљавамо, ближи је изворном миту од, на примјер, Еврипидовог, па и Софокловог јунака. Ми смо у том ‘кључу’ ишчитавали његово понашање до самог краја драме, тачније до половине десете сцене, и до ове фазе он је, у Христићевој верзији, трагички спреман да уђе у највеће и најкрвавије окршаје, попут својих имењака из грчких трагедија, али и свих других европских трагедија под његовим именом, закључно са *Орестом* Ж. П. Сартра. Све је дакле припремљено: треба само да убије Клитемнестру и Егиста, или Егиста и Клитемнестру (зависно кога подражава – Есхила или Софокла), потом сачека Ериније (опет зависи, је

ли Есхил или Софокле), па да у духу теофанијско - епифанијске рапсодије рационалистичких узора (нпр. Еврипида) понуди откриће.

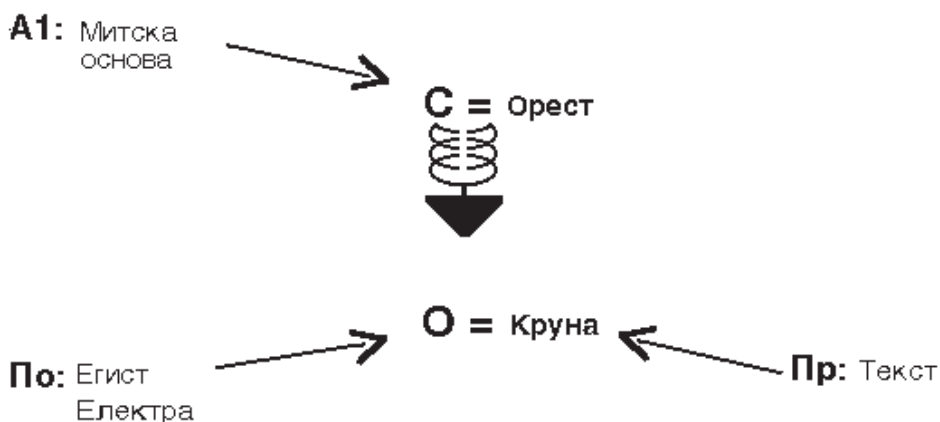
Модел 1.



Гледајући како се Егист и Клитемнестра постепено из трагичних злочинаца претварају у средовјечни пар дезинтегрисаних и у суштини очајних људи, Електра ће прва схватити да ни она ни Орест не би добили ништа извршењем освете. (У оних неколико сцена које је посветио Клитемистри и Егисту, Христић је психологију оних који су седам година мислили на освету допунио психологијом оних који су седам година живјели са злочином на савјести и ту освету очекивали.) То нас и убједљиво наводи на питање да ли би Орест и Електра кроз неких имагинарних, нових седам година, били исто тако празни и очајни као што су то Клитемнестра и Егист у тренутку у коме се радња драме одиграва. Да ли би и њих године самоиспитивања, гриже савјести и очекивања осветника свеле на жену опсједнуту сопственим старењем и човјека који постоји само физички, као особа која се купа, једе, спава и можда очекује да буде убијена у истој кади у којој је извршен и првобитни злочин.

Митска основа у овом случају није само *адресант*, већ и *противник* (Клитемнестра се, самим тим што је трудна, и физички трансформисала, а Егист је ‘прешао’ у *помоћнике*), јер је још једино *наручиоцу*, Електри, стало да Орест „обави“ посао. Кад кажемо *обави*, то значи да Субјекат, коначно, изврши и чин освете, а да би га извршио мора свом снагом *апсолута* да *жели Објекат*, односно круну. Но, и поред свих притисака архетипског наручиоца (а ту убрајамо и све разлоге ритуалног, митског, трагичког, агоналног, митемског постојања), снага жеље *Субјекта* у односу на *Објекат* очито, слаби, први пут се дешава да је драматуршка опруга – *осовина* – озбиљно уздрмана.

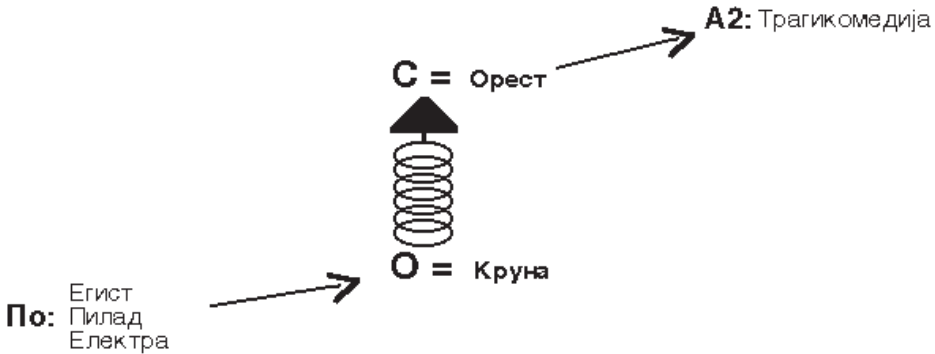
## Модел 2.



Тиме Христићева апокрифна драма добија на савременој убједљивости и драматуршкој оправданости не толико кроз формалне поступке драмског изражавања, колико кроз досљедно претварање трагичких јунака у антихероје. У том контексту веома је занимљиво примјетити да у Христићевој драми постоји извјесна равнотежа у времену посвећеном ликовима злочинаца – Егиста и Клитемнестре, и времену посвећеном осветницима – Оресту и Електри. Трагедије Есхила и Софокла посвећивале су сву своју пажњу Оресту и Електри, свдећи Егиста и Клитемнестру на неколико овлашних црта које су требало да их учине довољно непријатним гледаоцима, како би њихово убијање дјеловало што је могућно оправданије. Христић, међутим, поступа обратно, не само што би морао да правда извршење освете на крају драме, већ и зато што кроз анализу Клитемнестре и Егиста може да потврди своју основну мисао – да је освета непотребна јер је сам чин злочина над Агамемноном током дугих седам година извршио ту освету и прије него што се појавио Орест.

То је један од кључних разлога због којих Орест одустаје од жеље да освети оца, чиме се и стрелица на нашој актанцијалној опрузи *изврће* и окреће према Субјекту. Тим губимо основну, структуралну „легуру“ *митолошки кристализованог модела*, у којој драмски агон трагичког дјеловања потире јунакова *слободе избора*. Тиме умјесто драме добијамо антидраму, умјесто катарзе иронију, умјесто дјелања недјелање, које изражава дух модерног доба и неспремност појединца да се бори и иде до краја. Драма је хуманистички просвјетљена а антички феномен освете, жртве и жртвовања, коначно је скрајнут са листе драматуршких приоритета.

Модел 3.



II

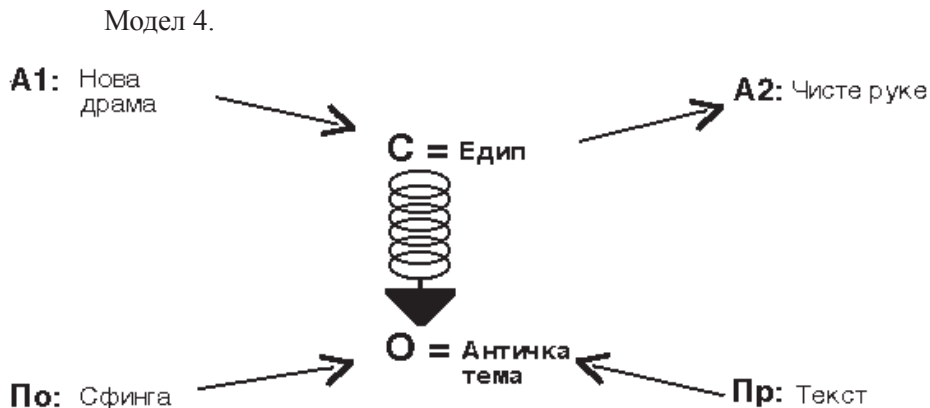
Христићава драма *Чисте руке* друга је античка тема којом се бавимо у овом раду, а прва из породице Лабдакових. Митска приповијест каже да се ради о човјеку који је, не знајући шта чини, убио сопственог оца и оженио се мајком, а истину о себи можда не би никад ни открио да богови нису послали кугу на Тебу, град којим влада. Софоклова интерпретација има у себи изузетну напетост ишчекивања, аналогну ишчекивању у криминалистичком роману или филму.

Обликовање чињења формално се компонује у три чина, суштински у двије обликовне јединице, с тим што се друга обликовна јединица дешава у распону између другог и самог краја трећег чина. Ми ћемо то раздвојити на два обликовна модела, и трећи којим доказујемо *преобликовну радњу* као што смо то, слично, чинили и у случају Ореста. Посредством Христићевог симултаног читања, интерпретативни *гријех* постаје драмско - филозофски концепт, у коме *митска кривица* губи ореол *трагичког ритма*, а лик и једног и другог Едипа се декомонује и умножава. Први чин, *псеудо сцену* ове драме Христић гради као привид радње – агона – по принципу драмских етапа: порицање–искушавање–одлагање, које се преносе и на други, *псеудо митски круг* и завршавају, као што смо већ истакли, доказном радњом преобликовања, односно апокрифном драмом као резултатом.

У цијелом првом кругу, псеудо сцени, првом чину, царује *ништа*: одгонетање као одлагање *ероса*, загонетање као порицање *моћи*. Сфинга настоји да управо од тог процеса сачува Едипа *чистих руку* и у томе се, у великој мјери, исцрпљује опсада *загонетке*. Треба, наиме, издвојити

Субјекат од свих оних што паразитирају на *спасењу* и задовољавају се њиме (спасењем) као врховним, коначним смислом. Чудовишни, љубавнички пас-чувар, чува провалника. Наравно, смрт је та загонетка, односно препрека која израња пред невиним пастирем, али то је, уједно и смрт мишљења, Едипов сопствени, ирационални одраз у огледалу тебанске куге. Иста та смрт је, такође, и једини пут са којег Едип не може да скрене. Он је осуђен да уђе у Тебу да би предочио узалудност функционисања митско-трагичке парадигме. Пред капијама Тебе дотакнути су тако сви актери загонетке као *игре* и загонетке као *питања*. Стари краљ Лај, као мотив *фалсификованог* убиства, пастир Едип, већ дјелимично обузет загонетањима, Дјечак као будући Лај и љубавни сусрет као загрљај тантоса и химероса, *умрежен* у лику Сфинге.

Пред другим чином и другим кругом, који окружује и трећи чин, треба, као пред вратима оностраног, платити улазницу и унајмити водича, *тамни је то вилајет* у коме: ако не узмеш – кајаћеш се, а ако узмеш – кајаћеш се. Прије но што отворимо врата макијавелистичког призивања пакла, потребно је усагласити односе из псеудо сцене (првог чина) и засновати актанцијални модел драме која се успоставља у наведеној агоналности текста и античке теме као метатекста. Зато ћемо предочити могући модел овог драматуршког *псеудо случаја* у коме је: адресант (наручилац) – *нова драма*, субјекат – *Едип*, објекат – *античка тема*, адресат – *Чисте руке*, противник–*текст* и *метатекст*, а помоћник – *Сфинга*. Резултат нове драме (*Чисте руке*) зависиће од односа адресат – *нова драма*: противник – *текст* њиховог *преклапања* на релацији, заборав–памћење, и односа стварносног /метонимијског према Објекту жеље: античка тема (метатекст). Објекат је толико *закошен* да отвара *загонетку* (сад смо на том нивоу), иронију (она ће се јавити у другом кругу) и, вјероватно, гротеску у кључном, *доказном*, преобликовању цијеле драмске структуре на крају драме.



Релативизација и неочекивао *просијање* у загонетању/одгонетању стварносног и митског јесу драматуршка искушења сваког драмског писца који искушава опште истине животом. Даље се, дакле, бавимо античком темом и њеним ововременим искушењем под притиском *митске суштине* као адресантом, Христићевим Едипом као Објектом – (тема жели објекат) – текстом као адресатом, као крајњим корисником овог постмодерног посматрања *драматуршких огледања*. Немогућност трагичке стварности која је предочена у токовима псеудо сценске предигре са Сфингом, за Христића се, у наредном развоју драме, претвара у услов *одигравања* те исте немогућности. Зато Тиресија доноси одлуку да се Лај убије у тренутку када треба коначно убиједити невиног Едипа да уђе у поље трагичког механизма. Постоји Едипово признање (лаж, фалсфикат!) о убиству Лаја на друму, а када се на сцену донесе стварни леш старог краља – биће остварено *одигравање немогућности*. Мјесто које пати, тиме ће се преобразити у – мјесто које функционише. Јер, грађани у виду хора захтијевају да им се, прије Едиповог устоличења, објелодани старо пророчанство.

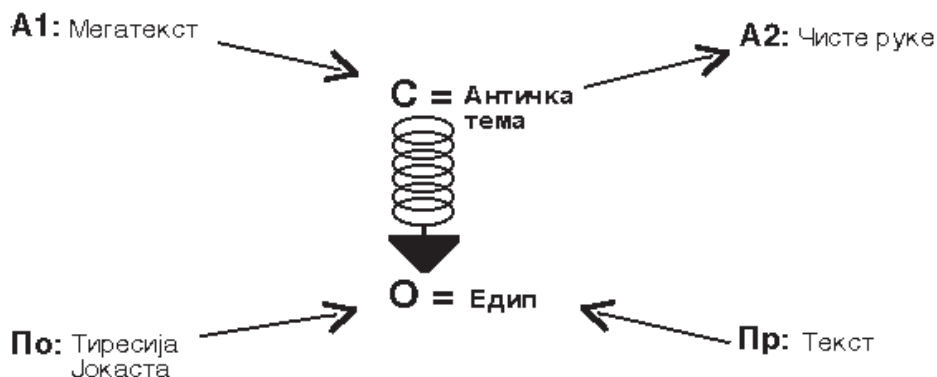
У овој димензији налазимо жељено повлачење, прелаз из презреног имагинарног у недостижни, симболички поредак, досезање, односно остваривање губитка, које неће никога обавезивати. Одговарајући посредно, као сјенка аутора, Христић на немогућност стварности трагедије (Тиресија) и стварања трагедије, односно модерне драме коју зовемо трагедијом – (Јокаста), надовезује стварност њених немогућности као, евентуалних могућности гротеске, односно трагикомедије. *Фалсификовано* убиство Лаја узрокује стварну смрт Сфинге, а потом, у завршници, и стварно убиство самог Лаја, које изгледа као двоструки фалсфикат: тај леш на сцени живљи је од свих присутних фигура Христићевог апокрифа. Зато је то *чворна* сцена његовог драматуршког поступка (обраћање мртвом краљу) последице кога се открива и *од себе сама* показује као драмска последица преобликовања цијеле драмске структуре.

„Едип (Лају): Ти који си ме молио да те убијем, ти сигурно знаш чему све то води. Ти сигурно знаш шта ми се спрема. Ја више ништа не знам и не разумем. Осећам само да ме бацају из руке у руку и да њихове руке остављају трагове на моме телу. Реци ми какве су то руке које остављају кржаве трагове по мени? Реци ми каква је ово крв што се лепи за мене? Реци ми каква је ово ноћ што долази, и какав је дан што ме чека? Реци ми где сам, шта сам и шта треба да постанем? Реци ми шта да радим да своје руке пронесем чисте кроз мрак који наилази као што се проноси пламен? Заштити моје руке од крви, моје очи од ужаса. Реци ми, ти једини знаш све то!“ (Христић 1979: 66)

Овим смо заокружили централни актанцијални модел (други круг), који је грађен на агону адресата – *метатекст* и противника – *текст*, који

се обавља око основне драматуршке осе Субјекта – *античка тема* и Објекта – *Христићев Едип*, од чијег ће исхода жеље, уз значајну помоћ *Тиресије и Јокасте* као помоћника, из текста произаћи *неминован* драмски резултат. Ми тај резултат још поуздано не знамо, можемо да претпостављамо, он зависи од степена драмске ироније (пошто о трагичкој иронији нема ни говора) а то је предмет завршног дијела драме.

Модел 5.



Све је у полису, *ослобођеном* од куге истине, доведено у питање, прожето таласима сумње, изложено ерозији парадокса, па чак и пјесникова – Ијонова иронија.

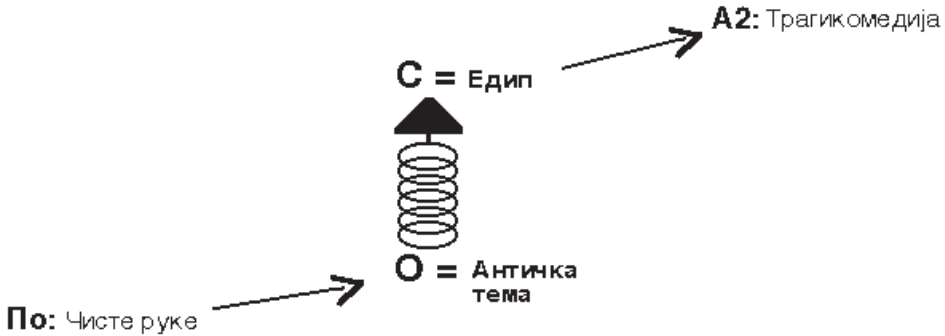
Суштински чиниоци радње и читавог трагичког обрасца су дефинисани као *празно место*, пред нама се одиграва трагикомична алегорија тог *празног места*, а димензија Ијоновог лика представља последњу инстанцу у оквиру које читању не пријети опасност да поништи само себе. Ијон је празнина између Едипа и Сфинге, између Тиресије и Јокасте, између Ироније и Гротеске, а читање је одигравање празнине.

Поново смо добили *извртање* досадашње актанцијалне „опруге“ успостављене на античком миту о Едипу и драмама – трагедијама насталим његовом употребом. Поново је Јован Христић прибјегао већ провјереном *драматуршком обрту* из Ореста када се силница основне драматуршке опруге (жеља Субјекта) обрће и *враћа* Субјекту. Поступак нам је дакле познат, ми га уочавамо и формулишемо као *преобликовање*, с тим што се у случају *Чистих рука* његов начин примјене у односу на *Ореста* усложњава и друкчије припрема. У *Оресту* је *преобликовање* чин пресијецања (Сцена 10) док се у *Чистим рукама* преобликовање одиграва од самог почетка као „против читање“ античке теме и процес постепеног *извртања* нама познате



драмске структуре. Сам чин *обртања* изводи се орестовским *начином одустајања* и иронијском функцијом барда Ирона, који није ништа друго до сам писац *разанет* између метатекстуалне и текстуалне стварности. Његов иронијски отклон изгледа није довољан да затамни и *прекрије* духовну ништавност која из тог произлази и годоовски прекрије семантичку раван цијеле драме.

Модел 6.



### III

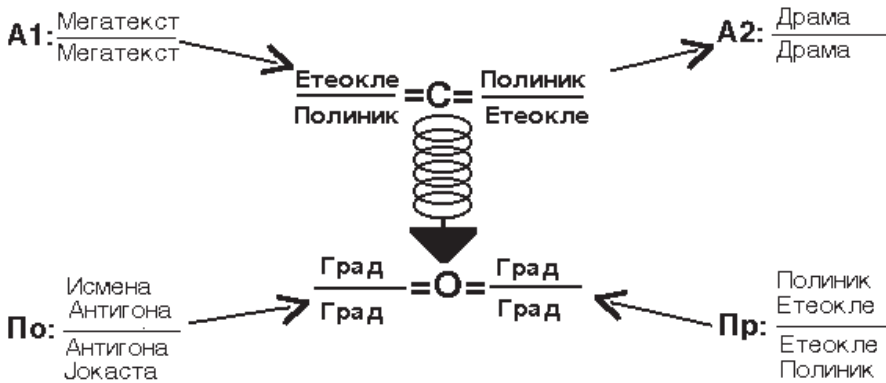
Последња Христићева драма, *Седморица*, како бисмо их данас читали, заокружује цјелину Христићевих варијација на античке мотиве. Ова драма с једне стране наставља у великој мјери ранија Христићева настојања да у тумачења античких тема унесе елеменат једноставности, хуманости и реалности, насупротив митском, узвишеном, херојском. С друге стране, она наговјештава да се Христић до те мјере сродио са свијетом античких трагичара, да му у избору предмета за ову драму више није потребно да у античкој теми коју узима као узор чини неке битне измјене, као што је то био случај са досадашњим апокрифним драмама. Наслов Христићеве драме упућује нас на Есхилову трагедију *Седморица против Тебе*. Но у његовом читању ове трагедије има доста ситуација, тонова, а нарочито осјећања, која су много ближа онима из Еврипидових *Феничанки*, написаних на основу исте митске приче. Оно по чему Христићева драма највише подсећа на Есхилову јесу једноставна и упечатљива конструкција драмске радње и спој хуманог и владарског у Етеокловој бризи за град који му је повјерен на управљање. Код Есхила је тежиште Субјекта на Етеоклу, који као и Полиник жели власт (не пристаје да је преда мирним путем) и на коме се искушава воља богова у удруженој невољи града и судбини рода. Етеокле

спознаје снагу проклетства као објективне моћи, а Полиник исте *знаке* чита као неумитност акције, тако да су обојица неминовни заробљеници митске приче – метатекстуалне суштине – која ставара агон у коме је неизвјесност судбине унапријед позната.

Са Еурипидовим *Феничанкама*, опет, *Седморицу* везује опште осјећање немоћи и трагике индивидуе сукобљене са ситуацијом, а посебно непосредно страсно изражавање жеље за влашћу (изједначене са слободом дјелања) у Етеокловој одбрани грчевитог држања за престо, као и фини трио оркестрираних осјећања и односа *Етеокле–Антигона–Полиник*, аналоган трију *Етеокле–Јокаста–Полиник*. Овдје је Полиник *јача* страна субјекта, писац је на његовој страни, зашто би се увијек *навијало* за оне за које навијају богови, ако је судбина неминовна нек је *правда* равномјерана. Тако мисли Еурипид и тим у игру уводи рационални елеменат као елеменат *против-читања* митске приче. Захваљујући том читању Антигона преузима *предузимачку* позицију у улози помоћника, а адресантност богова изражена у апсолуту проклетства јењава. Апсолутизам проклетства уткан је у ниво нове текстуалности (Едип је заточен у Теби), Јокаста је *разапета* на релацији метатекст–текст, а Етеокле *утврђен* у чврстој намјери *браниоца на бранику митског* која је психолошки мотивисана. Оно, што везује једну и другу драму јесте заједничка архетипска осовина, што је основни мотив наше намјере да формирамо један модел и једне и друге приче, иако се по формалном облику и по вјерности приказивања митске формуле *Седморица* се приближавају свом античком узору више него што су то чинили *Чисте руке и Орест*.

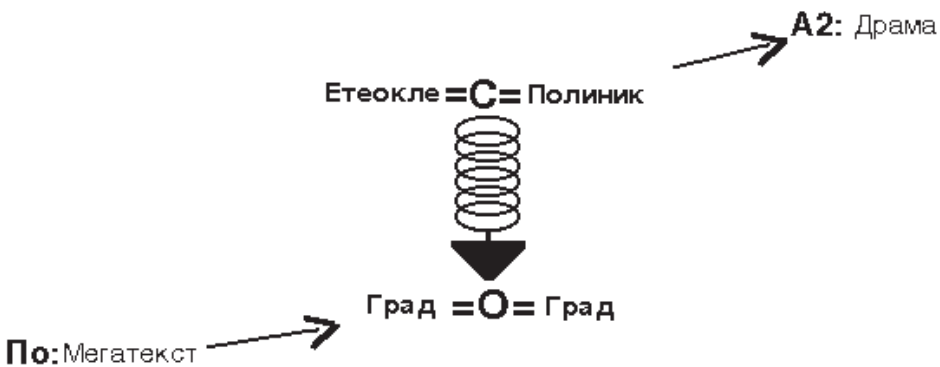
За разлику од досадашњих Христићевих јунака, Етеокле и Полиник не одбијају могућност да дјелају и да одиграју своју улогу у животу онако како је то предвидио мит, односно античка тема транспонована као метатекстуалност. Они ће се борити за власт, пролиће крв и допустити да њихова буде проливена, остаће *хероји* трагедије, мада се имплицитно поставља питање какво је то херојство које доводи до убиства рођеног брата. А ово питање постаје тим актуелније у Христићевој драми зато што Христић, што је могуће више, умањује улогу судбине и митског проклетства Едиповог племена који дају извјесно оправдање акцијама Етеокла и Полиника у античком миту и трагедијама написаним на његовој основи. Софистицирани иронијски отклон изравнан са празнином новог доба као да је недовољно празан, а празан је јер се *ништа не догађа*, попуњава се *подражавањем* античке теме чија пуноћа одјекује ехом дупле ироније у глувоћи модерног доба. Ако смо очекивали да, као у претходне двије драме, главни актери радње одступе од судбине коју им је додијелио мит, да се помире, да Етеокле мирно оде из Тебе, а да Полиник преузме власт без отпора, да Антигонино осјећање сродства преовлада над владарским амбицијама и обавезама њене браће – наша очекивања биће изневјерена.

Модел 7.



Послије дијалога између браће, у коме је Христић открио њихове мотиве и неке од битних идеја драме у цјелини, наступиће нагли, неочекивани анти климакс, који ће радњу вратити на архетипски почетак, док тему доживљавамо као збир драматуршких истости, *митема*, на релацији Ескилове *Седморице против Тебе* и Еурипидових *Феничанки*. Полиник се неће задовољити пасивном предајом власти, тражиће и смрт брата, која би му ту власт обезбиједила заувјек, а тај захтјев изазваће промјену у Етеоклу. Он ће поново постати амбициозни трагични јунак античке трагедије, одбиће да преда власт и одлучиће се за коначни двобој, у коме ће оба брата погинути.

Модел 8.



Свака асоцијација са шездесетосмашком окупацијом Прага може да *само заведе*, јер овај писац није толико неопрезан да би писао историјске драме. Посриједи је вјешт маневар у коме се оставља простор за разна и различита

*шчитавања*. Једно од тих ми смо показали на претходном примјеру. Такво читање није без користи и може да *послужи* сваком времену. У том смислу изведена линија читања имала би штошта да пронађе и у нашем времену и последњем братском растајању/састајању јужнословенских народа.

Међутим, мишљења смо да њена вриједност не би требало да се дефинише само у овој равни читања и да се моделу преобликовања у чну иронијског наравоученија потребно још једном врагити. Иронијско, као производ *Ореста*, а поготову *Чистих руку* донијело је наглашену неодређеност једне и друге драме чим је драмска симболика *прогутала* драматуршку „животност“. Просто речено, све је остварено, осим природне потопљености конструкта и живота, а њу нам је ускратила усложњена семантичка асоцијативност у којој се губи драмски читалац.

### Закључак

Запажање Умберта Ека о „младој“ семиотици старој двије хиљаде година, није само питање духовите досјетке, већ и дијагноза драматуршког структуралистичког наслеђа од Аристотела до Ан Иберсфелдове. Умјесто аристотеловских „елемената“ Иберсфелдова користи актанте чврсто увезане у „актанцијални модел“ у коме је најважнији однос Субјекта и Објекта, односно жеље првог да освоји други. Субјекат, по Иберсфелдовој, никад није независан, он жели Објекат али је то увијек воља Пошиљаоца (адресанта) који из позадине мами, подстиче и присиљава Субјекат на дјеловање. Кључни „преображај“ у апокрифним драмама Јована Христића настаје кад Субјект више „не жели“ Објекат и његова се драма преобликује у антидраму са политичким импликацијама. Односно, у трагичну фарсу савременог доба гдје и даље тињају архетипске силнице грчких трагичара: Есхила, Софокла и Еврипида.

### Литература

- Иберсфелд 1982: Ан Иберсфелд, *Читање позоришта*, Београд: Вук Караџић  
Јунг 1978: Карл, Густав Јунг, *Динамика несвесног*, Нови Сад: Матица српска.  
Миочиновић 1975: Мирјана Миочиновић, *Рађање модерне књижевности – Драма*, Београд: Полит.  
Сенкер 2013: Борис Сенкер, *Увод у сувремену театрологију I и II*, Загреб: Леукам  
Христић 1970: Јован Христић, *Четири апокрифа, Дrame*, Нови Сад: Матица српска.

Rade Simović

## USAGE OF ACTANTIAL MODEL OF ANNE UBERSFELD IN APOCRYPHAL DRAMAS JOVAN HRISTIĆ

### *Summary*

Umberto Eco's notion of 'new' semiotics with origins of about 2 000 years is not only witticism but a diagnosis of dramaturgical structural heritage from Aristotle to Anne Ubersfeld. Instead of Aristotle's "elements", Ubersfeld uses actants strongly connected in an "actant model" where the most important relation is the one between Subject and Object, i.e. the wish of the first one to conquer the second. The Subject, according to Ubersfeld, is never independent and at about the same time wants the Object, and this is always Addresser's will. The Addresser is alluring from the distance, abetting and forcing Subject to act. Key "transformation" in apocryphal dramas of Jovan Hristić happens when the Subject "does not want" Object anymore and its drama is transformed into an antidrama with political implications, i.e. into a tragic farce of the modern age where it is obvious that archetypal background of Greek tragedians: Aeschylus, Sophocles and Euripides are still very present.