

Петар Марјановић

НОСТАЛГИЧНИ ОСВЕТНИК С ПЕРИФЕРИЈЕ ГРАДА

ДРАГОСЛАВ МИХАИЛОВИЋ: „КАД СУ ЦВЕТАЛЕ ТИКВЕ”

У јесен 1969. године, када је Југословенско драмско позориште извело представу *Кад су цветале тикве*, на основу прве драме приповедача и романијера Драгослава Михаиловића, у српској драмској књижевности завршило се раздобље у којем су доминирали драматичари који су, езоповским језиком и алегоријским метафорама, критички разматрали проблеме југословенског друштва (Јован Христић, Велимир Лукић). У то време, велику популарност критике стекао је Александар Поповић, који је у раним драмским делима, на самосвојан али недовољно директан начин, писао о новом типу друштва и његовим странпутицама.

Основна особеност прве Михаиловићеве драме било је проницљиво и веродостојно посматрање живота, чиме је премошћена несагласност која је у српским драмским делима постојала између сцене живота и позоришне сцене. Драмом *Кад су цветале тикве*, Михаиловић је доказао да поседује и драмски таленат. Иако се у фрагментима овога дела види пишчево недовољно театарско искуство, без устручавања ћу рећи – парафразирајући класичну критику Јована Скерлића, написану 1901. године поводом премијере *Кошћане* Борисава Станковића – да бих већину драматуршки коректних драма наших неокласичних и постмодернистичких драматичара заменио за неколико убедљивих сцена тог дела.

I

Основа сижеа Михаиловићеве драме је „прича” о судбини разорене породице радника Сретеновића. Они су житељи Душановца, који је у време збивања радње, између 1949. и 1953. године, био периферија Београда. Главни лик драме је млађи син Сретеновићевих, боксер Љуба Врпче Шампион, чији се животни пут прати, на нивоу фабуле, до 1966. године. Радња је фрагментарна, а судбине ликова неумитно одређују два веристичка круга стварности и силе којима се не

могу супротставити и на које немају утицаја. Први је последица тактичког сукоба комунистичких партија Совјетског Савеза и Југославије, који разорно утиче и на животе малих недужних људи. Реч је о обрачунима полиције с „издајницима” домовине и партије (хапшење Љубиног оца Андре и брата Владе), а полицију, иако наизглед из другог плана, овде маркантно представља Стари Перишић, којем писац, већ у попису ликова драме, даје означавајуће карактеристике („луковник УДБ-е и председник боксерског клуба Раднички, инвалид без леве руке, народни херој”). У функцији радње, у првом чину, Перишић је антагонист драме који је одлучујуће усмерио судбину главног лика. Други круг су збивања међу Душановчанима (чија су схватања, менталитет и језик дати изразито уверљиво). Он у основи има „причу” о злочину (Столе Апаш силује Шампионову сестру Душицу; она се убија, и ојађена мати Милинка пада у тешку депресију и умире у психијатријској болници) и праву на освету која израста из моралних норми те скучене средине (Шампион убија Апаша и успешно, бар пред властима, прикрива злочин). Тај сукоб истоврсних противника карактеристичан је за драмска дела отворене форме.

Као особену спону ова два круга веродостојног света, писац ствара и трећи: то су нараторски монолози Шампиона (I, 8 и II, 16) и Драганчета Стоиљковића (II, 3), који успоравају ритам представе, али су неопходни као везивно ткиво фрагментарно замишљене структуре драме. У истој функцији је и сцена (II, 6) у којој Љуба, Драганче и Андра, сваки у посебном осветљењу, својим исказима употпуњују фабулу драме. При том монолози Шампиона, својим носталгичним „треперењем”, подсећају на изванредни, истоимени пишчев роман – исходиште каснијег драмског дела. Шампион говори тринаест година после збивања, године 1966, у Естерсунду, градићу у Шведској у којем, после бекства из Југославије, живи у добровољном изгнанству. Тиме се заокружује судбина главног лика драме која има неке особености трагичног античког хероја: удес, сазнање, испаштање. Епилог драме, који се не ослања на изворне призоре романа, пишчев је покушај да сновиђењем главног јунака, у којем се јављају најдражи и најсудбоноснији ликови из његовог живота (три дуо-сцене: Душица – Столе Апаш, Стари Перишић – Љуба, Милинка – Андра, у којима се они понашају и говоре онако како у животу нису делали и говорили), покаже трагични несклад између његове нагонске природе и тоталитарног режима који је осујећује и спречава да се изрази, својом догматском принудом стварајући недохватну разлику између приземне стварности и сна о срећном, и човека достојном, животу.

Драма *Кад су цвейшале ѿикве* има изврсно замишљену причу, упечатљиве ликове, сугестивну атмосферу и аутентичан језик. Није тешко запазити да је писац напореда користио доминантна начела и отворене и затворене форме драме, али сви разнородни системи знакова су у складној функцији грађења језика нарације. То се може пратити од уводних призора, који нису експозиција у класичном смислу. Ситуације у прве четири сцене пуне су робустних и директних физичких акција, али њихова функција није да покрену заплет радње, него да гледаоце упознају с грубијанским животом младих маргиналаца Душановца. (Банда Столета Апаша силује келнерицу са Звездаре, приморавши њеног љубавника, водника у униформи, да то посматра; Љуба Врапче Шампион побеђује у боксерском мечу који се види *in vivo*; а затим, у форми „сцене-одблеска”, сазнаје се да је одузео невиност пристојној, лепој, и у њега искрено заљубљеној, „девојци из града”; писцу успева да ненаметљиво наговести да је „пријатељство” двојице главних „лафова”, Столета Апаша и Љубе Шампиона, само формално, што после четврте сцене ствара сценску напетост у очекивању неминовног, коначног сукоба.) Ова експозиција своје врсте наговештава драмско дело отворене форме, за које су карактеристични ликови ниског, аморфног друштвеног положаја и проблематичне или недефинисане човечности, који се јављају у свом амбијенту и у ситуацијама чија је драстичност оправдана, јер служе за илустровање света који аутор жели да прикаже.

Следеће три сцене догађају се у породици Љубе Шампиона. У петој, види се да је то честита, припроста и, упркос окружењу и општим приликама, релативно срећна породица (отац, мати, два сина и кћи); при том писац посебно наглашава братско-сестринску љубав Душице и Љубе, што би могао да буде основни разлог каснијег осветничког убиства. У шестој сцени, први пут се јавља мотив резолуције Информбиро-а, који радњу покреће у трагичном смеру. Писац то остварује мајсторском ефикасношћу: у заједничкој соби за спавање, Љубин отац Андра и старији брат Влада слушају вести с радио-апарата („Гаварит Масква”), изговарајући, у првим репликама, означавајуће коментаре (*Андра*: „Зар смо за ово некад штрајковали? Све упропастише”; *Влада*: „Похапсише најбоље људе”). Седма сцена развија отворени мотив (Владина нервоза и покушај да наговести Љуби да би га могли ухапсити, при чему се запажа жеља писца да покаже колико је Љуба, на почетку драме, у суштини наиван момак, којег мало шта интересује – осим бокса и девојака). Ове три сцене чувају континуитет збивања, времена и места, а то је особеност драмских дела затворене форме. У тим призорима, и догађаји „скривене

радње” најављују се преко гласника (овде су то вести с радио-апарата и коментари Андре и Владе). И то нису једини примери: многе сцене ове драме нису саме собом заокружене целине, него су „карике ланца”, што карактерише затворену форму драме.

Први дуги монолог Љубин (I, 8), тринаест година после збивања радње, свесно је разбијање хронолошког континуитета догађаја. (У драмама отворене форме, ту дисперзију најчешће врши главни лик у виду исказа о својим интимним проблемима и о притиску окружења.) Његова функција је сценски корисна, јер наговештава да ће судбина Љубе Сретеновића бити у средишту радње. Он говори о чежњи за завичајем у који се никад више неће вратити и о свом животу у изгнанству („Имам породицу. Мој клинац Арне има десет година. Он је Швеђанин. Моја жена Инге родила га је пре мене, као девојка. Други су овде обичаји... Мој клинац ме обожава; а, не могу да кажем, волим и ја њега”). Даља догађања само се наговештавају („Кад ми се онда, онако за кратко време, све било стовалило на главу, и кад сам затим и ја оно био учинио, у први мах ми на памет није падало да бежим преко границе. То није било ни у којој мојој комбинацији. Ту сам се, на Душановцу, родио, ту треба и да останем. А затим, десило се шта се десило”).

После тога, наизменично се продубљују оба наговештена сукоба. Одвијају се у два паралелна тока радње, повезана ликом Љубе Шампиона. На кошаркашком стадиону „Црвене звезде”, Шампион „скида рибу” Столету Апашу, а у том свету је то преступ који се никоме не опрашта (I, 9), док следећа сцена, уз неколико делотворних обавештења о начину живота главног лика, показује и ниво на којем осваја девојке као на „траци”. Три последње сцене првог чина воде разрешењу сукоба у првом току радње: три полицајца – „удбаша” упадају ноћу у кућу Сретеновићевих, и хапсе Владу (I, 11); породица сазнаје да је ухапшен и Андра у предузећу (I, 12), а расправа Шампиона и Старог Перишића, а затим Перишићев исповедно-директивни разговор с Ракићем, поручником Милиције, најдужа је сцена целе драме, и пресудна за судбину протагониста. У драматуршком смислу, то је кулминациона сцена првог драмског круга, и заслужује детаљнији коментар.

Расправа почиње наглашеном напетости, и пример је добро вођеног драмског сукоба, јер обе стране у спору имају јасно постављене позиције и сопствене доказе и образложења који одговарају психологији ликова. Вешто је смишљен и инцидент који покреће расправу: долазећи у салу за тренинг боксера, Стари Перишић чуо је последње Шампионове речи („Кажи му: ја сам шампион, а он је сероња!”) и схватио коме су упућене. У основи Шампионовог грубог „вербалног деликта” су забринутост и огорчење због хапшења оца и брата, и страх за живот мајке („Кева ће, Стари, да ми одапне”).

Позиција Старог Перишића, високог функционера УДБ-е, целовито је постављена. Користећи искуства из живота и професије, он расправу почиње тако да је тешко разлучити шта у његовим исказима преовлађује: помирљивост, патетика или иследничка дволичност („Па, у реду, Шампионе: један сероња те поздравља. Један сероња који је као сероња и руку изгубио“). Насупрот њему, искреност и младалачки темперамент носе Љубу у заоштравање сукоба („Не ‘ватај одмах на то... Рибе, чујем, добро ‘ваташ и том једном“). Очита је намера Старог Перишића да, стишавањем конфликта, покуша да у ринг врати можда и најбољег боксера Клуба, чији је он председник по партијском задатку. И Перишић зна да су невоље у породици разлог што је Шампион престао да тренира и непотребно изгубио једну борбу, па зато покушава, али не успева, да разговор скрене од суштине конфликта (Љуба: „Стари, не могу да боксујем... И ти тачно знаш због чега је то тако, немој да се правиш луд“). Психолошки је уверљиво што „лаф“ Душановца не може да схвати да свемоћни председник Клуба говори истину када се правда да не може да му помогне (Перишић: „Није то мој сектор. А и да јесте: јаче је од мене. Ситан сам ја ту“). А када Перишић избегне да младом боксеру објасни суштину сукоба с терена „високе политике“, Шампион му – он који политику не познаје, али инстинктивно не верује у њену постојаност – скреше у лице речи које нико други не би смео изрећи („Помирићете се ви. Опет ћете ви једни другима да лижете дупе“). Све време сукоба Перишић не открива ни сопствено мишљење, ни губитничку опорост која би могла да буде одлика тако замишљеног лика. Зато је и могућно да се „прва рунда“ њиховог сукоба – после Перишићевог обећања Љуби да ће му пустити оца из затвора – завршава привидним затишјем (Перишић: „Добро, иди. И од сада да ми тренираш. Здраво“. Љуба: „Здраво, Стари. Хвала ти“).

Ново заоштравање сукоба изазива неочекивани долазак Љубиног оца из затвора. Његово уплашено и збуњено скидање качкета пред Перишићем, нејасно признање Љуби, кроз сузе, да је и сам крив за Владино хапшење, посредан опис тортура у затвору (Андра: „Гори су него Немци“) потресе Шампиона, а брига за брата одведеног незнано куд из затвора у Београду доводе до новог појачавања сукоба. Измењују се тешке речи, после којих нема повратка (Љуба: „Ти си банда, Стари“. Перишић: „Податке за твог брата дао нам је твој отац“). Шампион тражи исписницу из Клуба, а Перишић наређује да му је дају – без икаквих услова. Тек у завршном делу ове сцене – у разговору с поручником Милиције Ракићем – свестраније се открива Перишићев лик. Стари „удбаш“ сећа се младости и својих разочарања која су последица спознаје да се, живећи у „погрешној улици“, неповратно нашао „у блату до гуше“. Мало наде донело му је познанство са Шампионом, којег је заволео, пожелевши да му буде *дружи отац*.

Покушао је да му помогне у невољи која је снашла његову породицу, до границе коју му је страх за сопствену позицију допуштао. Али када му је – навикнутом на власт и силу – озлојеђени младић рекао да је гори од Бећаревића и да га се гади, пожелео је да га убије. Расан портретист, писац у завршном приказу показује да су двојност природе и посао који га је као личност уназадио условили и одлуку – освету Перишића, која брутално мења и живот и судбину младог боксера. Шампиона позивају у најтежи и најопаснији род војске, где се најдуже служи и где су јединице најгоре, а при том га прате рђаве штапске карактеристике. Све то, по задатку, спроводи поручник Ракић, чије колебање Перишић пресеца подсећањем на досије који Ракић, као предратни полицајац, има у УДБ-и. Контроверзно је и последње Перишићево признање да одлази намеран да „три дана пије као свиња – и да бије жену”. Кулминациони сукоб првог круга (Шампион – Стари Перишић) отвориће могућност за низ догађања, што ће довести до новог врхунца радње при крају другог чина, који је већ на самом почетку драме наговештен притајеним сукобом протагонисте (Шампиона) и антагонисте другог драмског круга (Столе Апаш). Ова структурна особеност Михаиловићеве драме – две кулминационе сцене у једној драми – и ретроспективни монолози подсећају на драмска дела затворене форме.

Други чин, годину касније, почиње сценом у којој аутор на оригиналан начин користи познату епску и драмску схему вишечланог понављања радње с преокретом, којом се користило више аутора, често и као основним организационим принципом целе радње¹. Речју: на простору који се симултано мења, чују се, из неодређених извора и без конкретног извођача, једна за другом, три војничке песме. После сваке песме следи приказ у којем милиционар Суља пендреком понеког претуче. Прве две жртве сценска су припрема преокрета (Мита Мајмун и Ивица Лепи чланови су банде Столета Апаша), док обрачун с дечацима и инвалидом, после треће, показује не само бахатост него и нечовечност представника власти. Овако замишљен лик милиционара потврђивао је и ауторову грађанску храброст у држави „слободе, братства и јединства” године 1969: Суља – муслиман у униформи пребија недужне грађане. После четврте песме, то је оригинално решење које шири коришћени модел, појављује се нови насилник – Столе Апаш. Следе два приказа – интермеца (Столе пресеће Шампионову сестру као вук Црвенкапу, а после сазнања да је Суља пребио Мајмуна и Ивицу има и напету расправу са Шампионом, који га опомиње да му „по Душановцу не пресеће сестру”), после којих долази до обрачуна – преокрета у којем Апаш, после сурове и

¹ Илустративан пример у том смислу је драмолет *Кнез Иво од Семберије* Бранислава Нушића, први пут приказан на сцени 1900. године.

кржаве туче, остварује *Пирову њобеду* над Суљом. Разуме се да би се, приликом тумачења ове сцене, могло упозорити на то да и аутори драма отворене форме често користе понављања и варијације као композиционо средство којим се постиже појачано дејство неке сценске ситуације.

Претежни део другог чина прати, у два тока радње који се стално преплићу, судбину главног лика драме. Први чине збивања за време Шампионовог служења рока у војсци (II – 2, 4, 9, 10, 12, 13, 17), током којег црне вести из Београда затамњују његову личност, потврђујући сазнање да околности, у високом степену, одређују поступке људи. Аутор с разумевањем, постепено повећава несреће које се надвијају над породицом Сретеновић, и оправдавају преображај душановачког „лафа” и боксерске наде у немилосрдног осветника (II – 5, 7, 8, 11, 14, 15). Кулминациона сцена другог чина (II,18) и другог тока радње, чија је неумитност ненаметљиво припремљена и маестрално остварена, потврђују да су живи језички садржаји и уверљива истинитост измаштане опоре стварности особена вредност књижевних дела Драгослава Михаиловића.

Време и место обрачуна прецизно су одређени (11. септембар 1953, у сутон, на путу за санаторијум у Сурдулици). Назначени простор карактеристичан је за драме отворене форме у којима знаци природе утичу на судбину ликова драме (у атмосфери дословног сутона, Столе Апаш се сећа лета и цветова тикве, слутећи да ће тама септембарске ноћи заувек прекрити и његов живот). Особеност је ових сцена да се унутрашња проживљавања ликова често манифестују жестоки физичким обрачуном (у Михаиловићевом делу то доводи до смрти једног од учесника у сукобу). Вербални део сукоба директан је и округан. Има мало патетичности у најави доласка осветника, али је формулација природна, јер од Шампиона не би баш требало очекивати деликатност („Дошао сам мало да ти откинем главу”). Предлог Апашу да може да запали цигарету цинична је парафраза „последње жеље” и илуструје схватање углађеног понашања друштвених маргиналаца и груби хумор. Иако му Апаш не остаје дужан, осећа се (то писац мајсторски нијансира) да слути да му је дошао крај. (Подсећа Љубу да му је „прву рибу наместио” и научио га „како се марише”, али га не поштеђује приче како је силовао Душицу). Ваља подсетити да је у првом чину драме аутор с неколико дискретних наговештаја показао да је љубав према сестри најосетљивија тачка емоцијама не баш богатог Шампионовог живота. После свега тога, неминован је обрачун без милости (*Љуба*: „Сад три главе да имаш, све три бих ти откинуо”). Ипак, писац даје Апашу неочекивани исказ у виду поетске метафоре, којим он напушта аутентичну животну раван (*Столе*: „Е, то, Врапче, није нимало лепо од тебе. Туберани умиру у лето, кад цветају тикве. Сад није лето, Врапче!”). Тај исказ, у прошлом времену, писац ће

ставити и као наслов драме. Сликровити језик само је увод у сценски конкретна догађања. Следи крвава туча. И Љуба прима жестоке ударце, али не престаје да удара Апаша у туберкулозне груди, све док „ужасно кашљући”, и хрипљући, Апаш (не)падне на лакат и почне да точи крв из себе. Ни у предсмртној агонији Апаш се не каје („Да могу, опет бих ти исто учинио”), што је пишчев „сигнал” да је и акт силовања Апаш учинио из нетрпељивости према Шампиону, али му, ипак, омогућује – као грубијани осетљивог срца – да други пут варира мотив цвета тикве, збуњујући питањем свог убицу – осветника: „Богаму, виде ли ти некад те јебене тиквине цветове?” Затечен, Шампион („Не знам. Не сећам се. Сад идем”) брзо и без тријумфа напушта разбојиште, док га, као предосећање смрти, прати звук Апашевог „ужасног кашља”.

Последње три сцене (II, 19, 20, 21) показују мајсторство писца да у мирним и мизансценски статичним призорима оствари драмску напетост. Збивају се на улазу разореног дома Сретеновићевих (сугестиван је детаљ да Љуба седи на прагу куће, као што је некад седео његов отац). Тај праг као да симболише додирно место кроз које је спољни свет разорно утицао на животни простор и срећу породице Сретеновић. У деветнаестој сцени, поручник Милиције Ракић истражује околности Апашеве смрти. Тај „информативни разговор” могао је да буде непријатан за Шампиона да је Ракићеве сумње оснажио пресудни сведок; Столе Апаш, међутим, ни умирући није хтео да ода име свог убице. То кључно место ове сцене показује пишчево познавање психологије и „правила игре” која су у то време доследно поштована међу „тврдим момцима” периферије града. У двадесетој сцени, Љуба позива Смиљку (девојку из града) телефоном; она би могла да буде симбол његове срећне младости – односно, несхватања да ју је неповратно изгубио. У двадесет првој сцени посећује га Апашева мати Ружа („Прича се, Љубо, да си ти то учинио”). То је сцена велике драмске снаге – потресан разговор у коме ни једна страна не може да одступи. Љуба не признаје да је убио Апаша, а Ружа је уверена да њено дете, Столе, није могло да силује Душицу („Ја сам га од литре мяса подигла и знам шта је он могао и шта није”). Делује природно што та ојађена, припроста жена изриче последње речи разговора у праштајућем, хришћанском духу („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”). Ток и исход овог разговора пример је како Михаиловић на оригиналан начин формира дијалог који има особеност прилаза дијалогу карактеристичан и за затворену и за отворену драмску форму.² Када

² „У дијалогу затворене драме, драмске личности разумеју једна другу, али не прихватају противникову аргументацију. У отвореној драми, разумевање је незнатно због... тога што је свака драмска личност заплетена у своје властито Ја. Партнери често као да говоре у различитим равнима” (Фолкер Клоц: *Затворена и отворена форма у драми*, Лапис, Београд 1995, стр. 149).

га у истој сцени посети Смиљка, Љуба не зна да је она већ две године у браку и да има дете. Када то сазна, опрашта се и од ње. То је метафорични опроштај Шампиона од младости и љубави. У завршној дидаскалији, Љуба се спрема – сада је и о завичају реч – на пут без повратка.

Тако, после убиства из освете, главни лик Михаиловићеве драме пролази кроз фазу спознаје трагичке кривице, што доводи до одлуке о испаштању као облику испуљења. Гледалац то сазнаје из, помало мелодрамског ретроспективно-наративног, трећег драмског круга. За тај пут неопходно је било језгро човечности, коју је Љуба сачувао, упркос судбини коју су одредиле околности примитивне средине и тоталитарног режима у којима је, на своју несрећу, живео. Уметничка убедљивост којом је остварен не само главни лик, него и низ других комплексно замишљених ликова, резултат је ауторовог разумевања за несавршеност људи, што су, као особеност његових прозних дела, запазили и његови први критичари.³

У драми *Кад су цветале њиве* има тридесет девет означених ликова и велики број статиста без текста, што је једна од особености драме отворене форме. Сви они имају своју боју, животност, рационалну и сценски делотворну функционалност. Речју: или показују биолошке корене протагонисте (мајка Милинка, отац Андра, брат Влада и сестра Душица), или непосредно и живо друштвено окружење (Драганче Стојиљковић, Стари Перишић, тренер Попарсић и капетан Зорић, Столе Апаш), или особени свет његових емоција (Смиљка), док се низ споредних ликова јавља у функцији стварања карактеристичних ситуација и атмосфере (маргиналци с Душановца, милиционар Суља, Келнерица са Звездаре, Прва и Друга девојка, ликови из боксерског клуба и из војске), чему служе и многи ликови који се само помињу у тексту (природно је што је међу њима највише боксера: троструки европски првак Банкарло Лозати, Шовљански, Мариборчанин Рудолф Сламниг, Милош Перовановић, Чаушевић; два су лика из света политике и одваја их огромна амплитуда важности: Стаљин и Јовица, члан душановачког Комитета; а ту је и злогласни полицајац из времена Другог светског рата, Бећаревић; такође је природно што међу овим ликовима највише простора у драми имају Љубина супруга, Швећанка Инге, и посинак Арне).

III

Градећи структуру сценског збивања, Михаиловић је у драми *Кад су цветале њиве* користио – како сам нагласио – и затворене и отво-

³ Владета Јанковић: *О драмама Драгослава Михаиловића*, поговор књизи Драгослава Михаиловића, *Увођење у йосао*, Народна књига, Београд 1983, стр. 201-213.

рене драмске форме. Као и већина драма отворене форме, и ова се завршава окончаном основног тока радње – убиством из освете које изврши главни јунак – али се на нивоу фабуле радња наставља његовим животом у емиграцији. С друге стране, радња драме организована је у оквиру два чина и има логичан след догађања усмерен према крају, што доводи до утиска о радњи као заокруженој целини (то је особеност драмских дела затворене форме). Исти је случај са главним ликом, који има доследно остварену линију развоја, по чему се разликује од ликова отворене драме који су представљени на почетку радње и не мењају се до краја дела.

У драми *Кад су цвешале њиве* наслућује се пишчева жеља да сваки од токова радње (три драмска круга и епilog) има посебне, и социолошки означавајуће, просторе. Тако су све сцене уличне банде Столета Апаша смештене у екстеријер (шумица на Душановцу, ринг стадиона, улица на Душановцу, кошаркашко игралиште „Црвене звезде” на Калемегдану, башта кафане, пут код санаторијума у Сурдулици), док се сцене у којима се пресудно одређује судбина породице Сретеновић дешавају у ентеријеру (кухиња и „мушка соба” у кући Сретеновићевих на Душановцу, сала у психијатријској болници, боксерска свлачионица, сала за тренинг, телефонска говорница). Сцене трећег круга оправдано нису просторно прецизније одређене: ринг на недефинисаној локацији као симбол Шампионовог голготског пута, али и простор његовог животног одређења (I, 8), амбијенти без икакве назнаке (II, 3; II, 16), док су три празна простора, у шестој сцени другог чина, назначена само осветљењем. У простору за епilog види се само лежај на неодређеном месту и путоказ на коме пише SVERIGE, док костими и реквизити у сценском сновиђењу имају функцију знакова.

Велики број коришћених сценских простора у Михаиловићевој драми (укупно двадесет осам) у функцији је тенденције да се централни лик дела „конфронтира са што је могуће више аспеката свог контра-актера, света”.⁴ Писац, такође, у више сцена повезује радњу с простором, и тако је потпуно осмишљава („Да би се разумело шта драмске личности чине и шта им се догађа, потребан је и просторни амбијент, у коме оне живе, делају и трпе”).⁵

Дидаскалије су у Михаиловићевој драми разуђене, и често означавајуће одређују и сценску ситуацију и акцију на сцени. Њихова „густина” понекад оставља мало простора редитељу – то, наравно, не мора да буде мана. У неким призорима је јасно да дидаскалије пише расан прозни писац (I, 1). Има сцена у којима су назнаке за време дате сасвим шкрто („дан”: I – 1, 10, 12; „ноћ”: I, 11, II, 1; „сутон” – II, 18; „лет-

⁴ Фолкер Клоц: *Истио*, стр. 98.

⁵ Фолкер Клоц: *Истио*, стр. 103.

ње вече” – I, 9; „лето” – I, 5; „као да пада снег” – први приказ епиплога), а низ ситуација без назнаке за време одвија се тако што се оно подразумева. Описи простора су такође шкрти, али их аутор испуњава веристички грубим приказима (коитус, силовање „на ред”, шамарање, сурова туча, хапшење, пендречење, плување крви, мокрење, нокаут на рингу, предсмртна агонија), или специфичном звучном кулисом која је илустрација збивања и показује да је писац с пажњом читао драмска дела Чехова (тишина је, само што негде зазуји тролејбус, залаје пас или лупне канта; црквена звона; плач; војничке песме; музика за игру; вести с радија; сирена милицијских кола; куцање на вратима; звук мотора одлазећег аутомобила; звук гонга; аплауз; брујање публике; скандирање; плесак; жагор; тајац). Михаиловић не описује физички изглед ликова, али означава њихове акције, психолошка проживљавања и даје упутства за низ физичких радњи које доприносе и упечатљивости ситуације и развоју радње. Као илустрацију, довољно је навести примере из прве сцене првога чина која се збива у шумици на Душановцу („Водник устаје. Закопчава панталоне и поправља блузу. Пали цигарету. Сагиње се да је пољуби. Водник јој намигне и крене. Жена устане и, пушећи, почне да истреса неку блузу... Апаш јој иза леђа одједном скочи право на главу... Сви на жену навале... Она ипак некако успе да ослободи уста... Дојури Водник... Оборе га и почну да га ударају... Столе јој ускаче међу ноге и откопчава плиц... Водник у Мајмуновим и Ивичиним рукама плаче”), у којој ови фрагменти дидаскалија омогућују да се збивања прате и без дијалога. Ово посткоитално злостављање Водника и Келнерице у периферијској шуми потврђује драматуршки постулат да и простор условљава оно што се одиграва у њему.

Сви коментатори Михаиловићевог књижевног стваралаштва с разлогом су наглашавали да експресивну снагу и уметничку вредност његовом делу даје природни и аутентични језик (који је, наравно, креација писца). У драми *Кад су цветале ѿшкве*, као језички изражај користи се, најчешће, колоквијални жаргон периферије града. Међутим, и тај језик Михаиловић мајсторски диференцира, водећи рачуна не само о географско-историјској локацији простора него и о карактеру ликова, њиховој професији, сценској ситуацији и тренутном психолошком стању лика (у томе смислу, карактеристични су лексички валери у сукобима Стари Перишић – Љуба и Столе Апаш – Љуба, као и разговор Апашеве мајке и Љубе.)

IV

Драмом *Кад су цветале ѿшкве*, Драгослав Михаиловић створио је дело које је проширило круг наших сазнања о времену репресивне политике и до данас остало опомињућа истина о друштву у којем

живимо. Она је исказана кроз сирови живот јунака с маргина заједнице у време када се свим средствима гајио утопијски „оптимизам” и уверење да се, упркос тешкоћама, стално крећемо узлазним путем који води ка благостању. Љуба Сретеновић Врпче, alias Шампион, спутан друштвеним чиниоцима, изложен је суровим искушењима и унесрећен када покуша да се избори за лично схватање правде. У том контексту, требало би нагласити да је основни противник главног лика драме – свет (друштво) који га окружује, а Стари Перишић и Столе Апаш само су појединци (и сами, сваки на свој начин, жртве) који то окружење изражавају. Такође, ваља истаћи да у овој драми ни један лик не остварује оно што се условно зове срећа. Па ипак, упркос посртањима и обезвређености, протагонист ове драме сачувао је човечност, успео је да одреди свој идентитет и да се с горчином помири с неизбежношћу изгнаничког живота у туђини. Створивши, са супругом Инге и посинком Арнеом, заједнички свет, и поред повремених криза, слично јунацима романтичарске драме, он успева да буде победник у поразу.

У време настанка дела, године 1969, ауторове уметничке истине нису биле у складу с прокламацијом званичне идеологије. То је довело до покретања непоштедне кампање „с највишег места”, и завршило се политичком осудом, скидањем представе с репертоара, негативним последицама за писца и редитеља представе⁶, и условило вишегодишњу кризу Југословенског драмског позоришта. На естетском плану, био је заустављен тек започети ток српске драматургије, у којем се, полазећи од стварног живота (као што су чинили Чехов и други велики писци света XX века) остваривала уверљива уметничка транспозиција. У томе контексту, Михаиловићева драма *Кад су цветале тикве* једно је од прекретничких дела српске драмске књижевности после Другог светског рата.

У време када су се појавили, и роман и драма *Кад су цветале тикве* били су узбудљиво сведочанство о блиској прошлости. Време је пролазило, и догађаји из педесетих година постајали су, за свест нове генерације, слика неког удаљеног времена, али је Михаиловићева

⁶ Особен допринос позоришној режији у Срба дао је Боро Драшковић, чија је редитељска каријера у позоришту, после значајних представа Сартрових *Прљавих руку* и драме Драгослава Михаиловића *Кад су цветале тикве*, неприродно прекинута 1969. године. Представа *Кад су цветале тикве* последња је његова режија у позоришту. Одлуку да напусти театар донео је самостално. Видети о томе опширније у Драшковићевом напису *Парадокс о сирели у зрау*, Сцена, бр. 2–3, Нови Сад 1990, стр. 111–116. Било је, наравно, и писаца, и позоришних критичара, и новинара, и позоришних људи, који се у овој опској и акустичној афери нису понели славно. Представа Југословенског драмског позоришта *Кад су цветале тикве* остаће запамћена по сувереној режији Боре Драшковића и неколико изврних глумачких остварења: Михаило Јанкеић (Љуба), Љиљана Крстић (Милинка), Љубиша Јовановић (Андра), Михајло Костић (Столе Апаш) и Љуба Тадић (Стари Перишић).

драма својим уметничким дометом и данас сачувала актуелност и занимљивост. А све што се дешавало с делом *Кад су цвешале тикве* – и сурова негирања и похвале које су уследиле после нове премијере у Народном позоришту у Београду, 1984. године – потврдиле су, безброј пута потврђене, речи Виктора Игоа из *Предговора „Ернанију”* да „истина и слобода имају ту изванредну одлику да им подједнако иде у прилог све што се чини за њих и све што се чини против њих”.⁷

Petar Marjanović

SERBIAN TWENTIETH CENTURY PLAYWRIGHTS

Summary

With a play *When the Pumpkins Bloomed*, Dragoslav Mihajlovic has created a work which extends our understanding of what the period of repressive politics was like and which, to date, remains a cautionary truth about the society we live in. This truth is conveyed through the raw lives of the heroes from the margins of society which the play depicts, observed at the time when utopian optimism was cultivated with all the means at hand, and when, in spite of difficulties, belief in progress and eventual achievement of well-being for all prevailed. Ljuba Sretenovic Vrapce (the sparrow), alias the 'Champ', a man limited by social circumstances, is exposed to severe temptations and is unfortunate in his attempt to vindicate his personal sense of justice. Although he stumbles and thinks himself worthless, the protagonist of this play preserves his humanity, manages to achieve a clear sense of identity and to accept the bitter inevitability of life in exile. With his wife Inge and his stepson Arno, he manages to find enough things in common for a new life and, in spite of occasional crises, to become, like the heroes of romantic drama, a victor, a 'Champ' in the midst, and in spite, of defeat.

The play *When the Pumpkins Bloomed* has an excellently conceived plot, memorable characters, suggestive atmosphere and authentic language. It is not difficult to observe that the author has employed the dynamic principles of both open and closed dramatic forms, but all the diverse systems of signification contribute harmoniously to the construction of the narrative language of the play.

At the time the play was written, in 1969, the truths it highlighted were not in line with those proclaimed by the official ideology. This led to a campaign against the author, initiated from „the highest places”, culminating in political censure, removal of the play from the repertoire, harmful after-effects for both the playwright and the director, and a prolonged crisis in the Yugoslav Drama Theatre. Aesthetically, the event put a stop to the development of that serbian dramaturgy which took as its starting point the real life of people and (like Chekhov and other great dramatist of the twentieth century) went on from there to create its impressive artistic transpositions.

⁷ Наведено по књизи *Теорија драме XVIII и XIX век*, приредио Владимир Стаменковић, Универзитет уметности у Београду 1985, стр. 175.