

УДК 821.163.41.09-31 Павловић, Живојин  
<https://doi.org/10.18485/godisnjak.2016.11.14>

**Наталија М. Јовановић\***  
Девета гимназија „Михаило Петровић Алас”  
Београд

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

## НЕЧУЈАН ВАПАЈ ЗБОГ БЕСМИСЛА (ЈОВАН ХРИСТИЋ, *ТЕРАСА*)

У раду се анализира Христићева драма *Тераса*. Пажња је усмерена на тематику карактеристичну за драме тог периода, као што су отуђеност и бесмисао. Релативност простора и времена такође представља важне драмске елементе Христићеве драматургије.

**Кључне речи:** драма, модерна драма, антихерој, отуђеност, празнина, страх, простор, време.

После античких и историјских мотива којима се бавио у првим драмама (*Чисте руке; Седморица: како бисмо их данас читали; Орест и Савонарола и његови пријатељи*), Христић нас у драми *Тераса* води до савременог доба и човека. *Тераса* је једина Христићева драма у којој се радња одиграва у XX столећу. Савременост се осећа у радњи, дијалозима, сцени, ликовима, драмском простору. Место дешавања радње је, условно речено, тераса, али суштински реч је о међупростору и међувремену. Негде између небеске висине и морске дубине смештена је тераса са које може да се види таман толико, да све остане недокучиво и нејасно. Трајност неба и мора и постојаност камена, с једне стране, и несталност људских судбина, с друге, чине доминантан контраст у драми. Анализираћемо различите аспекте дела, као и сложеност људских односа и осећања.

---

\* milanko.jovanovic@open.telekom.rs

Из прве сцене сазнајемо да на летовање долази брачни пар Олга и Владан, зрели људи у најбољим годинама. В. Језеркић (2003/2004: 28-33) примећује: „Христић јунацима даје занимања која је приватно волео. Владан је архитекта, Олга математичар, Иван професор. Чак дели са њима и свој хоби – љубав према бродовима”. Олга је тешко болесна. У вили их дочекује пријатељ Иван. Лечио је Олгу, али нема храбрости да јој каже истину о стању болести. Са њим су бивша студенткиња Вера и власница куће Бланка. Овакав скуп нуди могућност да се прича развије у различитим правцима. Христић је не продубљује хоризонтално већ вертикално. У *Есејима о драми* (Христић 2006: 13) пише о хоризонталном и вертикалном слоју драмског дела. Хоризонталан развој догађаја водио би нас кроз дужу, развијенију радњу у којој би се низали различити догађаји. Сазнали бисмо више појединости из њиховог живота или би аутор увео више ликова. Вертикалним продубљивањем теме Христић у први план ставља причу о животу и смрти, не истичући суштинску разлику међу ликовима. Од почетка нас аутор упућује на ликове и њихове односе, а не на радњу. М. Первић уочава Христићеву дубоку упитаност над животом, иако се радња догађа на летовању: „Како тривијалност претворити у драму живота, како један годишњи одмор што га четворо људи проводе у једној старој далматинској кући негде на острву проширити до метафоре о вечном починку, о смрти” (Первић 1978: 37).

Не развијајући радњу, аутор је распоређује у пет слика. Нема заплет, кулминације, расплета. У атмосфери у којој почиње она и завршава. Привидно, све је мирно, као површина мора. Испод привидне мирноће, комешају се и трају људске судбине. Море је битан елемент драме; његова мирноћа, и тајанствена дубина, упућују на дуалитет у људској и општој природи. Уводећи нас у причу, Христић истиче разлике које карактеришу ликове: животну доб јунака, образовање, амбиције. С. Јованов (2003/2004: 23) их описује: „Елиотовски парализирајући тренутак окупљања – као – разилажења: генерацијске, професионалне, менталитетске и психолошке разлике служе само наглашавању оне крајње, суштинске немогућности сусрета” (Јованов 2003/2004: 23).

У драми постоји и ниво који можемо означити као ауторов однос према историјском тренутку. Иако је друштво малобројно, оно је разноврсно. Иван, Владан и Олга не виде смисао у ономе што раде. Исказују незадовољство стањем у друштву које им не дозвољава самореализацију. Њихово одсуство акције утемељено је, како у дубоко личном осећању бесмисла тако и у осећању комформизма које тадашње друштво захвата. Вера је представник нове, младе генерације студената, вероватно шезде-

сетосмаша. Они су свесни лицемерја тадашњег друштва и стасавања нове, социјалистичке буржоазије. Њихов став се чује као неартикулисана бука. Бланка је представница нестајуће, буржоаске класе, из које се или одлази у друге земље (у Немачку или Аустралију) или умире млад (њена кћерка). Суицидно становиште карактеристично је и за остале ликове драме. Аутор изражава дубоку сумњу у вредност живота у тадашњој држави, у саму могућност његовог обнављања. Иако се све дешава седамдесетих година XX столећа, право време трајања радње је много дуже. Кућа у којој бораве има своју историју. Фотографије и други предмети који се у њој налазе подржавају истинитост прича власнице Бланке. Тако време траје читаво једно столеће.

Од тренутка када се Олга и Владан појаве, у кући настаје комешање. Попут узбурканог мора, њихови животи се, ухваћени у замку смрти, узнемире. Владан одлази, враћа се, Иван „пише”, шета, одмара се, а Олга непрекидно кружи и прича. Она има потребу да прича (не да разговара) јер се на тај начин осећа живом. Иван ћути страхујући од Олгиних питања, а Владан бежи и од приче и од ћутања, уморан од свега. Лето је на врхунцу, и ми очекујемо разгаљене и опуштене јунаке, жељне одмора и уживања. Затичемо их уморне, разочаране и оптерећене смрћу. Својим понашањем уносе немир и страх у атмосферу. Њихова осећања и животне приче су у контрасту са природом. Осећање смрти је доминантно. Цитирајући Хегела, аутор наводи на размишљање о смрти, упућује нас у основну тему драме: „Само говорећи и размишљајући о смрти, човек постаје оно што јесте: свесно и разумно биће”. Шта је смрт за јунаке драме и како је доживљавају? М. Миливојевић Мађарев каже: „Смрт је непријатна тема јер у сусрету са њом нема борбе, нема хероја” (Миливојевић Мађарев 2003/2004: 26–27). Смрт је основни мотив и провлачи се као нит кроз дело. Последња власница, Бланка, брижно чува ствари и фотографије укућана. Сазнајемо да су јој умрли муж и кћерка, а она и даље „успоставља” везу са њима, призивајући духове. Бланка нас ставља пред питање: ко кога задржава – живи мртве или мртви живе? Овде улазимо у простор симболично приказан кроз небо. Небо је високо и недокучиво, а трагање за смислом тегобно.

Гости су другачији. Немир, нелагоду и страх изазива неизлечива Олгина болест. В. Стаменковић уочио је: „У Христићевој *Тераси* нико не умире, а то је ипак драма о смрти: у њој је на крај који нас све чека бачен поглед из упрошћене, сужене перспективе модерног човека иза чијег земаљског хоризонта не постоји никакав шири поредак, па чак ни нејасна нада да се за нас све не завршава ту и сад” (Стаменковић 1971:

81-83). У почетку верују илузији да се све решава разумом, али су видно узнемирани снагом онога што не зависи од разума и њихове воље. Разум и знање приказано кроз медицину не пружа утеху. У одсуству потребе за непосредношћу, јунаци драме ћуте. О чему је реч? М. Первић каже: „Можда први пут у својој драматургији Христић је хтео да сазна оно што није знао, односно он се суочио са једним од оних чеховљевских питања која се могу решавати али се не могу решити” (Первић 1978: 37). Христић прича модерну, али уобичајену причу XX столећа о отуђености људи. Алузија је директна, као и присуство духа апсурда у драми. Питање смисла живота је имплицитно, али јасно постављено, као што је недвосмислено дат нихилистички одговор јунака. С. Јованов пише: „Христић се, на свој дискретан начин, немилосрдно и поступно упушта у трагање за пакленом празнином унутар сваког од протагониста овог комада” (Јованов 2003/2004: 22–25). Отуђеност, празнина и страх су кључне речи којима можемо окарактерисати јунаке ове драме. Зато истинског сусрета нема.

Пре анализе ликова који се у драми налазе треба скренути пажњу на оне којих у драми нема. У овој драми нема деце. Бланка је имала кћерку, али је умрла. Одсуство деце и приче о деци продубљује питања о животу и смрти. У есеју о *Дубровачкој трилогији Ива Војновића* Христић (2006) пише о самоубилачкој тенденцији класе која пропада и више не жели да се продужује. Бланка је најстарија и не припада друштву. Она је, рекли бисмо, споредан лик. Христић њен живот поставља паралелно са животима осталих. Њено присуство и прича повезани су с осталим ликовима темом смрти. Њене монологе прекида долазак или одлазак неког од главних ликова. Тако она чврсто повезује садашње и прошле догађаје, упућујући нас на пролазност. Бланка није део друштва и главни ликови се према њој понашају као да је део намештаја. Упркос томе, покретач је какве-такве радње, а захваљујући њој тема смрти избија у први план. Кроз њену кућу пролазе различити људи, остављајући за собом неред, прашину, немар. Немар, према туђој кући, коју закупају на неко време, одражава се на немар према њој, а онда и према свим људима. Живи у сећањима. Предмети којима је окружена – фотографије, кристалне чаше, есцајг, тањира, кућа, остају подсетник и веза с умрлима. Ствари доживљава као елементе, који посредно сведоче о животу.

Од Ивана, на почетку драме, сазнајемо за Олгину болест. Његова улога је незавидна, а положај бесмислен. Пише докторску тезу, са знањем о томе да никоме не може да помогне и да медицина не зна одговоре на основна питања душе: „Лекари још нису навикли да мисле о души, али ако душа постоји, она је вероватно поглед који...” (Христић 2004: 9). Иван је

најсвеснији онога што су могли да постану, а нису. Сад види да им је остало да раде бесмислене послове, како би уверили друге у своје постојање. М. Фрајнд пише: „Признање човекове ограничености и неспособности да живи и дела у складу са високим стандардима етике и представама које има о себи, важан су део опште идеје о свођењу ствари на праву меру коју Христићева проза дискретно али снажно преноси читаоцу” (Фрајнд 2003/2004: 37–41).

Иванову нервозу појачава присуство младе, бивше студенткиње Вере. Не може да поднесе неозбиљност и необавезност младе генерације коју она оличава зато што схвата да су у праву, али нема снаге да их подржи. Нема ни професионално решење ни људски одговор на Олгин егзистенцијални проблем. Немоћ искаљује посредно, критикујући младе. Иритира га Владаново понашање: „Он је исти као и она (Вера): глуп, себичан и уображен. Смучио ми се...” (Христић 2004: 39). Не види да и сам избегава Олгу, привидно присутан. Изгледа као да ради да не би морао да се суочи са њеним погледом, у коме види сопствену немоћ. Природа и њен „хир” збуњују његов прагматичан ум, али је као човек дубоко потресен. Т. Мандић Ригонат пише: „Смрт која долази из дубине природе, као слепа сила, болест, катастрофа, јак ветар или земљотрес који у делићу времена пониште смисао сваке појединачне егзистенције, подсећају бар за тренутак да је човек не само део цивилизације коју гради већ и природе: непредвидиве, претеће, неумољиве у својим хировима, моћније од разума који покушава да класификује, именује, уреди свет” (Ригонат 2003/2004: 10–12). Зато и он одлази и оставља Олгу.

Владан заузима посебно место и у драми и у Олгином животу. Бежи у посао, на летовање, у рођење. Ни у чему не налази ни смирење ни задовољство. Уморан је од бежања, али нема снаге за отворен разговор са Олгом. Незадовољство пројектује и на посао, жалећи се на бесмисленост и узалудност свог рада. Жели да побегне даље, у Париз, само да не дође до суочавања с истином. Коначно, бежи и са летовања. Владан, чије су подршка и помоћ Олги биле неопходне, само је резигнирани бегунац. Он не жели да игра улогу забринутог мужа. Негира смрт показујући дубину свог страха, али и патње: „Али ја морам да одем из ове проклете куће, где нас мртваци гледају са фотографија, где једемо из њихових тањира, пијемо из чаша које су они лизали” (Христић 2004: 27). Упушта се у кокетирање са Вером, не би ли побегао од стварности. Владанов лик треба осветлити и с друге стране, као човека професионално разочаране генерације. Од њега сазнајемо каква је ситуација у тадашњој држави. Од двадесет петоро колега, који су заједно са њим дипломирали, из земље је отишло

деветнаесторо: „Сви су отишли. Овде су остали само они који могу да граде станове од по две и по или три собе” (Христић 2004: 28). За професионалну неоствареност оптужује државни поредак који онемогућава талентоване појединце да напредују. Осећа се изиграно и преварено, али не преузима одговорност за сопствени живот него оптужује друге: државу, полтроне, судбину.

Олга зна да је болесна и да за њену болест нема лека. То тешко сазнање потпуно је одређује. Њен говор нема функцију привлачења саговорника (јасно јој је да је избегавају). Прича опраштајући се од живота. У монолозима су сећања на прошли живот и алузија на оно што су могли постати: „Као да имамо и један други живот. Можда га и имамо, само се никад нисмо потрудили да га откријемо. Можда сви ми имамо два живота, три живота, стотине неких могућих живота, за које и не знамо” (Христић 2004: 37). Иако је наизглед немирна, Олга је склона да релативизује људско делање: „На крају крајева, можда то и није тако важно – шта човек ради, шта је хтео да уради... Мени сад то изгледа много једноставније. Не знам. Шта је важно? Шта није важно? Ко то зна...” (Христић 2004: 30). Ипак, сакупља и исправља Владанове и Иванове одбачене и згужване радове, као да жели да их спасе од уништавања и заорава. Тражи избављење и сасвим људски очекује помоћ и спасење. Повратак из болнице доживела је као јасан знак да више није потребна Владану. Све је у неред, он ћути, бежи у послове. Иваново и Владаново ћутање и „занимање” за послове увећавају њено осећање нелагоде и продубљују јаз међу њима. Жан Пол Сартр о ћутању каже: „Тишина је аутентични начин говора. Ћутати може само онај ко може да говори”. Тишина је непријатна, али и речита. Тако се подигао непрелазан зид између ње и оних који су јој блиски, а положај постао претежак да би могла да се носи са њим.

До краја драме Олга остаје сама. Одсуство других је не збуњује: сама је одавно. Остала је разапета између жеље за животом и осећања смрти. Релативизацију свега што су могли да ураде, а нису, употпуниће монолог у којем се обраћа невидљивом саговорнику. „Не знам да ли ти постојиш или не постојиш, али не би смео да нас оставиш. Мора постојати неко ко ће нам помоћи. Мора постојати неко ко ће бити јачи од нас и моћнији од нас. Ми смо сувише слаби и сувише немоћни да бисмо на свету могли постојати само ми и нико више. Почни да постојиш. Почни да постојиш” (Христић 2004: 52). Монолог је тихи, интимни вапај. То је слутња да постоји сила већа и моћнија од њене малене, слабе људскости. То је и њено нејако уверење. У вапају призива нема вере. У њему и лежи сва трагичност јер вера се не обраћа „некоме”. Верујући не призивају Бога у постојање,

он је за њих свеприсутни, беспочетни Творац који је сву твар призвао у постојање. Тражећи од „некога” да „почне да постоји”, Олга исказује потпуно одсуство вере. Свесна је да се драма живота наставља и да увек има довољно сценографије и глумаца. Само су им имена другачија. М. Первић овако види некадашњи крај драме: „Драма се завршава смртним криком несрећне, напуштене жене која, загледана негде горе, призива у помоћ, али не зна откуд би она могла да дође, свеједно што тврдо зна да је сама беспомоћна, као и они који су је (зашто?) напустили, као и они који су желели и нису могли да помогну ни њој ни себи” (Первић 1978: 38).

Вера је најмлађа, најлепша и неоптерећена животним тешкоћама. Она повезује две генерације. Званично је Иванова девојка, али не видимо ни блискост ни љубав између њих. До краја драме остаје на пола пута јер више не припада свом друштву, а у новом није прихваћена. Одустаје од студирања, што додатно појачава осећање бесмисла у драми. Тиме као да потврђује Иванову сумњу у медицину. У личном односу осећа се изманипулисаном, учествујући у игри на коју није свесно пристала: „Тражили сте од мене да играм, зато што сте ви хтели само да се играте, и ништа више” (Христић 2004: 43). На крају и она схвата да је живот, како га ови „одрасли” воде збир узимања и остављања. Боји се, непријатно јој је и жели што пре да оде. Напушта сцену разочарана и свима далека.

Простор драме је представљен у концентричним круговима: море, острво, кућа, тераса. Христић је јунаке сместио у окружење које је интимно волео. Р. Микић у есеју о Христићевој поезији примећује: „Повлашћени временски одсек је лето а одабрани просторни оквир – море или острво” (Микић 1999: 127). Лепота ове физичке слике губи на снази кад схватимо да острво око кога је безобално море у ствари постаје уточиште, духовни простор јунака. Та стешњеност и усамљеност, готово изгубљеност, јесте тачка сукоба ове драме. Неодређеност простора одражава се на животе њених јунака. Живот на острву је несигуран, стешњен и угрожен. Оивичено морем, оно постаје шира позорница на којој се одиграва радња драме. Сви некуд одлазе и враћају се, па је прецизно место одигравања драме немогуће одредити. Истинска драма дешава се дубоко у њиховим душама. Зато их аутор смешта на терасу; место погодно за драмску радњу, отворено према небу и према мору. Гости стижу морем, а оно је недокучиво и у његовим дубинама крије се мноштво различитих могућности. Та бесконачна коначност пресликава се на живот јунака. Они живе, крећу се, раде, теже нечему, имају мноштво могућности, али и свест о смрти. Као да сав њихов рад тежи томе да је удаље од себе или је насамаре. М. Миливојевић Мађарев пише: „У драми *Тераса* сусрећу се две силе: с једне

стране вечито, непрегледно, непобедиво тајанствено море испред човека и тиха, неумитна, тајанствена смрт у човеку” (Миливојевић 2003/2004: 26–27).

Доминантан елемент атмосфере у драми је звук. Шум мора, тиха или гласна музика, говор, ћутање, паузе, звецкање посуђа, ударање у металне предмете, употпуњују општу слику. Звук нас час буди, час умирује, час успорава радњу, час иритира. Захваљујући звуку сазнајемо колика је празнина у њиховим душама. Доба дана је занимљив елемент драме: у првој и трећој слици је вече, у другој и четвртој јутро. Овако поређане слике још једном упућују на контраст. Средине дана, када је сунце у зениту, нема, као да аутор жели да каже да се животно испуњење налази негде другде. Из Владановог тренутка заноса, сазнајемо какву снагу сунце може да има (Христић 2004: 42–43). Замишља сунчани трг, али се враћа у реалност у којој срећних решења нема.

Закупљени собом и сопственим животом, јунаци драме не могу да примете људе око себе. Њихови дијалози често прелазе у монологе (Христић 2004: 9, 12–14, 25, 29, 42, 44). Не учествују у животу оног другог. Доминантни су монолози, ћутање или говор говорења ради. Б. Милин запажа: „Речи добијају једну нову функцију: оне се изговарају да би се забашурила присутност шестог лица у драми; говори се о неважним и наизглед сасвим споредним стварима, од ситница се стварају велики проблеми, само зато да би се могло говорити, говорити” (Милин 2003/2004: 20–22). Шести лик је, како га он види, анђеоло који долази ненајављен и одводи људе „на ону страну”. Тако је у драми присутан звук тишине, али не обичне. Милин каже: „Христић читаоце води на места и у тренутке када је тишина или, ако хоћете, ћутање, престајало да буде просто одсуство звука и постало нешто чега нема” (Милин 2003/2004: 20–22). Драма је прожета енергијом Танатоса, док је енергија Ероса потиснута и безизражајна.

Постоји у драми ниво који није одмах уочљив. То је игра у игри. На неколиким местима главни јунаци нас, свако из свог угла, обавештавају да се играју и да хоће или неће да наставе игру. Све што се око њих налази у функцији је сцене: тераса може бити било који простор, а место и време може да се измашта. Можемо замислити сцену ручавања Бланкине породице. Олга, размештајући ствари (у стану, на тераси) прави сценографију, која није празна већ је замишљена и кроз атмосферу: „Купићу две, три лампе, разместићу их по угловима, ставићу их на под, тако да светлост буде страшно тиха... То је штос. Тепих мора да буде мек и чулав. Кад дође зима, и ја све уредим, позваћемо те. Седећемо код нас, на поду, биће топло и удобно. Напољу је хладно и влажно, дува ветар... Све сам смислила...”



(Христић 2004: 32). И сама сцена вечере на тераси је вешто скројена и смишљена. Што је још важније, свако игра своју улогу. Иван је лекар, Владан је муж, Олга је срећна, лепа, зрела жена, Вера је Иванова девојка. Вече је лепо, есцајг и сервис су стари, храна је одлична. Јутро ће донети разоткривање и тада, први пут, сви актери јавно скидају маске и одлазе. Олга, која је иницирала вечеру схвата да је режија неуспела и да треба да престане с уређивањем туђих живота: „Хтела сам да уредим, али сада видим да не треба ништа уређивати. Треба само изаћи. Једноставно се окренути и изаћи” (Христић 2004: 45). Зато ће у последњој сцени збацити са себе огртач и отићи нага. То је тренутак истине или препознавања, у коме, одједном, нема никога и ничега. Сама, са небом изнад себе и морем испод себе, и криком – јединим одговором за себе. Писац је оставља саму, упућујући нас у болну чињеницу да и у најтежим тренуцима треба обавити разговор и „обрачун” са самим собом. Јованов каже: „Резултат је тишина оног кога су сви оставили, и крик за постојањем Разлога, Коначног Бића” (Јованов 2003/2004: 22–25).

Укупна атмосфера у драми подсећа на чеховљевску. Христић се бавио Чеховљевим драмама, па не чуди што можемо уочити аналогију с његовим драмама. У *Есејима о драми* (Христић 2006: 59–76) аутор анализира битне сегменте Чеховљевих драма. Ако упоредимо Христићев есеј *Чехов – трагички песник* (Христић 2006: 59–76) са драмом *Тераса*, видећемо сличности и утицај. Атмосфера је лирско–меланхолична; зрели људи у пуној стваралачкој и животној снази обузети су осећањем промашености. Христићеви јунаци (попут Чеховљевих) не личе на хероје, обични су, једноставни, не чине велика дела, само трпе, и у судару са стварним проблемима, уместо акције, бирају да се жале на судбину и околности (Христић 2004: 26). Иван и Владан се жале на услове у којима раде, али их не мењају. Иван пристаје на учешће у комисијама, пише тезу у коју не верује, а Владан не одлази у Париз; Вера увиђа да ће заувек остати неприхваћена у друштву. Христићев Владан хоће да оде у Париз, као што Чеховљеве *Три сестре* хоће да се врате у Москву, али нико не одлази на жељено место. Смештени су у обичне, животне ситуације које не наговештавају драматичну радњу (једу, пију, роне, шетају се, ћуте, пишу, седе), па су, попут Чеховљевих ситуација, крајње једноставне, дневне. Најјачи симбол код оба аутора је звук. Присутан је што кроз паузе, што кроз делирично–екстатичне звуке. У последњој сцени у којој Олга остаје сама чује се издалека овај звук. Њиме аутор наговештава да време које долази неће бити ни лепо, ни благо, ни мелодично. И *Три сестре* и *Ујка Вања* завршавају се монологом и упитаношћу над животом и његовим смислом.

Олга остаје сама и говори монолог, једнако узнемирана и резигнирана. У Христићевој драми постоји и „поглед од доле”. Поглед од доле дат је Бланки, чији живот тече паралелно с осталим животима (као Марина и Тељегин у *Ујка Вањи*, Фирс у *Вишњику*, Ферапонт у драми *Три сестре*). Бланка једина нуди Олги некакво олакшање ситуације у којој се нашла (предлаже јој да призивају духове), иако се не упушта у њене емотивне кризе.

Када боље погледамо, можемо уочити и утицај Бекетове драматургије, али у мањем обиму. С раскрснице на којој су се нашли, јунаци Христићеве драме не знају куда ће, па стоје у месту, иако се привидно крећу. Премештање намештаја у *Тераси* одговара мењању шешира у драми *Чекајући Годоа*. Радња драме *Тераса* није дата кроз етапе (нема заплета, кулминације, расплета), већ је приказан временски ток у коме се радња једноставно дешава (исто постоји у поменутој Бекетовој драми). Још један елемент упућује на Бекета, а то је Олгина болест. Бекет је приказао људско тело склоно пропадању (Христић 2006: 78), па можемо видети аналогију с Олгином болешћу, иако се болест споља не види, али је изнутра „једе”.

Смисао живота им измиче, упадају у егзистенцијални вакуум. Зато су уплашени, усамљени и наглашено незадовољни. Једино Олга види лепоту свакодневног живота зато што се налази на његовом крају. Нико се истински не бави животом јер је страх од смрти тако велик. Њихов пут је пут отуђености, осамљивања, ћутања, бежања. Остају шум ветра, таласи и камена ограда да трају у простору и времену, изван људског делања и поимања истине и стварности.

## ЛИТЕРАТУРА

Језеркић 2003/1004: В. Језекић, *Две терасе на једном мору*, програм ЈДП, Београд.

Јованов 2003/2004: С. Јованов, *Пловити се мора*, *ЈДП програм*, Београд, 22–25.

Мандић Ригонат 2003/2004: Т. Мандић Ригонат, *Додирујем камен и чујем глас сунца*, *ЈДП програм*, Београд, 10–12.

Микић 1999: Р. Микић, *Песнички поступак*, Београд: Народна књига.

Миливојевић Мађарев 2003/2004: М. Миливојевић Мађарев, *Тераса*, Београд, *ЈДП програм*, 26–27.

Милин 2003/2004: Б. Милин, *О Христићевој раскоши тишине*, *ЈДП програм*, Београд, 20–22.

Первић 1978: М. Первић, *Премијера, Наша драма у нашем позоришту*, Београд: Нолит.

Сартр 1981: Ж.П. Сартр, *Шта је књижевност*, превели Ф. Филиповић и Н. Бертолино, *Изабрана дела*, Београд, Нолит.

Стаменковић 1971: В. Стаменковић, *Позориште у драматизованом друштву, Критике и есеји* Београд, Просвета, 81–83.

Фрајнд 2003/2004: М. Фрајнд, *У потрази за изгубљеним Медитераном, ЈДП програм*, Београ.

Франкл 2008: В. Франкл, *Психотерапија и егзистенцијализам*, Београд: ИП Жарко Албуљ.

Христић 2002: Ј. Христић, *Тераса на два мора*, Београд: Филип Вишњић.

Христић 2004: Ј. Христић, *Тераса*, Београд: Југословенско драмско позориште.

Христић 2006: Ј. Христић, *Есеји о драми*, Београд: Српска књижевна задруга.

Natalija M. Jovanovic

THE UNHEARD PRAYER OVER SENSELESSNESS  
(JOVAN HRISTIĆ: *THE TERRACE*)

Summary

Thinking about human and essence of existence, Hristic realised that the modern civilisation conquered the culture and become a recycling place. Instead of need for catharsis, the modern man feels the need for non-action. Hence, there are no heroes. Their place is taken by anti-heroes.

Since they have no faith and live with the feeling of failure and meaninglessness, the drama's heroes, when faced with problems, give up action and struggle. This is done by escaping to illness, careerism, death.

**Key words:** drama, modern drama, anti-hero, alienation, emptiness, fear, space, time.