

Марија Т. Благојевић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад
Примљен: 05. 10. 2016.
Прихваћен: 20. 10. 2016.

ТРИ ЧИНА ВЕЛИКЕ ДРАМЕ ЈОВАНА ХРИСТИЋА ИЛИ „ДО КОЈЕ ГРАНИЦЕ ЧОВЕК МОЖЕ ДА СЕ УСПНЕ”

Да би истакао судбину човека у савременом друштву, Христић је посегао за ангажованим позориштем, које му је послужило да чиновима драме свести прикаже границе човековог успињања. У том смислу, у основној драмској концепцији аутор користи мит, филозофију и историју. Границе Христићева три чина велике драме (*Чисте руке*, *Орест*, *Савонарола и његови пријатељи*) показале су немогућност човековог изласка из просторно-темпоралног круга у којем је свест доминантна категорија драмске структуре, што је условило да се она открије као крајње исходиште егзистенције.

Кључне речи: Јован Христић, *Орест*, *Чисте руке*, *Савонарола и његови пријатељи*, драма свести, егзистенција, мит, историја, ангажман.

Немогуће је писати о стваралаштву Јована Христића, ’драматичару мисаоно-поетског опредељења’, а да се уједно не пише о јединственом изразу песника и есејисте који писање задева у неокласичне форме. Христићев драмски опус (*Чисте руке* (1960), *Орест* (1961), *Савонарола и његови пријатељи* (1965), *Седморица: како бисмо их данас читали* (1968)) обавијен је митском и историјско-легендарном матрицом која у петом чину (*Тераса* (1972)) открива непосредну садашњост верификујући претходне чинове, притом дајући одговор на питање колика је људска одговорност и „до које границе човек може да се успне”, јер „трагедија исказује мо-

* blagoje@fil.bg.ac.rs

гућности (а требало би додати: и границе) своје слободе” (Христић 1986: 178). Христићево стваралаштво зато не представља повратак нечему што је већ речено, већ су прва три чина Христићеве велике драме превасходно питања граница егзистенције.

Трагичка матрица није тежња ка форми трагедије, јер митови, као ни њихова рационализација, не оваплоћују трагичку форму већ чинове свести, драму субјекта у свету објективације. Да би она дошла до израза на заокруженој гротескној сцени, полазну тачку у драмском обликовању представља израз који се током писања стилизује. Да би се један поглед на свет сценски реализовао, он мора бити преломљен кроз субјект који конституисањем тежи адекватној форми (уп. Сартр 1962: 37, 132). Форма савремене драме форма је израза која одбацује аристотеловски склоп догађаја, док своју маркантност проналази у начину изношења проблема, начину артикулације као начину мишљења. Зато садржина мора бити демитологизована, крајње рационализована, да би поставила суштинска питања о човеку и његовој егзистенцији – шта је човек данас и какво је његово дел(ов)ање у свету. Велики помак учинило је позориште ’ситуација’ / ’проблема’ које дијалог свести претаче у несвесно деловање као објективну нужност:

За филозофију егзистенције драма је готово идеални медијум, не само зато што у тој филозофији [...] налазимо ’драмску концепцију човекове суштине’, него зато што је она – ако је мало боље погледамо – у ствари литература доведена на високу појмовну раван (Христић 1986: 114).

Концепција филозофске (мисаоне) драме везује се за Сартрово¹ и Камијево деловање у позоришту, која поставке априорне филозофије поставља у одређене ситуације, како би карактер био ситуиран и представљен у својој егзистенцији. То значи да јунак више није примаран објект преко којег се мисао екстериоризује, већ у рангу субјекта, кроз строго конструисане ситуације, објашњава филозофско полазиште драме свести. Сартрово полазиште заснива се на контингентности човека – егзистенција претходи есенцији, а то значи да је човек без суштине, коју добија кроз егзистенцију. За разлику од Сартра, Камијево (2008) полазиште заснива се на питању како поштовати људски живот када је побуном свет ослобођен апсолута. Иако се разилазе по питању исходишта историјског апсолута, маркер оба аутора јесте да човек постаје оно што јесте преко својих чинова: „Ти ниси

¹ Циљ нашег истраживања јесте да се осветли разлика Христића и Сартра, јер „праве филозофске димензије [...] не треба тражити у илустрацији и конкретизацији једног већ постојећег филозофског система, већ тамо где се [...] поезија одваја од тог система да би инспирисала сасвим нове филозофске формулације” (Христић 1964: 13).

ништа до збир твојих чинова”, што је крајњи облик ангажованости против концепта форме. Тиме, трагедија више није сукоб сила подједнаких вредности, сада је сукоб ангажман мисли – *ја јесам* преко својих чинова, што значи *ја јесам* (карактер) ако *мислим* (уместо да делама) слободно у датој ситуацији, а ситуацију стварам сам (Гец коцкањем, Калигула апсурдом). Аристотеловски склоп догађаја преокреће се у ситуацију у којој човек ангажовањем / побуном стиче своју слободу, а објава слободе историјски је чин који ослобађа односа и успоставља есенцијални трагизам човека.

Човек се чином избора есенцијално карактерише. Сартров отклон од драме карактера² (в. 1984: 389) резултат је филозофије егзистенције у којој је људски чин корисно средство за резултат схваћен као оспоравање и усвајање овог света. „Оспоравање”, рећи ће Сартр (1962: 31–32), „зато што човек *вреди више* од онога што га сатире”, док се свет усваја јер „престајући да буде оруђе успеха, [свет] постаје оруђе неуспеха.” Из овог става јасно се назире стална потреба за самообјективацијом, а објективисати себе значи саучествовањем сагледати се према свету и ситуирати се у њему као објект.

Отклон од аристотеловске (п)одражавалачке поетике пут је од трагике ка филозофији, то је пут изневерене форме, до раскола између мишљења и чина. Зато је наратив савремене драме фрагментарна, то је форма „по-нављања” чинова (Берк 1966: 395) преко којих се наративизује драмска силазна путања чије је исходиште губитак идентитета. Да би приказао ту путању, Христић својим јунацима одузима есенцију остављајући их растемељене, тескобне и нелагодне, крајње објективисане историјом, јер своје „дужности” нису испунили до краја.³ Отуда срж сва три Христићева чина чини оно што је Рикер назвао „наративном нужношћу”:

Преокретање учинка случајности у учинак нужности догађа се у самом срцу догађаја: као пука околност овај последњи (то јест догађај) се ограничава на изневеравање створених очекивања кроз ранији ток догађаја; он је напросто неочекиван, изненадан. Он постаје део приче само накнадно схваћен, када је већ преобликован једном врстом нужности која дјелује уназад, а која долази од временског тоталитета доведеног до свог краја (Рикер 2004: 149).

² „Нема више карактера: јунаци су слободе ухваћене у клопку као и сви ми. Каква су решења? Свака личност биће само избор једног решења и вредеће колико и то изабрано решење” (Сартр 1962: 233).

³ Сартрови јунаци празнину употпуњавају својим чиновима, док су Христићеве чиновници тежња да постојећа егзистенција недељањем буде очувана, јер сваки ангажман представља егзистенцијалну претњу.

Временски наративни тоталитет, настао затварањем круга митске парадигме, брисањем судбинског односа богова и човека, на позорницу изводи историју, свеобухватну апсурдну судбину.

Мит је за Христића „инструмент за истраживање људске судбине” (Марјановић 2006: 12), који уласком у историју губи форму нужности и постаје форма мишљења. Христић рационализује митове, јер трагедије „у истим поступцима откривају различите механизме и једну исту ситуацију на различите начине претварају у различите проблеме” (1998: 127). Повратак митским причама представља слободан избор (Орест), прихватање историје као новог апсолута (Савонарола), улазак у историју затварањем митског круга (Едип). То је мит који „појавни свет води до граница на којим он сам себе негира и покушава да побегне назад у крило истинске и једине реалности” (Бењамин 1989: 73). Стога је свако враћање у прошлост тенденциозно – представити апсурд историје митом и легендом, тако што ће се одстојање између литерарног мита и историјске стварности, упливом једне у другу, повећати (Сартр 1962: 172). Исходиште такве тенденциозности јесте потврђивање објективности уласком у њу ангажовањем, слободом да би се стекла слобода. Сваки корак у том кључу радикална је демитологизација, како би се о савременим проблемима говорило тоном резигнације, гротеске, крајњим исходиштем трагедије (в. Селенић 1977: XLVII).

Христић није написао ниједну трагедију, већ чинове драме свести, које је поставио као проблем егзистенције у историји која чиновима тежи да са себе скине одговорност. Чин је „највећи проблем драматургије филозофа чија филозофија почива на појму људског делања” (Христић 1986: 119), што значи да Христић чин изједначава са *praxis-om*⁴, чиме је акценат стављен на неку врсту деловања. Ако пођемо од Пулеовог (1974: 48) става да чин представља сазнање или вољу, онда Христићеве чинове можемо поставити у просторно-темпорално сазнавање егзистенцијалне празнине. Историјску ситуираност чинова постављамо као хоризонталну линију на чијим се половима налазе антиномије садашњице, док темпоралност чини вертикална линија на чијим половима јесу тежња и конкретизација тежње просторних антиномија. Тачка пресека јесте проблем, егзистенција у конкретном простору и времену.

⁴ *Praxis* је за Сартра акција, чин у историји и за историју, јер „човек и свет се откривају кроз подухвате, а сви подухвати о којима можемо говорити свде се на један једини – на подухват стварања историје” (в. 1962: 193). Христић, томе насупрот, већ конституисане личности ситуира у конституисаној историји, што значи да је Сартрово исходиште Христићево полазиште, којим се историја указује као деконструкција.

Велика драма „показује човеков живот у његовој потпуности,” јер она представља „најшири могући контекст у који се један људски живот може поставити и у коме он добија своје пуно значење, смисао и облик” (Христић 1986: 172, 173). Историјски контекст захтева ангажовање, што је општи нуклеус кроз који се промаља истина о човеку који није спреман да се ангажује другачије до несвесном речју (Едип), или је на то спреман али га контекст нагони на супротно (Орест), јер је крајња истина човек у контексту без значења, то је човек који губи или је ангажовањем већ изгубио егзистенцијалне ослободитеље (Савонарола).

Просторно-темпоралне границе конкретизују егзистенцију и уводе је у процес објективације којом она бива враћена на своје почетке. Чин је тачка пресека у историји који изискује ангажовање и покреће велику драму у којој се став *Ја јесам* преображава у питање *Јесам ли / Ко сам ја / Постојим ли у историји?* Простор историјске ситуираности ограничен је кругом и оног тренутка када се у њега уђе, излазак постаје немогућ. Овако постављени чинови експлицитни су филозофски ставови, драме-есеји, „узор језичке и литерарне артикулисаности” (Христић 1968: 79–80), којима се надокнађује недостатак театарске акције.

Чисте руке на половима хоризонталне линије бележе Едипа и Тиресију, антиномичност која је у први план поставила мишљење кроз дијалог које своје исходиште налази у парадоксалном (не)почињеном делању. Ови антагонисти представљају и темпоралност на чијим половима се налазе невиност, ситуирана на горњем полу као тежњи, и грех, ситуиран на доњој страни као конкретизацији човека. Тачка пресека ове две линије чини ситуација – *проблем речи*, односно питање – може ли се ступити у дијалог потпуно невин и изаћи из њега непромењен? Уласком Едипа у свет тематизује се судбински грех и конкретизује начин на који он постаје егзистенцијално исходиште, јер Христићев Едип се не ангажује за друге. Оног тренутка када се лажју ангажује за друге, он је корак од чина којим ће постати митски дефинисан, а од тог корака спасава га дијалог који се супротставља ангажовању других (Тиресија, Ијон и Јокаста) да испуне Едипову судбину и судбину света.

У другом чину, радио-драми *Орест*, конкретни јунаци симболично су окарактерисани речима-кључевима. На хоризонталним половима то би били *успомена* (Клитемнестра) и *ишчекивање* (Егист), док би вертикална линија на свом горњем полу садржала *памћење* (Електра), да би на доњем било ситуирано *сећање* (Орест). Оваква расподела нужно открива просторну хоризонталу садашњости у прошлости у којој истрајавају успомена и ишчекивање, док је темпоралност одређена сврсисходним памћењем као

идеалом ка којем се тежи кроз сећање. Пресек ова четири појма чини *проблем деловања* кроз сећање и памћење – има ли смисла Орестова освета у садашњости? Трећи чин, *Савонарола и његови пријатељи*, антиномијама открива гротескну ситуираност човека. Док просторна хоризонтална линија поставља однос власти (Ватикан) и појединца (Савонарола), дотле темпорална вертикална линија представља антиномичност истине и лажи. Тачка пресека поставља кључно *питање разума*.

Сагледавајући овако постављене чинове Христићеве драме, можемо издвојити три речи–кључа: *реч, делање и разум*. То су централни појмови објективације који есенцију доводе до стања *смрти у животу*, у којем јунаци прихватају свој историјски налог као наметнуту судбину људског поретка тихо се стапајући са сценом. Појам *речи* конкретизује *човека у дијалогу* који тежи да остане невин, *делање* јесте *ангажовање у садашњости* као дужности прошлости, док *разум* поставља *питање човека у историји*. Важно је нагласити да се Христићева драма свести не завршава конкретизацијом смрти, већ *смрти у животу*.

Дијалогичност повезује речи–кључеве. Постављен као бит драме свести, дијалог се трансформише у пропагандне *монологе*, који свест *деперсонализују* – Едип губи невиност откривањем свету, *уласком у монолошки свет кроз дијалог*; Орест се деперсонализује *животом у прошлости*, док Савонарола бива не само деперсонализован, већ и *дехуманизован*. Циљ тако постављене дијалогичности врхуни у губитку идентитета. Дијалог спушта јунаке постављене на горњи пол темпоралности у просторне оквире свог постојања као греху (Едип), или већ ситуиране у простору разоткрива *животом у прошлости* кроз сећање (Орест), што је заправо *живот у смрти* егзистенције (Савонарола). Немогућност дијалога сврхисходна је, јер се оно што јесте (успостављена егзистенција) разоткрива као празнина, чија је битна одлика растемељеност.⁵

Иако је *дијалог* кључан за све три драме, централни проблем *речи у дијалогу* постављају *Чисте руке* „која приказује сукоб два супротна назирања света, два супротна велтаншаунга” (Стаменковић 1987: 76). Овај проблем заправо је питање – може ли човек да задржи невиност / чистоту⁶ егзистирајући у *свету*? Важна одлика античког света јесте Едипово знање о кривици (в. Ками 2008: 227), које Христић посматра из два горе

⁵ Едипова растемељеност јесте у самодефинисању; Орестова се открива кроз дужност освете, док је Савонаролина претпостављена на некадашњој утемељености у дијалогу – Савонаролино садашње ћутање разоткрива се као резултат Едиповог говора, а тиме сваки говор као губљење невиности.

⁶ „Невино је само оно биће које ништа не предузима, чак не ни биће неког детета, већ биће камена.” Невиност камена је, дакле, нешто што нам је страна. А без невиности, нема

представљена угла, да би доказао да у свету жртава и целата невиних нема. Едипов силазак са планине јесте *силазак у свет, спуштање и улазак* у стварносну егзистенцију, у којем тежи да сачува себе. Реч (акција) добија статус егзистенције кроз коју Едип преиспитује своје могућности (Сартр 1962: 35–36). Иако Едип бежи од било какве врсте ангажмана, он делује *уласком у дијалог* са Сфингом, јер се у „трагичко улази помоћу речи” (Христић 1968: 64), (не)свесним деловањем. Оног тренутка када уђе у дијалог, Едипова невиност се доводи у питање,⁷ јер „свака ствар која се именује није више сасвим она иста, она је изгубила своју невиност” (Сартр 1962: 35). С друге стране, Едипова *реч* убија Сфингу и пасивизам бива активиран као начин деловања, чиме реалност више није отуђена од јунака, она постаје битно његова. То је гротескна реалност која идеализам разоткрива и растемељује егзистенцијалне основе субјекта.

Нестаје ли Едип у празнини своје чистоте, како је то видео Марјановић (2006: 20)? Ова парадоксалност питање Едипове егзистенције поставља у круг који је „најстрашнија клопка на свету, али он представља судбину која се понавља, живот који је увек исти. Ја га се грозим зато што поново почиње чим се заврши” (Христић 1978: 265). Тај круг јесте испуњење уласком у *dialogos* и западањем у *hbris* који се рационализује, јер на крају: „Остало нам је да живимо” (Христић 1978: 286), у просторно-темпоралној мишоловци у којој се чистота и невиност плаћају сфером избора. Сазнањем да је човек есенцијално грешан, Едип се губи и нестаје, а невиност којом је посматрао свет утапа се у празнину у којој човек мора да битише. Тако Едипов живот задобија форму *живота у смрти*, којом не само да први чин почиње, већ ће постати кључни поглед на свет у *Савонароли*.

Проблеми *памћења / сећања / успомене / ишчекивања* конкретизују ангажман (питање убиства) наговештен у Едипу. За разлику од Пулеовог схватања (1974: 58) које изједначава *памћење, сећање и успомену*, Христић ова три појма раздваја. Електрино *памћење* је есенцијално, *живот у животу*, Орестово *сећање* тренутак је *живота у прошлости*, Клитемнестрина *успомена* је *живот у садашњости*, а Егистово ишчекивање *свеобухватна празнина света*. Христић рационализацијом мита проблематизује човеков положај у историји конкретизацијом из свих углова. Читаво Електрино

никаквог односа, нема разума. Без разума имамо голу силу, господара и роба, у очекивању да једног дана завлада разум” (Ками 2008: 324).

⁷ Марјановић (2006: 20) је проблем Едипове невиности видео у лажи. Међутим, Едипова невиност проблематизује се уласком у дијалог са Сфингом, док је пут ка губљењу невиности у разлогу јунаковог доласка у Тебу, што је тачка која најављује Едипову лаж о убиству.

ангажовање јесте у *егзистенцији есенције бившег живота*, јер је памћење маркирано као *егзистенција у егзистенцији* – кроз њу егзистира и Агамнеон. Насупрот Електри стоји Орестово сећање: „Памтим само тај датум, и ништа више” (Христић 1987: 123) чиме је Орестов ангажман обележен као *смрт у смрти*, освети као крајњем пројектовању егзистенције.⁸ *Памћење*, као оно што човека одређује кроз егзистенцију, и *сећање*, као оно што га дефинише једним чином, питање је истости. „Човек пада у заборав као камен у море”, а сваки пад у заборав смрт је субјекта у објективисаном свету и поставља питање сврсисходности постојања.⁹ *Успомена* зато представља строги пасивизам *живота у садашњости* који тежи будућности кроз нови облик живота, тј. деловањем кроз другог,¹⁰ док је *ишчекивање* маркирано садашњошћу и описује све јунаке.

Христић проблематизује и егзистирање у памћењу, представљено као егзистирање у мртвом времену (в. Христић 1987: 119), чиме је *ишчекивање* постало маркер историјске ситуираности. Електрина замка јесте памћење које се може живети, али се не може наћи у животу, док Орестова замка врхуни у сећању једног чина који је доживео промену, јер: „уместо двоје убица затиче двоје старих људи” (Христић 1998: 183). Темпоралност, кључна и за Електру и за Ореста, замка је и за Клитемнестру и Егиста, јер они нису више они људи који су убили. Тиме је губитак идентитета доведен до парадоксалности, до апсурдности жеље која је требала да пређе у деловање, а када је требала да делује, промена, јунака и простора,¹¹ довела је до резигнације у којој је *заборав* кључна категорија за поновно успостављање идентитета, за проналажење чврстих тачака ослонца. Четири дијаметрално супротне категорије времена указују да јунак у причи више не делује, већ бива сведен на објективисану нужност историје у којој се сваки вид (не)ангажовања изједначава са губитком идентитета, а губитак идентитета судбина је савременог човека.¹²

⁸ Ако „страст одузима, отуђује слободу” (Сартр 1962: 52) онда је освета Оресту пре ступања на сцену одузела слободу, што значи да се Орест појављује како би губитак слободе био потврђен или како би се слобода осветом потврдила.

⁹ Ни Орест ни Едип својим чиновима не могу да се самоостваре.

¹⁰ Тежи се Електриној мржњи која почињеном убиству треба да да смисао.

¹¹ Орест не препознаје Арг јер се сећа само једног тренутка, а сваки тренутак негација је људског времена, јер „један тренутак је довољан да се све сруши до темеља” (Сартр 1962: 111). Он се губи и у палати коју у свом сећању савршено познаје. Ако поставимо питање ко је у драми остао исти, осим Ореста, одговор ће бити поражавајући. Зато Орест губи ослонце свог идентитета, а освета постаје бесмислена.

¹² Историја се у Христићевом свету помаља као тоталитарна, а у „тоталитарном режиму појединци нису слободни, иако је ослобођен колективни човек” (Ками 2008: 397).

Драма о Савонароли је историјско-легендарна гротескна слика конкретног друштвено-историјског миљеа, која појмом *човека у историји* рекапитулира претходна два чина. Ситуираност у конкретну историјско-политичку стварност, јунаке огољава и већ растемељене сатире у објективацији егзистенције која се враћа себи самој разоткривајући се као есенцијално ништавило, јер „суштина истине”, рећи ће Хајдегер (2003: 174), „раскрива се као слобода”, и то слобода историје у објективацији човека.

Проблем разума питање је прошлости и садашњости, а *реч*, која је некада значила апсолут и била средство објективације света, преокреће се у своју супротност.¹³ Ова размена теза посредно поставља питање – да ли у историјском континуитету, у којем краљеве и целате смењује неумитност темпоралности, истина / разум остаје непромењена? Објективацијом есенцијалност губи своје ослоње у темпоралности и открива границе „до које човек може да се успне” (Христић 1977: 326). То је кључни тренутак сукоба – сукоба са историјом која је „само једна пролазна и окрутна сенка у којој човек више не учествује. Ко се предаје тој историји, не предаје се ничему, па ни сам није ништа (Ками 2008: 450). Зато је упоришна тачка за којом се трага човек и његово ангажовање. Христићевог јунака на историјској сцени маркира пасивизам, трагизам у којем су све границе зацртане, а егзистенција се осећа 'као понор', тако да човеку остаје само *смрт у животу*, „неподношљива празнина, пукотина која са свих страна оивичава стварну егзистенцију, егзистенцију у прошлости, у будућности, егзистенцију у времену” (Пуле 1974: 63), због чега је 'други' једина истинска стварност сопства. Зато се сопствено трајање „не указује више као генеза живота, већ као генеза смрти” (Пуле 1974: 68). Признати лаж трансценденције, отворити се свету и ући у њега без есенције (и без речи) трагизам је свести у којој је кључна резигнација: „Ко је још силогизмима успео да помери свет. Потребна је једна чврста тачка да се он помери” (Христић 1977: 272), а та јед(и)на чврста тачка јесте поражена реч разума која би сасвим апсурдно открила човека у сакрализованом свету и истовремено свест ситуирала као главни „симптом драме, њен знак” (Сурио 1982: 198).

Ако је лик „онај ко делује у причи” (Рикер 2004: 150), ко су ликови Христићеве „велике драме”? Парадоксално, то су јунаци у служби мита / историје – Сфинга, Тиресија, Ијон, Клитемнестра, Егист, Малатеста,

¹³ Христићев Савонарола гротескна је фигура без моћи говора, без способности схватања ситуација и деловања (Савонарола се предаје неумитности историје, а његов последњи монолог, последњи акт свести, увод је у ћутање и предају) (в. Сартр 1962: 34).

Алберти, Доменико, Валори, Изота – чија је функција у конкретизацији рационализације мита и сакрализацији историје. Зато Едип и Орест у дијалогу губе идентитет, док је чином о Савонароли тематизована апсурдност поновног успостављања већ изгубљеног идентитета или илузија у покушају његовог одржања. Тиме се Орестова безавичајност отелотворује као суштинско питање бивствовања, јер је „безавичајност судбина света” (Хајдегер 2003: 301), коју Христић не мисли митски већ светскоисторијски, због чега је и развојна линија његове велике драме силазна а не узлазна. Како је свака врста ангажовања препуштена другима, јунаци сами себе подвргавају моћи делања другог, чиме сваки потенцијални делатник постаје трпник (Рикер 2004: 164, 168–169). Зато Рикер изједначава губитак идентитета карактера са губитком конфигурације приче, јер лик делује на фабулу уназад (2004: 156). Такво деловање лика захтевало је категорије *памћења*, *сећања* и *успомене* које смрт идентитета подвргавају тоталитаризму као крајњем облику у којем је сваки актантни модел сувишан. Просторно-темпорална ситуираност јунаке деградира и дехуманизује. Тако Христић ангажовање поставља као епицентар у освајању туђе слободе и егзистенције како би открио свет у његовом правом облику. Иако су Христићеви јунаци делатно пасивни у свету акције, они своју активност стичу кроз реч (Едип), или им реч одузима вољу за ангажовањем (Орест, Савонарола). Тако постављени, Едип своју невиност губи управо настојањем да докаже да је невин, Орест у својој дужности освете не успева да сећање позиционира у садашњост, док је Савонарола најтипичнији пример *живота у смрти*, у којем било какво ангажовање смисао губи.

Ова три чина Христићевог стваралаштва мисле човека у „дијалогу.” Уласком у свет, у просторно-темпоралну окосницу, човек бива сатрвен, а Христићево питање: „Шта човек мора да учини да би остао човек, а шта не сме да учини да би то остао?”, маркер је драме свести.¹⁴ Својим чиновима Христић је дао и поражавајући одговор на питање „како се може остати човек у историји, кроз њу и за њу?” (Сартр 1962: 181). Стварање ова три чина разоткрива и сведочи свет у тоталитарном режиму у којем је једина човекова граница смрт.

¹⁴ Сартр (1962: 191) пита: „Да ли је човек оно што чини? Или оно што чини себи? Шта треба чинити, какав циљ изабрати данас? И како чинити? Којим средствима? Какви су односи између циља и средстава у друштву које је засновано на насиљу?”

ЛИТЕРАТУРА

- Бењамин 1989: W. Benjamin, *Porijeklo njemačke žalobne igre*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Берк 1966: K. Berk, *Dramska forma i traganje za implikacijama*, u: *Savremenik, mesečni književni časopis*, br. 11, Beograd: Književne novine, 389–396.
- Ками 2008: A. Kami, *Eseji*, Beograd: Paideia.
- Марјановић 2006: П. Марјановић, Неокласични драматичар, у: П. Марјановић, *Записи театролога: изабрани и нови текстови*, Нови Сад: Стеријино позорје, 11–25.
- Поповић 1987: В. Поповић, Радио-драма, у: *Радио и ТВ драма*, приредио Василије Поповић, Београд: Нолит, 7–18.
- Пуле 1974: Ž. Pule, *О људском времену*, u: Ž. Pule, *Čovek, vreme, književnost*, Beograd: Nolit, 35–72.
- Рикер 2004: П. Рикер, Сопство и наративни идентитет, у: П. Рикер, *Сопство као други*, Београд, Никшић: Јасен, 147–176.
- Сартр 1962: Ž. P. Sartre, *Šta je to literatura*, u: Ž. P. Sartre, *О književnosti i piscima*, Beograd: Kultura, 21–235.
- Сартр 1984: Ž. P. Sartre, *Tekstovi o pozorištu*, u: Ž. P. Sartre, *Drame, tekstovi o pozorištu*, Beograd: Nolit, 389–439.
- Селенић 1977: С. Селенић, Савремена српска драма, у: *Антологија савремене српске драме*, приредио С. Селенић, Београд: СКЗ, VII–LXXXI.
- Стаменковић 1978: В. Стаменковић, Предговор у: *Савремена драма I*, приредио В. Стаменковић, Београд: Нолит, 5–36.
- Стаменковић 1987: V. Stamenković, *Pozorište u dramatizovanom društvu*, Beograd: Prosveta.
- Сурио 1982: E. Surio, *Dvesta hiljada dramskih situacija*, Beograd: Nolit.
- Хајдегер 2003: М. Хајдегер, *Путни знакови*, Београд: Плато.
- Христић 1964: Ј. Христић, *Поезија и филозофија*, Нови Сад: Матица српска.
- Христић 1968: Ј. Hristić, *Oblici moderne književnosti*, Beograd: Nolit.
- Христић 1977: Ј. Христић, Савонарола и његови пријатељи, у: *Антологија савремене српске драме*, приредио С. Селенић, Београд: СКЗ, 259–329.
- Христић 1978: Ј. Христић, Чисте руке, у: *Савремена драма I*, приредио В. Стаменковић, Београд: Нолит, 235–286.
- Христић 1986: Ј. Hristić, *Studije o drami*, Beograd: Narodna knjiga.

Христић 1987: Ј. Христић, Орест, у: *Радио и ТВ драма*, приредио В. Поповић, Београд: Нолит, 119–144.

Христић 1998: Ј. Hristić, *O tragediji, deset eseja*, Београд: Filip Višnjić.

Marija T. Blagojević

THREE ACTS OF A GREAT DRAMA FROM JOVAN HRISTIC
OR “WHAT IS THE LIMIT A MAN CAN CLIMB UP TO”

Summary

To highlight the destiny of a man in the contemporary society, Hristić reached for the engaged theater, which served him to present the limits of a man’s climb using the acts of awareness drama. In that direction Hristić uses myth, philosophy and history in the basic drama concept. The limits in Hristić’s three acts of a great drama (*Clean Hands, Orest, Savonarola and his friends*) showed an impossibility of a man’s exit from a space-temporal circle in which awareness becomes a dominant category of a drama structure, resulting in her discovery as a final destination of existence.

Key words: Jovan Hristić, *Clean Hands, Orest, Savonarola and his Friends*, awareness drama, existence, myth, history, engaging