

*Јелена Перућ*¹

ЗАБРАНЕ И ЦЕНЗУРЕ У СРПСКОМ ТЕАТРУ ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА

Сажетак

Рад истражује утицај цензуре на позоришни живот у Србији током друге половине XX века. Слобода стваралаштва постављена изнад догматике постаје принцип којим се превазилази свако ограничење. Књижевно се мишљење, засновано на слободном и хуманом поимању света, увек залаже за слободно и комплексно човеково испољавање. Сукобе ствара и изазива она политика која је неповерљива према свему што она не прописује и што није у складу са „сликом света” коју пропагира. Анализом доступних сведочанстава покушали смо да откријемо у којој мери је позориште било подређено држави и њеним интересима, а колико је остало своје и следило пут сопствених идеја. Циљ рада је да понуди адекватне одговоре на следећа питања: које механизме је владајућа партија (Савез комуниста Југославије) користила као средство контроле позоришта, који су били циљеви Партије и да ли их је остварила, који став је Партија заузимала поводом „непожељних” представа, на који начин је утицала на репертоарску политику, да ли је примењивала репресивне мере према позоришту, да ли је позориште било инструмент Партије ради спровођења социјалистичких идеја, да ли је позориште испуњавало захтеве које је Партија постављала, да ли је и у којој мери позориште остваривало уметничке слободе. Одговор на истраживачка питања омогућила је анализа дневне и периодичне штампе, која је коришћена као изворни материјал, и која пружа „ширу слику“ о дешавањима која су предмет овог истраживања. Од помоћи је била и не тако обимна литература о шездесетим годинама XX века и позоришном животу у Југославији. Представа „Кад су цветале тикве” дуги је низ година била мерило за то докле сме, односно не сме ићи политички театар у СФРЈ, те је зато узета као пример, као и забрањени комади Александра Поповића, с намером да се покаже како функционишу забрана и цензура и колико су далекосежне њихове последице.

Кључне речи: *позориште, цензура, СФРЈ, Драгослав Михаиловић, Александар Поповић.*

¹ Факултет за дипломатију и безбедност, Београд, Србија, pillowwoman@hotmail.com.

УВОД

Цензура као поступак надзирања изражавања је феномен који прати човечанство од најранијих дана па до данас, а борба против ње траје онолико дуго колико она и постоји. Осим тога што се примењује над другима, занимљива је и по томе што се може применити и на особу која је до јуче и сама била цензор, или се примењује над самим собом (аутоцензура).

Универзалност, перманентност, прилагодљивост, свеопшта применљивост, као и реверзибилност чини је интересантном и тиме заслужује пажњу истраживача. За тему цензуре би се могло рећи да је безобална, што аутоматски ствара проблем у приступу (Vukićević, 2021). Области у којима се најчешће испољава су: наука, филм, позориште, књижевност, јавно информисање (медији), издаваштво, музичка и ликовна уметност итд. Многи уметници и научници широм света били су током минулих времена суочени са покушајима ломљења њихове моралне суверености, понижавањем њихових личних истина, дробљењем њихове свести. Хапшени су, осуђивани и упућивани на робију многи аутори научних, књижевних и уметничких дела, новинари, политичари, јавни радници и обични грађани. „Уништавање непожељног културног наслеђа, ломаче књига, гушење културног стваралаштва, прогони културних стваралаца, уметника и научника и други облици фашистичког насиља над културом, јесу драстични облици антикултурне политике” (Prnjat, 1986: 11).

Многобројни су прогласи, декларације, манифести и слична документа на међународном и локалном нивоу која се баве проблемом цензуре. Након Другог светског рата установљене су фундаменталне промене у документима Уједињених нација о поштовању људских права, као најважнијој међународној гаранцији индивидуалних и групних слобода (Pavlović, 2023: 203). Између осталог, постављени су и темељи заштита слободе изражавања и мишљења (*Univerzalna deklaracija o ljudskim pravima*, 1948). Ипак, да ли је тако у реалном животу? „Без обзира на законом утврђене надлежности, све службе безбедности делују, пре свега, превентивно. Њихова активност прописана је и заштићена законима. Један од основних принципа у њиховом раду је – принцип тајности. То је у директној супротности са правилима отвореног и цивилног грађанског друштва” (Lazić, 2016: 281).

Оно што је карактеристично за југословенску цензуру, а што је карактерисало и многе друге појаве у Југославији, јесте недостатак система, или његова неконзистентност, па су се тако и цензорске праксе разликовале од случаја до случаја, и често су биле условљене не самим уметничким делом које је цензурирано, већ одређеним унутрашње-политичким или спољнополитичким проблемима (Vučetić, 2016: 15). Режим је од половине пед-

сетих година XX века, због домаће и светске јавности, настојао да прикаже како су уметничке и политичке слободе неограничене, па је прибегавао лувкавству, подстичући званично критику и сатиру на рачун своје бирократије (Nikolić i sar., 2010). Иако цензура формалноправно није постојала, идеолошка контрола садржаја, брига о кадровском саставу издавачких предузећа и медија, проширен појам државне и привредне тајне, вишестепена контрола уредника, били су инструменти надзора над слободом мишљења и изражавања (Nikolić i sar., 2010:14). Како у својој књизи „Кока-кола социјализам” наводи историчарка Радина Вучетић, „када је цензура у Југославији у питању, у домаћој историографији још није учињен покушај да се феномен цензуре детаљно истражи, у складу са стандардима историјске науке, те и поред разних индиција шта се све збивало, свако анализирање појединачних случајева може, ипак, да буде само фрагментарно” (Vučetić, 2023: 293).

Рад има за циљ да на примерима Југословенско драмског позоришта и Атељеа 212, анализом доступних сведочанстава, одговори на питање у којој мери је позориште у СФРЈ било подређено држави (партији)² и њеним интересима, односно са каквом цензуром и забранама се суочавало у свом раду. У складу са постављеним циљем, истраживани су и механизми и облици цензуре коришћени од стране државног и партијског апарата. Пример на коме се може сагледати како је функционисала цензура и какве последице је проузроковала јесте забрана представе „Кад су цветале тикве”, која је дуги низ година била мерило за то докле сме, односно не сме, ићи политички театар у СФРЈ. Забрањени комади Александра Поповића такође су у фокусу интересовања овог рада.

Позоришни живот у условима револуционарног преображаја

Народно и борбено позориште било је актуелно током народноослободилачке борбе, да би након Другог светског рата, у општој атмосфери револуционарног преображаја, а делом и под утицајем са стране, тадашње југословенско позориште прошло кроз период изразито ангажованог театра. Процес обнове позоришта водило је Повереништво за просвету и културу, које је касније прешло у Министарство за просвету и културу владе Народне Републике Србије, као и Одељење за просвету Главног извршног одбора Аутономне Покрајине Војводине. Над преко хиљаду регистрованих ансам-

² У оквиру једнопартијског система, партија на власти, Комунистичка партија Југославије (КПЈ) променила је назив у Савез комуниста Југославије (СКЈ) 1952, одлуком донетом на Шестом конгресу КПЈ.

бала, аматерских позоришних група и позоришта на територији НР Србије, власт је имао Централни комитет Комунистичке партије Југославије. Циљеви и задаци свих ових група били су: савлађивање неписмености, промена старог културног обрасца и просвећивање народа у духу социјализма, док је на њихово извршење мотрио Агитпроп³ (Volk, 1990: 11). Социјалистичко самоуправљање је променило друштвене услове, а први талас послератног политичког позоришта управо је настајао у условима победе револуције, њеног неодољивог и бескомпромисног јуришања у социјализам. По речима Петра Волка, културна политика у домену позоришног стваралаштва, у првим данима обнове, почивала је на директивама Централног комитета Комунистичке партије Југославије, у којима се партијско руководство залагало за активности које ће одговарати објективним потребама које проистичу из заосталости и наслеђа прошлости (Volk, 1990: 11).

Било је тада и бројних дилема око извођења и актуализовања светских класика, а селекције су биле догматске и крајње исполитизоване. Такође се дошло и до уверења да је за напредак позоришне уметности у новим животним условима од преке потребе да се потпуно примењују партијске оцене о политичком уређењу и друштвеном животу. С циљем да се богати културни живот одвија у духу социјалистичких начела, али и да се идеолошки ликвидира остатак старих односа, и позориште је стављено у службу покрета. Нови државни режим утицао је на културну сцену, био је заинтересован за рад културних установа и често је читаве своје седнице посвећивао питањима културе. У то време, позоришну делатност карактерисала је тежња за професионалношћу, али и достизањем бољег статуса позоришног уметника. То је био период блиских односа са Совјетским Савезом, од кога се тражила и очекивала афирмација на сваком пољу, па и на позоришним даскама. У одабиру пожељних комада доминирала су дела социјалне тематике. Посебно је фаворизован критички реализам руских класика, док је највише рестриције било према познатим драмским писцима немачке и италијанске литературе. Реализам и социјална литература одређени су да буду основе репертоарске политике новог позоришта, како би се уз њихове сцене везале широке народне масе, а све са крајњим циљем да се тако извуку из заосталости и усмере ка новим и жељеним идеалима. Репертоари су били проређени и потпуно подређени идеолошким потребама нове реалности. Од самог репертоара зависило је хоће ли позориште испунити свој основни задатак постављен у социјалистичкој Југославији, да ли ће његова уметничка и културна функција бити остварена. Власт је желела да свака постављена пред-

³ Агитпроп: скраћено од речи агитација и пропаганда.

става има своје оправдање, линију која дефинише и потврђује социјалну стварност, друштво и културни живот, који при том треба да дође до изражаја. Принцип политичке актуелизације наслеђа био је још погубнији по дела домаћих аутора ранијих генерација (Perić i Perić, 2019: 33). Слободан Селенић овај период карактерише следећим речима:

српска послератна драма више од једне деценије не комуницира са идејама и кретањима у драмској литератури других земаља.(...) Потпуно глува за сијасет малих револуција које су потресале драму и театар између два рата, као и за савремена кретања у позоришној мисли (...), српска драма остаје затворена у своје скучене, често полуаматерске оквири догматског априоризма. (Selenić, 1977: 18)

Током Титове владавине, теме попут несврстаности, Титове личне улоге у рату, промоције религијских погледа и политичка активност цркве, пре свега Српске православне цркве, национално питање, ЈНА и војна питања уопште, биле су забрањене за било који начин критичког дискутивања. Стаљинова теза о писцима као инжењерима људске душе најбоље сведочи о значају писца у комунистичком систему. Везе писаца и политике у земљама Источног блока биле су јаке - они су били утицајни на обе стране, и као миљеници система, али и као опозиционари и дисиденти. Баш због тога, писана реч је била под најстрожом могућом контролом (Vučetić, 2016: 52).

Позориште је, одричући се свега што је било строго национално, а што се односило на литературу до четрдесетих година XX века, створило простор у коме је фаворизовано све што долази из темеља народне демократије. Све се то одвијало на захтев тадашњих домаћих политичара који су желели да и на овај начин истакну и учврсте нераскидиву повезаност са првом земљом социјализма. Такође је свим позориштима у Србији наложено да организују идеолошки рад са глумцима, не би ли се што ревностније спровело опредељење за социјалистички реализам и совјетске узор. Ипак, како смо истицали и током ранијих истраживања, очито је да позоришни уметници нису никада до краја прихватили то буквално превођење идеолошких смерница на политику позоришног развоја, већ су сматрали да је истинско позориште могуће одбрани од разних злоупотреба, и то управо кроз реафирмацију односа према слободи стваралаштва и израза без предрасуда (Perić i Perić, 2019: 33).

Почетком педесетих година прошлог века, преко дела класичних писаца, дошло је до пробоја догматских ограничења и залагања за извођење најзанимљивијих дела савремених светских писаца. Разбијено је административно дириговање и усмеравање административне политике. Одбачена

је, такође, и једностраност у погледу избора форми. Према тим уверењима, позориште није могло да буде само оно што одређене политичке институције или органи власти признају. Временом је позориште почело да поставља и све непријатнија питања, при том радикализујући и театарска средства којима су она постављана. Осим тога, крај педесетих је означио и напуштање „социјалистичког реализма”, мање критиковање модернизма, мада се све ново и даље прихватало опрезно. Реорганизација позоришта отворила је врата позоришта и самоуправљању. Створени су друштвени надзорни органи, управни одбори, а постојећи радни савети добили су велика овлашћења. Радне савете од тада су чинили људи из техничког и уметничког кадра, људи различитих професија који су имали подједнаку слободу да утичу на начин рада одређеног позоришта. Према речима Весне Ђукић,

самоуправни модел културне политике је био интегрални део комунистичке идеологије радничког самоуправљања и као такав је примењиван у свим областима друштвеног развоја. Узрок слабости модела самоуправљања у култури није само у идеолошко-догматском утицају Комунистичке партије на одлучивање, већ у ослањању на бирократски апарат карактеристичан за социјалистичке и социјалдемократске државе. (Ђукић, 2022: 97)

Цензура у Југославији

Позивајући се на дело „Бела Књига - 1984. обрачун са културном контрареволуцијом у СФРЈ”, долазимо до сазнања да је генерална политика југословенског режима према уметницима пре била политика корумпирања него застрашивања и репресије, иако су се могли наћи и бројни примери појаве цензуре, забране уметничких дела, а ређе хапшења и осуде уметника. Иако за ситуацију од земље до земље за сада не постоје компаративна истраживања, може се генерално оценити да је југословенски режим био најлибералнији (Nikolić i sar., 2010: 16). У периоду до увођења самоуправљања преовладавале су партијско-државна цензура и аутоцензура, а касније је доминирала мање приметна самоуправна, уз све ређе отворене партијско-државне и бруталне полицијске притиске.

Самоуправну цензуру обично су спроводили савети у којима су најчешће седели уметници који су у име правоверности, а по партијској линији, онемогућивали надарене и способне појединце. Самоуправна цензура је у име радничке класе, као и одговарајућа руководства и друштвени савети,

штитила јавност од „производа” новинских, издавачких, филмских, позоришних и других кућа које су могле да узнемире јавно мњење. Политичка цензура је спровођена на партијским форумима, односно саветима самоуправљача и другим друштвено-политичким организацијама, са задатком да води рачуна о идеолошкој чистоти и политичкој правоверности аутора и њихових дела. Редитељ Предраг Бајчетић је истакао да је то било време у коме „Партија влада потпуно, а неухватљиво. Самоуправљање је без средстава, узурпирано је. Партијске организације у позориштима углавном су се осуле, и мало шта саме предузимају. Сукобе решавају скупштине, саветовања, а изгласава се оно што је неко наредио” (Бајчетић, 1990).

Осим такозване видљиве, или пак релативно видљиве цензуре, постојала је и невидљива цензура. Карактеристика овог типа цензуре била је у томе да су вршени различити притисци на ауторе, како са самог врха (Тито, Партија), тако и унутар самих институција, а у виду неформалних разговора. И формалне и неформалне праксе цензуре имале су исти циљ, а то је био страх појединца. У тоталитарним државама носиоци политичке моћи поседују контролу над свим аспектима приватног и друштвеног живота. Поседују такву политичку моћ која искључује аутономну слободу одлучивања појединаца и група неповезаних с владајућом политичком гарнитуром. Контрола се постиже методама успостављања принципа вођства од „врха” до „дна”, синхронизацијом свих друштвених организација како би их држава инструментално користила и контролисала. С тим у вези, треба поменути и терор као употребу насиља у виду сталне претње. Терор и страх су битне компоненте модерних диктатура. Из тог разлога се, као врло ефикасна, показала и аутоцензура. „На аутоцензуру утичу различити социјални и психолошки фактори. Аутоцензура се може окарактерисати као добровољно прихватање ограничења слободе у извештавању. Аутоцензуру не треба разумети искључиво као психички феномен, јер на њу утичу и различите социјалне околности” (Манић и Simović, 2018: 41). Како у својој студији закључује Радина Вучетић, аутоцензура се може сместити и у просторе психологије, јер је умногоме генерише психологија личности. Међутим, она је превасходно, у сферама стваралаштва и слобода у најширем смислу, политичка чињеница и политичко питање првог реда (Vučetić, 2016: 50). Аутоцензура је, дакле, самоцензура уметника који свесно ограничава своју слободу стваралаштва због могуће интервенције власти. Таква врста аутоцензуре чини институционалну цензуру готово непотребном, јер не треба вршити интервенције. Овакав облик цензуре опаснији је за уметност и за саму стваралачку слободу зато што долази од самог ствараоца. Када цензуру врши друштво или власт, и даље је могуће ићи против ње и одважити се, стварати и остварити потпуно

визију мимо ње. Када цензуру уметник врши сам на себе, тада је теже то променити и превазићи оно што га у раду спутава.

Пуно је једноставније занемаривање, заборав, држање непоћудних садржаја „у ладицама”, тихо бункерирање или што је још ефикасније нефинансирање, необраћање било какве пажње на садржаје које се жели уклонити. Тај најновији облик цензуре, врло присутан у новим околностима тржишно оријентираног друштва чини да неки непоћудни аутори напосто немају увјета за умјетничко стварање, чак преживљавање. (Ivezić, 2016: 1425)

Нису се све републике унутар СФРЈ односиле једнако према слободи испољавања духовних стремљења. За најлибералнији важио је словеначки режим, док је у Хрватској, а нарочито у Босни и Херцеговини током седамдесетих и осамдесетих година прошлог века, режим био посебно осетљив на испољавање национализма. Из тог разлога је и најчешће вршен прогон уметника и културних стваралаца. Београд је пак, због највеће културне продукције, као и три нивоа власти (градска, републичка, савезна) истовремено био и главни град цензуре. Позивајући се на податке које су прикупили аутори Николић, Цветковић и Трипковић, наводимо да је највише забрана изречено у периоду 1968-1972, што је уједно и апсурдно, с обзиром да је тај период обично називан либералним. Тада је само у Београду изречено 45 забрана позоришних представа, од којих је 12 изречено у само једној години (1972). Након смрти Јосипа Броза Тита, број забрана је поново порастао, док су најчешће табу теме биле и остале НОБ, Голи оток и сама Титова личност. Међу најзабрањиванијим ауторима истичу се књижевник Растко Закић, филмски редитељ Живојин Павловић и драмски писац Александар Поповић (Nikolić i sar., 2010: 16).

Не постоји правило у односима између политике и културе, како у појмовној, тако и у практично-историјској равни. Тешко је бранити тврдњу да су политика и култура непријатељске делатности. Тачно је да су оне различите по циљевима, средствима, актерима, очекивањима, али та разлика се открива и у односима између свих друштвених делатности. Исправна тврдња је да је тај однос био променљив, да је инструментализам био обостран, и да је у великој мери зависио од конкретног културног ствараоца. Ослободилачка и репресивна политика свакако су утемељивале различите односе према култури (Avramović, 2022: 25).

Капе или Ка-пе?

Најчешће забрањиван и оспораван драмски писац у српској књижевности, Александар Поповић, чијим се делима не зна тачан број, појављује се и као почетно и завршно име неколико позоришних етапа у нас. Епоха овог врсног драматичара, који је своју уметничку каријеру почео пишући за „Пионире” и „Полетарац”, под псеудонимом Жак Закс, почела је средином педесетих година прошлог века, када му је Душко Радовић понудио сарадњу у Радио Београду. То је довело до највећих узлета слободе мишљења и стварања, али и до бескрупулозног насиља над њим. Само у периоду 1964-1969. у Србији је, првенствено у Београду, изведено тринаест Поповићевих драмских текстова, а сам Поповић и Атеље 212 били су синоними за авангарду и борбу за аутентични слободни израз шездесетих година. Има и својеврсне симболике у историјској чињеници да је комадом „Чарапа од сто петљи” Александра Поповића, затворен стари Атеље 212 у згради Борбе, а комадом „Љубинко и Десанка” отворена је нова зграда овог позоришта на адреси на којој се и данас налази. Од целокупног Поповићевог опуса, који укључује педесетак драмских текстова за позориште, седам дела је забрањено. С тим у вези, у часопису „Сцена” (бр. 2–3, март-јун 1990), сам аутор је навео:

Ни једно моје дело није забранило Јавно тужилаштво, односно једини орган који на то има законско право. Моје комаде су забрањивали политичари у спрези са мојим колегама позоришним прегаоцима, у шта се ја никада нисам мешао, нити имао ма каквог утицаја, мада се никада ни једног свог дела нисам одрекао. Разлози због којих су ми дела забрањивана никада нису били јасно одређени, већ се све објашњава уопштеним одређењима да је штетно, да је неистинито, да је узбуђујуће, да је увредљиво, да је нетачно, те да као такво руши углед, баца сенку, крњи светиње и томе слично, те да као такво прети, подрива, ствара забуну и слаби одбрамбену моћ. (Popović, 1990: 88-89)

Први случај директне цензуре Поповићевог текста било је скидање представе Капе доле у Атељеу 212. Премијерно извођење овог комада било је 17. фебруара 1968. године, да би након само три играња нестао с репертоара. Ова представа на неки начин представља и својеврсни стил скидања представа са репертоара, који ће недуго затим обележити и скидање још једне Поповићеве представе, али и комада „Кад су цветале тикве” на сцени Југословенског драмског позоришта. Власт није преузела на себе забрану, већ је на перфидан начин приморавала људе да сами себе забрањују. Критичка мишљења и судови формирану су мимо позоришне критике и јавно-

сти. Формирани су у политичким институцијама, преко чијих је механизма извршен директан притисак на органе самоуправљања (Perić, 2018: 75). Према подацима које у својој књизи наводи Радина Вучетић, судбина представе „Капе доле” разрешена је једним телефонским позивом који је био упућен тадашњој управници Атељеа 212, Мири Траиловић (Vučetić, 2016: 50). Предмет подробне анализе нису били само главни јунаци овог комада, Драгојко и Остоја, који су превише асоцирали на владајући брачни пар Броз, већ је и сам наслов комада био предмет опсежне анализе. Иако се представа звала „Капе доле”, било је спекулација да се у овом наслову крије једно потпуно другачије значење, те да је стога изворни наслов комада „Ка-Пе доле”.

Пратећи развој позоришта, увек се сусрећемо са потребама сваке генерације да изнова потврди своју слободу и културу. Отуд је и новија историја театра истовремено и историја националне еманципације, повезана с временом и осећањем света у коме постојимо. Политичка ангажованост позоришта није код нас нова појава. Наше позориште је током свог постојања на разне начине исказивало своју политичност, отварајући простор за динамичан однос позоришта и политике. У том смислу, може се рећи да позориште има право да се уплиће у политику, али не и политика у позориште (Perić, 2014: 33).

У бившој Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији је постојала тзв. Бијела књига Стипе Шувара. Заправо, ријеч је о колоквијалном називу документа под екстензивним називом О неким идејним и политичким тенденцијама у умјетничком стваралаштву, књижевној, казалишној и филмској критици, те о јавним иступима једног броја културних стваралаца у којима су садржане политички неприхватљиве поруке. Овај, као и неки други документи, који личе на Инквизицију и *Index librorum prohibitorum*, су рађени на темељу института вербалног деликта, посебно чл. 133, 141 и 157 Кривичног закона СФРЈ, којим се репресивно настојала путем института тзв. „вербалног деликта”, онемогућити артикулација критичке мисли усмјерене према тадашњем тоталитаризму који је проводио Савез комуниста Југославије (СКЈ) у СФРЈ. На темељу оваквог волунтаризма и многих бесмислених докумената, остваривана је партијска хајка на „неподобне” интелектуалце тадашњег времена и социјална контрола над становништвом. И све то веома много подсећа на Орвелову 1984. у којој се неистомишљеници третирају као дисиденти, а дисиденти кажњавају „брисањем из историје”. (Kovačević, 2022: 218)

Наредно скидање са репертоара неког Поповићевог дела поклопило се са све јачим притиском на уметнике. Овај догађај је био само један у низу

случајева цензуре до којих је дошло 1969. године. И док је прва забрањена представа која је рађена по Поповићевом тексту наговештала тектонске промене које ће уследити током 1968. године, представа „Друга врата лево” је ову тематику проблематизовала. Ова Поповићева фарса, која за тему има дешавања у Југославији уочи и током студентских протеста, није доживела своје сценско извођење у Атељеу 212, јер је сам рад на представи био забрањен. Међутим, дело је изведено у Загребу, у режији Богдана Јерковића, и много година касније у Српском народном позоришту у Новом Саду, у режији Суаде Капић (Perić, 2018: 72). Тумачи и проучаваоци Поповићевог дела истицали су да су Поповићеви јунаци Оца и Божија заправо гротескне фигуре које представљају припаднике генерације на власти (Suša, 2002: 158). Ове фигуре пак можемо тумачити и као фигуре Јосипа Броза Тита (Оца) и Југославије (Божија). Ову тврдњу покушаћемо да појаснимо и поткрепимо следећим примерима и објашњењима. Када се узме у обзир чињеница да је Тито био „син свих народа и народности”, неприкосновени вођа и доживотни председник, а да је у овој Поповићевој фарси укупно шесторо деце која би да се отргну од свога Оце и своје Божије, логично се намеће тумачење да су Оцина и Божијина деца шест Савезних Република унутар Социјалистичке Федеративне Републике Југославије, а да је сама Божија заправо алегоризована Југославија. Деца су у драми означена као лончићи, што такође можемо тумачити као алегорију и симболику полупаних лончића. „Деца” су свесна трулежи унутар њихове породице, имају супротстављена мишљења у односу на своје родитеље, другачије погледе, хтења, стремљења (Perić, 2018: 72). Ово Поповићево дело се јавило у периоду непосредно после револуције и било је критички настројено, па самим тим и опасно за у том тренутку посебно осетљив режим. Одговор режима на дела попут Поповићевог био је у датом моменту крајње репресиван и резултирао је бројним забранама. У интервјуу који је дао петнаест година након забране у Атељеу 212, Поповић истиче да је своје дело „Друга врата лево” писао за ону студентску генерацију 1968, те и да је стицајем околности и сам био учесник у париским догађајима. „’Друга врата лево’ играна су за време Франка у Севиљи и Барселони и тамо их је тукла полиција. „Њујорк тајмс” је писао да сам ја у Њујорку развио црвену заставу, а загребачки СЕК је играо ту представу широм наше земље триста пута - да би је Атеље 212 скинуо уочи премијере” (Poročić, 1983).

У току исте, 1969. године, осим представе Друга врата лево, још су се три уметничка остварења нашла у средишту пажње власти и цензора. Филмови „Заседа” Живојина Павловића и „Рани радови” Желимира Жилника, као и представа „Кад су цветале тикве” у режији Бора Драшковића.

Тито је забранио *Тикве*

Према комунистима верним Информбироу Партија није имала милости. Ибеовци, чак и само оптужени да су стаљинисти, затварани су без суђења и одвођени на Голи оток (Mirkov, 2023: 168).

Као урбано и експонирано, позориште је снагом свога уметничког израза нудило гледаоцима могућност доживљаја катарзе. Голооточка трагедија била је једна од највећих траума на којој се у извесном смислу преламала и судбина позоришта. У драми „Кад су цветале тикве”, тема Голог отока више је осветљена него у истоименом роману, али њен аутор, Драгослав Михаиловић, није желео да суди и пресуђује о збивањима с почетка педесетих година XX века; он се само служио историјским чињеницама, те својим непосредним искуством, градећи околности драме у чијој је сржи насиље. Цитирајући Платона, позоришни критичар Феликс Пашић истиче:

Писана реч личи на слику, а слика се чини као да је жива. Међутим, ако је што запиташ, она увек достојанствено ћути. Тако је и са писаном речју: учини ти се да она говори као да нешто разуме, али ако је што запиташ, у жељи да дознаш нешто више од онога што она тврди, она увек показује једно те исто. Другачија је њена рођена сестра жива реч, јер она се са знањем записује у душу онога који се учи и кадра је сама себе да брани и зна да говори, и зна да ћути с ким треба. (Pašić, 1992: 85)

Две седмице након премијере драме, роман „Кад су цветале тикве” био је најтраженија књига у Београду. Потреба за катарзом је нашла пут, али књига ипак није директно изговорена реч, а то је било добро познато још и оним револуционарима који су изговорену реч забрањивали свуда, чак и у позоришту (Робеспјер, Кромвел). Јавна осуда злочина, макар она била и у позоришту, за тадашњу власт је била оптужница коју она није могла да издржи. Утисак да власт примењује репресију из простог разлога што је власт и није тако далек од истине, када се има у виду тоталитарна тежња власти. Страдало је све што је и мало мислеће, и што је доводило у питање текућу праксу социјализма која се све више косила са идејама слободе и слободарства. Уз индиректне облике полицијског застрашивања разрешен је случај *Тикава*. Властима и њеним присталицама сметало је уклањање табуа с једне битне теме. Слободно суочавање с насиљем проглашено је за „повампирење информбировштине”, издају револуције и социјализма, а сваки покушај да се јавно проговори о насиљу у име система проглашен је насиљем. И макар колико да је књижевност, па самим тим и драмска уметност, усмерена од оних токова који одређују политику, она не може да мимоиђе свакодневницу,

посебно не у оним тренуцима када се стварају односи у којима се људи суочавају са идејама, у којима се испољавају као бића која мисле и осећају.

Директном „акцијом” Маршала лично, после само шест извођења, представа је забрањена и скинута је са репертоара. Занимљив је Брозов напад на представу, не само по структури, већ и по месту на којем је изведен: разговор са представницима политичко-привредног актива банатских општина у Зрењанину, 25. октобра 1969. године. Напади на културне посленике нису били карактеристични за великог вођу, те се овај напад може сматрати и изузетком, ако се занемари „прозивка” поводом Ћопићеве „Јеретичке приче” деветнаест година раније. Конкретно помињање спорне представе било је уједно и последње „прозивање” те врсте. То што је Броз избегавао апострофирање није означавало његову благод, већ идеју да се сачува лик владара као чист и неукаљан. „Прљави послови” препуштани су члановима идеолошких комисија, дежурним коментаторима и појединцима из света културе, те је Броз на веома прагматичан начин држао дистанцу према културној сцени. Разлог за либерализацију културног живота може се приписати децентрализацији земље од 1949. године, што се нарочито читује у Уставу ФНРЈ из 1953. године. Такође, на седмом конгресу СКЈ 1958. године, Партија се дистанцирала од уметничког феномена: препустила је уметност аутономном животу и уметницима (Perić i Perić, 2019: 66). Укидањем представе поново је покренут један механизам који је, у ствари, и био тема представе: тортура на Голом отоку којом су људи приморавани или навођени да кажњавају како сами себе, тако и друге затворенике. Они који су се уплашили уклањања тог табуа приморавали су глумце и друге људе у позоришту да кажњавају сами себе и да представу „скину” без икакве формалне забране. У тај механизам убачени су писци против писаца, глумци против глумаца. На делу је била сложена завера разних делова механизма једне једнопартијске државе. „Овакав модел социјализма”, бележи Новаковић,

западни теоретичари називали су *laissez-faire* социјализмом. То не значи да се у позориштима могло слободно стварати, пошто су свуда били установљени уметнички савети, одбори, пододбори и идеолошке комисије, делимично састављени од идеолошки „свесних” запослених. Права улога тих одбора била је да спроводе „директиве” и спрече појављивање „сумњивих” дела на репертоару. (Novaković, 2005: 13)

Тикве су изазвале једну од највећих политичких паника у култури на овим просторима икада, и изнова покренуле питање слободе стваралаштва не само у позоришту, него и у читавој уметности. Показало се да је лакше освојити одређене авангардне форме, него разбити конзервативна схватања. Ис-

провоциравши и уплашивши тадашњу власт, представа „Кад су цветале тикве” добила је ореол „државног непријатеља”, и тако постала мит српског театра.

Узму ли се у обзир три забрањене представе – „Капе доле”, „Кад су цветале тикве” и „Друга врата лево” – које су се бавиле различитим темама, јасно је да никакво задирање у званичну догму (у случају ових представа, у питању су били однос према култу личности, Информбироу и 1968) није долазило у обзир. Због специфичног система цензуре и данас је, упркос великој временској дистанци, тешко утврдити ко је, на персоналном нивоу, одговоран за тадашња догађања. Да ли забране у Србији, крајем шездесетих година, бацају другачије светло на период српских либерала, остаје врло сложено питање, које захтева даље истраживање. (Vučetić, 2023: 302)

Југословенско драмско позориште није имало много проблема са самим репертоаром, попут неких других позоришта, као што је Атеље 212. Напротив, председник Југославије је са супругом био његов чест гост. Више од свих позоришта Југославије, Тито и Јованка су посећивали Југословенско драмско (Ćirilov, 2010: 378). Тито је и после немиле епизоде са *Тиквама* одликовао позориште Орденом братства и јединства са златним венцем за двадесетогодишњи рад. Ипак, Југословенско драмско је играло представе са политичким садржајима, представе пуне метафора и алузија на комунистички режим, социјалне проблеме у држави и у политичком животу. Међутим, ниједна од представа није судски процесуирана, мада је критика у штампи понекад бурно реаговала због дела националног садржаја. Шездесетих година XX века је позориште своју уметничку слободу остваривало „кетмански” – глумећи и показујући оданост и љубав, док је испод маске осећало незадовољство, мржњу, страх и презир (Milošević, 2008: 6).

За оно што се догодило са представом „Кад су цветале тикве”, Мухарем Первић има објашњење: „Пресудно је било то што човек који је био на Голем отоку није био негативан, већ трагичан лик. Тако сложено савршено лице до тада нисмо имали на нашој сцени; поготово не лице са том политичком кривицом, која још никоме није била скинута ни опроштена” (Pervić, 1969). Забрана представе погодила је културну јавност на више нивоа. Постојало је велико осећање кривице што се за саму представу није више учинило. Уједно, изгубљена је и вера у промену, која је постојала 1968. године.

На естетском плану, био је заустављен тек започети ток српске драматургије, а представа „Кад су цветале тикве” дуги је низ година била мерило за то докле сме, односно не сме ићи политички театар у СФРЈ. У прилог тој тврдњи говоре и забране представа Жарка Команина и Душана Јовановића, „Људско месо” и „Карамазови”, у Црногорском народном позоришту 1972. године и у Народном позоришту у Београду 1980. године.

Социолог Небојша Попов сматра да „само уметничка дела размичу границе слободе, ослобађајући индивидуалност од надличних тоталитета, попут Класе, Партије, Државе, Нације, обликовањем новог сензибилитета и подстицањем самоосвешћивања” (Роров, 2008). Неспоразума између власти и уметника увек је бивало и биће. То је, попут каквог усуда, неминовност која се неће и не може променити. Једно без другог не иде и не може. Уметност је ту да критикује, указује на грешке и оплемењује, шири видике, преиспитује и разбија табуе, а политика и власт својим забранама и оспоравањима потенцијално мотивишу и покрећу, подстичући бунт, али и креативност.

*Jelena Perić*¹

PROHIBITIONS AND CENSORSHIPS IN SERBIAN THEATRE OF THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

Abstract

The paper explores the impact of censorship on theatre life in Serbia during the second half of the 20th century. Freedom of creativity, placed above dogma, becomes a principle that overcomes any restriction. Literary thought, based on a free and humane understanding of the world, always advocates for free and complex human expression. Conflicts are created and provoked by politics that distrust everything it does not prescribe and that is not in accordance with the "picture of the world" it propagates. By analyzing the available evidence, we have tried to discover to what extent the theatre was subordinated to the state and its interests, and to what extent it remained its own and followed the path of its own ideas. The aim of the paper is to offer adequate answers to the following questions: what mechanisms did the ruling party (at that time the League of Communists of Yugoslavia) use as a means of controlling the theater, what were the Party's goals and whether it achieved them, what position did the Party take regarding "undesirable" performances, in what way did it influence repertoire policy, whether it applied repressive measures towards the theater, whether the theater was an instrument of the Party for the implementation of socialist ideas, whether the theater met the demands set by the Party, and whether and to what extent did the theater exercise artistic freedoms. The answers to the research questions were made possible by the analysis of the daily and periodical press, which was used as source material, and which provides a "broader picture" of the events that are the subject of this research. The not-so-extensive literature on the 1960s and theatrical life in Yugoslavia was also helpful. The play "When the Pumpkins Bloomed" was for many years a benchmark for how far political theater could, or could not, go in the SFRY, and was therefore taken as an example, as were the prohibited plays by Aleksandar Popović, with the intention of showing how prohibition and censorship function and how far-reaching their consequences are.

Keywords: *theater, censorship, SFRY, Dragoslav Mihailović, Aleksandar Popović.*

¹ Faculty of Diplomacy and Security, Belgrade, Serbia, pillowwoman@hotmail.com

INTRODUCTION

Censorship as a process of controlling expression is a phenomenon that has accompanied humanity from the earliest days to the present day, and the fight against it has lasted as long as it has existed. In addition to being applied to others, it is also interesting in that it can be applied to a person who was a censor himself until yesterday, or is applied to oneself (self-censorship).

Universality, permanence, adaptability, general applicability, as well as reversibility make it interesting and thus it deserves the attention of researchers. The topic of censorship could be said to be endless, which automatically creates a problem in approach (Vukičević, 2021). The areas in which it is most often manifested are: science, film, theater, literature, public information (media), publishing, music and fine arts, etc. Many artists and scientists around the world have in the past been faced with attempts to break their moral sovereignty, to humiliate their personal truths, to crush their consciousness. Many authors of scientific, literary and artistic works, journalists, politicians, public workers and ordinary citizens have been arrested, convicted and sent to prison. “The destruction of undesirable cultural heritage, book burnings, the suppression of cultural creativity, the persecution of cultural creators, artists and scientists and other forms of fascist violence against culture are drastic forms of anti-cultural policy” (Prnjat, 1986: 11).

There are numerous proclamations, declarations, manifestos and similar documents at the international and local levels that deal with the problem of censorship. After World War II, fundamental changes were established in the United Nations documents on respect for human rights, as the most important international guarantee of individual and group freedoms (Pavlović, 2023: 203). Among other things, the foundations for the protection of freedom of expression and opinion were laid (Universal Declaration of Human Rights, 1948). However, is this the case in real life? “Regardless of the legally established competences, all security services act, first of all, preventively. Their activity is prescribed and protected by law. One of the basic principles in their work is the principle of secrecy. This is in direct contradiction to the rules of an open and civil society” (Lazić, 2016: 281).

What is characteristic of Yugoslav censorship, and what also characterized many other phenomena in Yugoslavia, is the lack of a system, or its inconsistency, so that censorship practices differed from case to case, and were often conditioned not by the artwork itself that was censored, but by certain domestic political or foreign policy problems (Vučetić, 2016: 15). Since the mid-1950s, the regime, for the sake of the domestic and international public, has sought to portray artistic and political freedoms as unlimited, so it resorted to cunning, officially encouraging criticism and satire at the expense of its bureaucracy (Nikolić et al., 2010).

Although censorship did not exist formally and legally, ideological control of content, dealing with the personnel composition of publishing companies and media, an expanded concept of state and commercial secrets, and multi-level control of editors were instruments of supervision over freedom of opinion and expression (Nikolić et al., 2010:14). As historian Radina Vučetić states in her book “Coca-Cola Socialism”,

when it comes to censorship in Yugoslavia, domestic historiography has not yet attempted to investigate the phenomenon of censorship in detail, in accordance with the standards of historical science, and despite various indications of what was happening, any analysis of individual cases can still only be fragmentary. (Vučetić, 2023: 293)

The paper aims to use the examples of the Yugoslav Drama Theatre and Atelier 212, by analyzing available testimonies, to answer the question of the extent to which theatre in the SFRY was subordinated to the state (party)² and its interests, i.e. what censorship and prohibitions it faced in its work. In accordance with the set goal, the mechanisms and forms of censorship used by the state and party apparatus were also investigated. An example that can be used to see how censorship functioned and what consequences it caused is the ban on the play “When the Pumpkins Bloomed”, which for many years was the benchmark for how far political theatre in the SFRY was allowed, or not allowed to go. The banned plays by Aleksandar Popović are also the focus of this paper.

Theater Life in Conditions of Revolutionary Transformation

The national and combat theater was relevant during the national liberation struggle, and after World War II, in the general atmosphere of revolutionary transformation, and partly under foreign influence, the then Yugoslav theater went through a period of highly engaged theatrical expression. The process of theater renewal was led by the Commission for Education and Culture, which later became the Ministry of Education and Culture of the government of the People's Republic of Serbia, as well as the Department of Education of the Main Executive Committee of the Autonomous Province of Vojvodina. The Central Committee of the Communist Party of Yugoslavia had authority over over a thousand registered ensembles, amateur theater groups and theaters on the territory of the

² Within the framework of the one-party system, the ruling party, the Communist Party of Yugoslavia (KPJ), changed its name to the League of Communists of Yugoslavia (SKJ) in 1952, by decision made at the Sixth Congress of the KPJ.

People's Republic of Serbia. The goals and tasks of all these groups were: overcoming illiteracy, changing the old cultural pattern and educating the people in the spirit of socialism, while their implementation was monitored by Agitprop³ (Volk, 1990: 11). Socialist self-government changed social conditions, and the first wave of post-war political theater was emerging precisely in the conditions of the victory of the revolution, its irresistible and uncompromising striving towards socialism. According to Petar Volk, cultural policy in the field of theatrical creativity, in the first days of renewal, was based on the directives of the Central Committee of the Communist Party of Yugoslavia, in which the party leadership advocated activities that would respond to objective needs arising from backwardness and the legacy of the past (Volk, 1990: 11).

At that time, there were also numerous dilemmas about the performance and updating of world classics, and the selections were dogmatic and extremely politicized. It was also believed that for the progress of theatrical art in the new living conditions, it was imperative to fully implement the party's assessments of the political system and social life. With the aim of ensuring a rich cultural life in the spirit of socialist principles, but also of ideologically liquidating the remnants of the old relations, the theater was also put at the service of the movement. The new state regime influenced the cultural scene, was interested in the work of cultural institutions and often devoted entire sessions to cultural issues. At that time, theatrical activity was characterized by the desire for professionalism, but also by achieving a better status as a theater artist. It was a period of close relations with the Soviet Union, from which affirmation was sought and expected in every field, including on the theater stage. In the selection of desirable plays, works with social themes dominated. The critical realism of Russian classics was particularly favored, while the most restrictions were imposed on famous playwrights of German and Italian literature. Realism and social literature were determined to be the foundations of the repertoire policy of the new theater, in order to connect the broad masses of the people to their scenes, all with the ultimate goal of pulling them out of backwardness and towards new and desired ideals. Repertoires were thinned out and completely subordinated to the ideological needs of the new reality. It depended on the repertoire itself whether the theater would fulfill its basic task set in socialist Yugoslavia, whether its artistic and cultural function would be realized. The authorities wanted each staged performance to have its own justification, a line that defines and confirms social reality, society and cultural life, which should be expressed in this way. The principle of political actualization of heritage was even more disastrous for the works of domestic authors of earlier generations

³ Agitprop: shortened from the words agitation and propaganda.

(Perić and Perić, 2019: 33). Slobodan Selenić characterizes this period with the following words:

Serbian post-war drama has not communicated with the ideas and movements in the dramatic literature of other countries for more than a decade. (...) Completely deaf to the dozens of small revolutions that shook drama and theater between the two wars, as well as to contemporary movements in theatrical thought (...), Serbian drama remains closed in its cramped, often semi-amateur framework of dogmatic apriorism. (Selenić, 1977: 18)

During Tito's rule, topics such as non-alignment, Tito's personal role in the war, the promotion of religious views and the political activity of the church, primarily the Serbian Orthodox Church, the national question, the Yugoslav People's Army, and military issues in general, were forbidden from any form of critical discussion. Stalin's thesis about writers as engineers of the human soul best testifies to the importance of the writer in the communist system. The ties between writers and politics in the Eastern Bloc countries were strong - they were influential on both sides, both as favorites of the system, but also as oppositionists and dissidents. Precisely because of this, the written word was under the strictest possible control (Vučetić, 2016: 52).

The theater, by renouncing everything that was strictly national, which referred to literature until the 1940s, created a space in which everything that came from the foundations of people's democracy was favored. All this took place at the request of the then domestic politicians who wanted to emphasize and strengthen the unbreakable connection with the first country of socialism in this way. All theaters in Serbia were also ordered to organize ideological work with actors, in order to implement the commitment to socialist realism and Soviet models as zealously as possible. However, as we have emphasized in previous research, it is obvious that theatre artists never fully accepted this literal translation of ideological guidelines into theatre development policy, but rather believed that true theatre could be defended from various abuses precisely through the reaffirmation of attitudes towards freedom of creativity and expression without prejudice (Perić and Perić, 2019: 33).

In the early 1950s, through the works of classical writers, there was a breakthrough in dogmatic restrictions and a commitment to performing the most interesting works of contemporary world writers. Administrative directing and directing of administrative policy were broken. One-sidedness in the choice of form was also rejected. According to these beliefs, theater could not be only what certain political institutions or authorities recognized. Over time, theater began to ask increasingly uncomfortable questions, while radicalizing the theatrical means

by which they were asked. In addition, the end of the 1950s also marked the abandonment of “socialist realism”, less criticism of modernism, although everything new was still accepted cautiously. The reorganization of the theater opened the door to theater self-management. Social supervisory bodies and management boards were created, and existing work councils were given great powers. Since then, the works councils have been composed of technical and artistic staff, people of different professions who had equal freedom to influence the way a particular theatre works. According to Vesna Đukić,

the self-management model of cultural policy was an integral part of the communist ideology of workers’ self-management and as such was applied in all areas of social development. The cause of the weakness of the self-management model in culture lies not only in the ideological and dogmatic influence of the Communist Party on decision-making, but also in its reliance on the bureaucratic apparatus characteristic of socialist and social democratic states. (Đukić, 2022: 97)

Censorship in Yugoslavia

Referring to the work “White Book - 1984 a showdown with the cultural counterrevolution in the SFRY”, we come to the conclusion that the general policy of the Yugoslav regime towards artists was more a policy of corruption than intimidation and repression, although numerous examples of censorship, bans on works of art, and, more rarely, arrests and convictions of artists could be found. Although there is currently no comparative research on the situation from country to country, it can be generally assessed that the Yugoslav regime was the most liberal (Nikolić et al., 2010: 16). In the period before the introduction of self-government, party-state censorship and self-censorship prevailed, while later less noticeable self-government dominated, with increasingly rare open party-state and brutal police pressures.

Self-management censorship was usually carried out by councils, which were usually composed of artists, who, in the name of orthodoxy and along party lines, prevented talented and capable individuals. Self-management censorship, on behalf of the working class, as well as the corresponding leadership and social councils, protected the public from the “products” of newspaper, publishing, film, theater and other companies that could upset public opinion. Political censorship was carried out at party forums, i.e. councils of self-managers and other socio-political organizations, with the task of taking care of the ideological purity and po-

litical orthodoxy of authors and their works. Director Predrag Bajčetić pointed out that it was a time when “the Party rules completely, but elusively. Self-management is without resources, it has been usurped. Party organizations in theaters have mostly withered away, and they do little on their own. Conflicts are resolved by assemblies, consultations, and what someone ordered is voted on” (Bajčetić, 1990).

In addition to the so-called visible, or relatively visible, censorship, there was also invisible censorship. The characteristic of this type of censorship was that various pressures were exerted on authors, both from the very top (Tito, the Party), and within the institutions themselves, in the form of informal conversations. Both formal and informal practices of censorship had the same goal, which was the fear of the individual. In totalitarian states, the holders of political power have control over all aspects of private and social life. They have such political power that they exclude the autonomous freedom of decision-making of individuals and groups unconnected with the ruling political establishment. Control is achieved by methods of establishing the principle of leadership from the “top” to the “bottom”, by synchronizing all social organizations so that the state could use and control them instrumentally. In this regard, terror should also be mentioned as the use of violence in the form of a constant threat. Terror and fear are essential components of modern dictatorships. For this reason, self-censorship has also proven to be very effective. “Self-censorship is influenced by various social and psychological factors. Self-censorship can be characterized as the voluntary acceptance of restrictions on freedom of reporting. Self-censorship should not be understood exclusively as a psychological phenomenon, as it is also influenced by various social circumstances” (Manić and Simović, 2018: 41). As Radina Vučetić concludes in her study, self-censorship can also be placed in the realm of psychology, because it is largely generated by the psychology of the personality. However, it is primarily, in the spheres of creativity and freedom in the broadest sense, a political fact and a political issue of the first order (Vučetić, 2016: 50). Self-censorship is, therefore, the self-censorship of an artist who consciously limits his or her freedom of creation due to possible government intervention. This type of self-censorship makes institutional censorship almost unnecessary, because there is no need to intervene. This form of censorship is more dangerous for art and for creative freedom itself because it comes from the creators themselves. When censorship is carried out by society or the government, it is still possible to go against it and dare to create and achieve a complete vision beyond it. When the artist censors himself/herself, then it is more difficult to change it and overcome what is holding him or her back in his or her work.

It is much easier to ignore, forget, keep objectionable content “in drawers”, quietly bunker it down or, what is even more effective, not to finance it, not to pay any attention to the content that one wants to remove. This latest form of censorship, very present in the new circumstances of a market-oriented society, means that some objectionable authors simply do not have the conditions for artistic creation, or even survival. (Ivezić, 2016: 1425)

Not all republics within the SFRY treated freedom of expression of spiritual aspirations equally. The Slovenian regime was considered the most liberal, while in Croatia, and especially in Bosnia and Herzegovina during the 1970s and 1980s, the regime was particularly sensitive to the manifestation of nationalism. For this reason, artists and cultural creators were most frequently persecuted. Belgrade, on the other hand, due to its largest cultural production, as well as three levels of government (city, republic, federal), was also the capital of censorship. Referring to data collected by authors Nikolić, Cvetković and Tripković, we state that the most bans were issued in the period 1968-1972, which is also absurd, considering that this period is usually called liberal. At that time, 45 bans on theatrical performances were issued in Belgrade alone, 12 of which were issued in just one year (1972). After the death of Josip Broz Tito, the number of bans increased again, while the most frequently taboo topics were the People's Liberation Struggle, Goli otok⁴ and Tito himself. Among the most banned authors are the writer Rastko Zakić, the film director Živojin Pavlović and the playwright Aleksandar Popović (Nikolić et al., 2010: 16).

There is no rule in the relations between politics and culture, both in the conceptual and practical-historical level. It is difficult to defend the claim that politics and culture are hostile activities. It is true that they are different in terms of goals, means, actors, expectations, but this difference is also revealed in the relations between all social activities. The correct claim is that this relationship was variable, that instrumentalism was mutual, and that it depended to a large extent on the specific cultural creator. Liberatory and repressive policies certainly established different attitudes towards culture (Avramović, 2022: 25).

⁴ An island in Croatia; during the SFR Yugoslavia, Goli Otok was a prison and a harsh labor camp for political prisoners.

Hats (Kape) or Ka-Pe⁵?

The most frequently banned and contested playwright in Serbian literature, Aleksandar Popović, whose exact number of works is unknown, appears as both the opening and closing name of several theatrical stages in our country. The era of this excellent playwright, who began his artistic career writing for “Pioniri and Poletarac”, under the pseudonym Žak Zaks, began in the mid-1950s, when Duško Radović offered him cooperation at Radio Belgrade. This led to the greatest upsurge in freedom of thought and creation, but also to unscrupulous violence against him. In the period 1964-1969 alone, thirteen of Popović's dramatic texts were performed in Serbia, primarily in Belgrade, and Popović himself and theater Atelier 212 were synonymous with the avant-garde and the struggle for authentic free expression in the sixties. There is also a certain symbolism in the historical fact that with Aleksandar Popović's play “Sock of a Hundred Loops”, the old Atelier 212 in the Borba building was closed, and with the play “Ljubinko and Desanka”, the new building of this theater was opened at the address where it is still located today. Of Popović's entire oeuvre, which includes about fifty dramatic texts for the theater, seven works were banned. In this regard, in the magazine “Scena” (issues 2–3, March–June 1990), the author himself stated:

None of my works have been banned by the Public Prosecutor's Office, that is, the only body that has the legal right to do so. My plays have been banned by politicians in conjunction with my colleagues, theater directors, in which I have never interfered, nor had any influence, although I have never renounced any of my works. The reasons why my works were banned have never been clearly defined, but everything is explained by the general definitions that it is harmful, that it is untrue, that it is exciting, that it is offensive, that it is inaccurate, and that as such it ruins reputation, casts a shadow, desecrates sacred places, and the like, and that as such it threatens, undermines, creates confusion and weakens the defensive power. (Popović, 1990: 88-89)

The first case of direct censorship of Popović's text was the removal of the play “Hats Down” at Atelier 212. The premiere performance of this play was on February 17, 1968, and after only three performances it disappeared from the repertoire. In a way, this play also represents a kind of style of removing plays from the repertoire, which would soon be marked by the removal of another Popović play, as well as the play “When the Pumpkins Bloomed” from the stage

⁵ This is a play on words, because the Serbian word for hats (kape) is also an abbreviation for the Communist Party (Ka-Pe).

of the Yugoslav Drama Theatre. The authorities did not take upon themselves the ban, but rather perfidiously forced people to ban themselves. Critical opinions and judgments were formed outside of theatre criticism and the public. They were formed in political institutions, through whose mechanisms direct pressure was exerted on the bodies of self-government (Perić, 2018: 75). According to the information provided by Radina Vučetić in her book, the fate of the play “Hats Down” was decided by a single phone call to the then manager of Atelier 212, Mira Trailović (Vučetić, 2016: 50). The subject of detailed analysis was not only the main characters of this play, Dragojko and Ostoja, who were too reminiscent of the ruling couple Broz, but also the title of the play itself was the subject of extensive analysis. Although the play was called “Hats Down”, there was speculation that this title concealed a completely different meaning, and that therefore the original title of the play was “Ka-Pe Down”.

Following the development of theatre, we always encounter the needs of each generation to reaffirm its freedom and culture. Hence, the recent history of theatre is also the history of national emancipation, connected to the time and the sense of the world in which we exist. The political engagement of theatre is not a new phenomenon in our country. Throughout its existence, our theatre has expressed its political nature in various ways, opening up space for a dynamic relationship between theatre and politics. In this sense, it can be said that theatre has the right to interfere in politics, but politics does not have the right to interfere in theatre (Perić, 2014: 33).

In the former Socialist Federal Republic of Yugoslavia, there was the so-called White Book of Stipe Šušteršič. In fact, it is the colloquial name of a document with the extensive title *On some ideological and political tendencies in artistic creation, literary, theatrical and film criticism, and on public statements of a number of cultural creators containing politically unacceptable messages*. This, as well as some other documents, which resemble the Inquisition and the *Index librorum prohibitorum*, were created on the basis of the institute of verbal tort, especially Art. 133, 141 and 157 of the Criminal Code of the SFRY, which repressively sought, through the institution of the so-called “verbal offense”, to prevent the articulation of critical thought directed towards the then totalitarianism carried out by the League of Communists of Yugoslavia (SKJ) in the SFRY. On the basis of such voluntarism and many meaningless documents, the party's hunt for “unsuitable” intellectuals of the time and social control over the population was achieved. And all this is very reminiscent of Orwell's 1984, in which dissenters are treated as dissidents, and dissidents are punished by “erasing them from history”. (Kovačević, 2022: 218)

The subsequent removal of a Popović work from the repertoire coincided with increasing pressure on artists. This event was just one in a series of cases of censorship that occurred in 1969. While the first banned play based on Popović's text hinted at the tectonic changes that would follow in 1968, the play "The Second Door on the Left" problematized this theme. This farce by Popović, which has as its theme the events in Yugoslavia on the eve and during the student protests, did not see its stage performance in Atelier 212, because the work on the play itself was prohibited. However, the play was performed in Zagreb, directed by Bogdan Jerković, and many years later at the Serbian National Theatre in Novi Sad, directed by Suada Kapić (Perić, 2018: 72). Interpreters and scholars of Popović's work have emphasized that Popović's heroes of Father and Goddess are actually grotesque figures representing members of the generation in power (Suša, 2002: 158). These figures can also be interpreted as figures of Josip Broz Tito (Father) and Yugoslavia (Goddess). We will try to clarify and support this claim with the following examples and explanations. When we take into account the fact that Tito was "the son of all peoples and nationalities", an undisputed leader and president for life, and that in this Popović's farce there are a total of six children who want to break away from their Father and their Goddess, the logical interpretation is that the children of Father and Goddess are the six Federal Republics within the Socialist Federal Republic of Yugoslavia, and that Goddess herself is actually an allegorized Yugoslavia. The children in the play are referred to as pots, which can also be interpreted as an allegory and symbolism of broken pots. The "children" are aware of the decay within their family, they have opposing opinions in relation to their parents, different views, desires, aspirations (Perić, 2018: 72). This play by Popović appeared in the period immediately after the revolution and was critically oriented, and therefore dangerous for the regime, which was particularly sensitive at that time. The regime's response to works like Popović's was extremely repressive at the time and resulted in numerous bans. In an interview he gave fifteen years after the ban in Atelier 212, Popović emphasized that he wrote his play "The Second Door on the Left" for the student generation in 1968, and that by coincidence he himself was a participant in the Parisian events. "The Second Door on the Left" was performed during Franco's time in Seville and Barcelona, and the police beat there. "The New York Times" wrote that I had unfurled a red flag in New York, and the Zagreb SEK performed that play throughout our country three hundred times - only for Atelier 212 to pull it down on the eve of the premiere" (Popović, 1983).

During the same year, 1969, in addition to the play *The Second Door on the Left*, three other artistic works found themselves in the spotlight of the authorities and censors. The films "Ambush" by Živojin Pavlović and "Early Works" by Želimir Žilnik, as well as the play "When the Pumpkins Bloomed", directed by Boro Drašković.

Tito banned *Pumpkins*

The Party showed no mercy to communists loyal to the Informburo whose followers, even if only accused of being Stalinists, were imprisoned without trial and taken to Goli otok (Mirkov, 2023: 168).

Being urban and exposed, the theater offered viewers the opportunity to experience catharsis through the power of its artistic expression. The Goli otok tragedy was one of the greatest traumas, on which, in a certain sense, the fate of the theater was also determined. In the play “When the Pumpkins Bloomed”, the theme of Goli otok is more illuminated than in the novel of the same name, but its author, Dragoslav Mihailović, did not want to judge and pass judgment on the events of the early 1950s. He only used historical facts and his own direct experience, building the circumstances of the drama, the core of which is violence. Quoting Plato, theater critic Feliks Pašić points out:

The written word resembles a picture, and a picture seems to be alive. However, if you ask it something, it always remains dignifiedly silent. The same is true of the written word: it seems to you that it speaks as if it understands something, but if you ask it something, in the desire to learn something more than what it claims, it always shows the same thing. Its sister, the living word, is different, because it is written with knowledge in the soul of the one who is learning and is able to defend itself and knows how to speak, and knows how to remain silent with whom it is necessary. (Pašić, 1992: 85)

Two weeks after the premiere of the play, the novel “When the Pumpkins Bloomed” was the most sought-after book in Belgrade. The need for catharsis found its way, but the book is not directly spoken word, and this was well known even to those revolutionaries who banned the spoken word everywhere, even in the theater (Robespierre, Cromwell). Public condemnation of crimes, even in the theater, was an indictment that the government of the time could not bear. The impression that the government was applying repression for the simple reason that it was the government is not so far from the truth, when you consider the totalitarian aspirations of the government. Everything that was even a little thoughtful suffered, and that called into question the current practice of socialism, which increasingly conflicted with the ideas of freedom and libertarianism. *The Pumpkins* case was resolved with indirect forms of police intimidation. The authorities and their supporters were bothered by the removal of taboos from an important topic. Free confrontation with violence was declared to be “revival of the Informburo”, a betrayal of the revolution and socialism, and any attempt to publicly speak out about violence in the name of the system was declared violence. And

no matter how much literature, and therefore dramatic art, is directed by those trends that determine politics, it cannot ignore everyday life, especially not in those moments when relationships are created in which people confront ideas, in which they manifest themselves as beings who think and feel.

By direct “action” of the Marshal himself, after only six performances, the play was banned and removed from the repertoire. Broz’s attack on the play is interesting, not only in terms of its structure, but also in terms of the place where it was performed: a conversation with representatives of the political and economic elite of the Banat municipalities in Zrenjanin, on October 25, 1969. Attacks on cultural figures were not characteristic of the great leader, and this attack can be considered an exception, if we ignore the “name-calling” regarding Ćopić’s “Heretic Tale” nineteen years earlier. The specific mention of the controversial play was also the last “name-calling” of that kind. The fact that Broz avoided apostrophizing did not indicate his gentleness, but rather the idea of preserving the image of the ruler as pure and unblemished. The “dirty business” was left to members of ideological commissions, on-duty commentators and individuals from the world of culture, while Broz kept his distance from the cultural scene in a very pragmatic way. The reason for the liberalization of cultural life can be attributed to the decentralization of the country since 1949, which is particularly evident in the Constitution of the FPR Yugoslavia from 1953. Also, at the seventh congress of the SKJ in 1958, the Party distanced itself from the artistic phenomenon: it left art to an autonomous life and to artists (Perić and Perić, 2019: 66). The banning of the play reactivated a mechanism that was, in fact, the theme of the play: torture on Goli otok, by which people were forced or led to punish both themselves and other prisoners. Those who were afraid of the removal of this taboo forced the actors and other people in the theater to punish themselves and to “take down” the play without any formal prohibition. Writers against writers, actors against actors, were inserted into this mechanism. A complex conspiracy of various parts of the mechanisms of a one-party state was at work. “This model of socialism,” Novaković notes,

by Western theorists was called *laissez-faire* socialism. This does not mean that theaters could create freely, since artistic councils, boards, sub-boards and ideological commissions were established everywhere, partly composed of ideologically “conscious” employees. The real role of these boards was to implement “directives” and prevent the appearance of “suspicious” works in the repertoire. (Novaković, 2005: 13)

The Pumpkins caused one of the biggest political panics in culture in this region ever, and raised the issue of creative freedom not only in theater, but in all of art. It turned out that it is easier to conquer certain avant-garde forms than to

break conservative understandings. Having provoked and frightened the then government, the play “When the Pumpkins Bloomed” was labeled an “enemy of the state,” and thus became a myth of Serbian theater.

If we consider the three banned plays – Hats Down, When the Pumpkins Bloomed and The Second Door on the Left – which dealt with different topics, it is clear that no interference with official dogma (in the case of these plays, the attitude towards the cult of personality, the Informburo and 1968) was in question. Due to the specific censorship system, it is still difficult to determine who, on a personal level, was responsible for the events of that time, despite the great distance in time. Whether the bans in Serbia, at the end of the sixties, shed a different light on the period of Serbian liberals remains a very complex question, which requires further research. (Vučetić, 2023: 302)

The Yugoslav Drama Theatre did not have many problems with its repertoire, unlike some other theatres, such as Atelier 212. On the contrary, the President of Yugoslavia and his wife were its frequent guests. More than any other theatre in Yugoslavia, Tito and Jovanka visited the Yugoslav Drama Theatre (Ćirilov, 2010: 378). Even after the unfortunate episode with *The Pumpkins*, Tito awarded the theatre the Medal of Brotherhood and Unity with a golden wreath for twenty years of work. Nevertheless, the Yugoslav Drama Theatre performed plays with political content, plays full of metaphors and allusions to the communist regime, social problems in the country and in political life. However, none of the plays were prosecuted, although press criticism sometimes reacted violently due to some of the national content. In the 1960s, theater exercised its artistic freedom in a “Ketman-like” manner – acting and showing loyalty and love, while underneath the mask it felt dissatisfaction, hatred, fear and contempt (Milošević, 2008: 6).

Muharem Pervić has an explanation for what happened with the play “When the Pumpkins Bloomed”: “The decisive factor was that the man who was on Goli otok was not a negative character, but a tragic one. We had never had such a complex, perfect character on our stage before; especially not a character with that political guilt which had not yet been removed or forgiven from anyone” (Pervić, 1969). The ban on the play affected the cultural public on several levels. There was a great sense of guilt that more had not been done for the play itself. At the same time, the faith in change, which existed in 1968, was lost. On the aes-

thetic level, the barely begun course of Serbian dramaturgy was halted, and the play “When the Pumpkins Bloomed” was for many years the benchmark for how far political theater in the SFRY could, or could not, go. This claim is supported by the bans on the plays by Žarko Komanin and Dušan Jovanović, “The Human Flesh” and “The Brothers Karamazov”, at the Montenegrin National Theatre in 1972 and at the National Theatre in Belgrade in 1980.

Sociologist Nebojša Popov believes that “only works of art expand the boundaries of freedom, freeing individuality from superpersonal totalities, such as Class, Party, State, Nation, by shaping a new sensibility and encouraging self-awareness” (Popov, 2008). Misunderstandings between the authorities and artists have always existed and will exist. It is, like some kind of fate, an inevitability that will not and cannot change. One cannot and will not work without the other. Art is there to criticize, point out mistakes and refine, broaden horizons, question and break taboos, while politics and government, with their prohibitions and challenges, potentially motivate and initiate, encouraging rebellion, but also creativity.

REFERENCE LIST

Avramović, Z. (2022). Uloga kulture u obnovi i širenju nacionalnog duha. *Napredak, časopis za političku teoriju i praksu*, Vol. III/No.3, 2022.

Bajčetić, P. (1990). O teatokratiji po marginama, ostaci beležaka, teatralije. *Scena*, 2–3.

Ćirilov, J. (2010). *Svi moji savremenici I*, Beograd.

Đukić Lj. (2022). Dvojniki države u kulturnoj politici Srbije (1971-2021). *Srpska politička misao*, godina XXIX, broj 1/2022.

Ivezić, V. (2016). Lica cenzure. Sloboda mišljenja i kreativnost u uvjetima tržišno orijentiranog društva. *In medias res: Časopis filozofije medija*, vol. 5, no.9, pp. 1421-1438, available on: <https://hrcak.srce.hr/170535>

Kovačević, B. (2022). Totalitarna država i intelektualci. *Nacionalni interes, časopis za nacionalna i državna pitanja*, godina XVII broj 2/2022.

Lazić, R. (2016). Civilno društvo, mediji i javnost u kontroli službi bezbednosti u Srbiji. *Srpska politička misao*, godina XXV broj 3/2018.

Manić, M; Simović, S. (2018). Medijska cenzura: sloboda nasuprot odgovornosti, u Zbornik radova: *Digitalizacija medija i ekonomija postindustrijskog doba*, Banja Luka, 2018.

Milošević, A. (2008). *Vizuelni identitet Jugoslovenskog dramskog pozorišta 1948-2008*, Beograd.

Mirkov, Ž. (2023). Uticaj diplomatije na bezbednost Jugoslavije (1948-1955). *Diplomatija i bezbednost, časopis za društvene nauke i interdisciplinarna istraživanja*, godina 6. broj 1/2023.

Nikolić, K., Cvetković, S. i Tripković, Đ. (2010). *Bela knjiga - 1984. Obračun sa kulturnom kontrarevolucijom u SFRJ*, Beograd, Službeni glasnik, 2010.

Novaković, A. (2005). *Kako je Tito razbijao „tikve“: istorija zabrane pozorišne predstave „Kad su cvetale tikve“ Dragoslava Mihailovića* (JDP, 25. X 1969). Beograd: Narodna knjiga – Alfa.

Pavlović, M. (2023). Značaj sporta u društvenom i političkom životu - istorijska i savremena perspektiva. *Diplomatija i bezbednost, časopis za društvene nauke i interdisciplinarna istraživanja*, godina 6. broj 2/2023.

Pašić, F. (1992). *Kako smo čekali Godoa kad su cvetale tikve*. Beograd: BeparPres.

Pervić, M. (1969) Vreme prošlo, vreme sadašnje, *Politika*, 13.10.1969.

Perić, J. (2014). Istorijska dimenzija odnosa političke drame i pozorišta (politička drama i pozorište u svetskom i evropskom kontekstu), *Scena*, godina L, broj 4, oktobar / decembar.

Perić, J. (2018). Beogradski jun 1968. u srpskoj dramskoj književnosti, *Teatron*, godina XLII, broj 182/183, proleće/leto.

Perić, J., Perić, N. (2019). *Politička drama i pozorište u dramama Dragoslava Mihailovića*. Beograd: Fakultet za diplomatiju i bezbednost.

Popov, N. (2008). *Društveni sukobi izazov sociologiji*. Beograd: Službeni glasnik

Popović, A. (1983). *Intervju*, 04.03.1983.

Popović, A. (1990). Sam sam birao svoj put. *Scena*, 2–3. 88–89.

Prnjat, B. 1986. *Kulturna politika i kulturni razvoj*. Beograd, Savremena administracija.

Selenić, S. (1977). *Antologija savremene srpske drame*. Beograd: Srpska književna zadruga.

Suša, A. (2002). *Beogradsko pozorište i studentske demonstracije'68*. Magistarska teza, Beograd: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu.

Volk, P. (1990). *Pozorišni život u Srbiji (1945-1986)*, Beograd, FDU Institut.

Vučetić, R. (2016). *Monopol na istinu*. Beograd: Clio.

Vučetić, R. (2023). *Koka-kola socijalizam*. Beograd: Službeni glasnik.

Vukičević, D. (2021). *NONIMPRIMATUR ili cenzura u bibliotekarstvu i izdavaštvu*. Novi Sad/Lazarevac: Prometej/Dimitrije Tucović.

Univerzalna deklaracija o ljudskim pravima. (1948). Generalna skupština Ujedinjenih nacija.