



ФАКУЛТЕТ ЗА ДИПЛОМАТИЈУ
И БЕЗБЕДНОСТ

Јелена Перић, Ненад Перић

Политичка драма и позориште у драмама Драгослава Михаиловића

Београд, 2019. године

Драгом професору др Милану Миљевићу,

Без Ваше несебичне подршке и драгоцених сугестија, не би било ни овог рада.

Јелена Перић

Захваљујем се и посвећујем:

Каћи и Вуку за стваралачки подстицај, пријатељима за толерисање одсуства, а родитељима и сестри за благотворан утицај на духовност и интелект.

Ненад Перић

Рецензије

Аутори научне монографије Политичка драма и позориште у драмама Драгослава Михаиловића својим су радом показали да нам политичко позориште казује некада више од историјских уџбеника. Оно приказује историју и људе који је стварају, управљаче и управљање.

Монографска студија тако обрађује имало осветљен феномен који стоји пред историчарима позоришта у Србији, а који се тиче односа позоришта и политике. Репресија власти преко механизма аутоцензуре имала је огроман утицај на сам развој српског позоришта јер су многи талентовани уметници напустили рад у позоришту (на пример Боро Драшковић, који је режирао забрањену представу Кад су цветале тикве), а поставља се и питање у ком би правцу ишло и ког би обима било драмско стваралаштво Драгослава Михаиловића да није био изложен истој. Голооточка трагедија била је једна од највећих српских траума на којој се у извесном смислу преламала и судбина позоришта. Како аутори монографије наводе у свом раду, у драми Кад су цветале тикве, тема Голог отока више је осветљена него у истоименом роману, и Михаиловић није желео да суди и пресуђује о збивањима с почетка педесетих година двадесетог века, већ се само служио историјским чињеницама градећи околности драме, у чијој је сржи насиље, и један нарочит облик насиља; пре свега системско-полицијско насиље чија је парадигма Голи оток.

Позориште је повремено изазивало власт, и тиме проверавало границе, што је било нужно како за одржавање подвојености власти, тако и за позоришну слику слободе. Иако није прво у нашој култури начело тему голооточног страдања, позориште ју је непосредно отворило својом стваралачком слободом и живом речју. Као урбано и експонирано, позориште је нудило гледаоцима катарзу. Ова монографија истиче и то да је политика могла да буде једна од могућих компоненти позоришног израза, али се није могла наметати једностраним тумачењима и априористичким ставовима у односу на позоришну уметност.

Дело је писано у форми и обиму монографске студије, према свим важећим правилима писања научног рада ове категорије. У свом научном приступу оно нуди ширу социолошку, културолошку и уметничку анализу

односа политике и позоришта у нас, као и наше модерне историје. У том смислу, ово дело представља вредан покушај аутора да на мултидисциплинаран начин обраде једну тему кроз студије случаја дела једног од наших највећих аутора, што код нас до сада није рађено.

*Др Драган Танчић, научни сарадник,
Институт за српску културу, Приштина-Лепосавић*

У години у којој се обележава пола века од забране представе Кад су цветале тикве, настале по истоименом роману, а у режији Бора Драшковића, појављује се књига младих аутора, тачније монографска студија која пуну пажњу посвећује драмском опусу Драгослава Михаиловића. Михаиловић је у српској књижевности пре свега познат као врсни прозаиста, приповедач и романописац и штета је што до појаве ове монографије нисмо имали прилику да се опсежније и детаљније упознамо и са његовим драмским опусом, када се узме у обзир да је велики број његових приповедака доживео веома успешне драматузације. Аутори на један веома упечатљив начин, са јаким личним печатом приступају теми која је и те како комплексна и вредна пажње. Тема научне монографије *Политичка драма и позориште у драмама Драгослава Михаиловића* актуелна је не само због поменутог јубилеја већ и због тога што аутори осветљавају однос политичке драме и позоришта у светском и европском контексту.

У теоријској поставци рада аутори се ослањају на *драматуршке преобразаје архетипова* где се као основа користи *Анатомија критике* Нортопа Фраја. Посебно онај део у коме Фрај разликује пет карактеристичних историјских модуса у књижевности. Први је митски, потом се појављује модус романсе, романсу смењује високо миметски модус епа и трагедије, четврти је нискомиметски модус у којем јунак постаје „један од нас“ а пети је иронијски модус, где је главни лик „слабији од нас“. Тачно се примећује да се архетипови често комбинују, укрштају и мењају места. Михаиловић у својим драмама / драматизацијама углавном комбинује архетипске образце који јунака претварају у издајника прелазећи из *високомиметског* у *нискомиметски* модус. Често у иронијском отклону. Отуд произлазе и политичке репресалије које кулминирају у званичној забрани позоришног извођења представе *Кад су цветале тикве*, у Југословенском драмском позоришту, октобра 1969. године.

*Проф. др Миливој Ненин,
Филозофски факултет, Нови Сад*

Уводна реч

*Позориште има право да се уплиће у политику,
али не и политика у позориште*

Констатацијом у наслову ове уводне речи и постављењем питања да ли је политичко позориште „изум савременог времена“, или оно постоји од самог рођења ове делатности, показује озбиљност аутора у третирању ове значајне теме. У свом раду, поштујући традиционалну театролошку научну методологију, аутори успевају да нађу оригиналне системе који бацају један савремени поглед релаксирајући традиционалну методологију, без које се, наравно, не може правити научно дело.

Упуштајући се у овај рад, аутори не третирају само данашње, тј. савремено стање о овој теми у позоришту и његовом односу према политици, већ праве преглед кроз историју којим студиозно анализирају однос позориште – политика – друштво и тако стварају добру базу за анализу стања у нас. Овим принципом повезују савременост са извориштем дајући раду универзалност.

Тема научне монографије *Политичка драма и позориште у драмама Драгослава Михаиловића* веома је актуелна и данас, поготово што се њено објављивање поклапа и са годишњицом - пола века од како је представа *Кад су цветале тикве* померила границе слобода у тадашњој СФРЈ. Ова тема се добро уклапа у досадашња истраживања континуитета српске политичке драме и позоришта у светским и европским оквирима. Замисао монографије је да на примеру „случаја“ драмског стваралаштва Драгослава Михаиловића објасни и истражи природу промене једног тока српске историјске драме у политичку драму и позориште и тиме се повезује прекинута нит настала након наметања соцреалистичког принципа у уметности који је по директиви Комунистичке партије Југославије успостављен после Другог светског рата.

У најави рада укратко се показује када се и како појавила и обликовала политичка драма у контексту историје светског и српског позоришта. Корени тог образаца историјске драме сежу од Есхилових *Персијанца* и Софоклове *Антигоне* до Шекспирових историјских и француских класицистичких драма. Када је модерна драма у питању уочава се да је развој

политичког позоришта готово неприметан процес који је почео још у првој половини XIX века са Бихнеровом *Дантоновом смрћу* како би, преко Шооа и Милера, свој пуни замах добио у Бертолту Брехту као најистакнутијем представнику XX века.

Пре Бихнерове драме објављују се и изводе *Ревизор* Николаја Васиљевича Гогоља и *Родољубци* Јована Стерије Поповића. Гогољ и Стерија пресудно утичу на развој српске комедиографије где се нушићевска идентификација „гогољијаде“ и „родољубља“ већ признаје као тековина европске политичке драме и позоришта. Из тог „шињела“ и позоришних утицаја, у самосвојном отклону, обликује се драмски опус Александра Поповића. Упоредо са раним извођењем Поповићевих драма, на самом крају шездесетих година прошлог века, појављује се драма / драматизација романа *Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића. У монографији се јасно уочава да су „Тикве“ један од прекретничких позоришних комада српске драматургије након Другог светског рата. Са његовом појавом позориште више није само пуки реализатор драмске књижевности већ је и активни учесник у њеном моделовању. Оно се претвара у критичара власти као извора репресије и неправде, којој би требало пронаћи други облик, друго решење. То је довољан разлог што се, у овом раду, посвећује дужна пажња политичко / позоришном „случају“ Михаиловићеве драме / драматизације *Кад су цветале тикве* и што се, из те матрице, најављују анализе његових преосталих драма и драматизација: *Протуве нију чај*, *Увођење у посао* и *Скупљач*. Позоришне, филмске и телевизијске адаптације прозног дела Драгослава Михаиловића, драматизоване „руком“ других аутора, нису истраживачки предмет овог рада јер се тема, пре свега, бави интерактивним односом једног писца, дела и сцене са једне стране и једне политичке идеологије са друге.

На примеру односа првостепене и другостепене анализе романа *Кад су цветале тикве* и драме / драматизације истоименог назива, аутори нас уверавају да ће исти поступак применити и када су друге драме / драматизације у питању. А ради се о аутографском превођењу приповетке *Они се удружују* у драму *Протуве нију чај* и двострукој преради драме *Увођење у посао* – за позоришно и телевизијско извођење. Веома је занимљива најављена архетипског „путовања“ и драматуршке транскрипције Михаиловићеве приповетке *Мрзим голооточане* у драму *Скупљач*. Истраживање извођених драматизација и политичких контроверзи након њихових премијера посебно је занимљиво.

Овако дефинисана тема и назнака смера у коме ће се кретати садржај монографије захтевају специфичну спрему аутора која се не тиче само уско научних референци него и изворног ширег увида у историјску, културну и

политичку ситуацију на простору бивше Југославије у другој половини двадесетог века. Такође, рад је обилато поткрепљен научним и теоретским делима и расправама од Аристотела, преко Жан Пол Сартра, Ђерђа Лукача, до савремених домаћих ауторитета, Петра Цацића, Мирјане Миочиновић, Зорице Несторовић и многих других.

Др проф. Милован Здравковић

Увод

Позориште има своју социолошку димензију и изнова се схвата као уметност чија је основна улога обједињавање, колективно примање уметничког чина, а дејство далекосежно с тенденцијом да превазиђе границе чисто уметничког доживљаја. На позорници се појављује политика, тј. све оно што се под тим појмом може подразумевати: моћ, држава, владајући систем, власништво и властодршци. Она се приказује публици и њен предмет мора бити препознатљив. „Популизам (од лат. *populi*-народ) је нешто што се у политици и владању примењује од давнина.”¹

Од како је човечанстава нема политике без позоришта, нити позоришта без политике. То, да је политика једна од најважнијих тема позоришта доказује и историја театра. Обраћајући се јавности, позориште, пре свега оно политичко, које је самим тим и критичко, демаскира, разобличује, открива истину. Бројна истраживања о односу историје и књижевности уопште, а посебно многобројни написи о политичком позоришту, као и написи о односу књижевности и политике, могу да баце бољу светлост на жанр историјске драме и открију нове аспекте њених значења у појединим друштвеним и културним срединама.

Политичко позориште нам некада казује више од историјских уџбеника. Приказује историју и људе који је стварају, управљаче и управљање. Већина политичких комада су мисаоне игре, јер је ретко кад у својој миленијумски дугој историји политичко позориште имало потпуну слободу говора. Камуфлирањем и шифрирањем многи су комади избегли да буду цензурисани, или пак забрањени. Мисаоне делатности најважније су радње у политичком позоришту, јер управо оне покрећу гледаоца на размишљање, а неретко и на само делање. Намера нашег истраживања била је да покушамо да дамо одговор на питање да ли је свака уметност критика доба и генерације, и значи ли то да је свака уметност непријатељ народа!? Да ли се треба идентификовати са неком идејом, принципом и следити га до краја кроз свет који се мења, или привидно одустати од њега?

Такође, имали смо потребу да валоризујемо питање политичке драме и позоришта на примеру драмског стваралаштва Драгослава Михаиловића,

¹ Ненад Перић, Популистичка политика – популистички медији, *Зборник радова Факултета драмских уметности* бр. 33. 2018, стр. 193.

и да расветлимо однос између политичке драме и позоришта у некадашњој СФРЈ, тј., да актуелизујемо драме чије су теме дуго низ година представљале табу тему савременог југословенског, тј. српског театра.

Теоријско полазиште

Тврдња да политичко позориште има своју историју окреће се против раширеног мишљења да је политички театар изум савременог доба. Политичко позориште старо је колико и само позориште, а у прилог тој тврдњи иде и Есхилова трагедија *Персијанци*, за коју се сматра да је први политички комад у историји позоришта. Позориште је било и јесте објект политике, као што је политика била, и јесте, објект позоришта, његова тема. Чак и кад га политика мења, позориште остаје позориште.

Кад је модерна драма у питању уочава се да је развој политичког позоришта готово неприметан процес који је почео још у првој половини XIX века са Бихнеровом *Дантеовом смрћу*, а свој пуни замах добио је у Бертолту Брехту као најистакнутијем представнику XX века. Пре Бихнерове драме објављује се и изводи Гогољев *Ревизор*, док би пандан *Ревизору* у историји српског позоришта били Стеријини *Родољупци*. Из тога следи и закључак да Гогољ, тј. Стерија утичу на развој српске позоришне уметности.

У српском театру траума и катарза јављали су се као чиновници исте драме, који су понекад били и истовремени. У Србији, често исцрпљиваној ратовима и насиљем, дешавало се да катарзично дејство позоришта буде кажњено. Почетком 70-их година XX века, као отворена реакција на проблематичну друштвену праксу и политичку стварност, у тадашњој Југославији се истиче политичко позориште. Са појавом драматизације романа Драгослава Михаиловића *Кад су цветале тикве*, крајем 60-их година XX века, позориште није више само пуки реализатор драмске књижевности, већ је и активни учесник у њеном моделовању. Оно се претвара у оштрог критичара власти као неминовног врела репресије и неправде, којој би требало пронаћи други облик друго решење. Циљ нам је био да на примеру „случаја“ драмског стваралаштва Драгослава Михаиловића објаснимо и истражимо природу промене једног тока српске историјске драме у политичку драму и позориште. Случај се иначе односи управо на оне догађаје који измичу правилности датог система и које није било могуће предвидети у том систему. Не смемо да заборавимо и то, да је и сам аутор драма које у раду обрађујемо, био заточеник на Голом отоку, и да је први међу српским књижевницима јавно проговорио о зверствима у том логору, скинувши маске званичној идеологији и политици.

Покушај је био да се види помоћу којих је елемената Михаиловић у својим драмама покушао да приближи стварно политичко и друштвено питање. Оно што је важно јесте да се изложи виђење дате реалности и да се створи слика истине прераспоређивањем и одабирањем одређених историографских чињеница. Истиче се да је Михаиловић вођен интимним и идеолошким разлозима покушао у својим делима да дође до оног што сматра правом истином, истином коју званична историја због одређених идеолошких опредељења нетачно тумачи или скрива. Тај његов став веома је јасно изражен у драми *Скупљач*, која се више него и једно друго Михаиловићево драмско дело бави питањем Голог отока и откривањем историјске истине. Ко су победници, а ко поражени, ко су жртве, а ко целати и може ли тема страдања и злочина попримити шири контекст и добити дубљи значај? Предмет радње Михаиловићевих драма истовремено је и виђење реалних чињеница једног тренутка у светлу науке и политичке мисли, и одраз и носилац идеја и проблема датог историјског тренутка.

У теоријској поставци аутори се ослањају на драматуршке преображаје архетипова где се као основа користи *Анатомија критике* Нортропа Фраја, и то посебно онај део у коме аутор разликује пет карактеристичних историјских модуса у књижевности. Први, који је митски, а потом модус романсе, који затим смењује високо миметички модус епа и трагедије. Четврти је нискомиметски модус у којем јунак постаје „један од нас“, а пети је иронијски модус, где је главни лик „слабији од нас“.² Код Драгослава Михаиловића наведени архетипови се често комбинују, укрштају и мењају места. У својим драмама он углавном комбинује архетипске обрасце који јунака претварају у издајника прелазећи из високомиметског у нискомиметски модус; често у иронијском отклону, а такође исписује и трагедију преласка из „највишег“ у „најниже“ стање, односно такав сплет околности који једног „јунака“ претвара у „издајника“. Његове су драме богате ликовима који су се обртом ситуације, пре свега политичке нагло из „високо миметског модуса“ срушили у „нискомиметски“.

Циљ истраживања представљеног у монографији је и давање одговора на питање да ли су Михаиловићеве драме део ангажованог театра, и да ли јунаци његових дела само трпе историју, или је и обелодањују и покушавају да је промене и створе. Такође, циљ је био и покушај да се теоријски опише, класификује и објасни однос између драме и позоришта, и политике на студији случаја Михаиловићевих драма и дела.

2 Нортроп Фрај, *Анатомија критике*, Нолит, Београд, 2007.

Историјска димензија односа политичке драме и позоришта (политичка драма и позориште у светском и европском контексту)

У античком периоду политички и друштвени живот били су практично истоветни. Данас, у свом модерном облику, политика је одвојена од друштва, и у држави заузима релативно самостално место. Политика, која је некада била сав делатни живот, данас је само један вид делатног живота.

Реч политика потиче од грчке речи полис (град-држава), а одатле је изведена реч „политеиа”, која би у преводу значила „општа ствар свих грађана полиса”. Током V века, полис се у Атини изједначавао са позориштем. Позориште је било полис, а полис је означавао демократију. Али, ко жели да разуме политичко позориште Грка, мора припазити да не идеализује полис (античку демократију). Политичко позориште V века било је критичко позориште, и оно као такво није могло да прихвати ни полис, а ни демократију какви су у то доба остварени. То је било позориште трагичара, не само Есхила, већ и Софокла и Еурипида, али и комедиографа Аристофана.

Политичко позориште Грка није прихватало ропство. Есхилови *Персијанци* били су позоришни протест против ропства. Тужба и оптужба биле су уперене против победника, против политике Есхилове властите земље, Атине. Намера Грчке била је да се баци у наручје истог империјализма који је и Персијанце довео до уништења. На структури којом је грађена ова трагедија може се увидети како се Есхил трудио да публику, која је у већини одобравала ту политику, увери у њену бесмисленост. Радњу свог комада сместио је у главни град поражених не би ли ратне невоље и последице пустошења и пораза предочио онима који су са своје стране наумили да зарате са светом, из похлепе за влашћу и лакомости за добитком. Не само да је критички текст, већ је ова Есхилова трагедија и најстарији текст који се приказује у позоришту - од античког доба до данас. Њиме и почиње светска историја политичког позоришта.³

Насупрот мишљењу да је политичко позориште изум нашег времена, стоји тврдња да политичко позориште има своју историју. Приказујући *Орестију*, Есхил је први пут у историји позоришта на позорници приказао

3 Јелена Перић, Историјска димензија односа политичке драме и позоришта (политичка драма и позориште у светском и европском контексту), *Сцена*, година L, број 4, октобар/децембар, 2014.

однос моћи и насиља. *Орестију* је написао за своје савременике, и тиме зацртао идеју политичког позоришта као критичког позоришта. Есхил ни једном речју није дирнуо у владајућу странку конзервативаца који су као свој инструмент моћи злоупотребили врховни суд. Стихом о страху од неправде Есхил је изразио опомену и упутио је владарима, указујући на то да се чувају злоупотребе моћи насиљем. Одговор на његову критику, која је схваћена као провокација, било је прогонство. Демократски предзнак друштва није увек био и гаранција слободног деловања; и Есхил је, исто као и његов сународник Еурипид умро у изгнанству.⁴

Нико није могао да очекује да ће трагедија која обрађује мит о Атридима завршити на атинским просторима. Политичари, који су седели у првим редовима, као министри или војна лица, морали су да слушају оно што никако нису желели да чују. „Да је убица мајке, Орест очекивао ослобођење од кривице у Делфима, било је познато; али, Есхилова је измишљотина да бог који је наредио тај чин убици, није кадар збрисати злочин; за то је могао бити надлежан само полис, и то само тај полис у којем се остварила идеја демократије.“⁵

Орестија је политичка драма у најплеменитијем смислу те речи. Њоме је Есхил обележио улазак човечанства у нову фазу развика. Човек је постао слободан, и своју слободу он је употребио на то да заједничком вољом ка добру створи друштвени поредак којем ће се појединац подвргнути без штете по своју слободу. Тај поредак је држава. У свом делу, Есхил објављује основна начела политичке мудрости, која треба да служе као основа свега унутрашњег политичког живота. Он одбацује тиранију и у својој трагедији приказује необуздане страсти човека појединца у судару са идејом државе, која захтева њихово обуздавање и уобличавање ради одржавања и унапређења људске заједнице. „Био је то највећи тренутак у историји политичког позоришта Грка, када се први човек позоришта дрзнуо првом човеку полиса да прикаже комад у којем је позориште заступнички преузело улогу обесправљене инстанце у полису.“⁶

Излажући бруталност на позорници, Есхил је својим делима желео да изазове одвратност према поробљавању, тачније према методи поробљавања. Грци су сматрали да је сила нема, и да се као начин опхођења налази испод нивоа политике, те да се примена насиља као у суштини неполитичког средства односила на „робове“ и варваре.

Робови су били лишени говора, њихова реч није имала политичку

4 Исто.

5 Siegfried Melchinger, *Повијест политичког казалишта*, Графички завод Хрватске, Загреб, 1989, стр. 46.

6 Исто, стр. 50.

ваљаност, а бити у полису и деловати у њему значило је разговором и договором уређивати све заједничке послове и то без употребе принуде и насиља. Када се све то има у виду, химна слободи заиста звучи фатално ако је слободнима допуштено да поседују неслободне и да тргују људима као једном врстом робе.

Питање које из свега тога проистиче је како се, и да ли се политичко позориште V века пре нове ере разрачунало с легализованим насиљем над људима свог полиса? По свему судећи није, јер је једног од највећих критичара ропства, Сократа, демократски суд осудио на смрт, а Есхила, како је већ у тексту и наведено, прогнао из земље. Та пракса је постала трајна историјска категорија. Сократова кривица огледала се у томе што је упућивао младе на филозофску критику полиса, његових институција и поступака. Иако су у питању векови који раздвајају античку Грчку од савременог друштва, битне разлике у односу власти према поданицима нема. Примена манипулације, терора, у начелу су остала иста. Напредак технике и психологије омогућио је истанчавање метода, али у суштини мучење остаје мучење, убијање убијање, а ропство ропство.⁷

Тема моћи и насиља је исто тако постала константа у позоришту. То је тема и *Антигоне*, и *Ричарда III*, а и Михаиловићевих *Тикава*, односно *Скупљача*. Моћ као насиље, насиље које се често врши у име већине. Према Томасу Хобзу „највећа људска моћ је моћ државе. Суштина државне власти не састоји се у уму или разборитости већ у заповедању и вољи.“⁸ С обзиром на то да се моћ испољава у односу вођа и вођених, управљача и оних којима се управља, код неких теоретичара постоји склоност да моћ одређују као психолошки однос између онога ко је врши и онога над којим се врши. Сила се може интерпретирати као посезање, као прекорачење границе, упад оних који имају моћ и управљају државом у сферу којој би заштиту морали да гарантују законима. Постоји појединац који влада, означен као монарх, тиранин или диктатор и постоји група, коју су стари Грци називали олигархија, а која би се у савременом друштву друге половине XX века могла подвести под појам Централног Комитета.

У размишљања о држави, власти, идеологији и култури, уплела се једна стара реч упитне прикладности. Платон у *Законима* помиње, и жестоко осуђује театрокрацију, реч која би могла да значи владавину гледаоца, и да се по смислу учини сродна речи демократија. Платон је први који је

7 Јелена Перић, Историјска димензија односа политичке драме и позоришта (политичка драма и позориште у светском и европском контексту), *Сцена*, година L, број 4, октобар/децембар, 2014.

8 Томас Хобс у: Љубомир Тадић, *Наука о политици*, Завод за уџбенике, Службени гласник, 2007.

захтевао забрану позоришта јер оно квари државу, али не само што је захтевао забрану театра, он је и аутор првог озбиљног теоријског списа везаног за цензуру, у којем разматра методе цензуре и околности под којима би цензуру требало примењивати.

У другој и трећој књизи своје *Државе*, Платон истиче следеће: „Да се пева да бог није узрок свега, већ само оног што је добро“⁹, да о приликама на оном свету (песници) не говоре ружно, већ похвално и да се млади више боје ропства од смрти.“¹⁰ Према Платону, подражавање је „само играчка и никаква озбиљна ствар, и дозвољено је само чуварима државе оно што им доликује: храброст, одважност, честитост, богобојажљивост и слобода.“¹¹

Позориште, комуницирајући директно са публиком, даје посебну тежину изговореној речи, удара на стубове друштва или их ставља под знак питања. Религија, митови, државници и државно уређење, породица, мане, пороци и званично прокламоване врлине; на сцени нико није поштеђен. Јавља се страх тирана од мањине, која нарушава покорну обамрлост већине. Идеологија погубно зазире од мисли, неуморно прогони зналце, непомирљиво мрзи духовност елите. Истина, која се тиче многих, по могућности већине, друштвена је истина, и то је она у историји политичког позоришта увек и била.¹²

Политичко позориште успоставља ситуације збивања које су важне многим, и показује могуће начине понашања у тим ситуацијама, показујући их критички и апелујући на критику; на критику гледалаца. Да би постало политичко, позориште је тражило и тражи заједничке црте стварног живота и сопственог уметничког постојања. Настоји да својим сценско-естетским бићем изражава егзистенцијалне моменте човековог актуелног питања. Као што је политика била и остала објекат позоришта; његова тема, тако је и позориште било и јесте облик политике.¹³

„Софоклово и Еурипидово политичко позориште показивало је пресудну сукладност, пре свега у протесту против средстава која циљ наводно посвећује. Софоклово политичко позориште постало је заговорник људског достојанства у име „неписаних закона“.“¹⁴

9 Према: Александар Новаковић, *Како је Тито разбијао Тикве*, Народна књига, Београд, 2005, стр. 5.

10 Исто, стр. 5.

11 Исто, стр. 7.

12 Јелена Перић, Историјска димензија односа политичке драме и позоришта (политичка драма и позориште у светском и европском контексту), *Сцена*, година L, број 4, октобар/децембар, 2014.

13 Исто.

14 Siegfried Melchinger, *Повијест политичког казалишта*, Графички завод Хрватске, Загреб, 1989, стр. 57. и 59.

Над човеком је хиљадама година лебдела ужасна сила божанства, бога, и богова. Био је притиснут неразумевањем и страхом пред појавама и предметима природе, као и друштвено-економским и политичким. Аристотел је човека одредио као „политичко биће“, или биће које мора да живи у заједници, јер није ни бог ни звер. Оно што човека чини политичким бићем је његова способност да делује, способност која га оспособљава да се удружи са себи једнакима и да са њима ради на заједничкој ствари и себи поставља циљеве. У доминантном делу друштва човек се ослободио силе божанства, али је над главама остала да лебди друга сила, на изглед такође вечна, и исто тако сурова, сила означена појмом држава. „Апстрактни појам „држава“ исто тако је небулозан и стога опасан као и апстрактни појам „моћ“, јер оба постулирају идеологије које застиру темељни однос. Свако управљање које има моћ, свака држава која се служи државном влашћу, поверени су управљачима као инструмент.“¹⁵ Политику на позорници чине и проживљавају људи, особе, чија веродостојност зависи од њихове противуречности. Из овог става следи да политика на сцени може постати веродостојна само онда када се њено постојање и деловање показује у противуречности живота.

У Шекспирово доба политика се уопштено разумевала више лично, а мање идеолошки него данас. Када је Шекспир дошао у Лондон, доживео је на позорници борбу за реформу цркве, а када је почео да пише позоришне комаде био је свестан да ће рукописи морати да прођу цензуру. Двадесет и шест година након његове смрти, пуританска влада је 1642. године, у Енглеској забранила позориште. Све ово додатно иде у прилог тези да је позориште у свакој епохи, поготово политичко позориште наилазило на забране и осуде.

Шекспирово позориште показивало је какво је управљање светом, његовим светом, тј. светом његових гледалаца, његових савременика. Он је откривао трикове власти, тајна и јавна средства силе и методе угњетавања којима су владари учвршћивали своју власт. Без обзира да ли су се његови комади одигравали у Риму, Венецији, Данској, или Енглеској, власт у Шекспировим комадима није била апстракција, већ пракса моћника. „Не постоји ни један Шекспиров комад у којем би политика тако потпуно изостала, као што се то могло десити у каснијој историји позоришта.“¹⁶

Фазе у Шекспировом политичком позоришту није одређивала актуелност, већ размишљање о свему ономе што је политичко позориште стално и искључиво износило на позорницу. Узроци и последице, скривене намере, закулисне радње. Мотив Ореста, тема старе трагедије освете, јесте мотив који покреће Хамлета. Трагедија освете јесте једноставна трагичка структура, и као друге најједноставније структуре може да буде веома моћна, а

¹⁵ Исто, стр. 12.

¹⁶ Исто, стр. 151.

често је као средишња тема задржана и у најсложенијим трагедијама. Тема *Хамлета* је да не прихвати свет такав какав је, покварен и зао, већ да пружи отпор јавној неправди и свргне злочинца који је на власти. Када се тако посматра стиче се оправдани утисак да је и *Хамлет* политичко позорје.¹⁷ Хамлет пропада због своје одбојности према насиљу. Он је интелектуалац, неспособан да делује политички, јер није способан да чини „оно нужно“. Верује да је предубоко прозрео и људе и стварност; рацио постаје његов политички партнер. „Шекспир не исказује своје мишљење о „најбољем облику државе“; он приказује налазе; налаз о „превртљивости“ пука повлачи се кроз све његове комаде; али, било би погрешно из тога закључити да је он био за монархију или за великаше; ниједан драматичар није краљеве и моћнике раскринкао тако немилосрдно као он.“¹⁸

Сви Шекспирови комади показују да се свет мора променити, да није добар и да је неопходно поправити га. Незадовољство светом био је и узрок Хамлетове меланхолије, те је стога и смрт за њега била срећа, коју није због својих скрупула, а ни због налога постигао самоубиством. Хамлет је био натеран на акцију, а с друге стране спречен да дела и у дилеми да ли да убије или не. Исто као и Хамлет пропада и Брут; претерани праведник. За разлику од Хамлета он је премало свестан стварности, премало познаје људе. Он убија зарад републике и праведност постаје његов политички партнер.

Од *Ореста* до *Хамлета*, од *Медеје* до *Макбета*, суштинска борба је борба индивидуе која покушава да оствари своје „право“ место у друштву. Код политичке трагедије треба разумети политику као целокупно кретање историје, историје као дијалектичког односа људских скупина и њихових интереса.

Међутим, новија историјска драма, која је превасходно заснована на измењеном виђењу историје, више се није писала да би славила прошлост једног народа. Њен циљ је све више постајао подстицање на политичко размишљање у конкретним политичким ситуацијама. Историјска драма захтевала је да у примаоцима драмског дела постоји побуђено интересовање за преиспитивање прошлости, потреба да се национална или општа историја поново сагледају и доведу у извесну везу са тренутком у коме дата драма настаје. У правој историјској драми, за разлику од оне која историју користи само као костим, веза са реалношћу остварује се у великој мери уз помоћ политичког садржаја овог драмског жанра. Истовремено се подразумева

17 Јелена Перић, Историјска димензија односа политичке драме и позоришта (политичка драма и позориште у светском и европском контексту), *Сцена*, година L, број 4, октобар/децембар, 2014.

18 Siegfried Melchinger, *Повијест политичког казалишта*, Графички завод Хрватске, Загреб, 1989, стр. 172.

политички тренутак у прошлости, и садашњости, као реални историјски факат и политичка идеја која га испуњава или којом се тумачи.¹⁹

Политизација маса почела је у XIX веку, а у XX је досегла неслућене размере. Никада до тада није се дискутовало о политици тако страствено, револуционарно, тако универзално и филозофски. Тадашња размишљања и теорије о политици дала су резултате који сежу до данас. Критика, иронија и потреба ревалоризације догађаја и ликова били су производ пишчеве потребе да активно учествује у друштвеном животу средине у којој живи, и да утиче на њено јавно мњење. Готово истовремено, у необјашњивој коинциденцији, без заједничких узора аутора, настала су ремек дела политичког позоришта; Бихнерова *Дантеова смрт* и Гогољев *Ревизор*. Никада нико пре Гогоља није са толиком оштрином осликао савремени живот Русије. Очекивало се да ће представа бити забрањена, али је она, напротив, постала сензација и у Петрограду, и нешто касније у Москви. Сатира је била погодна као средство за лечење свих оних мана, које прикривене „плаштом притворности“ у потаји подривају друштвени организам. Гогољ је желео да раскринка јавно ништавило, обичност и беспошtedну корупцију. Политичко у његовом делу је управо у томе што друштво о коме пише тако живи, и да власт на тај начин тако влада. У *Ревизору* је изграђен театар политичког раскринкавања путем аристофанског метода; методом повећавања, изобличавања, хиперболике стварног.²⁰

Човек на позорници има значење друштвене функције. У средишту није његов однос према самоме себи, нити његов однос према богу, већ његов однос према друштву. Где год да се појави, заједно са њим појављује се и његова класа или његов друштвени слој. Где год да дође у конфликт, морални, душевни или нагонски, он долази у конфликт са друштвом. Антика је у средиште стављала човеков однос према судбини, средњи век однос према богу, рационализам однос према природи, а романтизам однос према силама осећања. Доба у којем су се на дневном реду нашли међусобни односи у самоме друштву, преиспитивање свих друштвених вредности, преслијавање целог друштва, не може да сагледа човека на други начин сем на основу његовог односа према друштву и друштвеним проблемима његовог времена, тј. као политичко биће.²¹

19 Јелена Перић, Историјска димензија односа политичке драме и позоришта (политичка драма и позориште у светском и европском контексту), *Сцена*, година L, број 4, октобар/децембар, 2014.

20 Исто.

21 Јелена Перић, Историјска димензија односа политичке драме и позоришта (политичка драма и позориште у светском и европском контексту), *Сцена*, година L, бр. 4, октобар/децембар, 2014.

У својој књизи *Повијест политичког казалишта*, Мелцхингер истиче да је пре и сам сматрао како садашњост у позоришту почиње 1910. године, с почетком опште уметничке револуције. „Данас, барем у вези са овим положајем кроз историју политичког позоришта, склон сам следити Брехта и видети почетак садашњости двадесет година раније, 1890., кад је генерација „модерне” ступила у борбу против подмитљивог позоришта свог доба.”²² По прилици од тог времена на позорници опет постоји оно што је дуго било ускраћено: критика; друштвена и социјална. Ибзен, који је до тада само бојажљиво извођен, постао је водећи драматичар. Његова дела приказивала су случајеве којима би раскринкали животну лаж на коју су труле, наметнуте конвенције силите грађанина тога друштва.

Слични покрети почињу да се региструју у средиштима позоришног живота, у Паризу, Берлину, Бечу, Лондону, а нешто касније и у Москви. Брехт је готово искључиво писао политичке драме, и по томе је упоредив с Есхилом и Корнејом. Веровао је да катарза емоција оставља публику самозадовољном. Уместо тога је желео да публика искористи своју критичку моћ и да препозна зло у друштву, и да то друштво промени. У његовим представама учествовала је и публика, те су оне често биле налик на колективне политичке састанке. Одбацивао је елитистичко виђење политике по којем високи политичари издају уредбе за управљање масама. Користећи технику „исторификације” веровао је да ће публика успети да одржи критичку дистанцу према догађајима и да ће препознати паралеле са актуелним социјалним проблемима.²³

Политика, која је од самог почетка била присутна у жанру историјске драме, постала је битан елемент новије варијанте жанра; њен духовни покретач, а често и њена суштина. Историјска драма се временом скоро сасвим претопила у нову форму, у политичко позориште. Израставши из историјске драме, политичко позориште преузело је читав низ њених методолошких поступака и централних интересовања, али је унело и низ важних измена у њену структуру и идеолошку бит, тако да јој је постало и наследник и супарник. За политичку драму и позориште карактеристично је да све више губи потребу и жељу да буде подршка поретку у било ком виду. Оно се претвара у оштрог критичара власти као неминовног врела репресије и неправде којој би требало пронаћи други облик, друго решење, с циљем да све више подстакне на политичко размишљање у конкретним

22 Siegfried Melchinger, *Повијест политичког казалишта*, Графички завод Хрватске, Загреб, 1989, стр. 359.

23 Јелена Перић, Историјска димензија односа политичке драме и позоришта (политичка драма и позориште у светском и европском контексту), *Сцена*, година L, број 4, октобар/децембар, 2014.

политичким ситуацијама, а повремено и да прерасте у позив на јасно дефинисану политичку акцију.²⁴

Политичка драма и позориште демаскирају стварност каква постоји или је постојала, и осим политичког имају и широку лепезу других аспеката, почев од поетског преко антрополошког, до метафизичког, што се каткад види и из неке појединачне представе, а постаје очигледније када тај позоришни корпус посматрамо у целини. Оно је дужно да са позиције разума критикује утопију и да нас опомиње шта се догађа када се идеје о тоталитарним системима или „коначном решењу” у историји остварује средствима тоталитарне државе.

Политичко позориште није подложно ни властима, ни владајућем јавном мишљењу. Оно може бити опозиционо и револуционарно. Политика на позорници није веродостојна ако служи величању или макар намерама владајућег система. У зависности од тога колико се политичка идеја усаглашава са захтевима структуре драмског дела, и са потребама публике којој је ово намењено, дати спој може да постигне већи или мањи успех, али исто тако може бити и узрок неуспеха на сцени приликом извођења. У политичком позоришту, главни јунак, нарочито онај позитивни са којим се идентификује гледалац, не може бити носилац власти, већ само онај који ту власт доводи у питање. Пуно светло ауторове психолошке анализе и његова подршка, упућени су онима који су против власти, а не онима који ту власт носе. Поступци ликова или догађаји у драми деле се на оне који иду у корист „наших”, и на оне друге. За прве се траже оправдања уколико их је тешко уклопити у етичке норме, а други се представљају у најнеповољнијем светлу.²⁵

У средишту политичког позоришта по правилу је људска судбина, а политика постаје нека врста модерне судбине. Настоји се да се покаже појединац, или људска група. Јунаци су изнутра изморени, сломљени историјом. Трагедија је, у политичком позоришту, обично повезана с револуционарним активизмом, и непосредна је последица човековог суочавања с непријатељском реифицираном историјом. Она позива људе да се поистовете час са овим, час са оним ликом, и да једну ситуацију сагледавају из разних углова притом размишљајући о вредностима сваке од њих. Наведени да доводимо у питање оно што у обичном животу узимамо здраво за готово, ми постајемо критичкији, скептичнији, али и човечнији. С тим у вези, долази се до закључка да се људска судбина може препознати, доживети и разумети само према историјској позадини епохе, једино из перспективе доба коме припада. Заправо, она показује да је за многе од нас судбина ништа друго

24 Исто.

25 Исто.

до опклада с политиком, са историјом. Могуће је да се радња одиграва и на личном и на историјском плану, и да нас јунак привуче и својим карактером, а и својом историјском мисијом. Степен и начин јунаковог изражавања политичке идеје или улоге те идеје у животу заједнице, примарни су елементи новије историјске драме.²⁶

Код аутора ове драмске врсте избор теме подразумева жељу да се искаже нешто што је релевантно за тренутак у коме се драма пише, премијерно изводи или обнавља. Историја, као виђење прошлости, као процес, као скуп чињеница, уобличава извесну политичку мисију, и зато је предмет коме су и радња и личности и речи начин да се открију значења те мисли, и да се преко аналогија у догађајима и проблемима утврди веза између прошлости и садашњости.

Често, вођен интимним или идеолошким разлозима, аутор може да покуша да дође до онога што он лично сматра правом истином, оном истином коју званична историја због извесних научних или идеолошких одређења нетачно тумачи или скрива. Разбијање заблуде о прошлости, и покушај деловања на историјску свест публике такође постоји као могућност којом аутор може да се послужи као суштином заплета. За настајање, а још више за рецепцију драме која полази од таквог виђења историје потребно је да постоји и одговарајуће расположење у публици. Зато је драма, не као текст за читање, већ искључиво као представа за бројну публику, погоднија за остварење намере. Речи су, како је Брис Парен тврдио „набијени пиштољи”²⁷. Када глумац изговара драмски текст, он пуца, и зато друштво много лакше подноси написану реч на хартији, него изговорену реч на сцени. Гледалац од те речи не очекује да наслика душевно стање, већ да ангажује.

Још је Аристотел записао да се у позоришту ствари предочавају делањем, а не приповедањем. И сама реч, која личностима стоји на располагању је чин, и један од начина да се дела. „Драма је медијум у коме аутор отеловљује одређену суму и одређену врсту свог искуства. Она је увек контролисани резултат једне намере, која може да буде најразличитије врсте.”²⁸

Позориште је склониште, али и место побуне, и свако позориште које није чисто забавног карактера на неки начин се може сматрати политизираним. „Намера, ангажман, пристрасност аутора једном ангажману, којег, из историјских разлога може понекад да буде само делимично свестан, јесте целокупни мисаоно-емотивни материјал драме изражен кроз драмску акцију карактера”.²⁹ Ангажман је слободна креација себе кроз уметничко

26 Исто.

27 Жан-Пол Сартр, *Шта је књижевност*, Нолит, Београд, 1984, стр. 29.

28 Слободан Селенић, *Ангажман у драмској форми*, Београд, 1965, стр. 38.

29 Исто, стр. 39.

дело, које именује понашање других, и на тај начин постиже да субјективност других постане део објективног духа. Такође, „ангажман није само најочигледнија ауторова намера, већ мисаона и емотивна суштина ауторовог става до којег се мора доћи да би се стварно проценио ангажман дела.”³⁰ Уметник мора да прати шта се дешава у социолошком, политичком и друштвеном смислу. По некој својој дефиницији, ангажовани театар неминовно би требао да има комуникацију с временом у којем настаје, односно да представља директан одговор на стварност у којој се живи и ради.

У ангажованом позоришту главно је питање његове друштвене и идејне садржине, питање филозофске, етичке и политичке оријентације и поруке драмског текста. Политичко позориште на гледаоца жели да делује политички сугестивно, да га убеди и покрене као мисаоно-емотивно биће, као носиоца практичног мењања друштва и света. Идејно-политичка садржина и циљеви ангажовања позоришта опредељују његове сценске форме, изражајне компоненте, технику, његову сценску естетику. У ангажованом позоришту политичка потреба одређене ситуације често је изван онога што је право биће драме.

Заслепљеност тренутком често обмањује писца и заводи на пут схематичног драмског заплета, конструисаних ликова и њихових односа међу собом, и према друштвеним збивањима. „Истина коју приказује право политичко позориште треба да надживи актуелност. Ангажман драме није само порука драме, већ читав мисаони и емотивни тотал драме из кога произлази порука условљена тим тоталитетом. Свака драма није ангажована само зато што мора поћи од неког мисаоног материјала који се формира у ангажман, већ и због имплицитне сврхе писања. Писање драме, која је по својој природи ангажована, јесте самосвесно и организовано изражавање ауторове намере да свој ангажман учини и ангажманом оних за које пише.”³¹

„Ангажовани” писац зна да је реч једнака делу. Зна да открити значи мењати, и да се не може откривати без жеље за променом. „Писац драме полази увек од свог ангажмана, од одређене суме искуства, емоција и мисли које жели да саопшти. Саопштавајући их, он ствара уверљиви свет који привидно живи своје мисли и своја осећања, а не ауторову поруку. Сасвим је сигурно да се ангажман драме не формира као ангажман, већ као нешто друго; као драма, нешто што ангажман чини ангажованим у крајњој линији.”³² Вредност драме неће се процењивати квалитетима ангажмана, већ степеном њене способности да своју пристрасност учини и пристрасношћу гледалаца.

30 Исто, стр. 41.

31 Исто, стр. 42.

32 Исто.

Ратови, сеобе, рушења и стварања нових друштвених поредака одувек су на овдашњим просторима били међаши живота и слободе. Стога су многи склони да у тим насилним променама виде и судбинске знаке наше свеукупне духовности. Позориште је, упркос свим прекидима обезбедило себи готово стално деловање у најразличитијим формама. Формирање позоришних институција, њихово затварање или гушење, или пак нови захтеви, никада нису могли суштински да га прекину, нити да га до те мере осиромаше, да би постало безначајно за оне који у њега верују. Управо на тим његовим илузијама изграђена је потреба за сталним откривањем и преображењем израза.³³

Како год пратили 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 у претежном делу свог постојања носило уверење о широј друштвеној мисли. Политичко позориште јавља се у новим друштвеним условима и промењеној клими интелектуалног живота и уметничког стваралаштва.

33 Јелена Перић, Историјска димензија односа политичке драме и позоришта (политичка драма и позориште у светском и европском контексту), *Сцена*, година L, број 4, октобар/децембар, 2014.

Српска политичка драма и позориште

Српско позориште какво данас знамо зачето је у војвођанским градовима током XVII и XVIII века. Баш у тим и таквим граничним подручјима отварала се могућност за веће приближавање европској цивилизацији и грађанском друштву. Развијајући се унутар општих историјских токова српско позориште је ипак у духовности свога народа нашло разлоге постојања. Никада није тежило за доказивањем у односу на друге, нити је инсистирало на преимућству или истоветности. Оно је истрајавало на убеђењу да свој израз може да нађе само у аутентичности деловања. Историја савременог српског позоришта почива на јасно утврђеним догађајима, појавама и раздобљима, који се нижу од оног тренутка када је сазрела друштвена свест да је позориште потреба о којој мора да брину институције и само друштво.³⁴ Театар је нераскидив са народним осећањем да се не може живети без илузије о себи, својој прошлости, а и о оном што би желели да наслутимо или препознамо у будућности. На историју се гледа као на непрекидно повезивање свега доживљеног или упамћеног са самом реалношћу и нивоом достигнутог израза у сфери позоришне уметности.

XIX век

У духу просветитељско-родољубивих тежњи епохе, када је српска драма почела да с формира, појављивале су се као различити носиоци међусобно супротстављених линија драмске акције: „легитимни владар - узурпатор; херој (подвижник) - издајник; бранитељ части, слободе - страни непријатељ.“³⁵ Омиљене теме српских драматичара пристизале су у драмску структуру са епским механизмима помоћу којих је легендарна историја, сачувана у народној традицији и канонизована у делима првих историографа, изградила читав репертоар основних релација између носилаца категорије добра и зла. Историја је била предмет и Стеријиног првог драмског покушаја жалосног позорја „Невиност“, или „Светислав и Милева“, 1827. године. У

34 Ненад Перић, Јелена Перић, Драган Танчић, *Serbian Political Drama and Theatre*, World Applied Sciences Journal, 37(8), 2019.

35 Зорица Несторовић, Богови, цареви и људи, *Чугоја* штампа, Београд, 2007, стр. 29.

разним видовима она и чини битан тематски елеменат његовог драмског опуса. Начин на који је користио комедију као драмски облик могао би се дефинисати и као својеврсно бављење „социолошком историјом времена“.³⁶

„Кључни моменат Стеријиног схватања историје у свим позорјима у којима се она појављују јесте објективан, критички став према историји и нацији, према заблудама у романтичарском осећању националног и историјског.“³⁷ Скоро на самом крају Стеријиног живота и рада настало је дело за које сам Стерија каже да је „приватна повесница српскога покрета“. Подстакнут лажним родољубљем којим је био окружен, Стерија, као писац са изузетно развијеним осећањем моралне одговорности, није могао а да не реагује на оно што је гледао и чега се гнушао у бурним данима 1848/9. године. Био је такође и довољно свестан да за оштру политичку комедију какви су његови *Родољупци* нису у датом моменту постојали одговарајући примаоци, ни међу читаоцима, а ни међу гледаоцима. Критике и поруке које је својим делом хтео да искаже пале би у воду, те је *Родољупце* задржавао у рукопису. Светлост дана и позорнице угледали су тек педесет година након његове смрти. У збивањима око себе Стерија је видео много тога што је било и национално и опште, савремено и историјско, а што је било вредно критичког коментара. У тренутку када су настајали његови *Родољупци*, идејна драма као таква још није постојала, Бихнерова *Дантеова смрт* била је скривена од очију јавности, а Брехтово политичко позориште представљало је далеку будућност. То што је Стерија хтео да извргне јавној осуди није могао да адекватно прикаже као жалосно позорје, већ се стога одлучио за оно што је знао, античку драму коју је познавао и осећао. Иако је писано поводом једног одређеног историјског тренутка, ово драмско дело прерасло је у универзалну драму о лажном родољубљу. Настала као непосредна и огорчена реакција на подлости и несреће у српском покрету, Стеријина политичка комедија заснива се на конкретним догађајима и виђеним типским поступцима, али она истовремено алудира и на многе већ поновљене ситуације и ликове из ближе и даље прошлости.³⁸

Стеријино дело није само угледање на Аристофана, Плаута и Молијера, већ потпуно стварање које је временом стекло историјску објективност, извориште сасвим личног мишљења, које наводи и тражи непрекидну ангажованост, сценску слободу и оригиналност израза. То је основа позоришне естетике на којој су грађене многе форме и позоришне представе, на

36 Ненад Перић, Јелена Перић, Драган Танчић, *Serbian Political Drama and Theatre*, *World Applied Sciences Journal*, 37(8), 2019.

37 Марта Фрајнд, *Историја у драми-драма у историји*, Прометеј, Стеријино позорје, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад- Београд, 1996, стр. 100.

38 Ненад Перић, Јелена Перић, Драган Танчић, *Serbian Political Drama and Theatre*, *World Applied Sciences Journal*, 37(8), 2019.

основу којих можемо и да пратимо развој српског позоришта.

На темељима народне поезије, а по угледу на Грке и уз помоћ Шекспира и Шилера и Лаза Костић је заједно са Ђуром Јакшићем стварао романтичарске драме. И Костићева трагедија *Пера Сегединац* јесте историјска драма инспирисана и „зачињена“ политиком. Костић је политички контекст времена настајања ове трагедије исказао кроз политички контекст једног тренутка у прошлости, који је садржао четири основне политичке идеје: идеју српства, отпора, неповерења и критике. Дате идеје успешно је изразио кроз свој драмски текст, и њиховим сједињавањем и осмишљавањем „избегао је наметљиву политизираност и раскол између актуелности и хуманог садржаја драмске радње, који делује негативно на квалитет већине наших историјских драма и трагедија деветнаестог века.“³⁹

Пера Сегединац је међутим од своје премијере па све до данас био увек, неизбежно, део једног ширег позоришног и друштвеног контекста. У сваком извођењу драме почињала је нова интеракција између присутног политичког контекста унутар самог дела, и политичког контекста у актуелном времену. Препознавши у критичком представљању митрополита Вићентија Јовановића алузије на понашање тадашњег патријарха Германа Анђелића, Костићев савременици су започели дуготрајну полемику о његовој драми чије су основне окоснице биле везане за дневнополитичку, а не уметничку димензију драме.

Поставка драме ишла је свакако на то да нагласи аналогije између актуелних прилика у Војводини тога времена и доба и појаве *Пера Сегединаца*. Политички набој који је премијера у Новом Саду 1882. године створила, био је више него довољан разлог аустроугарским властима да представу забране већ после прве репризе. Наводимо овај пример како бисмо указали да случај забрана у историји српског театра није непознаница, већ нешто, с чим се на жалост, српско позориште још у прошлим вековима сусретало. Костићев *Пера Сегединац*, као што ћемо касније видети, и Михаиловићеве *Тикве*, били су недужне жртве међусобног деловања политичког контекста који су аутори уносили, и политичких контекста оних тренутака у којима су постављана на сцену или уклањала са ње. Политика, која је била инспирација за ауторе, постала је зла коб ових дела у позоришном животу.

Крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година деветнаестог века у Србији се водила најочајнија битка између два доба, једнога који је изумирао и другог које је требало да наступи. Борба се водила на свим линијама и на свим фронтovima; у политици, књижевности, и у животу уопште. Било је то раздобље испуњено сукобима и трзавицама, свим оним појавама које такву епоху у развоју једног народа и једног друштва карактеришу.

39 Исто.

„Политика је нарочито имала епидемичан карактер, и то карактер епидемије којим је заражен био цео један народ, те није ни чудо што је политика често залазила и у књижевност.“⁴⁰

Било је то доба и када су у београдским и новосадским позориштима још увек владали „стари“ песници, а Стерија био заборављен. Године 1883. појавио се са својом првом комедијом писац који ће оставити неизбрисиве и дубоке трагове у српској комедиографији и уметности уопште. Реч је о Браниславу Нушићу, који је слично Стерији и сам извргнуо подсмеху разне злоупотребе и превирања у јавном и друштвеном животу. Посредством Гогоља, који је био писац целе тадашње омладине, Нушић је написао своје прве комедије: *Народни посланик*, *Сумњиво лице*, *Протекција*. У своје комедије увео је непожељну и опасну тему власти, стварајући тако по први пут од бирократизираних и бахатих представника државне управе и полиције грађу за своја дела. Сам Нушић у предговору *Народног посланика* пише да је „сиже“ комедије „исмевање политичке борбе, избора и посланика владине странке“, чиме се управо истиче и политичка борба у току избора, и избори у виду политичке борбе. Нушић је на сцену изводио среске начелнике, писаре, полицијске доушнике, народне посланике, министре и њихове госпође. Он је приказивао комичну периферију власти, јер би приближавањем центру, власт све више губила ту конотацију, а добијала трагичну. Борба за власт и искоришћавање власти били су основни извори и покретачи Нушићеве комедиографије. Српска држава је стварајући своју власт почела, као што то увек и бива, да се опија влашћу до безумља, па се уместо слободе као законитости често јављала и слобода као безакоње.⁴¹

XX век

„У београдском позоришном животу одувек су били присутни ратови, устанци, преврати, окупације, походи и ослобођења. Ти међаши означавали су понекад поновне почетке, провалу стихије, самоуништење, настојање да се одржи континуитет деловања или малу илузију у прошлости заједно са неспокојством и надом у оно што тек долази.“⁴² Тако је и почетак двадесетог века донео радикалне промене не само у београдском, већ у целокупном српском позоришту, како у репертоарском тако и у интерпретативном и

40 Бранислав Нушић, *Сабрана дела* (књига VII, предговор Сумњивом лицу), Геца Кон, Београд, 1931, стр. 238.

41 Ненад Перић, Јелена Перић, Драган Танчић, *Serbian Political Drama and Theatre*, World Applied Sciences Journal, 37(8), 2019.

42 Петар Волк, *Позоришни живот Београда (1944-1974)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд 1978., стр 9.

организационом смислу. Сам почетак двадесетог века у Србији обележио је Мајски преврат 1903. године, а потом су уследили анексиона криза, исцрпљујући Први и Други балкански рат, и на концу свега Велики рат. Интересантно је да је управо у овим тешким и турбулентним временима српски театар постао саставни део европског драмског модернизма, а истовремено стари драмски облици (историјске драме, народне драме и веселе игре) доживљавају потпуну трансформацију која доводи до њихове обнове. Везе са традицијом нису прекинуте ни након завршетка Првог светског рата, само су измениле своје значење. Биле су довољне само две сезоне, па да се обнове уништене сцене и попуне трупе. Готово спонтано је извршена селекција дела која су се деценијама изводила и за чије успехе је везиван и сам развоје националне драме и позоришта. Уследили су комади који су за тему имали Велики рат, а према подацима које у својој књизи наводи Марта Фрајнд прва премијера која је играна после обнове рада Народног позоришта била је дело Стевана П. Бешевића *За сунцем*. Ову националну драму у три чина с прологом режирао је Стева Тодоровић, а премијера је одржана 3. јуна 1919. године.⁴³

Да ли ће у неком моменту настати драма која велича један историјски трен, чин или личност (Марта Фрајнд их је окарактерисала као драме слављења) или ће настати драме преиспитивања, при чему се мисли на дела која те појаве посматрају критички, зависи од историјског тренутка у коме живе и мисле и аутор драмског дела и његова публика. Драмом преиспитивања аутор има могућност да својим делом искоригује историју тиме што ће од хуманијег виђења историографских чињеница ићи до давања универзалних значења појединим збивањима или јунацима прошлости.

Страдања и ратовања српског народа у Првом светском рату била су нераскидиво везана за појмове националног као и за личности тадашње политичке сцене и историје Краљевине Србије. „Од тренутка када се низ датума и личности постави у извешан хронолошки распоред и веже описом њихових појава или односи анализом узрока и последица, реалност уступа пред појединачним виђењем исте реалности коју називамо историјом.”⁴⁴ „Публика је желела да на сцени поново види и са јунацима драме проживи нешто што је још било врло присутно у личном и колективном сећању, нешто што ће као историјски прелом постати јаснији тек у следећем рату, у другој катаклизми која ће убрзо прећи преко истог простора.”⁴⁵

43 Марта Фрајнд, *Историја у драми-драма у историји*, Прометеј, Стеријино позорје, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад - Београд, 1996, стр. 214.

44 Јелена Периф, *Две Михизове драматизације Ћосићевог Времена смрти*, Театрон, часопис за позоришну уметност (пролеће/лето 2015.) 170/171, стр. 63.

45 Марта Фрајнд, *Историја у драми-драма у историји*, Прометеј, Стеријино позорје, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад- Београд, 1996, стр. 218.

Током Другог светског рата, који је на просторима Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца трајао нешто више од четири године, Народна ослободилачка борба имала је своје народно и борбено позориште. После рата, у општој атмосфери револуционарног преображаја, а делом и под утицајима са стране, тадашње југословенско позориште прошло је кроз период изразито ангажованог театра. Све оно што се збивало у Краљевини Југославији сматрано је грађанским позориштем. Придавани су му и атрибути попут „буржоаско“ и „булеварско“, и тиме је смишљено хтело да се обезвреди низ комада и дела која су са успехом играна пре рата.

Први талас послератног политичког позоришта настајао је у условима победе револуције, њеног неодољивог и бескомпромисног јуришања у социјализам. Социјалистичко самоуправљање је променило друштвене услове. Политичка драма и позориште почели су нагло да се ослања на актуелне токове живота и да на театарски начин апсорбује суштину конкретног друштвено-историјског тренутка, његове битне противречности и могућа разрешења. „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.”⁴⁶ У службу покрета стављене су све културне делатности, самим тим и позориште, с циљем да се богати културни живот, васпитава у духу социјалистичког начела, али и идеолошки ”ликвидира” остатак старих односа. Потпуно се примењују партијске оцене о политичком уређењу и друштвеном животу, и долази се до уверења да је за напредак позоришне уметности у новим животним условима неопходно да се изврши ревизија целокупног дотадашњег познатог позоришног репертоара. Било је доста дилема око извођења и актуелизирања светских класика, а селекције су биле догматске и крајње исполитизоване.

Делима је замерано да немају актуелности и да се због тога не би требала чешће приказивати. У одабиру пожељних комада доминирала су дела социјалне тематике. Посебно је фаворизован критички реализам руских класика, док је највише рестрикције било према познатим драмским писцима немачке и италијанске литературе. Многи комади који су за друге народе били узвишени и велики у својим изразито уметничким структурама, негирани су у име идеолошке чистоте. Зато је опредељење за социјалну литературу истовремено значило подражавање реализма као најпогодније форме у којој се и стара дела могу изразити као политички актуелна,

46 Петар Волк, *Позоришни живот у Србији (1945. - 1986.)*, ФДУ Институт, Београд, 1990, стр. 11.

занимљива и корисна. 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. Принцип политичке актуелизације наслеђа био је још погубнији по дела домаћих аутора ранијих генерација.⁴⁷

Позориште је било принуђено да се одрекне свега што је било строго национално, а односило се на литературу до четрдесетих година XX века. Тако је створен простор у коме је фаворизовано све што долази из темеља народне демократије, а на захтев тадашњих домаћих политичара који су желели да и на овај начин истакну и учврсте нераскидиву повезаност са првом земљом социјализма. Свим позориштима у Србији наложено је да организују идеолошки рад са глумцима, не би ли се што ревносније спровело опредељење за социјалистички реализам и совјетске узоре. Ипак, треба истаћи 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 одбранити од разних злоупотреба, и то управо кроз реафирмацију односа према слободи стваралаштва и израза без предрасуда. Почетком педесетих година, 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, и одбачена је једностраност у погледу избора форми. Према тим уверењима, позориште није могло да буде само оно што одређене политичке институције или органи власти признају.

Најплодније године позоришног живота у Србији јесу оне из шесте и седме деценије XX века. Представе које су створене у то време одредиле су смисао целокупног драмског стваралаштва. У многочему су отвориле савремени театар ка новим вредностима. Преовладавала је свест да се афирмација искључиво може стећи амбициозним пројектима заснованим на изворним текстовима, оригиналним редитељским поставкама и богатом глумачком креативношћу. Оне снаге, које нису пристајале на пуко животарење, већ су своју енергију усмеравале ка субјективном театру лишеном голе репродукције живота и статичких истина, биле су највиталније. Залагале су се за пуну слободу мишљења и откривање оног што стоји иза истина, настојећи да докуче смисао самог људског постојања. За те снаге, стварност је била тек пролазна илузија. Дужност театра била је да се заложи за раз-

47 Ненад Перић, Јелена Перић, Драган Танчић, Serbian Political Drama and Theatre, *World Applied Sciences Journal*, 37(8), 2019.

јашњавање егзистенције свих оних противуречности које оптерећују свест о себи самима.⁴⁸

Позориште је због колективне природе своје рецепције, на први поглед било више контролисано. Налет агресивне политике обично је долазио у тренуцима када је позориште покушавало да се суочи са крајњом истином и у потпуности сценски проблематизује живот кроз који се пролази. Идеолошка шема која је преовлађивала у систему, унутар релације између драме, односно позоришта и власти, само је наизглед допуштала критику система. У суштини, неутрализовала је критику и доводила је у подређен положај.

Након окретања од државно-партијског монопола, карактеристичног за класичан облик реалног социјализма, однос између позоришта и власти развијао се у оквиру самоуправљања које је подстицало критику и учешће свих чланова друштва, али само онда када је та критика била деполитизована, тј. када је критика извођених драма била посредна. У односу власт-позориште-народ, позориште је могло да бира између тога да постане црна овца (што се и догодило када је у питању извођење драме Драгослава Михаиловића *Кад су цветале тикве*) и тога да креира слику крајње тоталитарне власти, неког другог скривеног Господара.

Михаиловићеве *Тикве* у режији Бора Драшковића, једина је представа која је постала не само театарски чин већ и друштвени догађај. Последице ове репресије биле су многоструке.

Показало се да је лакше освојити одређене авангардне форме, него разбити конзервативна схватања и ограничења у тумачењу слободе стваралаштва и одређивањем оног што сматра друштвеним интересом у облику уметности. Власт је активно подржавала ситуацију у којој је позориште обезбедило власти апстрактно подвајање, које је било могуће критиковати без опасности, јер је преко награда и повољности за уметнике, обнављала своју везу са народом. Драмски писци и позоришта пристајали су на компромис који је за њих значио могућност деловања, али и могућност друштвене критике. Позориште је повремено изазивало власт, и тиме проверавало границе, што је било нужно како за одржавање подвојености власти, тако и за позоришну слику слободе.⁴⁹

Током 70-их и 80-их година XX века, уместо покорности, формирана је радикално нова литература, која је испољавала потребу за ослобађањем од свих ограничења. Захваљујући наслеђу о коме смо говорили и новим драмама Александра Поповића, Слободана Селенића, Борислава Михаиловића-Михиза, Јована Радуловића, Душана Ковачевића, створена је модерна драмска литература у којој доминира однос појединца према себи и слободи живљења

48 Исто.

49 Исто.

у друштву препознатљивом по свему што условљава личну и заједничку егзистенцију. У интервјуу који је дао *Сарајевској свесци*, Душан Ковачевић је истакао да је његова драма *Маратонци трче почасни круг*, настала као последица изреволтираности чињеницом да су тадашњу политику водили старци, и да су гробари представници једне класе којој млади човек не жели да припада. Уједно он је желео и да истакне позицију и улогу интелектуалца у савременом свету који је окарактерисан као тоталитаран. Таква литература издигла је савремени српски театар од памфлета до изворне и ангажоване уметности, која је вршила битан утицај на формирање сазнања о значају индивидуалних слобода и ослобађања од сопствених догматских ограничења. Политичко позориште је сасвим директно почело да поставља све непријатнија питања, при том радикализујући и театарска средства којима су она постављана. Политика је могла да буде једна од могућих компоненти позоришног израза, али се није могла наметати једностраним тумачењима и априористичким ставовима у односу на позоришну уметност. Тезу да историју пишу победници проблематизује сама историја чији токови показују да није увек са сигурношћу могуће идентификовати победника, јер често побеђени од данас постају победници сутра. По паду Берлинског зида, позориште публици нуди поједностављену слику прошлости, објашњавајући праву истину о нашој прошлости. После соцреалистичких комада, наступило је време када је домаћа драма језиком алегорије изражавала дубоку сумњу у тадашњу званичну верзију историјске истине. Позориште је добило задатак да реинтерпретира и „рехабилитује” историју. Откривало је праву слику Голог отока, описивало суров обрачун комунистичке власти с војвођанским сељацима, и понудило другачију слику неких историјских личности. Слободан Селенић истиче да „дужност писца није у томе да хвали свој народ. Његова је дужност да укаже и на затамњене делове националног спектакла и да о њима проговори праву реч.”⁵⁰ У својој драми *Ружење народа у два дела*, која је премијерно изведена на великој сцени Југословенског драмског позоришта, 1987. године Слободан Селенић је показао да оно што се дешавало у Другом светском рату, има своје корене и свој развој и континуитет и уназад, према Милошу и Карађорђу. Представници разних струја, од оних победничких, партизанских, до оних четничких, поражених, имају или своје разлоге или своју катарзу. Намера му је била да и после толико година покаже да у свему томе, без обзира на историјске резултате, нема логике. „Скривена будућност је наша данашња садашњост, а та садашњост има своју скривену будућност.”⁵¹

50 Слободан Селенић, интервју дат Феликсу Пашићу 1994. године у: *Лудус*, децембар 2008, бр. 148.

51 Јован Ђирилов, *Ружење народа у три драме*, поговор у *Драме*, Слободан Селенић, Београд, 1990.

Политика и политичке драме Драгослава Михаиловића

Стваралачки портрет Драгослава Михаиловића

Питање о савременој српској драми не треба сасвим препустити расправи о позоришту. Заблуда је многих да драме припадају позоришту, позоришном животу и позоришној критици. Осим као предложак за позоришну представу, драме се требају посматрати и као еминентна књижевна дела, која су намењена и читању, а не само извођењу на сцени.

У првим годинама по завршетку Другог светског рата, као основни правац у уметности, доминирао је соцреализам. Писци су имали за задатак да у својим делима акценат ставе на конкретне теме, као што је на пример борба против алкохолизма, а да што мање приказују „интелектуална размишљања”. Социјализам и „нови човек” представљали су средишње теме првих поратних драма. Јунаци су били јасно одређени; доминантни „позитивци” пролетери и подсмеху извргнути црноберзијанци и остатак остале „реакције”.⁵²

У *Антологији савремене српске драме* Слободан Селенић истиче да у „прелазном периоду” који је трајао чак 10 година, „драме остају готово занемарљив и безначајан род књижевности, пригушен сопственим прагматизмом и пропагандним шематизмом.”⁵³

Генерација писаца која се у српској књижевности афирмисала око 1965. године, када су објављена нека од њених најзначајнијих прозних дела, знатно је допринела приближавању тадашње српске прозе актуелним поетичким токовима великих европских књижевности тога времена. „Уз дела већ потврђених прозаиста, јављају се књиге које су пре свега усмерене ка модернизацији прозног поступка у складу са достигнућем европске књижевности.”⁵⁴ У једном таквом, готово преломном тренутку за развој српске прозе друге половине двадесетог века, појавио се, као писац и Драгослав Михаиловић.

Родио се у Ћуприји, 1930. године, у породици Бранка и Љубице

52 Перић Ненад, Перић Јелена, *Стваралачки портрет Драгослава Михаиловића, Хуманистика*, Vol. III, бр. 6, 2019.

53 Слободан Селенић, *Антологија савремене српске драме*, Београд 1977, стр. 10.

54 Љубиша Јеремић, *Проза новог стила*, Просвета, Београд, 1978.

Михаиловић. Рано је остао без родитеља. Почетком 1932. године умрла му је мајка, а шеснаест година касније и отац.

Уз помоћ ћупријске општине завршио је последња два разреда гимназије. Одлази за Београд и уписује Групу за југословенску књижевност и српскохрватски језик Филолошког факултета у Београду. Почетком лета 1950. године оболео је од туберкулозе плућа, а крајем истог лета је ухапшен, те је пуне две године провео по затворима у Ћуприји, Крагујевцу, Београду, и у логору за преваспитавање на Голом отоку. Дипломирао је 1957. године.

Непосредно пре Михаиловићеве појаве, у српској прози доминирала су остварења аутора који су се оријентисали на наративну пројекцију стварности, у којој су превагу односиле универзалне животне теме и садржаји. У прози Драгослава Михаиловића радња је укореењена у времену и историји. Зато је њен исход често и везан за злоћудно доба, за тамна места у недавној прошлости, и однос јунака према изазовима које историја пред њега ставља. Михаиловић је ишао против идеолошке и поетичке струје свога доба. Више је био посвећен класичнијем исказу и сугестији живе казивачке речи, која у нешто суженој оптици исказује превирања и сензибилитет поратног доба.⁵⁵ Своје тамничко искуство тематизовао је у мемоарској и приповедачкој прози, а удео тог искуства и последице засигурно су и утицале на његов каснији улазак у књижевност.

Својим првим романом *Кад су цветале тикве*, истоименом драмом, а касније и уметничком и документарном прозом, допринео је ослобађању табу теме Информбироа и Голог отока у српској књижевности. Констатацијом да се злочин Голог отока који је потекао из политике и који се само политиком може објаснити, Михаиловић је указао да је за објашњење онога што се десило у „најцрњем мраку ратног и револуционарног комунизма“⁵⁶, на злокобном острву каквог нема на мапама људских лудости, било неопходно да се исказ обликује тако да се „елементи доживљене стварности унете с њега, још пластичније, уверљивије истакну.“⁵⁷

„У Михаиловићевој прози једно преображено страдање зрачи из дубине готово сваке његове реченице, а приказивање тог страдања у његовом делу реализовано је на два комплементарна изражајна нивоа, односно начина. Један је нефикционални, документаристички, а други нужно фикционални.“⁵⁸

55 Перић Ненад, Перић Јелена, Стваралачки портрет Драгослава Михаиловића, *Хуманистика*, Vol. III, бр. 6, 2019.

56 Милета Аћимовић - Ивков, *Историја, биографија, прича*, приступљено 25.03.2019. на <http://www.rastko.rs/rastko/delo/13121>

57 Исто.

58 Исто.

На његова дела почело је да се гледа другим очима поготово после трагичних политичких и историјских искустава кроз које је прошла овдашња средина током последње деценије XX века, а такође и после сложених искустава у истом времену у којем су се смењивале различите духовне и поетичке тенденције које су повремено доводиле у питање целокупну вредносну скалу српске књижевности након Другог светског рата.

Исте године када је и објављена (1967), Михаиловићева прва књига, збирка приповедака *Фреде, лаку ноћ*, награђена је Октобарском наградом града Београда. Неке од приповедака које су се нашле у збирци Михаиловић је у размацима објављивао у *Летопису Матице српске*, али је то прошло готово незапажено, тако да је излазак збирке изненадио и донекле збунио књижевну јавност.⁵⁹ У збирци, у којој су бар четири постале незаобилазне у антологијама савремене српске прозе, насловна прича, као и прича *Гост*, на извештан начин издвајају се својом интимистичком херметичношћу, док су приповетке *Путник*, *Лилика*, и *Богинје* монолошке исповести, које носе обележје Михаиловићевих најбољих стваралачких особина. У њима се осећа трезна чврстина, док се привидно једноставан израз заснива на неупадљивом, али утолико вреднијем техничком савршеном Михаиловићевом приповедању.

Збирка показује како култивисана прича, сликајући преломне тачке живота појединих јунака, постаје симболизација доживљених искустава. То се најбоље види у поентама приповедака из ове збирке. У збирци се преплићу различите наративне перспективе и прозни поступци, али је ипак много већи значај дат ономе што једно савремено прозно остварење треба да има да би било у непосреднијем и живљем контакту са својим читаоцима и општим духом епохе и средине у којој је настало. Реч је о причи о животу и људским судбинама, наративној слици времена и егзистенцијалних околности у којима се та прича одвија. Књижевно значење општије природе, чак и симболичне или поетске, само по себи је у таквој прози произилазило из функционално сложених и на одговарајућем уметничком нивоу постављених односа књижевних јунака с конкретним временом у којем живе и простором у којем се исказују као личности.⁶⁰

Неке од особина Михаиловићевог приповедања, наводиле су тадашњу књижевну критику на помисао о повратку реалистичкој традицији и проблемима савремености, људској свакодневници. Као и други познати српски прозни писци тога времена (Александар Тишма, Слободан Селенић, Живојин Павловић), и Михаиловић је тежио томе да књижевну слику стварности и

59 Перић Ненад, Перић Јелена, Стваралачки портрет Драгослава Михаиловића, *Хуманистика*, Vol. III, бр. 6, 2019.

60 Исто.

времена о коме говори, ни у тематско-садржинском, ни у формално-стилском погледу не подређује стандардизованим и једнообразним представама, већ да их види у њиховој разумљивој сложености и природној унутрашњој динамици. „Када бисмо све знали, историја би као наука престала да постоји. Била би само низ једном доказаних чињеница.”⁶¹

Михаиловићев фиктивни свет у јакој је вези са конкретним историјским временом и конкретним простором. Историјске и биографске чињенице, односно факта која се у одређеној мери могу реконструисати и проверити, уграђени су као стабилни део у већину његових историографско-мемоарских текстова. Његове нефикционалне књиге, сагледане у целини, а посебно у односу према фикционалним текстовима, изразито су подстицајне и важне за разумевање сложене стваралачке визије. Он, као сведок, жртва и учесник, привржен је теми која је везана за „тужни симбол” Голог отока, те је стога и лако уочљив „латентни аутобиографизам многих страница његове прозе, укључујући и поједине приповетке из збирке *Лов на стенице*, махом посвећене нарративизацији сужањског, голооточког искуства.”⁶²

Михаиловићева мемоарско-историографска и публицистичка проза, под заједничким називом *Голи оток*, српски су пандан Солжењициновом *Архипелагу Гулаг*. Њиховим објављивањем Михаиловић је започео стваралачки низ, који је потом наставио и садржински и формално различитим књигама. Студија *Кратка историја сатирања* у целости је посвећена голооточком страдању, док роман *Злотвори* представља резиме Михаиловићевог бављења овом темом.

Једна од карактеристика његовог стваралачког опуса јесте и стална тематска и обликовна аналогичност, прожимање, допуњавање и претапање прозних дела. Његова је склоност да се одређеним тематским и сижејним јединицама више пута враћа, односно да их стваралачки активира. У том смислу парадигматична је веза између приповетке *Барабе, коњи и гегуле* и романа *Чизмаши*, као и приповетке *Они се удружују* и драме *Протуве пију чај*.⁶³

Романом *Треће пролеће*, насталом проширивање приповетке *Треће пролеће Свете Петронијевића*, такође се потврђује тематска и обликовна суседност и сродност Михаиловићевих приповетка и романа.

Драме су сразмерно мање познат вид стваралаштва овог истакнутог

61 Вања Булић, *Око отока*, Лагуна, Београд, 2010.

62 Михајло Пантић, *Слике из туробног доба (приповетке Драгослава Михаиловића)*, приступљено 25.03.2019. на <http://www.rastko.rs/rastko/delo/13119>

63 Перић Ненад, Перић Јелена, *Стваралачки портрет Драгослава Михаиловића, Хуманистика*, Vol. III, бр. 6, 2019.

писца и драматизатора, и зачуђујуће је што им се није више посветио када се има у виду чињеница да су готово сва његова дела доживела углавном врло успеле драматуршке обраде. Као драмски аутор, Михаиловић се придружио београдском кругу писаца, чији је родоначелник Александар Поповић, а коме, између осталих припадају и Душан Ковачевић и Љубомир Симовић. Написао је следеће драме: *Кад су цветале тикве*, *Протуве нију чај*, затим слике за телевизију *Увођење у посао*, сценарио *Вијетнамци* (по којем је снимљен филм *Aller retour*). У својим драмама Михаиловић настоји да постигне пуну аутентичност слике, пажљиво изграђујући лексику, показујући притом сјајан смисао за обликовање дијалога.⁶⁴

Јунаци његових драма су индивидуалци сударени са суровом реалношћу која их гута. Склони да контрирају на уштрб себе и других, склони смећу који у себи носи цинизам, склони сузама које су или силом пресушиле од наде и вере да друге свет спашава, или теку у потоцима као потпуна слика незнања из које би требало да се изроди дуга као после кише.

64 Исто.

Кад су цветале тикве

Кад су цветале тикве - роман

Године 1968. Михаиловић је, најпре у *Летопису Матице српске*, а потом и у посебној књизи, објавио дело које је на пречац освојило најшире читалачке кругове у Србији, па и тадашњој СФРЈ. Реч је о кратком роману *Кад су цветале тикве*, који је у пуној и најбољој светлости представио свог аутора. „Ни једна књига није била толико удаљена од до тада владајуће алегоричке, мита и пренаглашеног интелектуализма тадашње прозе, као овај роман.”⁶⁵ Иако се није уклапао у авангардна гледишта класичног реалистичког проседеа, био је за то време прилично храбро дело, које је поред своје неспорне уметничке вредности носило и снажну друштвено-политичку ангажовану поруку. Михаиловић је овим својим делом открио наличје живота и уједно обновио вредности традиционалне натуралистичке реалистичке прозе, додавши јој нови контекст и ново значење и лишивши га смисла за општије вредности било људског постојања, било уметничког казивања. „Роман Драгослава Михаиловића извире непосредно из живота, ту одмах поред нас. Транспонује силину животних података у више мислене планове, у сфере спиритуалности, у којима подаци могу бити чистији, прозирнији, али са мање потресних акцената и животне драматике.”⁶⁶

На свега стотињак страница, неумивеним и директним језиком, Михаиловић је испричао трагедију не само свог главног јунака, већ и читавог једног времена. Својим изразитим и свежим приповедачким талентом уткао је ову људску драму у живо ткиво једне занимљиве, читаоцу отворене и окренуте прозе. Он даје изоштрену, наративну слику конкретне стварности у препознатљивим животним околностима и са садржинским одликама и нијансама које карактеришу свакодневни живот и његове заоштрене друштвене и политичке ситуације.⁶⁷ Његов је роман „рефлекс непосредног живота, који са пуном моралном и естетском одговорношћу усмерава своје огледало ка реци текућих збивања и присутних људских судбина.”⁶⁸

65 Љубиша Јеремић, *Проза новог стила*, Просвета, Београд, 1978.

66 Мирослав Егерић, *Бекство као критика живот*, Дело, број 2, 1970.

67 Јелена Перић, *Кад су цветале тикве - драма*, *Театрон*, година XXXVII, број 164/165, јесен/зима 2013.

68 Петар Џацић, *Нови талас*, НИН (29.12.1968.)

Приповедање је дато у првом лицу, у форми исказа, форми која је уједно и једна од основних одлика Михаиловићевог стваралаштва. Оваквим начином приповедања знатно је смањена дистанца између унутрашње и спољашње приповедачеве стварности, а успостављена је непосреднија комуникација са читаоцем. Некадашњи душановачки „лаф”, и боксерска нада, Љуба Сретеновић, алијас Љуба Шампион (Љуба Врапче), у улози фиктивног наратора, у интимној исповести непознатом слушаоцу, износи своју личну, али и породичну трагедију. У тренутку казивања он је добровољни емигрант у Шведској, и својим говором, који је архаична варијанта београдског уличног сленга с почетка педесетих година двадесетог века, он успева да исприча своју животну причу, али и да на видело изнесе и то, како су се катаклизмички поремећаји у високој политици тадашње ФНРЈ одражавали и на појединачне људске судбине.⁶⁹ У његовој исповести речи и реченице означавају управо оно што он и жели да саопшти свом невидљивом саговорнику, а то је прича о његовом животу и разлозима због којих се и нашао у иностранству.

Љубина прича исповест је нарочитог типа. То је однос „лажног и правог, сенке и ствари, живота у „оном” и у „овом” свету.”⁷⁰ Она представља човека који не говори о чему год занимљивом, него своди рачуне и пита се шта је у прошлости могло бити пресудно по његову чемерну садашњост. Ту причу, од почетка до краја, он прича по мери своје осредње интелигенције и полупросвећености. Он прича једноставно, неусиљено, папреним језиком периферијског, градског аргоа.

Михаиловић је у ограниченом и сажетом лексиком успео не само да исприча причу, већ и да оцрта најфиније детаље и стања, као и атмосферу. Наглашене паузе, недокрпљене мисли и кратка ћутања међу ликовима, само су неке од основних обележја његове приповедачке стратегије.

Фабула романа је у основи криминалистичка. Тиче се злочина, освете и самонаметнутог испаштања, али је значење приче далеко превазишло описана дешавања са београдске периферије. Мото су речи Даниловог ученика (XIII-XIV век, према српским средњовековним списима): „Ево, лишени славе своје, у понижењу великом стојимо, вођени силом куда нећемо.” Овакав епиграф тежи да образује угао под којим би требало посматрати догађаје и судбине, као и да наговести мисаону дубину књиге.

На тематском и на семантичком нивоу роман функционише на два плана; на општем и на појединачном. На општем, у облику приче о суровом историјском и идеолошком времену које је без милости уништавало људске

69 Јелена Перић, *Кад су цветале тикве* - драма, Театрон, година XXXVII, број 164/165, јесен/зима 2013.

70 Љубиша Јеремић, *Проза новог стила*, Просвета, Београд, 1978, стр. 160.

животе, а на појединачном, породичном и личном, у облику приче о расулу једне породице као последице бруталног времена и човековог психолошког, моралног и емоционалног противуречја и неминовне унутрашње сложености његове личности у простору периферијског и малограђанског начина живота и понашања. Та два плана нису одељена један од другог, већ су, као и све остало у роману, чврсто повезана са кључним слојевима наративне структуре.

Дело наглашено поседује драматичну животну причу, сложене и противречне јунаке, јаку наративну тензију која условљава изабрана перспектива приповедања и специфичне језичко-стилске одлике текста. Такође, уочава се и да је у спрегу трагичних и драматичних условности, пројектујући судбину свог јунака до архетипске општости, Михаиловићев роман обogaћен многим својствима античке трагедије, а на драмске потенцијале његове прозе такође указују и елементи као што су „сугестивна и густа атмосфера, делотворни а животни ликови и природан, вибрантан дијалог.”⁷¹

Кад су цветале тикве - драма

После великог успеха романа „Кад су цветале тикве”, Михаиловић је по истим мотивима и под истим насловом, написао и „драму у два чина са епилогом”. Реч је о творевини која превазилази појам драматизације, дакле о самосталном драмском књижевном делу. „На свега стотињак страница, неумивеним и директним језиком, Михаиловић је испричао трагедију не само свог главног јунака, већ и читавог једног времена. Својим изразитим и свежим приповедачким талентом уткао је ову људску драму у живо ткиво једне занимљиве, читаоцу отворене и окренуте прозе. Он даје изоштрену, наративну слику конкретне стварности у препознатљивим животним околностима и са садржинским одликама и нијансама које карактеришу свакодневни живот и његове заоштрене друштвене, чак и политичке ситуације.”⁷²

Као и у роману, главни јунак је младић Љуба Сретеновић, боксерска нада, алијас Љуба Шампион (Љуба Врапче). Протагониста у улози фиктивног наратора, у интимној исповести непознатом слушаоцу износи своју личну, али и породичну трагедију. „У тренутку казивања он је добровољни емигрант у Шведској, и својим говором, који је архаична варијанта београдског уличног

71 Владета Јанковић, *О драмама Драгослава Михаиловића* - поговор у књизи *Увођење у посао*, Народна књига, Београд, 1983.

72 Јелена Перић, *Кад су цветале тикве - драма*, *Театрон*, година XXXVII, број 164/165, јесен/зима 2013, стр. 125.

сленга с почетка педесетих година двадесетог века, он успева да исприча своју животну причу, али и да на видело изнесе и то, како су се турбуленције у високој политици тадашње ФНРЈ одражавали и на појединачне људске судбине. Михаиловић је успео да ограниченом и сажетом лексиком не само исприча причу, већ и да оцрта најфиније детаље и стања, као и атмосферу. Наглашене паузе, недокрпљене мисли и кратка ћутања међу ликовима, само су неке од основних обележја његове приповедачке стратегије.⁷³ Фабула се тиче освете и самонаметнутог испаштања, али је значење далеко превазишло описана дешавања са београдске периферије.

О настанку драматизације Михаиловић је навео: „У почетку нисам хтео то да радим. Требало је драматизацију да ради Борислав Михајловић Михиз и представу понуди Народном позоришту. Када је то дошло у Народно позориште, Михиз је одустао јер је имао неке лоше успомене у односу на њега. Изгледа да је после тога и Народно позориште одустало, па је роман дошао код Мире Траиловић у Атеље 212, где је провео извесно време, два, три, четири месеца. Михиз је дефинитивно одустао, а ја још нисам пристајао, при чему смо Боро Драшковић, који је од почетка био предвиђен за редитеља, и ја, потајно навијали да то пређе у ЈДП које се такође интересовало. Бојан Ступица је најзад успео да ишчупа пројекат од Мире Траиловић и пребаци у Југословенско драмско позориште, па је, наравно било понуђено да Боро и ја то урадимо.”⁷⁴

„Представа је постављена у хипереалистичком проседеу, који је у то време, са писцима као што је Едвард Бонд, био изузетно популаран, са ониричким елементима који описују Љубу у Шведској, као и његову преписку са познаницима када сазнаје нове податке о силовању своје сестре, што представља одступање од жанра.”⁷⁵ Основна обележја романа остала су у драми неугрожена; робусна убојитост и носталгично треперење, а разгранало се неколико само овлашно повучених линија заплета, и оживело неколико тек наговештених ликова. Монолошки делови решени су најједноставније; преписани су из књиге и без општијих дидаскалија, а из промена, учињених из драматуршких разлога, издваја се епилог, који се не ослања на било који призор из романа.

Драматуршки сврсисходно, а надахнуто, Михаиловић је дописао неку врсту сновиђења главног јунака, којом се целини даје заокружена понента. Као тужан резиме сопственог живота, пред Љубом се појављују ду-

73 Јелена Перић, Кад су цветале тикве - драма, *Театрон*, година XXXVII, број 164/165, јесен/зима 2013, стр. 125.

74 Александар Новаковић, *Како је Тито разбијао Тикве*, Народна књига, Београд, 2005, стр. 17.

75 Исто.

хови свих оних који су страдали или умрли до 1967. године. Такав расплет, као и неколико prizora, где се 37-годишњи Љуба Врапче јавља као коментатор догађаја у којима је учествовао као 20-годишњак, нису по правилима класичне драматургије, али у свом контексту веома добро функционишу.

„Редак је случај да су аутор и драматизатор романа сједињени у истој личности. Израженом тежњом да најзначајнија тематска места своје прозне структуре не постави пригушено, већ у пуној светлости акције и дешавања, у снажном драматичном сукобу међу актерима, Михаиловић је свој роман успео да приближи драми. У два чина драме стало је тридесет сцена. Због краткоће сцена и сталног мењања места, из сцене у сцену, ствара се утисак трајања. Драма је морала да разреши противуречност између социјалне садржине и саме драмске форме; да измири две неизмириве жанровске разлике: ширину и прецизност романескне нарације са драмском обавезом да се буде селективан, прегледан и знаковно јасан. У сфери међусобних односа настала је драма, а драматичност се родила из односа међу лицима, чија је родбинска или пријатељска повезаност снажно обојила те односе.

Догађаји у драми следеју као последица претходних, било по нужности, било по вероватноћи. Временски поредак и каузални поредак тесно су међусобно повезани.⁷⁶ У томе лежи велика разлика да ли се нешто догађа због нечега, или после нечега другог. Друга узајамна повезаност не постоји, до дугачки ланац узрока и последица, где је сваки узрок последица ономе што је претходило, односно свака последица узрок ономе што ће уследити. „Драматичност овог штива”, истиче Иван Лалић, „огледа се у томе што су најтрагичнији сукоби саопштени и изражени без трунке патетике, без ауторовог коментара, те истинска напетост извире из прецизних, језиком главног јунака пренесених ситуација.”⁷⁷ Реченица је искидана и кратка, језик животан и добро познат, а фриволно и шатровачко наречје је у првом плану. Без жеље да мотивише оно што се без праве свесне мотивације и догађа, Михаиловоћ се уздржавао од коментара. Драма је сва саткана од парчића суровог живота, а потресно је и стравично то минимално разумевање сопствених живота којим су обележени јунаци ове драме.

„Михаиловић је наслућивао да се кључна драма у човеку догађа пре свега због њега самог, а не толико због спољашњих околности у којима се он (човек) налази, и које само у изузетним ситуацијама изазивају или до одређеног степена појачавају њен интензитет. У његовим делима радња и карактери по важности долазе испред мисли. То указује на сродност Михаиловићевог

76 Јелена Перић, Кад су цветале тикве - драма, *Театрон*, година XXXVII, број 164/165, јесен/зима 2013, стр. 126.

77 Феликс Пашић, *Како смо чекали Годоа кад су цветале тикве*, Бапер Прес, Београд, 1992, стр. 80.

романа с грчком трагедијом.“⁷⁸

„Ако следимо Аристотелове идеје и термине, Михаиловић би се готово идеално уклопио у Аристотелове представе о односу радње, карактера и мисли у трагедији. Аристотел је тврдио да лица не делају зато што подражавају карактер, него ради делања узимају да приказују и карактере. Карактер је оно по чему лицима приписујемо овакве или онакве особине, а мисли су оно чиме лица у својим говорима нешто доказују или неку општу мисао исказују. Питање односа између радње и карактера, питање њихове међусобне повезаности и питање примата, било је и остало класично место драмских поетика.“⁷⁹

Карактер и радња неодвојиви су једно од другог. Радња је судбина јунака, а јунак је увек истоветан са својом судбином; по својој судбини заправо постаје оно што јесте. Нешто најужбудљивије што је позориште могло да прикаже јесте карактер у настајању, тренутак избора, слободна одлука која ангажује морал и читав један живот. Позориште између два светска рата било је позориште карактера. Анализа карактера и њихови сукоби представљали су основну бригу позоришта. Оно што се називало „ситуацијом” имало је једино за циљ да што рељефније истакне карактере. У својим текстовима о позоришту, Жан-Пол Сартр истиче да „у позоришту треба приказивати једноставне и људске ситуације и слободе за које се човек опредељује у тим ситуацијама. Карактер долази после, када је завеса већ спуштена.”⁸⁰

Прва сцена у драми, која почиње 1949. године, јесте сцена силовања, приказана као иживљавање Столета Апаша над љубавницом водника Здравка. У овој сцени насиље је приказано у свој својој бруталности. „То није само натурализам, већ сценски плато на коме се живи животније него у животу.”⁸¹ У роману је, пак, у овом друштву и Љуба, који губи невиност силујући немачку наложницу. „Поређење романа и драме, показало је знатне промене у домену ликова. Неколико је потпуно нових (Први и Други боксер, Масер, Лекар, Петровић, Новинар, Водник, Келнерица), док код неких који су у прози били овлаш назначени, драмска форма природно активира, раније само наговештене могућности. Процес оживљавања епизодних ликова, као сто су Љубина девојка Смиљка, поручник милиције Ракић, или Ивица Лепи (члан Столетове банде), и њихов прелазак у нову димензију,

78 Јелена Перић, Кад су цветале тикве - драма, *Театрон*, година XXXVII, број 164/165, јесен/зима 2013, стр. 127.

79 Исто.

80 Жан-Пол Сартр, *Изабрана дела*, књига 5. -*Драме*- текстови о позоришту, Нолит, Београд, 1984, стр. 389.

81 Жарко Јовановић, *Црни сјај Душановца*, Вечерње новости, 08.10.1969.

занимљиво је пратити као сведочанство, књижевно здраве утемељености Михаиловићевих прозних јунака.⁸²

Михаиловић спада у писце које теоретичари називају новим реалистима, или неореалистима, и стим у вези и не чуди питање које је један критичар поставио поводом романа, а које на неки начин може да претходи и драми *Кад су цветале тикве*, а оно гласи: „Да ли смо, можда, на прагу једне нове, социјалне литературе, која би за разлику од оне предратне, узимала у обзир не само социологију, него и психологију, као и искуства сопствене прошлости?”⁸³ На ово постављено питање може се надовезати и констатација ондашњег управника Југословенског драмског позоришта, редитеља Бојана Ступице, који учача да „врло мало људи изучава драму, врло мало људи дубље размишља о тој форми која може изразити више но што може писана реч. Позоришта су жељна савремених драма које говоре о томе какве се све сумње рађају у нашем човеку који живи животом данашњице, са свим њеним социјалним и политичким аспектима...”⁸⁴

„Михаиловића не опседају крупна, метафизичка питања. Појмова, као што су морал, етика и интелигенција, јунаци ове драме једва да су и свесни. Својом драмом, која је веродостојна јер је утемељена на етичком контексту који одређује понашање протагониста, писац жели да нам предочи стварност без надградње, свет опако угрожене људскости.”⁸⁵

Тема насиља и бруталне, натуралистичким бојама виђене стварности, индиректно се сугерише као својеврсна противтежња идеализованом времену 50-тих година двадесетог века. У готово акционој драми, Михаиловић истиче проблем циља и средства, проблем оправданости насиља и последица одређеног делања. Драма, борба, свет и човек, међусобно се сукобљавају и све то само зато да би дошао неизбежан крај. Сукоб између појединца и заједнице (партије), сукоб главног јунака са самим собом, сукоб моралних избора и опредељења, субјективних и објективних принципа, све су то централни конфликти које драма носи. „Човек је бачен у свет, сам и слободан, лишен ослоња и помоћи, осуђен да у сваком тренутку изналази човека под притиском прилика, времена, себе и историје.”⁸⁶

„Опор и бруталан реализам, који је јасно испољен у роману, драматизован је и представља се на начин модерног сензибилитета у специфич-

82 Јелена Перић, *Кад су цветале тикве - драма*, *Театрон*, година XXXVII, број 164/165, јесен/зима 2013, стр. 127.

83 Феликс Пашић, *Како смо чекали Годоа кад су цветале тикве*, Бапер Прес, Београд, 1992, стр. 83.

84 Исто, стр. 83.

85 Јелена Перић, *Кад су цветале тикве - драма*, *Театрон*, година XXXVII, број 164/165, јесен/зима 2013, 127-128.

86 Жарко Јовановић, *Живети своје идеје*, Вечерње новости, Београд, 21.11.1969.

ном миљеу душановачке периферије. Простор је средина; сасвим релевантно социо-културна чињеница, а дијалектичка повезаност простора и судбине нигде није тако изразита као у драмама натуралистичког правца. Натуралистичка драма била је превасходно заинтересована за социјалне чињенице, за човека као друштвено биће. Ера социјалног ангажованог позоришта започиње са натурализмом. На сцену је пуштена пре свега непријатна истина, јер се настојало да се сценска реалност што више приближи свакодневной реалности, а гледаочева перцепција такозваној нормалној перцепцији.⁸⁷ Ове, и друге одлике натурализма и веризма сусрећемо управо у Михаиловићевим *Тиквама*. Аутентичан живот на поприштима полумрачних улицица и сиротињских станова, приказ посвећен „доњим” друштвеним слојевима, све је то садржано у овој драми. Аутентична људска драма, смештена је у аутентичан оквир.

Човек не постоји у свету без ознака, нити у њему постоји без последица. Његово понашање, његов говор, зависе од природе миљеа и његовог статуса у том миљеу. Судбина у натуралистичким драмама била је у првом реду миље, а деловање миљеа на човека може бити само полагаано упијање, растапање и сламање отпора. „Црни цвет са јужне ивице града”, Душановац, открива у овој драми своје реално, агресивно и болно суморно лице.⁸⁸ Уткан у страћаре и приземљне кућерке, сиромашан и бедан, он је простор од кога се, као од најупадљивијег денотативног елемента треба кренути, и иза кога треба тражити остала значења. Дух Душановца осликава поражени Београд и Београђане којима је одузето све од стране „победника”. У атмосфери сиромашне градске четврти, скученог и за човека неподесног животног простора, исказана је једна животна прича, једна промашена трагична судбина, у свом црном, неореалистичком и натуралистичком сјају, у свој својој суровости. „Београд је тако издашно открио своје тамно лице, и колико једноставне толико и трагичне судбине својих периферијских јунака.”⁸⁹

Тесна је веза између социјалног статуса ликова и њиховог понашања. Свет драме означава целокупан свет живота, а као природна последица социјалног положаја јунака јавља се расуло. „Слој о коме Михаиловић пише, навикао је да млатара песницама као што човек навикне да се служи ножем и виљушком”.⁹⁰ „Дечаци који већ имају прва борделска искуства и прву слику о свету устројеном по законима агресије, снаге као пресудног фактора за успех или неуспех, ушли су на велика врата живота стиснутих песница

87 Јелена Перић, Кад су цветале тикве - драма, *Театрон*, година XXXVII, број 164/165, јесен/зима 2013, стр. 128.

88 Петар Цацић, *Нови талас*, НИН, 29.12.1968.

89 Феликс Пашић, *Како смо чекали Годоа кад су цветале тикве*, Бапер Прес, Београд, 1992, стр. 79.

90 Петар Цацић, *Нови талас*, НИН, 29.12.1968.

и добро увежбаног мучког ударца.”⁹¹ Младићи су стасали и постали страх и трепет; казнена експедиција за свој крај, али су истовремено, сви они били и сурова и рањива бића; младићи који живе у условима у којима је тешко сачувати лепоту срца и чистоту душе.

„Писац показује разумевање социјалног и менталног устројства овог соја људи, не заташкавајући суровост тог света и амбијента, али ипак поставља питање да ли би ови људи на маргинама и странпутици, били можда и другачији да није све тако како јесте, јер потресно је и стравично то њихово минимално разумевање сопствених живота. Бруталност је помешана са наивношћу, прецизност са социјалном и душевном сакатошћу, а агресивни импулси покрећу бруталну игру на разини голог живота. У арени омеђеној конопцима, или чак и без њих, боре се потомци старих гладијатора. Митологија бруталности која влада нашом епохом, сакупљала је овде податке са буњишта, не би ли нам показала какав паралелизам постоји између закона те буквалне борбе, и оне животне.“⁹²

„На Михаиловићевом Душановцу бокс је у великој моди. За Љубу је то племенита вештина, витешки дуел, обележје мушкости што се не манифестује насиљем већ борбом у равноправним условима”⁹³; али бокс је и више од декорације... Могао би да буде и један начин изражавања, реализовања бића, али и велика метафора за једно време насиља, за време сурово и наивно, тешко и племенито, када млади свет прерано умире. „Било је то време које није могло да пружи много, и у коме дани и године нису имале спиритуално значење, а љубав и лепота никакву другу тајну осим оне у испољавању физиса. У таквом се времену урбано насиље и култ силе код дезорјентисаних младића стопило са неким прастарим, патријархалним, епским нормама понашања које израста из испретураних слојева епохе.“⁹⁴

„По животној приволи боксер, по несрећи сам, вреле крви, снажног поноса, са нечим невиним и честитим у дну душе, и у најгаднијим ситуацијама, Љуба је изломљен животом, али не и отрован њиме.”⁹⁵ Његов живот је пун авантура, али та динамичност није нимало веселе природе, напротив. Лишен брижности и окриља родитељске заштите, у јединству гладовања и одлучности истрајавања, овај јунак, чији лик као да је обликован по Аристотеловим рецептима о трагичком хероју, израстао је у ритмички покрет песнице и неговање физичке силе, увиђајући да животом витла груба сила,

91 Исто.

92 Јелена Перић, Кад су цветале тикве - драма, *Театрон*, година XXXVII, број 164/165, јесен/зима 2013, стр. 128-129.

93 Петар Џацић, *Нови талас*, НИИ, 29.12.1968.

94 Јелена Перић, Кад су цветале тикве - драма, *Театрон*, година XXXVII, број 164/165, јесен/зима 2013, стр. 129.

95 Аноним, *О роману Кад су цветале тикве*, Политика, 22.12.1968.

дивља безобзирност и равнодушност.

Одрастајући у једном строгом времену, пошао је странпутицом, јер није желео компромисе у животу. Храброст да дела на начин ничим другим условљеним до особинама сопственог карактера, именована понекад и као лудило, називана слободом, одредила га је као хероја који се упркос (не)свести о сопственој немоћи, ухватио у коштац са искушењима пристиглим из спољашњег света, али и из сопствене нутрине. Он није могао да креира свој живот, није управљао својом младошћу, већ је био само играчка у стихији периферије. Препустио се прљавим водама, немирима и грожњама. Живот који је добро почео, уз девојке што га обожавају и уз шампионске титуле мањег значаја, али које много обећавају, сплео му је гадну игру. Информ-биро му односи оца и брата. Његов дојучерашњи пријатељ и некадашњи идол, некрунисани краљ младих силеција са Душановца, Столе Апаш, силује му сестру, после чега се она убија. Мајка копни, луди, смрћу се спасава од чемера и апатије, а отац убрзо креће за њом.⁹⁶

Оног тренутка када је осетио да зло долази од конкретних људи, а не од апстрактних, неиндентификованих сила, Љуба успева да идентификује узрочнике породичне трагедије као своје дојучерашње пријатеље и познанике, док се сваки његов покушај да се отргне притиску околности завршава поразом. Свесно и подсвесно почео је да укључује механизме одбране и да се мења као социјално, етичко и емотивно биће.

„Михаиловић је изградио лик изразитог антихероја. Све што је Љуба желео, било је да се одржи у свету и да се одбрани од недаћа које ће га угрозити. Он се свету није супротставио да би га променио, већ да не би био уништен. Љуба не креира свој живот, не управља својом младошћу, већ се препушта прљавим водама, немирима, грожњама. Он не жели живот сумануте физичке буке и побеђивања лишен свега што човеку значи питомост и радосно значење разумевања и доброте. Нејасна слутња да негде у животу, усред свих комешања релативности, постоји нешто одређено, што одудара својом истином, јавља се у интуицији Љубе Шампиона као пуноћа родитељског дома, у коме би постојала патријархална честитост, а укупно постојање породичне целине била би гаранција спокоја и смисао заједничког постојања.“⁹⁷ Речено језиком психологије, Љуба је неприлагођена личност. Ова неприлагођеност, непристајање на живот постојећих конвенција, посматрано са плана већ постојећих поредака у свету, може се означити као „бекство из крила постојећег света“⁹⁸

96 Јелена Перић, Кад су цветале тикве - драма, *Театрон*, година XXXVII, број 164/165, јесен/зима 2013, стр. 129.

97 Исто.

98 Мирослав Егерић, Бекство као критика живота, *Дело*, бр. 2, 1970.

Права свест трагичног, са којом трагично тек постаје стварно, обухвата не само патњу и смрт, не само голу ограниченост и пролазност. „Суштина Стриндберговог виђења света и човека јесте да се ништа не збива из једног узрока. Све има бескрајно много узрока, и ако за нешто кажемо да се зато и зато збило, нисмо рекли неистину, јер је и то био узрок; али ће исто тако бити у праву и онај који тражи узрок догађају на сасвим другој страни. Живот сваког човека је само непрекидна игра смењивања хиљаде мотива, а судбина дуги низ тананих вибрација.”⁹⁹ „Јасан и одређен смисао судбини може дати само нешто што долази споља, нешто што се у принципу разликује од човекове суштине, од драмске суштине и хтења. Судбина претпоставља један одређен карактер у којем ће се јавити и који ће потпомоћи да се она јави, али је потребно да он првобитно буде различит од ње, да јој се супротстави и да се претворе у једно, тек у мистичном тренутку великог сусрета.”¹⁰⁰

Питање о трагедији у суштини је питање о трагичком јунаку. „Све трагедије садрже јунака, позиционираног у различите односе са групом, који увек пати, на различите начине и у различитом степену, и увек долази до финалне катастрофе као резултата нечега што је лоше кренуло негде да се развија.”¹⁰¹

Уколико је питање о трагедији у бити питање о трагичком јунаку, на исти начин је и питање о трагичком јунаку заправо питање о трагичкој кривизи. „Суштинска одлика трагике је да она мора бити показана „на” трагичном јунаку, „на” трагичној радњи, „на” трагичном расплету.”¹⁰² „Као нужни елемент појављивања трагичког квалитета драме, трагички јунак никада није прецизно дефинисан. Чак ни у Аристотеловој поетици не постоји збир особина које би он морао понети да би се о њему могло говорити као о трагичком. Аристотелово одређење његовог карактерног профила креће се између добра и зла као две крајности које омеђавају разгранати дијапазон различитих могућности присутних у психолошком портрету човека. Нема прецизно одређене схеме унутар које би се могли самеравати квалитети трагичког јунака. Штавише, теорија трагедије за тиме и не тежи.”¹⁰³ Трагично не представља вредност само по себи, као нпр. лепо, ружно, добро... Зато се трагично и јавља у стварима, људима, догађајима једино посредством вредности које их нераздвојно прате.

99 Ђерђ Лукач, *Историја развоја модерне драме*, Нолит, Београд, 1978, стр. 271.

100 Исто, стр. 39.

101 Зорица Несторовић, *Богови цареви и људи*, Чигоја штампа, Београд, 2007, стр. 15.

102 Пол Рикер, *Зли бог и трагична визија егзистенције*, превео Зоран Стојановић у: Теорија трагедије, приредио Зоран Стојановић, Нолит, Београд, 1984, стр. 325.

103 Зорица Несторовић, *Богови цареви и људи*, Чигоја штампа, Београд, 2007, стр. 16.

„У свом изворном смислу „трагично” увек представља извесно дејство, како у чину, тако и у трпљењу. Када се каже да у једном заиста трагичном догађају свако мора да изврши своју дужност, или да у најмању руку мора бити јасно да и у случају у коме је свако своју дужност испунио, ипак мора доћи до уништења вредности, а тиме и до смањења целокупне моралне вредности света, тиме се ипак не искључује једна сасвим друга димензија која постоји као разлика у моралним вредностима, а то је разлика међу појединцима који су узели учешћа у трагедији, разлика суштаствене природе.“¹⁰⁴

„Једна сасвим битна одлика трагичног, састоји се заправо у томе да појединац који је у погледу на своје суштаствене димензије „племенитији”, и који управо непоколебљиво испуњава своје „дужности”, бива сатрвен од стране мање племенитих појединаца, који са своје стране исто тако испуњавају своју дужност. Ова врста трагичног добија посебни, тужно-иронички призвук, тиме што онај племенитији појединац навлачи на себе још и моралну кривицу, коју његови противници не носе, и поред тога што он, када се сведу рачуни, далеко превазилази своје противнике по моралним вредностима које је остварио.“¹⁰⁵

Трагично деловање не почива никако само, или, на ономе што се обично назива несрећним исходом. Трагедија се може завршити потпуним поравњањем не само са судбином, него и са животом. Равнотежа правде и човечности, нужности и слободе, основна је ствар трагедије. Ако се кажњава смишљени и слободни злочин, то није трагично. Што судбина невиног неизбежно чини кривим у будућности, то је највећа замислива несрећа. Али, што кривац без кривице, слободном вољом преузима казну, то је оно узвишено, и тек се тиме слобода преображава до највишег идентитета са нужношћу.¹⁰⁶ Човеково хтење увек ће симболизовати принцип слободе, акцију која полази од њега самог, а све оно што му се противи, што му супротстављањем или насртајем ломи ту снагу, представља неминовност која над њим тријумфује. Деловање неминовности у драми биће јаче уколико ситуацији у композицији припадне већа улога, а сразмерно што мања карактеру. Ситуација, јунаку драме, даје највише избор између две могућности. „Ситуација је позив, она нас хвата у мрежу, она нам предлаже решења, на нама је да одлучимо. Да би одлука била дубоко људска, да би довела у питање човекову свеобухватност, треба на сцени сваки пут представити заострене ситуације, ситуације које пружају алтернативу, где је и смрт једно

104 Јелена Перић, Кад су цветале тикве - драма, *Театрон*, година XXXVII, број 164/165, јесен/зима 2013, стр. 130.

105 Исто.

106 Исто.

од исходишта.”¹⁰⁷

Питање избора, одлуке, слободе, представљају кључне тачке филозофије егзистенцијализма. „Слободан избор је аутономан, али пошто ми ни себе не знамо потпуно, а нарочито не знамо шта смо све у својим генетским диспозицијама понели од наших различитих и бројних предака, иза субјективног привида аутономије може се крити објективна хетеронимија.”¹⁰⁸

„Приказијући граничне ситуације и обрађујући теме као што су слобода, избор, одговорност, људски поступци и њихове последице, драме егзистенцијализма желе да дочарају идеју по којој је човек слободан да бира, а тај га избор и одређује. Јунаци драма постављени су у задату ситуацију, те стога и назив Театар ситуације, не само да би се приказало шта они представљају, већ и да би се илустровали поједини филозофски проблеми.”¹⁰⁹

„У смрт се не иде корак по корак, човек је одједном суочен са њом и ако се политици и љубави приближавамо корак по корак, тад нагло искрсавају неодложни проблеми који не допуштају даљи развој.”¹¹⁰ Драма се гради од људи и њихових поступака, а за обоје се увек може поставити питање зашто се тако збило и зашто је тако како јесте. Крајњи узрок може бити само једно осећање; осећање писца према свету, свету који ће сликати у драми; његово виђење, процењивање.

„Одлуку да заувек напусти завичај Љуба није донео након посете истражних органа. Обезбедио је себи чврст алиби након почињеног убиства, и у том тренутку му се чинило да му не могу ништа. Он одлази с Душановца, напушта свој пређашњи живот након сусрета са тетком Ружом, Апашевом мајком. Могло би се рећи да је сусрет са њом одиграо одлучујућу улогу у Љубиној животној драми, и тиме одредио његов даљи пут; „запеча-тио” његову судбину.”¹¹¹

У лику тетке Руже, „мале, старе, у црнини”, персонификована је неопозива судбина трагичног хероја. Она тачно осећа истину, одлази убици свога сина јединца, и свети се на начин који је једино могућ и ефикасан. Поставља се супериорно, опрашта му чин и тиме га поражавала и пред самим собом и пред законима света у којем је живео. Ословљавајући га са „Љубо, сине”, усамљена старица му каже: А „ко си ми ти то, Љубо, учинио, нека

107 Жан-Пол Сартр, *Изабрана дела*, књига 5. -*Драме*- текстови о позоришту, Нолит, Београд, 1984, стр. 389.

108 Исто.

109 Јелена Перић, *Кад су цветале тикве* - драма, *Театрон*, година XXXVII, број 164/165, јесен/зима 2013, стр. 131.

110 Жан-Пол Сартр, *Изабрана дела*, књига 5. -*Драме*- текстови о позоришту, Нолит, Београд, 1984, стр. 403.

111 Јелена Перић, *Кад су цветале тикве* - драма, *Театрон*, година XXXVII, број 164/165, јесен/зима 2013, стр. 131.

ти је богом просто. Желим ти да се лепо ожениш, да имаш само једно дете као ја, да га подигнеш - и да не доживиш ово што сам ја доживела. Збогом, сине.”¹¹²

„Након ове потресне сцене, Љуба више не може да остане у свом једином правом свету, у којем је осим тога и усамљен. Напуштајући Душановац он напушта земљу и спонтано извршава и последњи чин исте древне драме; убиство искупљује изгнанством. Љуба одлази ношен стихијом слепих импулса, без жеље и моћи да животне састојке свог постојања заокружи и сведе у разуман ред било какве осећајне или моралне тензије која би постала центрум његове личности.”¹¹³ „Бекства у којима откривамо део нас самих у судару са хаотичним светом око себе, у којима трепери наш смисао за значајна разликовања истинитог и лажног, злог и доброг, спонтаног и вештачког, нису одласци него дозови у магли, спонтана критика онога што чини да је човек у свету Тезеј без Аријадниног конца, плен у циновским мрежама неизвесности.”¹¹⁴ Морална личност мора делати у складу са својим уверењима и циљевима, и она дела страшно, неизбежно и једнострано. Колико год било оправдано и добро, то, што се морални човек за свој циљ залаже свим својим бићем, та делатност је „услед сукоба који изазива и штете коју другима наноси-кажњива.”¹¹⁵

„Трагични јунак, у конкретном случају Љуба Врапче, постао је кривац због зле судбине. Он је смртник коме је зла коб наменила кривицу и злочин. Борио се против зле коби, бежао је од кривице, али је ипак језиво кажњен за злочин који је дело судбине. Једино што му остаје је сећање на неко давно време, на Душановац и Београд, и то сећање он сматра својом срећом. Своје изгнанство и немогућност повратка за њега су највећа могућа казна.”¹¹⁶ „Да ли је време потребно да се изнедри катарза, лична катарза или катарза оштећених!? Да ли је време потребно да се човек поправи!”¹¹⁷

Шелинг је сматрао да се лепота и узвишеност трагичног страдања састоје у томе што трагични јунак сам, слободно прихвата да испашта за кривицу за коју, у ствари, није одговоран, коју му је судбина наменила. По њему, највећа је мисао и највиша победа слободе вољно сносити казну за

112 Драгослав Михаиловић, *Кад су цветале тикве* - драма у два чина са епилогом, Народна књига Београд, 1983., стр. 94.

113 Јелена Перић, *Кад су цветале тикве* - драма, *Театрон*, година XXXVII, број 164/165, јесен/зима 2013, стр. 132.

114 Мирослав Егерић, *Бекство као критика живота*, часопис *Дело*, бр. 2, 1970.

115 Михајло Марковић, *Слобода и пракса*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр. 323.

116 Јелена Перић, *Кад су цветале тикве* - драма, *Театрон*, година XXXVII, број 164/165, јесен/зима 2013, стр. 131.

117 Жарко Лушевић, *Година прође, дан никад*, Компанија Новости, Београд, 2011, стр. 183.

неизбежан злочин. Ако бисмо се позвали на Нортропа Фраја и његову књигу *Анатомија критике* могли бисмо да закључимо да је Љуба баш онакав јунак каквим је Фрај описао значење термина *фармакос*. По његовим речима, „фармакос је онај који није ни невин ни крив. Невин је у смислу да оно што му се догађа далеко превазилази све последице његових поступака. Крив је утолико што је члан друштва обележеног кривицом, или зато што живи у свету у којем су такве неправде неизбежан део егзистенције. Те две чињенице не иду једна са другом, већ остају иронички раздвојене. Фармакос је урадио нешто што његову пропаст чини морално разумљивом; али успешност његове одбране чини ту пропаст морално неразумљивом.“¹¹⁸

Љубино бекство само је логични епилог отуђеног, несрећног измученог живота, а његова исповест истовремено је и његова самооптужба и самоодбрана. Она је и очишћење од греха и објашњење истог; отворени опис нужности трагедије. Његов чин је покренуо прекидач веће машине него што је његов властити живот. Са једне стране трагичног јунака стоји могућност слободе, а са друге, неизбежне последице губљења исте. Судбина у трагедији обично постаје спољашња у односу на јунака тек пошто је трагичан процес започео. По једној теорији све трагедије показују свемоћ судбине.¹¹⁹ Велика већина трагедија заиста оставља осећање надмоћности безличне силе и ограничености људских стремљења. „Трагедија представља страшну страну живота: безимени бол, патњу човечанства, незаустављиву пропаст праведних и недужних.“¹²⁰ Шопенхауер је дубоко песимистичан. По њему свет је апсурдан; у њему владају тирани, случај подругљиво руши све људске пројекте и неће наићи оно време у коме ће победити љубав, правда, лепота и смисао.

118 Нортроп Фрај, *Анатомија критике*, Orpheus, Београд, Нолит, Нови Сад, Будућност, 2007, стр. 53.

119 Јелена Перић, Кад су цветале тикве - драма, *Театрон*, година XXXVII, број 164/165, јесен/зима 2013, стр. 131.

120 Михајло Марковић, *Слобода и пракса*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр. 320.

Политичка позадина и последице драме *Кад су цветале тикве* и њени драмски ликови

Тајна која се надвијала над појединачне животе, и над живот заједнице, ослобођена је драмом Драгослава Михаиловића. Нико пре објављивања романа, а потом и истоимене драме *Кад су цветале тикве*, није имао смелости да тај забран отвори. О обрасцу државног насиља, о теми Голог отока, јавно се ћутало пуних двадесет година и тиме се „чувао систем“. Тортура на Голом отоку, као парадигма тортуре у разним затворима и логорима дуго је био табу, и по речима редитеља Бора Драшковића „темељна мистерија система“¹²¹.

Чак и у годинама високог узлета стваралачке слободе, када је Југославија већ имала релативно структурирано друштво и солидан општи стандард, када ју је на великом европском таласу захватила и побуна критичког мишљења, та официјелна тајна прећутно је прихватана као колективна тајна. Иако није прво у нашој култури начело тему голооточког страдања, позориште ју је непосредно отворило својом стваралачком слободом и живом речју. Као урбано и експонирано, позориште је са свом пуноћом свога дара нудило гледаоцима катарзу. 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 Михаиловић није желео да суди и пресуђује о збивањима с почетка педесетих година прошлог века, већ се само служио историјским чињеницама градећи околности драме, у чијој је сржи насиље, и један нарочит облик насиља; пре свега системско-полицијско насиље чија је парадигма Голи оток. Главни јунак драме суочен је са уличним насиљем-силована му је млађа сестра, затим насиљем у и око боксерског ринга (где је доминантна фигура пуковника Удбе), и коначно полицијским насиљем према оцу и старијем брату који су захваћени голооточком тортуром. Михаиловић је својим делом покушао да покаже да лични удес није само кап у мору, већ пут кроз време, и да је трагање за истином трагично, у компликованом човековом свету. Предмет радње драме постаје истовремено и виђење реалних чињеница једног тренутка у прошлости, и одраз или носилац идеја и проблема датог историјског тренутка.

121 Према: *Слобода и казна*, интервју са глумцем Љубом Тадићем, часопис *Република*, бр. 279.

Михаиловићева драма би се могла посматрати и као један вид корекције историје, који може ићи од истинитијег виђења историографских чињеница до давања другачијих значења и тумачења појединим збивањима или јунацима прошлости. Писац се трудио да премести јаз између живота и литературе, да створи своју слику истине прераспоређивањем или одабирањем одређених историјских чињеница. За драму која се бави историјом подједнако су значајне историја као слика прошлости, и историја као садашњост чији се проблеми рефлектују на неки догађај у прошлости. Историјски догађај постао је инструмент садржајнијег представљања вечитих проблема људске заједнице јер им је дао временску димензију и тиме потврдио њихову општост и трајност.

Из дубоко унутрашње потребе, Михаиловић је покушао да изрекне осуду свима који бездушно, због политике и идеологије, под изговором „виших циљева“ уништавају људске судбине. У своју је драму пренео слику спољашње стварности и драматичних друштвених околности у време Информбироа, и успео је да ту слику тако функционално укомпонује, да она сама, својом унутрашњом снагом, индиректно укаже на своје егзистенцијално, али и дубље књижевно значење. Присуство политичке мисли има вишеструки утицај на њену композицију. Саосећање са људском судбином и жеља да се преиспита једна политика и њене последице, довела је до изразитих политичких конфронтација. Оно што је *Тикве* највише издвојило била је политичка храброст и ангажованост коју су у драми видели и они који су је бранили, али и оно који су је нападали. „Од античких времена кроз историју политичке заједнице, на пут из трауме у катарзу, у аутентичне, квалитативне грађанске слободе, позориште је могло само да указује, покушајима да разреши сукобе, критичким суочавањем са злом, до прочишћења. Сваки други однос према насиљу водио је увек у ново насиље, нове неслободе, нову несрећу.“¹²²

„Промену животног пута главног јунака ове драме није изазвала само нека недефинисана сила у његовој личности, њена подсвест или њени афекти, већ и онај њен део који припада одређеном културном моделу, моделу урбане социјалне групе беспризорних младих људи. Виновнику сестрине трагедије Љуба се свети по неписаном кодексу периферијског морала. Тај кодекс је налагао да је он, као старији брат, дужан да освети сестрину смрт. Он то чини и као брат који самоме себи открива да му је сестра много више значила и пре њене трагедије, него што је то показивао.“¹²³

122 Славица Вучковић, *Траума и катарза у српском позоришту*, часопис *Република*, Београд, септембар 2000, бр. 316-317.

123 Јелена Перић, *Кад су цветале тикве - драма, Театрон*, година XXXVII, број 164/165, јесен/зима 2013, стр. 132.

Љуба и Апаш хероји су једног периферијског микрокосмоса. Из лика великог преступника какав је био Столе Апаш избија извесна необична привлачна моћ. „Растао је пуст, недоказан, потврђивао се погрешно.”¹²⁴ Био је последњи из серије великих послератних м, „ангупа”, који је живео некако ишчашено, побочке. „Обојица су снажне и изразите личности, младићи који се нису срећно адаптирали друштву. Њихово насиље, разложни и безразложни чиновни, свесни и несвесни ход бруталности, љуљају се на сцени живота као авет. Њихов сукоб морао је да се заврши трагично, јер се управо у тој трагедији обе личности налазе, потврђују и гасе.”¹²⁵

Јунак драме се одлучује на убиство, а ми смо склони да му опростимо преступ јер се ни његова жртва не одликује високо моралним квалитетима. Неморалношћу жртве искупила се неморалност починиоца злочина. „Морална личност мора да дела у складу са својим уверењима и циљевима, и она дела страшно и, неизбежно једнострано, јер су сами конкретни циљеви једностранни. Колико год било оправдано, колико год било добро што се морални човек за свој циљ залаже свим својим бићем, та делатност је „услед сукоба који изазива и штете коју другима наноси-кажњива.”¹²⁶

„Михаиловић је помоћу унутрашњег осветљавања главног јунака успео да уверљиво дочара улогу и деловање свих оних чинилаца који припремају чин злочина. Суровост њиховог обрачуна је суровост одређених правила игре која обојица знају и поштују. Апаш, иако грудни болесник, није покушао да бежи када му је Љуба саопштио да је дошао да га убије, већ се борио све до свог уништења. Он је дефинитивно умео да задаје, али и да прима ударце. За њега је обрачун њихова лична, неизбежна ствар, и из тог разлога он, на самрти, не одаје да је Љуба тај који је проузроковао његову смрт.”¹²⁷

Ако се читаоцу романа могло учинити да су сукоб и обрачун са Апашем, оно што је Љубу одвело на пут испаштања, читалац драме ће онда за сигурно главног антагонисту видети у лику пуковника Удбе, председнику боксерског клуба „Раднички”, Старом Перишићу. У односу на роман, у драми је лик пуковника Удбе нагло искорачио из сенке и постао фигура од прворазредне важности. Шесто и седмо поглавље, у којима је дат сукоб Љубе и Перишића, у драми су продужени, и то је највише и оспораван део представе. У односу на друге, 13. сцена првог чина је знатно дужа и у њој

124 Михајло Костић, *Бестселер на сцени*, ЧИК, Београд, 15.05.1969.

125 Јелена Перић, *Кад су цветале тикве - драма, Театрон*, година XXXVII, број 164/165, јесен/зима 2013, стр. 132.

126 Михајло Марковић, *Слобода и пракса*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр. 323.

127 Јелена Перић, *Кад су цветале тикве - драма, Театрон*, година XXXVII, број 164/165, јесен/зима 2013, стр. 133.

је много интензивније и психолошки испрофилисаније приказан сукоб Љубе и Перишића. Испровоциран честим Љубиним одсуствовањима са тренинга и дрским Љубиним понашањем, Перишић долази до Љубе у ринг и саопштава му да ће из затвора бити пуштен Љубин отац Андра, али не и брат Влада. Као доказа Перишићевих речи на сцену ступа Андра, изнурен, преплашен и непрепознатљив. Спорна и најдискутабилнија, била је реченица коју изговара Андра (мислећи при том на Перишића и оне попут њега): „Гори су него Немци.” Текст између осталог садржи и податак о Андрином мучном признању Владине кривице, што указује на суровост и висину тортуре која је могла да сломи чак и старог комунисту, илегалца, и да га наведе да изда свог старијег сина. Љубина реакција која је уследила након тога била је бурна и жестока. Он деловима одеће коју са себе скида гађа Перишића, вичући: „Мајку вам зликовачку! Исписницу да ми дааш! и затим тихо, схвативши шта се у ствари догодило, додаје: „Стари, овог часа бих те убио-само да те се оволико не гадим.”

Представа која је смишљено обликована, која је водила рачуна о емоционалним ефектима, и чији је текст звучао ново и искрено, разбијајући предрасуде и табуе, постала је не само театарски чин, већ и друштвени догађај. Снага речи изговорених на сцени деловала је на публику неописиво јако. Сазревање културе изнедрило је врхунску уметничку представу у којој је насиље доживљено као траума, а суочавање са њим као катарза. Моћ да изазове саосећајност и колективно прочишћење чула, и тиме ослаби апсолутну моћ власти над људима била је неопростива. Позориште је тако као у античкој трагедији, свом праузору, имало праведника који страда, а оно само је постало жртва која је требала да пружи колективну катарзу.

„Перишић је партизан, комуниста, удбаш; човек око кога се укрштају разни нивои насиља. И сам је изложен различитим силама; тражи излаз и покушава да га нађе. Слеп је у тврдој посвећености идеологији, стало му је до идеја, али не и до политичког прагматизма. Перишићев лик приказан је у драми у претежно црном светлу. Погођен игром судбине, са статусом хероја, човек који је у рату остао без руке, доживљавао је Љубу као свог никад рођеног сина.”¹²⁸ Утолико је његов и Љубин сукоб трагичнији и јачи, јер се одиграва међу блиским, а не далеким људима. Силина борбе самим тим је и интензивнија, што више воли онај са којим се лик суочава. До отвореног сукоба између Љубе и Перишића дошло је у тренутку када Љуба није могао да се прилагоди Перишићевом духу, јер је Љуба антијунак, доминантан у рингу и неко ко се не уклапа у социјалистички модел. Тадашњем систему и политици Љуба је бацио рукавицу у лице. Сувише млад и незрео, он није

128 Исто, стр. 133.

могао да схвати како се свет брзо мења, како политика, „да би се служила људима, мора да скаче салта, и како истина, да би потврдила саму себе мора понекад и да се измени.“¹²⁹ Љуба је нетипичан представник младе генерације, и поставља се питање да ли је „бунтовник са све већим разлогом, или јунак нашег доба“.¹³⁰ За њега је непојмљиво да Перишић, из за њега, такође непојмљивих разлога, хапси његовог оца и брата, притом их називајући „бандом“.

„Политичка активност Љубиног оца Андре и брата Владе, сводила се на слушање Радио-Москве и коментарисање тадашње политичке ситуације, што је у тадашњим околностима било довољно за одлазак у затвор. Они су били и јесу жртве сопствене наивности и слепе вере. Михаиловић на примеру својих јунака осликава како поједини историјски догађаји утичу на појединца, и на који начин идеологија и политика трагично одређују људске судбине. Долази се до закључка да је пропадање веће што је човек честитији и искренији у својој вери, и да се живот готово увек човеку освети за сваку идеологију којом је био заробљен. Андрина и Владина судбина персонификује судбине и трагизме свих оних људи који су некритички веровали у један нови систем и поредак, не слутећи да ће их њихова вера одвести на пут испаштања и мучког страдања.“¹³¹

Због хапшења оца и брата Љуба се сукобљава са Перишићем, који ослобађа Љубиног оца, али не и брата, тврдећи да је он (Влада) припадник више партијске номенклатуре и самим тим опаснији. Перишићев карактер је објективна судбина за Љубу. Својом тврдоглавошћу и уображеношћу, Перишић сам ствара ситуацију, и зато Љубина трагедија и није последица његових особених црта личности, већ неминовност онога што се као последица њиховог међусобног сукоба збива. Захваљујући снази овог, негативног јунака, и истакнутости његове позиције у драми, пажња читаоца се у једном тренутку, са фигуре жртве, преусмерава ка фигури њеног крвника.¹³² Ова, „готово парадоксална, условљеност главног јунака драме пресудношћу улоге његовог основног антагонисте“¹³³, на веома добар начин показује Михаиловићеву успешност бављењем негативним јунаком. „Описивање генезе морално негативног чина и осветљавање унутрашње патње негативног јунака представља значајан хуманистички инструмент, помоћу кога писац придобија читаоца за свог негативног хероја. Правдајући нега-

129 *Чисте и прљаве руке* (разговор са редитељем Бором Драшковићем водио Жика Лазић, 12.02.1967) у: Боро Драшковић, *Равнотежа*, КОВ, Вршац, 2007., стр. 88.

130 Боро Драшковић, *Равнотежа*, КОВ, Вршац, 2007, стр. 216.

131 Јелена Перић, Кад су цветале тикве - драма, *Театрон*, година XXXVII, број 164/165, јесен/зима 2013, стр. 134.

132 Исто, стр. 134.

133 Зорица Несторовић, *Богови, цареви и људи*, Чигоја штампа, Београд, 2007, стр. 233.

тивног јунака, писац показује оно што је добро у њему самом и на тај начин преступник и његов преступ постају нам разумљивији и ближи.“¹³⁴

Перишић: „А онда су наишла нека сурова, луда, ужасна времена и живот те је повукао-живот једе људе... - и пре свега сам начиниш гомилу грешака. А онда и многе оне праве ствари некако, потпуно ван тебе и не питајући те, такође постану погрешне. И једног дана, одједном, видиш да је ама баш све што радиш потпуно погрешно. Чак и оно што би нормално било добро, чак је и то, ето, некако постало погрешно. И док се осврнеш, у благу си до гуше. Нема ти спаса. Три живота још да имаш, не можеш да стигнеш да се опереш.“¹³⁵

„Перишић са великом лакоћом влада осталим актерима комада (тренер Попарсић, поручник милиције Ракић). Његова целокупна акција карактерише се енергијом и предузимљивошћу. Способан да дела, да се бори не бирајући средства којима ће се служити да би дошао до свог коначног циља. Код њега нема места за колебање и двоумљење. Због увреда које му је Љуба нанео он му се свети, али не жели да у потпуности „упрља руке“. Ипак, довољно упрљаних руку, Перишић и сви они попут њега, креирају и креирали су историју и стварност. Његова „прљавост“ је ефикасна, без илузија и бескомпромисна.“¹³⁶

Перишић: „Зато ћеш ти, Ракићу, отићи у душановачки војни одсек, рећи да те ја шаљем, поздравити их, и заједно са њима Љуби изабрати најтежи и најопаснији род војске, где се најдуже служи, најзабаченију, најпрљавију, и најопаснију јединицу, где ће га гањати као пса, и где се грешком може лако погинути.“¹³⁷

„У лоше скројеном свету, утемељеном на лажи, апсолутна невиност и чистота су немогуће, и морају се, на жалост, од времена до времена „упрљати руке“¹³⁸. Свет који никоме не помаже и у коме је појединац само у немогућности превазилажења своје субјективности, под пресијом бројних механизма од психолошких до политичких, не даје младом човеку ни мало оптимистичку слику. Поставља се питање да ли се идентификовати са неком идејом, принципом и следити га до краја, ризикујући притом да се руке „упрљају“. „Они који се боре, а желе да сачувају чисте руке, не служе људима

134 Јелена Перић, *Кад су цветале тикве* - драма, *Театрон*, година XXXVII, број 164/165, јесен/зима 2013, стр. 134.

135 Драгослав Михаиловић, *Кад су цветале тикве* - драма у два чина са епилогом, Народна књига Београд, 1983, стр. 47.

136 Јелена Перић, *Кад су цветале тикве* - драма, *Театрон*, година XXXVII, број 164/165, јесен/зима 2013, стр. 134.

137 Драгослав Михаиловић, *Кад су цветале тикве* - драма у два чина са епилогом, Народна књига Београд, 1983, стр. 49.

138 Боро Драшковић, *Равнотежа*, КОВ, Вршац, 2007, стр. 87.

него принципима. Они неће изменити цео свет, него ће га дићи у ваздух.”¹³⁹

Перишић је злочинац који донекле пада под теретом свог греха. Њега мучи нека врста гриже савести, изнутра га нагриза нека сила, и тако, неком својом унутрашњом логиком, деструкцијом и аутодеструкцијом, кажњава се за све оно што је учинио. Потврда за ову констатацију су и његове речи изговорене на самом крају првог чина драме: „...а ја сам један стар, болестан човек, који ће сада три дана да пије као свиња-и да бије жену.”¹⁴⁰ Он као да цинично ужива у својим греховима, и у својим циничним формулацијама као да налази за себе неку извесну горку сатисфакцију и оправдање. Његови злочини су само једна врста освете једног напаћеног и погођеног бића, али он и поврх свега успева да невероватном лакоћом преовлада своју часовиту слабост и остане доследан својим принципима и идејама. За њега је, као и за Шекспировог *Ричарда III*, „Савест реч за страшљивце, измишљена прво да застраши јаке.”¹⁴¹ Ипак, поставља се питање да ли су вредне жртве зарад „чистих идеја”, којима је био вођен Перишић, и да ли његова трагичност лежи у претпоставци да живот треба потчинити идеалима и идејама у које слепо верује?¹⁴²

„У овој драми више се не сукобљавају само страсти, него и идеологије, погледи на свет. Међусобно конфронтирање двеју врста вредновања двају светова, као и различито виђење света, покреће и конфронтира људе. Централни конфликт Михаиловићеве драме носи сукоб индивидуе и партије, сукоб са самим собом, сукоб субјективних и објективних принципа, моралних избора и опредељења. Драма је заснована на једној фаталној животној ситуацији, у којој је бекство и изгнанство једино могуће решење. Сами, лишени ослободила и помоћи, јунаци ове драме осуђени су да у сваком тренутку зналазе човека под притиском прилика, времена, себе и историје.”¹⁴³

ЗАБРАНА

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

139 Исто.

140 Драгослав Михаиловић, *Кад су цветале тикве* - драма у два чина са епилогом, Народна књига Београд, 1983, стр. 50.

141 Према: Никола Милошевић, *Негативни јунак*, Београд, 1965, стр. 48.

142 Јелена Перић, *Кад су цветале тикве* - драма, *Театрон*, година XXXVII, број 164/165, јесен/зима 2013, стр. 135.

143 Исто.

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. Страдало је све што доводило у питање текућу праксу социјализма која се све више косила са идејама слободе и слободарства. Званична цензура није постојала, а критеријуме су постављале дневно политичке потребе. Иза свих такозваних „превентивних“ интервенција, у суштини је стајао страх од губитка апсолутне власти. Тим губитком би се демистификовало насиље властодржаца у име очувања власти. 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.

Колико се дела мисли и духа баве насиљем, а самим тим и влашћу, толико су и сама привлачно тло за демонстрирање силе. Што смелије захватају простор слободе, што се продубљеније суочавају са злочином, репресија је жешћа или перфиднија. Један од облика репресије је и „скидање“ представе са репертоара, без формалне забране. Скандали су се низали, а анализе обичају изостајале. Према аутору *Црне књиге*, Марку Лопушини, забране су имале своја правила: „Сам чин цензуре у Југославији спровођен је на два, не баш оригинална начина. Први је био јака партијска и друштвена критика, а други подизање кривичне пријаве од стране надлежног јавног тужиоца.“ Са индиректним облицима полицијског застрашивања, дакле на први начин, разрешен је случај „Тикава“. Директном „акцијом“ маршала лично, после само шест извођења, представа је забрањена и скинута је са репертуара. Занимљив је Брозов напад на представу не само по структури већ и по месту на којем је узведен; разговор са представницима политичко-привредног актива банатских општина у Зрењанину, 25. Октобра 1969. Године. Напади на културне посленике нису били у „стилу“ великог вође, те се овај напад може сматрати и изузетком, ако се занемари „прозивка“ поводом Ђопићеве „Јеретичке приче“ деветнаест година раније. Конкретно помињање спорне представе било је уједно и последње „прозивање“ те врсте. То што је Јосип Броз Тито избегавао прозивке није означавало његову благост, 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 преписати 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. „Овакав модел социјализма 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.“ Испровоциравши и уплашивши тадашњу власт представа „Кад су цветале тикве“ добила је ореол „државног непријатеља“, и тако постала мит српског театра. Критичко мишљење „прешло је рампу“ не само у позоришту него и ван њега. Власт није страховала само од глумаца и велике представе, него пре свега од тога да ће и обични људи почети да говоре и да ће слобода постати јавно добро. Постојала је могућност да представа изазове још полемика. „Домино ефектом“ настали би скупови, протести и демонстрације.

Чињеница да Љуба, груб и нежан у исти мах, искрен и импулсиван, може постати узор младим генерацијама, ни најмање није била пријатна тадашњим властима. Шта рећи о некоме ко није члан Партије, а говори истину и протестује против дехуманизације? Није било само речи о страху власти од уклањања једног табуа као што је голооточка тортура, већ о страху од тога да ће грађанство, које је гледало представу, можда пожелети да постане слободно грађанство, које не жели да подпада под скупину означену као „радници, самоуправљачи и поштена интелигенција“. Редитељ Предраг Бајчетић истиче да је то било време у којем „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.“¹⁴⁴

Укидањем представе поново је покренут један механизам који је, у ствари, и био тема представе; тортура на Голом отоку у којој 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 једна сложена завера разних делова механизма једне једнопартијске државе. Власт није преузела на себе забрану, већ је на веома подао и перфидан начин приморавала људе да сами себе забрањују.

¹⁴⁴ Предраг Бајчетић, О театрокрацији по маргинама, остаци бележака, театралије, *Сцена*, мај/јун, Нови Сад, 1990, бр. 17.

У процесу скидања представе са репертоара разголићен је цео систем друштвених односа око самог театра. Критичка мишљења и судови формирану су мимо позоришне критике и јавности. Формирани су у политичким институцијама преко чијих је механизма извршен директан притисак на органе самоуправљања. Критичка мишљења и судови формирану су мимо позоришне критике и јавности. Формирани су у политичким институцијама преко чијих је механизма извршен директан притисак на органе самоуправљања. Власт није преузела на себе забрану, већ је на веома подао и перфидан начин приморавала људе да сами себе забрањују.

„Самоуправна је цензура 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 узнемирити то исто јавно мњење. Политичка цензура је спровођена у форумима Комунистичке партије, односно саветима самоуправљача и другим друштвено-политичким организацијама, са задатком да води рачуна о идеолошкој чистоти и политичкој правоверности аутора и њихових дела.“¹⁴⁵

По речима Љубе Тадића, који је у представи тумачио лик пуковника Перишића „догодило се нешто што је било кобно. Кобно у смислу „скидања“ и забране. Тад је заиграо механизам Градског комитета Београда. Градски комитет Београда није хтео то да „скине“ него је тражио да „скину“ сами глумци. Па ко би био луд да „скине“ тако успешну представу, ко би био луд од глумаца да гласа против самог себе када је направио тако лепе улоге? То је једна непријатна ситуација; процес је трајао до те мере дуго – преко партијске организације, па су се држали састанци, па сам био на тим састанцима. Био је извесни Бора Симић задужен за то, један члан из Комитета који је говорио те ствари тамо – како може, шта може. Најстрашније је, то морам рећи, да је власт тражила од људи да сами себе забрањују. То је нешто најстрашније што се догађало.“¹⁴⁶

Последице ове репресије биле су многоструке. Показало се да је лакше освојити одређене авангардне форме него разбити конзервативна схватања. Катарзично дејство позоришта било је кажњено иако се веровало да је дошло неко боље време у коме само позориште не треба да остане равнодушно према идеологији насиља, не треба да повлађује, већ људима треба да буде мелем после велике несреће.

У време када су еманципаторски токови изван културе већ били заустављени или скршени померањем тежишта друштвених сукоба према њој, обликована су два опречна тока. Један је ишао за тим да размакне дате

145 Феликс Пашић, *Како смо чекали Годоа кад су цветале тикве*, Бапер Прес, Београд, 1992.

146 Слобода и казна, интервју са глумцем Љубом Тадићем, часопис *Република*, бр. 279.

границе слободе духовног стваралаштва, а други је настојао да их одржи, па чак и сузи. То је најбоље било уочљиво на примеру оних уметничких дела која су подстицала колективну катарзу и која су баш због тога и постала главна мета репресивне политике у култури.

Случај забране Михаиловићевих „Тикава“ може се узети као егземплар пре свега јер се механизам политичке репресије у тој прилици показао у пуној бруталности и свим фазама. 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 јавној трибини, која је одржана на Филолошком факултету 26. новембра 1969. године, у организацији Српског филозофског друштва, расправљало се на тему „Социјализма у култури“.

Дискусија је између осталог била посвећена и низу забрана и хапшења, и у знатној мери забрани Михаиловићевог комада. Учесници скупа били су, између осталих: Никола Милошевић, Љубомир Тадић, Драгољуб Мићуновић, Љубомир Драшкић, Зоран Радмиловић, Добрица Ћосић, Миладин Животић, а „са позиције Партије“, Оскар Давичо, Гавро Алтман и професор Филозофског факултета Вуко Павићевић.

Расправа „Социјализам у култури“ обеспредмећена је 13. јануара 1970. године, када се група глумаца комуниста у „Политици“, јавно оградиле од представе и осудила наводну манипулацију судбином представе од стране Српског филозофског друштва. Комунисти Југословенског драмског позоришта, међу којима је било и оних из партизанских позоришта, и прве послератне „поставе“, оградиле су се од скупа, а најстрашнију оцену дао је Никола Симић рекавши при том „да су „Тикве“, у ствари, добро дошле тим људима који искористе сваку прилику да покажу шта им је циљ. То су мрачни људи. Они су бели споља, али су изнутра мрачни.“

У својој књизи „Српски драмски писци XX века“, Петар Марјановић истиче да је „на естетском плану био заустављен тек започети ток српске драматургије, у којем се, полазећи од стварног живота, остваривала уверљива уметничка транспозиција. У том контексту Михаиловићева драма „Кад су цветале тикве“ једно је од прекретничких дела српске драмске књижевности после Другог светског рата.“¹⁴⁷

Катарзично дејство позоришта било је кажњено иако се веровало да је дошло неко боље време у коме само позориште не треба да остане равнодушно према идеологији насиља, не треба да повлађује, већ људима треба да буде мелем после велике несреће. „Тикве“ су изазвале једну од највећих политичких паника у култури икада, и изнова покренуле питање слободе стваралаштва не само у позоришту него и у читавој уметности.

147 Петар Марјановић, *Српски драмски писци XX века*, Матица српска, Нови Сад, 1997.

Одговори на питање које се поставља у свакој епохи, питање колико је позориште слободно, могу се улили у темељно питање – колико позориште као јавна, а самим тим и друштвена продуктивност, уопште може бити слободно? „Тектонски поремећаји“ из јуна 1968. године, одразили су се и на позориште, са последицама које ће се показати као фаталне. У току исте, 1969. године, осим *Тикава*, 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 *Друга врата лево*, Александра Поповића.

Ова су остварења доживела индентичну судбину као и Михаиловићева драма; забрањена су и скинута са репертоара. Репресија је била усмерена и према вођама студентског бунта, књигама, студентској и омладинској штампи. Тада започета кампања трајала је неколико година, покривавши се фалш тезама о „црном таласу“.

Црни талас, који се најпре јавио у књижевности, а потом и на филму, био је својеврсни одговор аматеризацији југословенске уметности почетком 60-их година прошлог века. Насупрот званично прокламованим визијама убрзаног напретка социјалистичког човека, књиге и филмови Црног таласа обележени су изузетно песимистичном атмосфером. Настао под утицајем западних култура, Црни талас је био директан одговор патетичним изливима уметника, који су припадали клими социјалистичког естетизма.

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.“¹⁴⁸ Свако управљање које има моћ, свака држава која се служи државном влашћу, поверени су управљачима као инструмент.

У својој књизи *Извори тоталитаризма*, ауторка Хана Арент наводи да „ни једна идеологија која тежи објашњавању свих догађаја из прошлости и предвиђању тока будућих догађаја, не може да поднесе непредвидљивост која потиче из човекове креативности, из његове способности да створи нешто што нико није могао да предвиди ... а тоталитарни целати су тим опаснији, што не хају за то да ли су и сами живи или мртви.“¹⁴⁹

Миладин Животић је сукоб носилаца политичке моћи са културним ствараоцима, при чему „дириговано медиокритетско постаје носилац јавног друштвеног живота, а прави стваралац се приватизује и губи“, објаснио тиме што „право културно стваралаштво јесте непријатељ сваког етаблира-

148 Небојша Попов, *Друштвени сукоби: изазов социологији* “Београдски јун” 1968, Службени гласник, Београд, 2008.

149 Хана Арент, *Извори Тоталитаризма*, Феминистичка издавачка кућа '94, Београд, 1999.

ног бирократског политичког система и бирократскиј индоктринација.“ Такође додаје и то да „када политички прагматизам постане основно мерило на основу којег се усмерава развитак културе, онда се од културе, посебно од уметности, философије и друштвених наука, увек тражи да се баве лакировком, тј. псеудохуманизацијом стварности, тј. да приказују постојећу стварност као једини могући облик реалности, да постојеће дижу на ранг најхуманијих вредности.“¹⁵⁰

Роман, и драма *Кад су цветале тикве*, као и роман Слободана Селенића *Писмо-глава*, дела су у којима се по први пут откривају страхоте голооточког гулага. Настала су у времену у коме је „маргина за било какву слободну расправу о тамним деловима наше историје и наше садашњости била ужасно уска, па се јавност, поготово цензорска, ненавикнута на слободнији разговор о табу темама, осетила погођеном. 1969. године, чинило се да је више слободе, али је изгледа било више оних који су себе сматрали чуварима те слободе.“

У једној демократичној атмосфери, када се могло рећи више него што се раније говорило, појавила су се спорна дела, и дошло је до реаговања; панично и у страху. Изговорена реч имала је много већу моћ од написане. Ако на сцени видимо пуковника Удбе, који ради то што ради, неупоредиво је јачи ефекат него када о томе само читамо. Позориште, при директној комуникацији са публиком даје посебну тежину изговореној речи. Тиме се удара на стубове друштва или их ставља под знак питања, и нико није поштеђен. За тадашњу државну власт било је страшно то што је оптужница оличена у имену логора за политичке противнике постојала на сцени и тиме представљала претњу. Страх властодржаца од слободног мишљења и стварања био је очигледан. Зато насилништво над уметношћу увек користи „Велики Механизам”, сачињен од безброј шрафова; у штампи, међу интелектуалцима, уметницима.

Интервенција је била директна и брутална, а оно што је уследило било је захлађење према уметности и уметницима уопште. На естетском плану био је заустављен тек започети ток српске драматургије, а представа *Кад су цветале тикве* дуго је низ година била мерило за то, докле сме, односно не сме ићи политички театар у СФРЈ. У прилог тој тврдњи говоре и забране у Црногорском народном позоришту 1972. године и у Народном позоришту у Београду 1980. године. Реч је о представама Жарка Команина и Душана Јовановића, *Људско месо* и *Карамазови*.

Границе слободе израза биле су сужене, тематика Голог отока још дуго је након „Тикава“ била табу, иако се истина није могла ни заобићи ни

150 Миладин Животић, *Човек и вредности*, Просвета, Београд, 1969.

избећи. Ту чињеницу потврђују и роман *Трен 2* Антонија Исаковића, као и драма Абдулаха Сидрана *Отац на службеном путу*, на основу које је 1985. године снимљен истоимени филм. Осим Кустурице, ову тему дотакли су и други редитељи. Рајко Грлић својим филмом *Само једном се љуби*, а Драган Кресоја филмом *Оригинал фалсификата*. У наведеним делима наилазимо на сличне, готово исте осуде које смо уочили и у Михаиловићевом делу. Променом политичке ситуације у СФРЈ након 1980. године граница слобод-ног излагања делимично је померена, али ипак, не довољно.

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 Голом 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.“ 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.

Политика у којој „Протуве пију чај“

„У сваком друштву је било и биће појединаца који делују против система који их понижава, а у процесу преиспитивања „непромењиве“ средине, произилазе ужас и страх који се обично повезују са трагедијом. То свакодневно трагично много је реалније и ближе публици него трагичност великих подухвата. У најузвишенијем смислу и обичан човек је исто тако погодан предмет за трагедију, као што су то некада били јунаци и племићи. Баш о том „обичном“ човеку, малом и униженом пише Михаиловић у својој другој по реду драми „Протуве пију чај“, насталој на основу пишчеве приповетке „Они се удружују“. И ова, као и многобројне друге Михаиловићеве приче, говори о дирљивој потреби за људском близином и о настојању да се усамљеност надвлада.“¹⁵¹

Као драматизатор, Михаиловић је мало и приповедач који се смело креће путевима који у српској драми нису до тада били без циља и резултата. „Две основне вредности „Протува“ су густа, доследно остварена атмосфера и добро постављени, развијени и диференцирани ликови. Туробна атмосфера одражава један невесели вид наше стварности, а сугестиван је у тој мери да би се драма могла играти ослањањем на њу, без посебног инсистирања на догађају или заплету.“ Михаиловић је успео да обликује слику живота групе „понижених и увређених“ људи у судару са суровом реалношћу која их „гута“. Одбачени од друштва и у сенци туђих успеха, готово сви ликови носе сопствену трагедију, личну драму.¹⁵² У приповеци то су Баца и Рака, а у драми им се придружују Коста, Глумац, Чеда, Риста, Мргуд...

Изгубљеност ових јунака и њихова ограниченост светом, очигледни су од самог почетка драме. Овога пута, Михаиловић је своје јунаке сместио у офуцани станични бифе, кафану последњег реда. У кафани „Раваница“ окупљене су бројне и различите несреће, осакаћене судбине и прекинути животи. Сви ти људи са самог егзистенционалног дна пластична су слика савременог пакла модерног света.

Они су слика света у коме се краде, проституише, убија, гине и одлази

151 Перић Ненад, Перић Јелена, *Стваралачки портрет Драгослава Михајловића*, Хуманистика, Vol. III, бр. 6., 2019.

152 Исто.

на робију. Михајловић је овим својим комадом показао да политика у његовим делима није само оличена у теми Голог отока, већ је политика и само дно, социјална беда оличена у миљеу велеградске станичне биртије. У кафани у којој се мешају мириси дима, јефтине ракије и урина из оближњег јавног тоалета, Михаиловићеви јунаци преживљавају своје осакаћене животе тражећи изгубљено, напуштено и неостварено. Као Владимири и Естрагони савременог доба, у вечитом чекању неког бољег сутра, за које и сами знају да неће доћи, испраћајући и чекајући аутобусе, утапају се у болу, немаштини, прљавштини и вулгарности. Небитно је да ли је реч о повратнику с Голог отока, бившем функционеру, човеку растурене породице, или о сину равнодушног, а утицајног оца, који се одаје криминалу, о пропалом глумцу, станичним носачима или проститутки. Сви оно живе промашене животе, свесни да оно што је промашено и изгубљено никада више не може да се врати. Живе у једном затвореном свету, таворећи своје јадне дане, живећи у најдубљем кошмару, на дну друштвене лествице. Та мисао и осећање нагрiza их све дубље и дубље, гута и води ка сигурном пропадању. Ови несрећни људи дубоко су загледи у време у коме трају и једва опстају. Ток и расплет трагедије у овој драми резултат је затечености јунака у трагичним околностима. Трагедија је резултат њихове немогуће позиције да пронађу смисао живота у стварности у којој су егзистенцијално затечени. Немоћ, која је опште обележје ликова ове драме унапред је овладала њима. С њом се суочавају и постепено спознају њене видове, почев од површинских и очигледних до оних дубинских, скривених. Таква осећања немоћи иду у прилог ставу да судбина на животима ових јунака свира искључиво тужбалице. Једина утврђена звезда водила у трагичном поимању света јесте та потреба да се изрази.¹⁵³

Глумац: „Господо протуве, и кад губимо, морамо да губимо – као господа. И да будемо – достојанствени. Ако већ пропадамо, можемо да пропадамо уз осмех.“

Непосредна веза између овог миљеа и другачије, охрабрујуће стварности, донекле се успоставила само у могућности да се, у алкохол утонули глумац, Ранко Петровић, врати професији и одигра улогу на телевизији. Али, већ у тренутку када се та могућност успостави, јасно је да она неће бити искоришћена. “И, мене је, људи-страх. Пет година нисам на сцену изаш’о. Ја, људи, не могу! Мене моје тело више не служи. Некад сам мог’о да се мачујем, мог’о сам балет да играм. Сад кроз кафану не могу да прођем а да нешто не срушим.“ Недостатак или пукотина у карактеру није заправо ништа друго до његова пасивност пред оним што сматра

153 Перић Ненад, Перић Јелена, *Стваралачки портрет Драгослава Михајловића*, Хуманистика, Vol. III, бр. 6, 2019.

изазовом. Од некадашње звезде постао је алкохоличар са друштвене маргине, тип склон испадима мржње према себи, али и према другима. Склон да из беса контрира на уштрб себе и други, склон смеху који у себи носи „цинизам“ и сузама које су или силом пресушиле или теку у потоцима као потпуна слика незнања. Бес и напетост изазвана потиснутим жељама о истинском „правом“ животу, креативном слободом у судару са суровом реалношћу.¹⁵⁴

Иронија из трагичне ситуације издваја осећај произвољности, несрећног положаја жртве, који је резултат случаја или лутрије, и који не заслужује оно што му се догађало нимало више од било ког другог. Пад трагичног јунака такође је у вези са осећањем његове повезаности са друштвом, као и са осећањем надмоћности природног закона, од којих су и један и други са ироничком конотацијом. Трагичка иронија постаје студија трагичне изолације по себи, а речи попут „сажаљење“ и „страх“ могу се узети као ознаке двају смерова у којима се крећу емоције. Кретање према доле је трагичко кретање, коло среће се спушта од невиности ка хамартији, и од хамартије ка пропасти. Судбоносна рана из које израстају неумитни догађаји, рана је понижења, а њена главна снага је огорченост. Трагедија је производ човекове апсолутне потребе да себе вреднује.¹⁵⁵

Михаиловић је у овој драми настојао да постигне пуну аутентичност елементарно сурове и сирове слике у исти мах. По речима професора Владете Јанковића „Као што, на пример, у Чеховљевим драмама нема без остатака негативних ликова, они се не могу сусрести ни код Михаиловића. Ни на страни потказивач Риста, ни насилник Апаш, па чак ни Стари Перишић, нису у тој категорији.“¹⁵⁶ Разлог томе је разумевање човекове природе, свест о трагици постојања и нарочит укрштај ведрине и сете. Михаиловић је свестан да људи не могу бити ни сасвим добри ни сасвим зли, невини или криви. Сви они су само, неко мање, неко више, жртве историјских превирања и животних околности.

154 Перић Ненад, Перић Јелена, *Стваралачки портрет Драгослава Михајловића*, Хуманистика, Vol. III, бр. 6, 2019.

155 Исто.

156 Јанковић, В. (1983). *О драмама Драгослава Михаиловића у: Увођење у посао*, Народна књига, Београд.

„Скупљач“ данашњег политичког позоришта

Памћење које књижевност поседује није омеђено границама, нити је егзактно условљено. Због тога је она, можда још једина сачувала част позданог посматрача и сведока коме се може веровати. Проучаваоци стваралачког опуса Драгослава Михаиловића лако уочавају да скоро сваки његов роман налази аналогију у неком аспекту његових краћих прозних дела. Исти је случај када је реч и о драмском опусу.

Након Другог светског рата, комунистичка идеологија се послужила усађивањем тоталитаристичке свести. Као што је већ напоменуто, тема Голог отока била је под политичком контролом тадашњег владајућег режима. Заташкавање злочина, или тражење форми да се они умање, или чак учине безначајним, исто је толико опасно као и ангажовање за тоталитарне идеологије које дају подршку режимима. Комунистички тоталитаризам је са својим геноцидним обележјима једна од основних тема у делима Драгослава Михаиловића. То је потврдио и својом последњом драмом *Скупљач*. Иако је драма штампана у часопису *Сцена* још јуна месеца 1998. године, светлост дана као засебна књига угледала је почетком септембра 2011. године. Драма *Скупљач* настала је на основу пишчеве приповетке *Мрзим го-лооточане*.

Михаиловић је у својој приповеци, а потом и у драми тематизовао немоћ човека да се одупре трагичном притиску историје и идеологије. Из приповетке у којој је обликована слика живота униженог и у паничном страху огрезлог човека настала је драма у којој се у кратком временско року откривају многе застрашујуће истине. Михаиловић полази од посебног као општем, од појединачне и конкретне људске судбине, па све до ширег предочавања суровог и туробног историјског периода. Када говоримо о драми *Скупљач* важно је истаћи да је реч о ангажованој, политичкој драми, са јасном и недвосмисленом поруком. То је комад о трагичној судбини тројице мушкараца који персонификују трагичне судбине многих људи, свих оних који су некритички веровали у један нови систем који је требао да им обезбеди рај на земљи.¹⁵⁷

Ова драма истражује личне и друштвене последице страховитих

157 Јелена Перић, *Скупљач* данашњег политичког позоришта, *Летопис Матице српске*, књига 491, свеска 5, мај 2013.

збивања, и поставља питање шта се дешава када се паралишући, непревазиђени страх једне жртве суочи са потребом друге да се логорашко искуство заштити од заборава, и то у друштву које ни само није спремно за суочавање са прошлошћу. „Када се деси нешто такво, као тај ваш Голи оток, или ово са Јеврејима, сви закључују да нешто хоћеш да им натовариш на врат и неће да верују да се то могло десити.“¹⁵⁸ Мислило се да је то историја коју треба одложити и препустити мировању, и ако је икако могуће, и заборава. Изузетно је била јака потреба владајућег режима да се прикрију злочини и да се заташкају прљаве политичке игре.

Постојало је правило, посебно у тоталитарним режимима да се не оставља никакав запис о злоделима. Управо једну такву велику удбашку тајну зна Егон, јунак Михаиловићеве драме. Реч је о тачном броју мртвих у логору на Голим отоку, и о задатку који му је поверила иследница женског логора на Гргуру. Ту тајну жели да сазна и да од заборава спасе Никола Чучковић, који је пре хапшења био капетан у армији и који је шест дугих година био заточеник на Голом отоку.

Никола: „Једино скупљам податке. За некога. Кога буде занимало. Да се не заборави. Повремено пишем установама. Суду, тужилаштву; тако. Раније сам писао и партији. Сада јој се више не обраћам. Они су исти.“¹⁵⁹

За Михаиловића је био морални налог да без предрасуда и са великим људским и стваралачким поштовањем каже оно што се стварно догађало људима на нашим просторима. Он је скинуо маске идеологијама и политикама и у својој најновијој драми пише о ономе што се човеку збивало, што му је чињено, а против чега се жилаво борио. „Истраживање употребе и искривљавање прошлости је нужно јер прошлост не говори за себе, већ се инструментализује и пориче на различите начине. Сваки организован поредак сећања почива на мање или више осећајном супротстављању жртава и целата у прошлости. Неопходна је критичка историја да би се ублажио конфликтни потенцијал прошлости. Важан задатак критичке историје није брисање властите прошлости, него критички заборав њене лажне славе.“¹⁶⁰

Из недавне прошлости и садашњости, Михаиловић је „извукао“ је људе који више неће да подносе терор политике, и отворено, кроз лик главног јунака драме, Николе Чучковића, рекао људима шта да чине да би себи и будућим генерацијама обезбедили опстанак.

158 Драгослав Михаиловић, *Скупљач*, Културни центар Панчево, Панчево, 2011.

159 Исто.

160 Тодор Кујић, *Култура сећања*, преузето од: Ана Тасић, *Критичка култура сећања-политичност документарног позоришта у Србији 2010-2011*, *Театрон*, часопис за позоришну уметност, бр. 156/157.

Скупљач је потресна истина о страдањима и последицама једне идеологије. Статичнија и неупоредиво мање обојена веризмом и натурализмом него претходне Михаиловићеве драме, ова трочинка историју ставља на најстрожи испит савести. Њени јунаци су повратници са Голог отока. Егон и Еди су Јевреји, а Никола, Србин са Баније.

Не чуди што је Михаиловић за главне јунаке своје драме овога пута одабрао двојицу мушкараца, припаднике нације која је асоцијација за страдање и геноцид, али за које на жалост, како сам писац кроз лик главног јунака наводи „... никога не боли глава. Као што неке не боли глава због Јасеновца, тако ове око нас не боли због Голог отока.”¹⁶¹

Свако разматрање о томе зашто се догађао Холокауст веома је сложено питање које захтева многоструку анализу, а између осталог Михаиловић је у својој последњој драми отворио и ту тему. *Скупљач* није само драма о логору на Голом отоку, већ је то дело које је доказало да је стварање на тему злочина могуће, пре свега злочина против човечности. То је драма о насиљу над људима, о борби појединаца за јавну истину о злочинима и њиховим починиоцима, борби против дехуманизације и злостављања. Михаиловићева драма је дело које нас тера да се запитамо у каквом то свету живимо, и чему служи запањујућа воља у дивљању, страст у измишљања зверстава.¹⁶²

„Он је проговорио о злу не као о некој метафизичкој појави неодређеног значења, већ као о историјској чињеници која се дешавала конкретним људима у конкретном историјском раздобљу. Овде није само реч о физичком мучењу и уништавању; реч је о нечем далеко тежем. Реч је о психичком и моралном уништавању и разарању људи, људи без кривице, људи који су осуђени на свирепе и нељудске тортуре.”¹⁶³

„По речима Абдулаха Сидрана „циљ голооточког система није било уништавање човека, него уништавање сваке људскости у човеку. И сваке људскости у сваком човеку, при чему у том монструозном послу Држава и Власт не суделују. Све зло, робијаши чине једни другима. У духу најцрњег хумора каже се како је Голи оток и родно место самоуправљања.”¹⁶⁴

„Овом драмом, као и својим готово целокупним књижевним опусом, Михаиловић се супротставио политици која човека употребљава као средство. Он не може да буде изван онога што се догађало и да се крије ћутањем, већ трага за сваком тајном у човековом бићу, а својом драмом историју

161 Драгослав Михаиловић, *Скупљач*, Културни центар Панчево, Панчево, 2011.

162 Јелена Перић, *Скупљач* данашњег политичког позоришта, *Летопис Матице српске*, књига 491, свеска 5, мај 2013.

163 Исто.

164 Абдулах Сидран, Сад живим очима, интервју, *Побједа*, 28.05.2011.

ставља на најстрожи испит савести. Драма *Скупљач* је велики пиščев подухват, морална храброст и хуманистички гест. Сасвим је сигурно да је бо-равак у логору на Голом отоку оставио у Драгославу Михаиловићу неизбрисиве трагове, и зато не чуди што је заговорник отпора свим облицима уништавања човека и што му је циљ да у име човечанства подигне оптужницу против насиља.¹⁶⁵

Истина сведочења о злу није само потреба, већ право и обавеза сваког писца. Не проговорити о зверствима на Голом отоку значило би исто што и поморити се са њима. Ово би могла бити само једна од идеја, порука, коју нам драма пружа. „Ако сами, док смо живи, једни другима не испричамо шта се десило, и не оставимо нашу истину људима после нас, неће нико. Само ми ту истину можемо да откријемо, истину о њиховим злочинима. У највећем, то је прича о њима, не о нама.“¹⁶⁶

„Своје доживљаје и размишљања Михаиловић је преобразио у уметничку реалност. Дао им је трајнија обележја, подигао на универзални ниво и приказао као истинску драму која се збивала у дубини људског бића. Своју уметничку визију света није градио само као драму појединца, већ као несрећу човечанства, као неспоразум у историјском процесу. Његови јунаци нису само жртве историје, већ и једне идеологије која је равна фашизму. Они су трагични јер их је таквима учинило и једно трагично време у коме су живели своје животе и веровали у идеологију која је за многе представљала једини путоказ у беспућу; веровали су у комунизам који је уништио генерације једног народа, прошли кроз највећи могући пакао XX века и остали трајно опседнути страхом и неповерењем. Тај страх је њихова болест, патологија. Он не влада само њима већ и њиховим потомцима; руководи њиховим поступцима и животима.“¹⁶⁷

Егон: „Четрдесет година живим као свиња пред клање! Четрдесет година сваког дана од страха умирем! Толико сам година од њиховог ножа под грлом дрхтао да сам на њега навикао као на нешто што ми припада.“¹⁶⁸

„За њих оно што је прошло никада неће бити и није мртво. Они су стални бегунци, несрећници, заувек обележени као петоколонаши, несрећници који су окренути сопственим несрећама и времену у којем су страдали. Егоново ћутање је негација свега чега је био учесник и сведок. Оно се може тумачити и као ћутање срама. То је ћутање које се може јавити због страха, нечисте савести или болног сазнања о телесној, моралној или духовној сла-

165 Јелена Периф, *Скупљач* данашњег политичког позоришта, *Летопис Матице српске*, књига 491, свеска 5, мај 2013, стр. 708.

166 Драгослав Михаиловић, *Скупљач*, Културни центар Панчево, Панчево, 2011.

167 Јелена Периф, *Скупљач* данашњег политичког позоришта, *Летопис Матице српске*, књига 491, свеска 5, мај 2013, стр. 709.

168 Драгослав Михаиловић, *Скупљач*, Културни центар Панчево, Панчево, 2011.

бости.“¹⁶⁹

Егон: „Она не треба никада ништа да сазна. Све је то тако поразно, и страшно, и срамно, по све људе на свету, не само по нас, да ја не бих хтео да ико од мојих икада нешто о томе чује.“

Никола: „То, Егоне, није срамно за нас. Срамно је за њих. Ако смо икада нешто рђаво и урадили, урадили смо под принудом и присилом. У логорима са великим терором увек је било те самоуправе.“¹⁷⁰

Јунаци драме „Скупљач“ потпуно су изгубљени у времену, свима сумњиви и никоме не требају. Све више се осећају као жртве једне сурове историјско-политичке игре. У њима је нешто прекинуто, пренапуњени су страхом, опседнути разарајућим садржајем. У сталном су сукобу са самима собом, са околином, својим друговима; сапатницима и саборцима. Егонов страх има дубоке корене. Осим што је повратник са Голог отока он је и бивши логораш у логору на Старом сајмишту и у Јајинцима, у Београду. Бежећи од усташа, налетео је на Немце.¹⁷¹

Еди: „И, у Јајинцима, млад, снажан, доспео је у групу за спаљивање лешева. Тамо крематоријум није постојао и спаљивање се обављало примитивно-ставља се ред цепаница, па ред лешева, па се залива бензином. А како су и ти из групе стварно били осуђени на смрт-чим заврше посао, били би пострелјани, што логорске власти нису доспеле-потпуно престали да их хране. Излудели од глади и исцрпљености, међу полутрулим лешевима тражили би било какве остатке хране. И, чим би немачки стражари окренули главу, с оних чакљи којима су радили, штрпкали су испечене парчиће и трпали у уста...“¹⁷²

Егоново понашање и панични страх, објашњиви су и разумљиви. Чиновни насиља опаснији су од природних катастрофа. Жртве насиља имају осећај да су намерно одабране као мете зла. Та чињеница уништава веру у људе и осећање сигурности у спољашњем свету. Људске суровости остављају трага на сећање жртава, уз страх који може бити изазван било чиме што и у наговештају подсећа на напад. Оживљавањем мрачних, често морбидних слика, Михаиловић је имао за циљ да упозори свет на то колико зла и несреће може донети мржња.¹⁷³

„Проучавање голооточких сведочанстава показаће да је тадашње ко-

169 Јелена Перић, *Скупљач* данашњег политичког позоришта, *Летопис Матице српске*, књига 491, свеска 5, мај 2013, стр. 709.

170 Драгослав Михаиловић, *Скупљач*, Културни центар Панчево, Панчево, 2011.

171 Јелена Перић, *Скупљач* данашњег политичког позоришта, *Летопис Матице српске*, књига 491, свеска 5, мај 2013.

172 Драгослав Михаиловић, *Скупљач*, Културни центар Панчево, Панчево, 2011.

173 Јелена Перић, *Скупљач* данашњег политичког позоришта, *Летопис Матице српске*, књига 491, свеска 5, мај 2013.

мунистичко вођство својој творевини Југославији, на Голом отоку исписала смртну пресуду. Није могла да опстане грађевина у чији је темељ сливено толико злочина и зла.¹⁷⁴ И Никола, и Егон, и Еди, на својој су кожи доживели дивљање једне идеологије и лично се уверили како се она доказивала у пракси, какве је и колике жртве тражила и до које је мере поразила и обезвредила човека, унизила га и уништила у њему све људско. Партија је функционисала као механизам и за њу су људи били само обични точкићи и зупчаници који нису требали да мисле, нити да имају сопствену вољу. Они су једино требали да буду употребљиви.

Страх од антрополошке катастрофе је реалан, јер сваки напор да се геноцид идентификује унапред пропада ако постоје заговорници да он није постојао у оној мери и у оним формама у којима је постојао. И историји и људима неопходна је истина, макар колико она била тешка и сурова.

„Однос политичког позоришта према политици, према сну да у историји постоји коначно решење, амбивалентан је. С једне стране, у складу са великом месијанском европском традицијом, оно тежи да прикаже огромну, привлачну снагу утопије, и да све зависи од количине херојстава, пожртвовања и окрутности које је човек спреман да уложи у остварење тог сна. С друге стране, пак, присутна је и свест да нема коначних решења, да су она увек привремена, пролазна и често праћена нежељеним последицама: гушењем људске индивидуалности чак и терором.“¹⁷⁵

„Ток и расплет трагедије у Михаиловићевој драми резултат је затечености његових јунака у трагичним околностима. Трагедија овде не настаје услед „гнева и окрутности богова“, већ је трагедија резултат немоћи појединца да пронађе одговарајуће одговоре на мучна питања која историја намеће. Време у коме су живели и у коме живе, начинило је ово ликове трагичним јунацима који су своје животе исповедили једној идеологији, за њих једином путоказу у беспуће. Михаиловић је писац са истанчаним осећањем за дух времена, за дамаре прошлог и садашњег, и као такав у потпуности препознаје обресе трагедије кроз разорене ликове и сукобе појединца и колектива, у трагичним околностима у којима су се затекли или су судбински затечени“.¹⁷⁶

Људски проблеми и хумане вредности исказане у овом Михаиловићевом делу, могу да нађу одзив како у читалачкој тако и у гледалачкој публици. Јер, по речима Ханс-Тис Лемана „казалиште постаје политичким не

174 Абдулах Сидран, *Сад живим очима*, интервју, Побједа, 28.05.2011.

175 Александар Милосављевић, *Драма са задатком*, ванредно издање часописа *Време*, 17.04.1999.

176 Јелена Перић, *Скупљач* данашњег политичког позоришта, *Летопис Матице српске*, књига 491, свеска 5, мај 2013, стр. 711-712.

више изравним тематизирање политичког, него и имплицитним садржајем својег начина представљања.¹⁷⁷

„Не треба доказивати да се нежељена прошлост лако заборавља. Треба се још трудити да злодела остану жива рана, јер је памћење активност која утиче на доношење одлука о друштву, политици, економији и свакодневном животу.“¹⁷⁸ У основи критичке културе сећања налази се императив одржавања сећања на прошлост и на насиље које се не сме потискивати и заборавити.

177 Hans-Thies Lehmann, Постдрамско позориште, преузето од: Иван Меденица, Нови видови политичког позоришта: случај Ех-Ју, *Театрон*, бр. 154/155.

178 Ана Тасић, Критичка култура сећања-политичност документарног позоришта у Србији 2010-2011, *Театрон*, бр. 156/157.

Уместо закључка

Да ли данас у Србији постоји политичко позориште, каква је његова судбина и да ли у позоришту и око њега има „политичности“ схваћене у ширем смислу? Колико позориште као јавна, а самим тим и друштвена продуктивност може бити слободна? То су између осталих само нека од питања на која треба у будућности тражити одговоре.

Теме попут ратова, страдања и злостављања су теме које су непресушна инспирација и млађим драмским ауторима. У новом веку развили су се и нови друштвени изазови који су само последица страдања током периода последње деценије прошлог века, а те године нису ништа друго до последица једне лоше вођене политике у једнопартијском систему, исте оне политике коју је у својим драмама осуђивао и критиковао Драгослав Михаиловић. Данас ауторе савременог ангажованог театра „окупирају“ и теме на које не могу а да се критички не осврну: апсолутна превласт новца у односу на све друге социјалне покретаче, корупција, ксенофобија, шовинизам, пораст насиља међу младима и сл. Глобални проблеми не потискују оне специфичне, везане за ратове и страдања, већ су међусобно уско повезани, везани јаким узрочно-последичним спонама. Свако приватно питање истовремено може постати и политичко, јер политика (шта год тиме подразумевали: државу, моћ, власништво, владајући системи) директно утиче на живот сваког појединца. Стварност продире у међуљудске односе, помешана је са нагонским злом, с деструкцијом и ауто деструкцијом. О свему овом је Драгослав Михаиловић успешно приповедао у својим делима, гардећи набијене драмске структуре са веома изграђеним и карактеристичним ликовима, дијалозима и монолозима.

У којој мери уметничка истина треба да следи историјску и где су границе слободе када се користе историјски догађаји и стварне личности, питања су која су актуелна кад год је реч о сложеном и испреплетаном односу уметности, историје и политике. Неспоразуме између власти и уметника увек је било и биће. То је нешто што је неминовно и што 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 и разбија табуе, а политика и власт да својим забранама и оспоравањима мотивишу и покрећу, омогућавају све већу креативност. Забране испиришу, покрећу ствараоца и

дају снагу.

Тако слобода стваралаштва издигнута 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. А демократија је у директној зависности од слободе изношења мишљења. 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, политичким и/или идеолошким идејама. Аутори анализирају политику као однос према свету, њене токове истражују у трансформацијама људске свести, у поимању живота, у томе колико у садржају живота уноси преображену свест.

Политичко позориште такође мора и може бити форум мањина, јер то је једини форум где појединац може наступити против већине и њене моћи, али и против моћи уопштено. Оно мора из историје, кроз садашњост и у будућности указивати на грешке, и извлачити целокупну поуку људског, па и политичког делања. Стога политичко позориште има за задатак да критикује, да опомиње и да се докле год је човечанства бори за слободу мишљења и говора, упркос свим табуима и забранама које га притискају.

Литература

Абдулах Сидран, *Сад живим очима*, интервју дат Побједи 28.05.2011.
Александар Милосављевић, Драма са задатком, *Време*, ванредно издање, 17.04.1999.

Александар Новаковић, *Како је Тито разбијао Тикве*, Народна књига Београд, 2005.

Ана Тасић, Критичка култура сећања – политичност документарног позоришта у Србији 2010–2011, *Театрон, часопис за позоришну уметност*, број 156/157.

Аноним, О роману Кад су цветале тикве, *Политика*, 22.12.1968.

Боро Драшковић, *Равнотежа*, КОВ, Вршац, 2007.

Бранислав Нушић, *Сабрана дела* (књига VII, предговор *Сумњивом лицу*), Геца Кон, Београд, 1931.

Вања Булић, *Око отока*, Лагуна, Београд, 2010.

Драгослав Михаиловић, *Кад су цветале тикве* - драма у два чина са епилогом, Народна књига Београд, 1983.

Драгослав Михаиловић, *Скупљач*, Културни центар Панчева, Панчево 2011.

Ђерђ Лукач, *Историја развоја модерне драме*, Нолит, Београд 1978.

Зорица Несторовић, *Богови цареви и људи*, Чигоја штампа, Београд, 2007.

Жан- Пол Сартр, *Шта је књижевност*, Нолит, Београд, 1984.

Жан-Пол Сартр, *Изабрана дела, књига 5.* -Драме- текстови о позоришту, Нолит, Београд, 1984.

Жарко Јовановић, *Црни сјај Душановца*, Вечерње новости 08.10.1969.

Жарко Јовановић, *Живети своје идеје*, Вечерње новости, Београд, 21.11.1969.

Жарко Лушевић, *Година прође, дан никад*, Компанија Новости, Београд, 2011.

Иван Меденица, Нови видови политичког у позоришту: Случај Ех-Ўи, *Театрон, часопис за позоришну уметност*, пролеће-лето 2011, број 154/155.

Јелена Перић, Две Михизове драматизације Ћосићевог Времена смрти, *Театрон, часопис за позоришну уметност*, пролеће-лето 2015, број 170/171.

Јелена Перић, Историјска димензија односа политичке драме и позоришта (политичка драма и позориште у светском и европском контексту), *Сцена*, октобар-децембар 2014, број 4.

Јелена Перић, Кад су цветале тикве-драма, *Театрон, часопис за позоришну уметност*, јесен-зима 2013, број 164/165.

Јелена Перић, Оснивање народног позоришта и прва изведена представа у новоотвореном здању, *Театрон, часопис за позоришну уметност*, јесен/зима 2018, број 184/185.

Јован Ђирилов, Ружење народа у три драме, поговор у *Драме*, Слободан Селенић, Београд, 1990.

Љубиша Јеремић, *Проза новог стила*, Просвета, Београд, 1978.

Љубомир Тадић, *Наука о политици*, Завод за уџбенике, Службени гласник, Београд, 2007.

Марко Лопушина, *Црна књига (Цензура у Југославији 1945-1991)*, Београд, 1991.

Марта Фрајнд, *Историја у драми - драма у историји*, Прометеј, Стеријино позорје, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1996.

Миладин Животић, *Човек и вредности*, Просвета, Београд, 1969.

Милета Аћимовић - Ивков, *Историја, биографија, прича*, приступљено 25.03.2019. на <http://www.rastko.rs/rastko/delo/13121>

Михајло Пантић, *Слике из туробног доба (приповетке Драгослава Михаиловића)*, приступљено 25.03.2011. на <http://www.rastko.rs/rastko/delo/13119>

Мирослав Егерић, Бество као критика живота, *Дело*, број 2, 1970.

Михајло Костић, Бестселер на сцени, *ЧИК*, Београд, 15.05.1969.

Михајло Марковић, *Слобода и пракса*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.

Мухарем Первић, Време прошло, време садашње, *Политика*, 13.10.1969.

Небојша Попов, *Друштвени сукоби: изазов социологији „Београдски јун 1968“*, Службени гласник, Београд, 2008.

Ненад Перић, Популистичка политика – популистички медији, *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 33, 2018.

Ненад Перић, Ана Бован, The Interaction of Populistic Politics and (Populistic) Media, *World Applied Sciences Journal*, 37(5), 2019.

Ненад Перић, Јелена Перић, Стваралачки портрет Драгослава Михајловића, *Хуманистика*, Vol. III, бр. 6, 2019.

Ненад Перић, Јелена Перић, Драган Танчић, Serbian Political Drama and Theatre, *World Applied Sciences Journal*, 37(8), 2019.

Никола Милошевић, *Негативни јунак*, Вук Караџић, Београд, 1965.

- Нортроп Фрај, *Анатомија критике*, Београд, Нолит, 2007.
- Петар Волк, *Позоришни живот Београда (1944-1974)*, Музеј позоришне уметности СР Србије, Београд, 1978.
- Петар Волк, *Позоришни живот у Србији (1945- 1986)*, ФДУ Институт, Београд 1990.
- Петар Марјановић, *Српски драмски писци XX века*, Матица српска, Нови Сад, 1997.
- Петар Цацић, *Нови талас*, НИН, 29.12.1968.
- Пол Рикер, *Зли бог и трагична визија егзистенције*, у: *Теорија трагедије*, приредио Зоран Стојановић, Нолит, Београд, 1984.
- Предраг Бајчетић, О театрокраатији по маргинама, остаци бележака, театралије, *Сцена*, мај/јун 1990, број 17.
- Славица Вучковић, Траума и катарза у српском позоришту, *Република*, број 316-317.
- Слобода и казна, интервју са глумцем Љубом Тадићем, *Република*, број 279.
- Слободан Селенић, *Ангажман у драмској форми*, Просвета, Београд, 1965.
- Слободан Селенић, *Антологија савремене српске драме*, Београд 1977.
- Слободан Селенић, интервју дат Феликсу Пашићу 1994. године у: *Лудус*, децембар 2008, бр. 148.
- Феликс Пашић, *Како смо чекали Годоа кад су цветале тикве*, Бапер Прес, Београд, 1992.
- Хана Арент, *Извори Тотализма*, Феминистичка издавачка кућа '94, Београд, 1999.
- Hans-Thies Lehmann, *Постдрамско позориште*, Центар за драмску умјетност и Центар за теорију и праксу извођачких умјетности, Загреб-Београд, 2004.
- Siegfried Melchinger, *Повијест политичког казалишта*, Графички завод Хрватске, Загреб 1989.

ЈЕЛЕНА ПЕРИЋ



Јелена (Слободан) Перић је рођена 23. 8. 1982. у Вршцу. Студирала је на Филолошком факултету у Београду (Група за Српску књижевност и језик). Магистарске студије књижевности похађала је на Филозофском факултета Универзитета у Источном Сарајеву (2008–2012) где је стекла звање магистра књижевноисторијских наука. На Филолошком факултету у Београду одбранила је докторску дисертацију септембра 2018. године на тему Пригодна драма у српској књижевности 18. и 19. века.

Учестовала је на књижевно-научном скупу „Српска проза данас“ у Билећи (2011) посвећеном књижевном опусу Драгослава Михаиловића, као и на књижевно-научним скуповима у Нишу, Крагујевцу и Вишеграду. Сарађује са научно-истраживачким установама и часописима у Србији и Републици Српској, а у звање доцента на Факултету за дипломатију и безбедност Катедра за продукцију драмских и аудиовозуелних уметности и медија, изабрана је априла 2019. године.

Стручна и научна интересовања Јелене С. Перић усмерена су ка књижевним токовима 19. и 20. века. До сада је објавила десет научних радова, од којих половина проучава дела Д. Михаиловића, а њен научно-истраживачки рад пре свега се односи на историју драме и позоришта, политичку драму у светском и европском контексту, као и на социологију позоришта.

НЕНАД ПЕРИЋ

Ненад Перић је рођен 1979. године у Београду, где са изузетно високим просецима завршава основне и магистарске студије менаџмента и продукције Факултета драмских уметности, што и специјализира на ВШМУ у Братислави, док докторску дисертацију „Креирање и евалуација медијске политике“ брани на Факултету за културу и медије у Београду.

Од пунолетства до започињања академске каријере, десет година је био стално запослен као маркетинг или бренд менаџер. У том периоду се ангажовао и као организатор у Народном позоришту и координатор у Ректорату универзитету уметности у Београду. Учесник је више пројеката на пољу културе и медија од 2000-те до данас, као и две успешне изборне кампање у иностранству.

Одржао је неколико специјалистичких курсева и значајан број трибина из области медија, маркетинга и комуникација. Аутор је и две мулти-медијалне изложбе у Међунарођном културном центру и ДКСГ у Београду, а оснивач једне сталне (Дизајн УМ) и продуцент десетак. Објавио је (као аутор или први аутор) три монографије до ове и преко седамдесет научних радова у међународним и домаћим часописима (од чега десет у WoS). Члан је редакција и рецензент неколицине међународних и домаћих научних часописа.

На Факултету за дипломатију и безбедност је шеф Катедре за продукцију уметности и медија, чији је и оснивач. На два факултета Универзитета Метрополитан ангажован је на свим студијским нивоима и ментор је на докторским студијама, а био је и први декан Факултета дигиталних уметности у трогодишњем периоду. Редовни је професор друштвено-хуманистичких наука и редовни је професор уметности.



САДРЖАЈ

Рецензије	5
Уводна реч	7
Увод	11
Теоријско полазиште	12
Историјска димензија односа политичке драме и позоришта (политичка драма и позориште у светском и европском контексту)....	15
Српска политичка драма и позориште	27
XIX век	27
XX век	30
Политика и политичке драме Драгослава Михаиловића	37
Стваралачки портрет Драгослава Михаиловића	37
Кад су цветале тикве	43
<i>Кад су цветале тикве</i> - роман	43
<i>Кад су цветале тикве</i> - драма	45
Политичка позадина и последице драме <i>Кад су цветале тикве</i> и њени драмски ликови.....	59
ЗАБРАНА	65
Политика у којој „Протуве пију чај“	73
„Скупљач“ данашњег политичког позоришта	77
Уместо закључка.....	85
Литература	87
Биографије	90

Издавач
ФАКУЛТЕТ ЗА ДИПЛОМАТИЈУ И БЕЗБЕДНОСТ
Катедра за продукцију, Травничка 2 (Савски венац), Београд

За издавача
Проф. др Ненад Ђорђевић, декан

Аутори
Јелена Перић
Ненад Перић

Наслов
ПОЛИТИЧКА ДРАМА И ПОЗОРИШТЕ У
ДРАМАМА ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА

Рецензенти
Др Драган Танчић, научни сарадник,
Институт за српску културу, Приштина-Лепосавић
Проф. др Миливој Ненин,
Филозофски факултет, Нови Сад

Лектор и коректор
Мастер Катарина Ђушић, професор српског језика

Технички уредник и припрема за штампу
Дипл. инг Александар Алексић

Идеја за корице
Др Ненад Перић
Мастер ум. Небојша Мисковић

Графичка израда корица
Sargon Creative Media

Штампа
Интерпринт плус, Београд

Тираж
300

ISBN 978-86-87545-31-1

Београд, 2019. године

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09-2 Михаиловић Д.
792:32

ПЕРИЋ, Јелена, 1982-

Политичка драма и позориште у драмама Драгослава Михаиловића / Јелена Перић, Ненад Перић. - Београд : Факултет за дипломатију и безбедност, 2019 (Београд : Интерпринт плус). - 91 стр. : слике аутора ; 21 cm

Тираж 300. - Стр. 5-6: Рецензије / Драган Танчић, Миливој Ненин. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија: стр. 87-89.

ISBN 978-86-87545-31-1

1. Перић, Ненад, 1979- [аутор]

а) Михаиловић, Драгослав (1930-) -- Дrame б) Позориште -- Политика

COBISS.SR-ID 281913868