

ТЕАТРОН

часопис за позоришну уметност

186
187

ЛУБИЛЕЈ

**150 година
Народног позоришта
у Београду**

ФЕСТИВАЛИ

64. Стеријино позорје



НОВИ ДРАМСКИ ТЕКСТ
Мирко Демић
Победници, победници

САДРЖАЈ

НОВИ ДРАМСКИ ТЕКСТ

Мирко Демић, <i>Победници, победници</i>	5
Милош М. Радовић, <i>Победници победници - драматуршки коментар</i>	47
Биљана Остојић, <i>Разговор са Мирком Демићем</i>	52
Биографија Мирка Демића	56

ФЕСТИВАЛИ

Ана Тасић, <i>64. Стеријино позорје</i>	57
---	----

ЈУБИЛЕЈ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА (1868-2018)

Зоран Т. Јовановић, <i>Ратни управници Народног позоришта у Београду (1941-1945)</i>	67
Весна Крчмар, <i>Подсећање на велику глумицу Марицу Поповић</i>	73
Љубомир Стевовић, <i>Медаља у спомен ступања на престо кнеза Милана Обреновића 1872.</i>	78

ТЕАТРОЛОГИЈА

Милена Кулић, <i>Марко Фотез и ревитализација дубровачке књижевне баштине</i>	83
Сава Анђелковић, <i>Бановић Страхиња као драмски лик</i>	90
Уна Ђелошевић, <i>„Проклета авлија“ између два архетипа</i>	99
Младен Ђуричић, <i>Туђина у језику</i>	102
Златко Грушановић, <i>Концепт хероја у друштву и српској драми крајем 20. века</i>	108

Златко Грушановић

КОНЦЕПТ ХЕРОЈА У ДРУШТВУ И СРПСКОЈ ДРАМИ КРАЈЕМ 20. ВЕКА

Књижевни хероји су често, али не и обавезно, оличавали друштвене хероје у свету уметности, па је фокус овог истраживања однос друштвене стварности и уметности кроз концепт херојства. И друштвени и књижевни хероји су пројекција друштвеног идеала, система вредности или друштвене потребе. Пошто су се кроз историју и књижевне епохе мењали друштвени идеали, мењали су се и типови хероја и сваки период у развоју друштва изнедрио је одговарајућу врсту хероја. Значење хероја у друштвеној заједници временом се мења, па се самим тим мења и значење хероја у драми кроз различите епохе. Зато су одређени типови хероја у неким књижевним периодима били заступљени више, а у неким мање.

Савремени (савременост узимамо у смислу двадесетовековног идеолошко-филозофског плурализма) доноси неодређеног хероја, обичног а чудног, услед самосвести да је маргинализован, каткад и необичног. Егзистенцијални немир, лабилност и друштвено неприхватљива равнодушност га често наводе на рат против безначајног, што скандализује друштво које га немилосрдно трансформисе у исмејаног бунтовника јер он покушава да дефинише значење и вредност. Склон медитацији, савремени херој обитава у малом кругу људи, ствара властиту културу, на унутрашњем плану је некохерентан, а на спољашњем пркоси средни, систему, држави, институцијама и формалним организацијама.

Из свега наведеног, можемо закључити да се особине и типови хероја мењају пропорционално развоју/промени друштвеног конструкта хероја у различитим периодима, па је стога и концепт херојских врлина променљив. Хероји могу бити оличени у надмоћним и божанским ликовима, али исто тако могу бити подређени судбини и неминовностима, попут конвенционалних ликова. Херој поседује, неку демонску, неодолјиву снагу која га тера, прогони, али куда, то и он само нејасно слуги. Осећа да га негде чека једно дело које мора извршити; у њему пламте снаге које некако морају провалити из њега, иначе ће се угушити, али ерупција мора увек да се оконча његовом смрћу. Они живе у константном сукобу са собом и светом око себе. Не маре ни како ће се завршити та борба, победом или поразом,

већ су помирили, више жуде за великим тренутком, кулминацијом јунаштва када ће или победити или погинути у великој екстази (Лукач, 1978, 212)".

Користећи метод социолошко-театролошке анализе савремене српске драме, циљ нам је да у раду потврдимо хипотезу да типови хероја, који су стварани у овом периоду, заправо представљају огледало друштвене стварности тог времена. Историјски тренутак у коме се ти хероји формирају врло је специфичан, како због тога што је на ширем нивоу *fin de siècle*-а, тако и због специфичне политичке ситуације у којој се српско друштво нашло у том периоду, а чије се последице и данас осећају. Крај 20. века сабира не само искуства читавог столећа, већ можда и целокупног миленијума. Кроз ту призму преломљена, драмска светлост гради прилично несталну слику света, тако да ликови у савременој српској драми овога периода за релативно кратко време пролазе кроз низ трансформација. Драмски јунак еволуира (тачније инволуира на културно-етичком фону, често потпуно неподударном са актуелним друштвеним обрацем) од типа националног хероја, у време распада Југославије крајем осамдесетих и почетком деведесетих година, преко **антихероја** једне имагинарне земље створене од остатака националних (о)сећања, до лика без идентитета, без илузија, равнодушног и отуђеног, крајњег стадијума преображаја, **проблематичног јунака**.

СРПСКА ДРАМА У ПЕРИОДУ ОД 1945. ДО 1990.

Непосредно после Другог светског рата долази до развоја позоришта у Србији, пре свега као средства политичке пропаганде. Будући да је позориште тада било под совјетским утицајем, и књижевни тип хероја био је дубоко утемељен на друштвеном моделу ратних и послератних хероја комунистичко-социјалистичке идеологије у духу друштвене револуције. Комунистичко руководство преузело је и друштвено-привредни модел и суштину уметности из Совјетског Савеза. Задатак уметности је био да улепша стварност и пренесе конструктивну поруку (сетимо

се, данас анегдотског Стаљиновог упутства писцима у Пушкиновом дому – „Другови писци, ви сте инжењери људских душа“, те су „проходност“ имала само она уметничка дела која су прихватила социјални ангажман друштвене револуције. Самим тим, и херој у литератури био је социјално и морално ангажован у духу новог поретка. По угледу на епске јунаке, у друштву се стварају **традиционални хероји** (партизани, комунистичке вође, народни хероји, ударници...). Долази „до наглог развоја позоришта у Србији, јер је нова власт с разлогом сматрала да је позориште снажно подстицајно средство преко којег је могла да се шири њена политика и у култури и да се пропагандистичко-идеолошки утиче на свест људи“ (Марјановић, 2005, 380). Однос према стварности био је ангажован и позориште је на себе преузело више друштвених обавеза, те су бирана класична дела реалистичке литературе у којима се традиционални херој бори против капиталистичког уређења или се друштво приказује негативно са свим својим манама (*Ревизор* Николаја Гогоља, *Краљ Бетајнове* Ивана Цанкара, *Ујка Вања* Антона Чехова). Послератну српску драму немогуће је посматрати изван контекста југословенске драме, која се креће од пропагандних текстова до модерних уметничких форми.

Удаљавање политичког врха од совјетског модела 1948. год. довело је до постепеног отварања према Западу, а до краја педесетих година позориште се постепено ослобађа наметнуте тематике из Народно-ослободилачке борбе и социјалне револуције. У овом периоду јавља се низ нових, неафирмисаних писаца, који су покушали да превазиђу конформизам и дођу до сопственог, савременог односа према прошлости и стварности. Најважнији догађај у развоју послератне драме била је појава комада *Небески одред* 1956. године, чији су аутори Ђорђе Лебовић и Александар Обреновић, а којим се доводи у питање „друштвена надградња“ и класна свест. Наиме, пред идејом смрти у овој драми, све се руши, па и идеолошки, религијски, класни и сваки други модел хероја. Традиционални херој, који је изнад обичних ликова, уступа полако место **нехероју**, обичном лику који се по особинама не издваја од других.

На репертоару позоришта тог доба, поред дела класичне драматургије, налазиле су се и савремене драмске представе, у којима су се смењивали **традиционални хероји и нехероји**. Такве су нпр. драме: драматизација романа *Песма* (1955) Оскара Давича, *Вила Лапа* (1957) Велимира Суботића, *Којоту* (1958) Ивана Студена, *Шта зрицкаш, друже* (1959) Бранислава Ђорђевића и Бранка Павловића, затим *Председник кућног савета се жени* (1960), *Наш председник се жени* (1960) Драшка Шаљбића, *Благо тајанствене пећине* (1960) Душана Добровића, *Пророк* (1962) Жарка Ко-манина, *Вук бубало* (1962) Душана Станојевића. О извесном степену слободе при избору репертоара говори Марјановић: „Промене односа позоришта и органа власти настала је после доношења Устава 1963. године, јер је свакој средини дата могућност да сама одлучује о раду постојећих позоришта, и изједначена су права глумаца са правима запослених у установама и предузећима“ (Марјановић, 2005, 384). Шездесетих година 20. века учвршћују се везе са Западом, услед чега се уметност брже развија, па неки критичари често овај период зову и „златним добом“¹. Писци су покушали да поставе на сцену историјске представе и хероје у алегоријском кључу, како би кореспондирани са савременим друштвеним збивањима. У томе се издвајају драмски писци попут Јована Христића, са драмама *Чисте руке* (1960) и *Савонарола и његови пријатељи* (1965). Међу овим драматичарима истичу се и Борислав Михајловић Михиз, драмама *Бановић Страхиња* (1963) и *Командант Сајлер* (1967), те Драгослав Михајловић, по чијем је роману *Кад су цветале тикве* направљена 1969. године и представа, која је након само пет извођења скинута са репертоара.

Највеће промене у позоришту одиграле су се почетком седамдесетих година. Проредила су се извођења класичних дела, нестајале су приче о социјалним контрастима и идеологији социјализма, а под утицајем модерне америчке и енглеске драме повећао се број драмских комада са темама из савременог живота. Од алегоријских драма, које углавном припадају високомиметском модусу, те чији су хероји

надмоћнији, бољи од обичних ликова, прешло се на нискомиметски и иронијски модус и дезинтеграцију хероја. У овом периоду појављују се драме Велимира Лукића *Дуги живот краља Освалда* (1963) и *Афера неђужне Анабеле* (1969), *Генерали или сродство по оружју* (1971) Борислава Пекића, *Маратонци трче почасни круг* (1973) Душана Ковачевића, *Хасанагиница* (1974) Љубомира Симовића, *Медальа* (1975) Вељка Радовића.

У први план међу драмским врстама избија комедија и исмејан херој. Њен обновељ је есте Александар Поповић, који је једно време суверено владао нашом сценом². У драми *Развојни пут Боре Шнајдера* појављује се лик исмејаног хероја, па драма успоставља сатирични однос према тадашњем животу у социјалистичкој земљи: извргава подсмеху нестручност људи, хедонизам, лажни туритански партијски морал, опортунизам политичара...

И Љубомир Симовић, песник и драмски писац, у драми *Чудо у Шаргану* (1975) доводи на сцену савремене **проблематичне хероје** са градске периферије, дајући публици веродостојну слику једног слоја српског народа: необразованог, помало аморалног, у раскораку између села и града. У овој Симовићевој драми доминантна је тема патње његових јунака. То су хероји који живе наметнутим животом, чија жртва или мучеништво немају циљ, смисао и разлог. Модел протескно **исмејаног хероја** појављује се већ у првим драмама Душана Ковачевића – *Маратонци трче почасни круг* (1972), *Радован Трећи* (1973), *Балкански шпијун* (1983).

Уз водеће драмске писце, крајем седамдесетих година издвајају се и драмске списатељице са својим асоцијалним, **отуђеним неподобним херојима**, попут Милице Новковић са драмом *Камен за под главу* (1977) и Деане Лесковац са драмом *Слике жалосних доживљаја* (1979). Осамдесетих година појављују се *Ненад Прокић*, аутор драме *Метастабилни Граал* (1985), Јован Радловић, са драмом *Голубињаца* (1982),

¹ Видети више у: Марјановић, Петар, 2005: *Мала историја српског позоришта: XIII–XVI век*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.

² Од четрдесетак позоришних комада, те већег броја радијских и телевизијских драма и драма за децу, чији је аутор Александар Поповић, издвајају се: *Чарола од сто петљи* (1965), *Сабља димискија* (1965), *Крмећи кас* (1966), *Развојни пут Боре Шнајдера* (1967), *Кале доле* (1968), *Друга врата лево* (1969) и др.

као и Слободан Селенић, са драмом *Ружење народа у два дела* (1987). Представа *Голубњача* изазвала је оштру антикампању јер је обрађивала међунационалне односе Срба и Хрвата. Представа је скинута са репертоара Српског народног позоришта у Новом Саду, али не и у Београду. Ова драма из 1982. године била је једна од увертира за драме са друштвеним моделом националног хероја избавитеља – вође. О томе у једном коментару који цитира Марјановић сликовито говори драмски писац и професор Ненад Прокић: „Бранили смо Голубњачу, мислећи да бранимо само позоришни чин. Али, бранили смо нешто сасвим друго, данас знам шта. Из те одбране створили су се редови на благајни за *Колубарску битку*, а они нису обећавали ништа добро” (Марјановић, 2005, 439). *Голубњача* говори о усташком терору, историјској истини која се у бившој Југославији није много помињала јер би нарушила „харомонију” југословенског друштва.

Крај осамдесетих година обележавају бурна политичка догађања. Након Осме седнице Централног комитета Савеза комуниста Србије 1987. године, нарочито после масовног окупљања народа на Газиместану 1989. године већ можемо говорити о горљивом национализму као доминантној црти српског друштва. Један од извора набујалог националног осећања лежи у атмосфери општег незадовољства у вези са положајем нације у тадашњој Југославији, док се у осталим републикама појавило потпуно супротно становиште, да земљом доминира великосрпски хегемонизам који вуче своје корене још од Југославије Александра Карађорђевића.³ Због тога

³ Америчка обавештајна агенција – ЦИА, према Ковачевићу, предвидела је у једном од својих извештаја сценарио будућег распада Југославије, неколико година пре стварног разлаза: „У року од једне године федеративни систем више неће постојати, а у року од две године Југославија ће вероватно нестати као држава. Ни Комунистичка партија ни ЈНА неће бити у стању да одрже земљу заједно. Партија је у расулу; Армија је изгубила престиж због јаке идентификације са Комунистичком партијом и због тога што се у земљи махом сматра институцијом у којој доминирају Срби. Национални понос, економске тежње, подстицање етнички засноване религиозне и културне идентификације наставиће да гурају Словенију и Хрватску ка независности. Сецесионистичка осећања су снажно стимулисана српским покушајима да до-

су драме са националном тематиком имплицитно биле антикомунистичке. Наиме, комунизам у бившој Југославији покушао је да изгради наднацију, те је свако покретање националних питања истовремено било аниткомунистичко и обратно, па се може рећи да је антикомунизам често имао национални набој. Осамдесетих година почињу и побуне на Косову, исељавање Срба, проблеми у другим републикама. М. Ломпар у књизи *Дух самопорицања* развија тезу по којој су Срби током целог прошлог века гушили националност или им је она пак била угушивана много више него осталим нацијама на простору СФРЈ, при чему су у исто време оптуживани за великосрпски национализам. „Мислим да и политички и културни радници српске националности већ пате од комплекса неке предодређене кривице па у том страху допуштају да се дисквалификују и оне акције и она дела, или пак само интенције, које се у нормалним условима у сваком народу и свакој народности природно испољавају. Није, дакле, реч о појединчевом прихватању кривице, које може израђати и из недокучивих и несаопштивих мотива, него о амбијенту у којем се овако јавно исповедање надличне кривице – ‘великосрпски национализам је најопаснији’ – појављује као унапред одобрено и саморазумљиво” (Ломпар, 2014, 59).

Из таквог друштвено-политичког миљеа и националне историје израста неотрадиционални епски херој, који доприноси буђењу националних осећања током целе деценије осамдесетих. Представе у којима се он јавља су углавном имале косовску тематику (*Косовска хроника* Рајка Ђурђевића, *Косово Милана Шеврлића*, *Бој на Косову* Петра Зеца и др.) или мотиве из Првог светског рата. У сећању су остале, у првом реду, две представе: *Колубарска битка* (1989) и *Ваљевска болница* (1989). „Са завршетком Другог светског рата и са новим уједињењем, теме везане за Први светски рат постале су у српској драмској, и не

минирају федералним политичким процесима. [...] У Словенији, а у мањој мери и у Хрватској, нови национализам је западно, демократски и предузетнички оријентисан; у Србији је укоренjen у етатистичкој економији, војној традицији и склоности ка јакој централној власти на челу са динамичком личношћу” (Ковачевић, 2007, 49).

само драмској књижевности морално политички не подобне, из више разлога. Страдања и ратовања српског народа у Првом светском рату била су нераскидиво везана за појмове националног, за личност политике и историје Краљевине Србије, за династију Карађорђевића. Дrame које би говориле о њима никако се нису могле уклопити у новије концепције историје" (Фрајнд, 1996, 219).

Повратак драмске тематике везане за Први светски рат Марта Фрајнда објашњава „променом у општем расположењу око позоришта после 1971. године која је допринела да се Први светски рат као тема поново изгуби са наших позорница да би се на њих вратио и постао један од важних предмета новије српске историјске драме почетком осамдесетих година. Не треба посебно наглашавати да је и овај нови заокрет у позоришној судбини наше теме био у тесној вези са променама у ширим друштвеним оквирима тренутка." (Фрајнд, 1996, 221).

Због свега наведеног, потпуно је јасно зашто репертоарска политика осамдесетих година обилује темама из националне прошлости, а доминантан модел хероја јесте онај тип кога је друштво тих година прижељкивало: (нео)традиционални херој – избавитељ, осветник, национални вођа... То је модел јунака који покушава да свој народ, заједницу, спасе од неправедних и надмоћних антихероја. Такве представе и њихови хероји постају веома популарне због друштвеног тренутка у којем су настале. Тако, загребачки критичар Далибор Форетић у Марјановићевом наводу закључује „да је *Колубарска битка* пре феномен публике него феномен представе саме" (Марјановић 2005, 397). Не треба заборавити да у овом периоду почињу да стварају и писци који ће својим комадима обележити и позориште деведесетих. Међу њима су Небојша Ромчевић (*Силе у ваздуху*), Синиша Ковачевић (*Ново је доба*), Стеван Копривица (*Дуго путовање у Јевролу*), Вида Отђеновић (*Како засмејати господара*), који ће на драмску сцену донети нове типове хероја.

Југословенско позориште деведесетих година се дезинтегрисало на театре новооснованих националних држава, а националне страсти су кулминирале у

свим деловима бивше земље. У Србији је обновљен мит о нацији, „кући на сред друма“, вековним неправдама, те је крах комунизма довео до почетка нових односа, који су инсистирали на националном идентитету. У исто време, народ се поистовећује са пословицом и херојским митом да „Срби добијају у рату, а губе у миру“, при чему се имплементира врло проблематична особина нације да све спорове решава ратом. У таквој атмосфери је 1990. године национално острашћена публика у ЈДП-у онемогућила извођење представе *Свети Сава* Синише Ковачевића. У друштвено-политичком смислу, последица деценија 20. века представљала је најтањније раздобље новије српске историје. Карактеристични су је ратови, у којима као земља никада званично нисмо учествовали [...] пад моралних вредности и социјална беда народа" (Марјановић, 2005, 388).

Позориште је неретко покушавало да иде у сусрет владајућем појачаном националном осећању, тако да је свако дело у коме би се уочио и најмањи наговештај локално-историјског – добијало епитет националне драмске књижевности или, у нашем случају, појачавало српски национализам. Таква дела су покушала да покажу херојску трагику у ратовима које је српски народ водио, али су у времену у коме су се појавиле проглашене највишим изразом национализма. Поред херојства у светским ратовима и устанцима, главна водилца политичког и уметничког дешавања постаје косовска легенда о јунаштву и жртвовању, што нарочито долази до изражаја приликом јубиларне шестовековне годишњице Косовског боја. Позориште није имало ни снаге ни визије да се одупре политици тога времена, те је често индиректно било инструмент друштвених превирања у актуелном тренутку, „што не значи, наравно, да је позориште у потпуности подржавало политику Слободана Милошевића, али свакако значи да јој се није суштински супротставило" (Ромчевић, 2005, 8).

Нису све представе имале националистичку тенденцију, али је рецепција публике била таква, те је самим тим долазило до комерцијализације патриотских осећања и поигравања са њима. На основу свега наведеног, можемо закључити да је непосредно по-

сле Другог светског рата од модела хероја бранитеља владајуће идеологије, дошло до појаве хероја који преиспитује друштвену (читај комунистичку) стварност, а како су одмицале године, те „строги комунизам“ прелазио у „лагоднији социјализам“, постепено се све више издваја модел исмејаног хероја, а потом и проблематичног хероја, који је тражио смисао и указивао на неправде у друштву.

СРПСКА ДРАМА У ПЕРИОДУ ОД 1990. ДО 2000.

Деведесетих година, друштвене прилике постајале су све сложеније, толико да сукоби и трвења у политичком животу упоредо егзистирају творећи неколико супростављених полова, на шта указује Љубодраг Димић детектујући те опозиције: „У политичком животу српског народа, располућеног између југословенске државе и дијаспоре и унутрашњим границама подељеног између Србије и осталих република, мада притајено, наставиле су да тињају бројне поделе и сукоби који се могу идентификовати на више кључних равни: четничко - партизанској, грађанско - комунистичкој, југословенско - српској, српско - хрватској, српско - албанској, клерикално - антиклерикалној, верско - атеистичкој, монархистичко - републиканској, фашистичко - антифашистичкој, комунистичко - антикомунистичкој, модернизацијско - конзервативној, српско - србијанској, централистичко - аутономашкој, прозападној - изолационистичкој, интернационалистичко - антисовјетској, миротворној - ратној, демократској - антидемократској“ (Димић, 2005, 86). Све то је довело до краха једнопартијског система 1990. године, након чега су уследили настанак вишепартијског система, увођење санкција 1992. године, појава хиперинфлације 1993, политичке поделе и сукоби, принудна регрутација и ратови, вишемесечни протести грађана 1996/97, НАТО бомбардовање 1999. године и, коначно, велики народни протест у октобру 2000. године. Позориште из таквог времена није изашло као победник, него као „дезорјентисано у репертоарском, организационом и идејном смислу, већ подуже утемељено на помереном систему

вредности, изоловано до аутизма, оптуживано да је подгревало националистичку еуфорију, прекасно се дистанцирало од власти, пречесто угађало најнижим укусима, смејало се када се ваљало замислити, да је своје стреле трошило на мртви титоизам, а мало их сачувало за разгоропађени национализам...” (Милосављевић, 2002, 52).

У периоду од 1990. до 2000. године стварао је велики број драмских писаца. Када се посматра позоришни репертоар већих градова у Србији тог времена (Београд, Нови Сад, Ниш, Зрењанин, Кикинда), затим репертоари позоришних фестивала (Стеријино позорје, Вршачки, Новосадски, Крушевачки фестивал), текућа критика (позоришна, књижевна, театролошка), као и други чиниоци, може се уочити готово јединствени поступак којим се концепт хероја трансформише из препоручених ликова као носилаца система друштвене вредности у ликове који су представљали право „огледало“ стварности. При томе треба узети у обзир и опсег којим драме захваћају савременост, модерност или актуелне проблеме свог времена, али и универзалне теме. На почетку деведесетих, стварали су већ признати комедиографи претходног раздобља, попут Александра Поповића и Душана Ковачевића, а затим и Слободана Селенића и Виде Огњеновић. Први су створили дела као што су *Бела кафа* и *Кус петлић*, односно *Клаустрофобична комедија* и *Професионалац*, у којима склоност ка карикатуралним, гротескним изобличењима изазива комичне, али и застрашујуће ефекте. Друго двоје аутора написало је комаде међу којима се посебно истичу *Ружење народа у два дела* и *Је ли било кнежеве вечере?*, у којима је иронија истовремено израз човекове немоћи пред историјским феноменима, али и ефикасно оруђе за критику тих појава. Ови аутори су, пре свега, показали да се у прошлости крије и клица мрачне, туробне садашњости, нешто што ће довести до разарања природне основе друштвеног поретка у нашој земљи. Из млађе генерације издвојило се троје писаца: Игор Бојовић, Владимир Арсенијевић и Биљана Србљановић, чинећи групу која је у драму, како примећује Стаменковић, унела „непосредну садашњост [...] међу које се, с разлогом и оправдањем,

умешао и један њихов старији колега, Ђоран Марковић. Уз све сличности и још веће разлике које имају међусобно, они су се сви суочили с истим проблемом: како у драми која се данас изводи описати оно што се јуче догодило, а не упasti у замку јурнализма, у позоришну фељтонистику? И у томе су подједнако успели проналазећи одговарајућа решења" (Стаменковић, 2000, 211). За разлику од наведених прећодника, у драмама ових аутора било је директних рефлексја стварности, испуњених трагичном судбином појединца у хаотичном историјско-политичком животу, са појачаном свести о тешким друштвеним и психолошким проблемима савременог окружења и слому читавог друштва – у духу онога што амерички теоретичар Џ. Л. Стајан заговара када каже да је „драма друштвени догађај или ништа“⁴.

Специфичност политичке ситуације у којој се наша држава нашла у том периоду наметнула је проучавање ликова и кроз социолошку и културолошку призму.

Српски народ често је у својој прошлости тражио упориште које би му помогло да редифинише идентитет. Овај проблем се нарочито актуелизује у последњим деценијама 20. века, услед распада Југославије⁵, стварања Европске уније, те непрестаног иселјављања становништва. Крајем 80-их и почетком 90-их година на историјском плану одиграла се дезинтеграција вештачког наднационалног Југословенског идентитета уз истовремено поновно рађање старих или настанак нових националних идентитета. У таквим условима, питање идентитета постаје изу-

⁴ Styan, J. L., 1965: *Dramatic Experience, A guide to reading of plays*, London: Cambridge, University, Press.

⁵ Међу бројним узроцима за распад Југославије као догађаја од судбинске важности истиче се пад Берлинског зида, а за југословенску ситуацију свакако је био значајан и престајак оштрих сукоба западног и савјетског блока, затим нестајање Савјетског Савеза, као и ослобађање источноевропских земаља од савјетске доминације. Са друге стране, како Ковачевић примећује, „и Америка и Европа носе историјску одговорност пре свега за одсуство политичке воље да се озбиљно позабава проблемом распада Југославије и за одсуство потребне и заједничке акције, за међусобно престижно преглањање и неспремност за озбиљнији ангажман, дакле пре свега за нечињене“ (Ковачевић, 2007, 372).

зетно важно у свим крајевима бивше државе, па и у Србији, коју је званична политика, макар декларативно, тежила да прикаже као наследника Југославије и југословенства. Позориште није остало имуно на историјска збивања.

У српској драматургији осамдесетих година 20. века јавља се низ драма са историјском тематиком, којима се, свесно или несвесно, идијелизују актуелни национални и друштвени циљеви. Потрага за идентитетом изгубљеним у прошлости свела се на трагање за догађајима који би могли оправдати поступке у садашњости. За успех овакве врсте драме заслужне су историјске и друштвене прилике које су у великој мери креирале хоризонт очекивања гледалаца. Истраживачи попут Марјановића указују да су идије националног театра гравитирале углавном око два стожера, претпостављања духовног материјалног (углавном као сублимираног неуспешних политичких пројеката, лоших одлука и непријатељности историјском тренутку), и ново ишчитавање националне прошлости у служби рационализације тих истих неуспешних пројеката, у којима се очитава васколика историјска немилошћ као предоминантна националне историје. „Поруке појединих представа националне драматургије, према мишљењу неких критичара, биле су још од осамдесетих година у служби, небеске Србије“. Реч је о репертоарској политици која је посебну пажњу и велики простор у месечним репертоарима посвећивала делима са темом из српске историје, чији је циљ био буђење националних осећања или покушај да се узроци тадашњих невоља налазе у ближеј и даљој прошлости нације. Требало би поменути и то да, уз сасвим ретке изузетке, није било представа које су дословно, служиле режиму, а још су ређе биле оне критички усмерене на трагична ратна збивања и на проблеме преживљавања. У том контексту, поменућемо особене представе *Колубарска битка* (1990) и *Тамна је ноћ* (1993) (Марјановић, 2005, 396). Усесталије приказивање драмских комада са тематиком из националне прошлости у овом периоду је последица сличности прошлих догађаја са савременим дешавањима. Брисање граница између прошлости и садашњости имплицирало је митологизацију са-

дашњости и коинцидирање са митском прошлошћу. На тај начин, појам садашњости привидно се губи и рађа се универзално параисторијско време, у коме је главни национални интерес борба за опстанак, представљен кроз вечну борбу против неправде која се по неком митском неумитном обрасцу догађа на нашим просторима. Позориште и неки драмски писци покушали су у прошлости да пронађу узроке за актуелно стање, предвиде његове последице и одговоре на питање зашто се историјска неправда понавља. Као што је Фрајнд приметила „и у једном и у другом кругу драма прошлост се стално доводила у везу са садашњошћу: кроз аналогije, кроз експлицитна или имплицитна поређења, кроз поуку, а некад и кроз отворену и по вредност појединих сцена или дела у целисти погубну политичку агитацију” (Фрајнд, 1996, 83), што нас наводи на неизбежну паралелу са националном драмом 19. века, која се користила идентичним пропагандним инструментаријумом.

Историјски ликови који се јављају у српској драми деведесетих година подстицали су специфичне емоције и реакције код публике, пре свега на психолошком нивоу. Неретко је циљ њиховог појављивања био да се публици сугерише цикличност историјских збивања, која се као усуд надносе изнова и изнова над нашим народом, те да се, преко историјских ликова, пошаљу поуке и упуте успаваном народу. Већ је драма *Свети Сава* (1989) у бити гротескна, гласно изазивачка критика Синише Ковачевића на набујали национализам. Такође, и Вида Огњеновић, у драми *Је ли било Кнежеве вечере?* (1990), критикује националну митоманију стасалу у преовлађујући друштвени дискурс. За разлику од њих, Селенићева драма *Кнез Павле* (1990) представља реконструкцију прошлости, време распада земље 1941. године, антиципирајући готово идентичну стварност распада Југославије 1990. године. Још један владар сличан Селенићевом кнезу Павлу јесте и кнез Михаило, у истоименој драми Светлане Велмар Јанковић из 1995. године, чији поступци (можда пре – одсуство поступака) и политички сензибилитет у атмосфери једне политичке дезоријентисаности гледаоцу неизбежно намећу паралеле са тренутком у коме се драма приказује.

О интегралности писца, саме драме и публике, не-одвојивих од живота нације говори и Дивињо када примећује да је „позориште пре свега уметност која је дубоко укореењена у конкретном, колективном животу, како због свог порекла и околности да користи улоге и ситуације из живота, тако и због свог деловања на разне врсте публике које узбуђује или буди из духовне учмалости. Позориште се још мање него било која друга уметност може одвајати од средине у којој настаје. [...] Не постоји ниједан велики драмски писац који истовремено није био бар саучесник људи из позоришта, који живим спонама није био повезан са ускомешаним светом у коме се драмска дела претварају у позоришне представе” (Дивињо, 1978, 47).

У тако бурном периоду, какав је последња деценија 20. века, могуће је препознати универзалну типологију ликова кроз које се преламају и уметничка и друштвена проблематика. Потрага за идентитетом у периоду од 1990. до 2000. године обележена је дивинизацијом ликова из националне прошлости, њеном рекапитулацијом, као и покушајима да се садашњост хероизује упоређивањем са прошлошћу. Повезаност различитих, доминантних идеолошких концепата и проблема идентитета је осим са социолошко-политичког аспекта добро проучен и у науци о позоришту. Жунић издваја јасну хронологију двадесетовековног проблема идентитета: „Проблем идентитета је нарочито заострен педесетих година двадесетог века, са уочавањем кризе смисла и губитком идентитета у масовном друштву, и шездесетих година – у вези са криптомарксистичком политиком идентитета мањинских група (етничких, религијских, феминистичких...), да би коначно добио постмодернистичку ауру напуштањем Марксових подела (класе, левица–десница), у корист нових типова груписања” (Жунић, 2002, 39). У таквом времену, друштвена стварност наметнула је позоришту лик „рехабилитованог” националног хероја, нарочито у другој половини 80-их година. У прошлости су проналажени различити типови хероја који ће народ водити ка избављењу из тешких криза. На том путу избављења, ликови су се, у потрази за идентитетом, трансформисали од националних хероја до антихероја који одбацују било какав иден-

титет. Позориште је пратило сложени сукоб који се у Србији одвијао не само на политичком, већ и на духовном и социјалном плану. И у савременим и у класичним комадима играним тих година, публика је са безмало физиолошком глађу пратила представе у којима је препознавала себе и откривала истину о себи. „Ако публика очекује да је глумци задовоље, хранећи је представом, позориште показује која глад мори људе у једном граду, оно даје тачну дијагнозу оног чега нема или нема довољно. Отуд позориште дајући нам оно што нам је потребно, открива нам истину о нама“ (Јевтовић, 2001, II).

Потрага за идентитетом изгубљеним у прошлости је карактеристична за српску драму почетком деведесетих година, па су писци преваходно бирали историјске теме, било да их реконструишу, било да их пародирају. О томе сведоче драме: *Је ли било кнежеве вечере* (1990), *Бела кафа* (1990), *Кнез Павле* (1991), *Ђе-нерал Милан Недић* (1992), *Змај од Србије* (1994), *Кнез Михаило* (1996). Поједини писци наставили су да се баве историјским темама и крајем деведесетих, али са различитим идејама и приступом, нпр. у драмама *Каролина Нојбер* (1999) и *Бокешки Д-мол* (2000). Писци су у прошлости тражили аналогију са садашњошћу, јер се у њој, како схвата Дивиньо, „кристалишу колективни менталитети, разни ступњеви непрестаног и чежњом испуњеног стремљења спонтаном животу, сукоб слободе са свим могућим принудама које се су-протстављају њеном пуном развоју“ (Дивиньо, 1978, 31). Историјски ликови у српским драмама с краја 20. века потврђивали су раширено осећање безања и схватање да нам се историја понавља – попут Селенићевих ликова у драми *Кнез Павле* или кнеза Михаила Светлане Велмар Јанковић, који је идентичан лику невољеног владара Павла у немирним временима. Синиша Ковачевић покушава да рехабилитује председника владе, Милана Недића, осуђеног као издајника у комунистичкој Југославији; Вида Огњеновић својом драмом *Је ли било кнежеве вечере?* критикује острашћеност националним митовима, док се *Каролина Нојбер* Небојше Ромчевића бави односом публике и позоришта, уметности и стварности, хлеба и сна. Копривичини ликови у драми *Бокешки Д-мол*

историјски су легендарни, али искључиво везани за поднебље Котора.

За разлику од ликова у драмама са историјском тематиком, ликови у неисторијским драмским остварењима 90-их година осликавају малог човека растављеног тешким временима промене и распада земље. Ове драме, обојене иронијом, „тешиле“ су или, провоцираше: *Професионалац* (1990), *Урнебесна трагедија* (1991), *Тамна је ноћ* (1993), *Турнеја* (1996), *Говорна мана* (1997), *Београдска трилогија* (1997), *Породичне приче* (1998), *Пад* (2000), *Пари Томпсон* – *Трагедија једне младости* (1996), *Лаки комад* (1995), *Породичне приче* (1998)... Хероји ових неисторијских драма настављају живот видно измењени, без идентитета и без илузија. Они губе борбу у стварности, у којој је нужност побеђивала вољу и слободу, стварајући од њих гротескне и апсурдне ликове. Временска дистанца између друштвене стварности и драмских тема у позоришту су се смањиле, па је публика у оваквим представама „гледала у своје огледало, плакала, тешко уздисала, поново пролазила кроз оне сате када је у становима целу ноћ горело светло, када се бежало од поштара ко од куте, да би на крају дугим аплаузима поздравила млади тим. Критичари су рекли: релевантна представа“ (Јевтовић, 2001).

Као што је већ је напоменуто, почетак периода деведесетих карактерише хероизација савремености кроз поређење са прошлошћу. Том приликом, градили су се нови митови, који су одговарали друштвено-политичкој стварности, а огледали су се у креирању типа хероја вође – ослободиоца и избавитеља народа. Публика је одлазила у позориште да би гледала хероје из своје прошлости, а поједине драме „излазиле су у сусрет“ потребама публике, стварајући на сцени такве хероје. Политички мит владао је позориштем помоћу садржине и идеологије коју је намегао. „Успон и пад популарности одређеног позоришног жанра директно је везан са променама укуса публике, односно са променама у друштву, са променом услова у којима се одвија свакодневни живот. Публика бира свој омиљени жанр у одређеном времену. Зато говоримо о таласу, политичког позоришта, које нам је било потребно када нисмо имали друге могућности

да проговоримо о темама које нас заокупљају, док је био мир, а олује још нису почеле" (Јевтовић, 2001). Убрзо се, међутим, деведесетих година јавио и супротан талас, ликови чије херојство почива на разарању митске и легендарне јуначке парадигме.

Ако се драмски ликови на овај начин посматрају према типским особинама хероја и антихероја, могу се уочити неке карактеристике у развоју српске драме и културе у овом периоду. Из тога произлази да су ликови у драмама с краја осамдесетих били на специфичан начин хероизирани, и да су, упоредо са друштвом чији су представници, прешли развојни пут од хероја националне прошлости до антихероја – ликова без илузија и идентитета. Управо су друштво и култура тог периода пресудно утицали на овакав развој драме, будући да је публика очекивала да позориште задовољи њену потребу за поистовећивањем са херојем, бунтовником или антихеројем.

ЛИТЕРАТУРА

Дивињо, Жан, 1978: *Социологија позоришта, Колективне сенке*, Београд: БИГЗ.

Димић, Љубодраг, 2001: *Историја српске државности. Књ. 3, Србија у Југославији*, Нови Сад: Српска академија наука и уметности, (Огранак Беседа) – Друштво историчара Јужнобачког и Сремског округа.

Жунић, Драган, 2002: *Национализам и књижевност*, Ниш: Просвета.

Јевтовић, Владимир, 2001: *Узбудљиво позориште*, Београд: Јанус.

Ковачевић, Живорад, 2007: *Америка и распад Југославије*, Београд: Филип Вишњић, Београд: ФПН.

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

Ломпар, Мило, 2014: *Дух самопорицања*, Београд: Euro-Giunti.

Марјановић, Петар, 2005: *Мала историја српског позоришта, XIII–XXI век*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.

Милосављевић, Александар, 2002: „Светла тачка мрачне декаде: Позориште у Србији 1990–2000”, *Театрон*, бр. 118, стр. 52–61.

Ромчевић, Небојша, 2005: „Освајање слободе или строго контролисана побуна”, *Сцена*, бр. 1, стр. 6–9.

Стаменковић, Владимир, 2000: *Крај утопије и позориште*, Нови Сад: Стеријино позорје.

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

КОНЦЕПТ ХЕРОЈА У ДРУШТВУ И СРПСКОЈ ДРАМИ КРАЈЕМ 20. ВЕКА

Књижевни хероји су често, али не и обавезно, оличавали друштвене хероје у свету уметности, па је фокус овог истраживања однос друштвене стварности и уметности кроз концепт херојства. И друштвени и књижевни херој су пројекција друштвеног идеала, система вредности или друштвене потребе. Пошто су се кроз историју и књижевне епохе мењали друштвени идеали, мењали су се и типови хероја и сваки период у развоју друштва изнедрио је одговарајућу врсту хероја. Значење хероја у друштвеној заједници временом се мења, па се самим тим мења и значење хероја у драми кроз различите епохе. Зато су одређени типови хероја у неким књижевним периодима били заступљени више, а у неким мање.

Савремени (савременост узимамо у смислу двадесетовековног идеолошко-филозофског плурализма) доноси неодређеног хероја, обичног а чудног, услед самосвести да је маргинализован, каткад и необичног. Егзистенцијални немир, лабилност и друштвено неприхватљива равнодушност га често наводе на рат против безначајног, што скандализује друштво које га немилосрдно трансформише у исмејаног бунтовника јер он покушава да дефинише значење и вредност. Склон медитацији, савремени херој обитава у малом кругу људи, ствара властиту културу, на унутрашњем плану је некохерентан, а на спољашњем пркоси средини, систему, држави, институцијама и формалним организацијама.

Из свега наведеног, можемо закључити да се особине и типови хероја мењају пропорционално развоју/промени друштвеног конструкта хероја у различитим периодима, па је стога и концепт херојских врлина променљив. Хероји могу бити оличени у надмоћним и божанским ликовима, али исто тако могу бити подређени судбини и неминовностима, попут конвенционалних ликова. Херој поседује „неку демонску, неодољиву снагу која га тера, прогони, али куда, то и он само нејасно слуги. Осећа да га негде чека једно дело које мора извршити; у њему пламте снаге које некако морају провалити из њега, иначе ће се угушити, али ерупција мора увек да се оконча његовом смрћу. Они живе у константном сукобу са собом и светом око себе. Не маре ни како ће се завршити та борба, победом или поразом, већ су помирили, више жуде за великим тренутком, кулминацијом јунаштва када ће или победити или погинути у великој екстази (Лукач, 1978, 212)“.

Користећи метод социолошко-театролошке анализе савремене српске драме, циљ нам је да у раду потврдимо хипотезу да типови хероја, који су стварани у овом периоду, заправо представљају огледало друштвене стварности тог времена. Историјски тренутак у коме се ти хероји формирају врло је специфичан, како због тога што је на ширем нивоу *fin de siècle*-а, тако и због специфичне политичке ситуације у којој се српско друштво нашло у том периоду, а чије се последице и данас осећају. Крај 20. века сабира не само искуства читавог столећа, већ можда и целокупног миленијума. Кроз ту призму преломљена, драмска светлост гради прилично несталну слику света, тако да ликови у савременој српској драми овога периода за релативно кратко време пролазе кроз низ трансформација. Драмски јунак еволуира (тачније инволуира на културно-етичком фону, често потпуно неподударном са актуелним друштвеним обрасцем) од типа националног **хероја**, у време распада Југославије крајем осамдесетих и почетком деведесетих година, преко **антихероја** једне имагинарне земље створене од остатака националних (о)сећања, до лика без идентитета, без илузија, равнодушног и отуђеног, крајњег стадијума преображаја, **проблематичног јунака**.

Српска драма у периоду од 1945. до 1990.

Непосредно после Другог светског рата долази до развоја позоришта у Србији, пре свега као средства политичке пропаганде. Будући да је позориште тада било под совјетским утицајем, и књижевни тип хероја био је дубоко утемељен на друштвеном моделу ратних и послератних хероја комунистичко-социјалистичке идеологије у духу друштвене револуције. Комунистичко руководство преузело је и друштвено-привредни модел и суштину уметности из Совјетског Савеза. Задатак уметности је био да улепша стварност и пренесе конструктивну поруку (сетимо се, данас анегдотског Стаљиновог упутства писцима у Пушкиновом дому – „Другови писци, ви сте инжењери људских душа”, те су „проходност” имала само она уметничка дела која су прихватила социјални ангажман друштвене револуције. Самим тим, и херој у литератури био је социјално и морално ангажован у духу новог поретка. По угледу на епске јунаке, у друштву се стварају **традиционални хероји** (партизани, комунистичке вође, народни хероји, ударници...). Долази „до наглог развоја позоришта у Србији, јер је нова власт с разлогом сматрала да је позориште снажно подстицајно средство преко којег је могла да се

шири њена политика и у култури и да се пропагандистичко-идеолошки утиче на свест људи” (Марјановић, 2005, 380). Однос према стварности био је ангажован и позориште је на себе преузело више друштвених обавеза, те су бирана класична дела реалистичке литературе у којима се традиционални херој бори против капиталистичког уређења или се друштво приказује негативно са свим својим манама (*Ревизор* Николаја Гогоља, *Краљ Бетајнове* Ивана Цанкара, *Ујка Вања* Антона Чехова). Послератну српску драму немогуће је посматрати изван контекста југословенске драме, која се креће од пропагандних текстова до модерних уметничких форми.

Удаљавање политичког врха од совјетског модела 1948. год. довело је до постепеног отварања према Западу, а до краја педесетих година позориште се постепено ослобађа наметнуте тематике из Народноослободилачке борбе и социјалне револуције. У овом периоду јавља се низ нових, неафирмисаних писаца, који су покушали да превазиђу конформизам и дођу до сопственог, савременог односа према прошлости и стварности. Најважнији догађај у развоју послератне драме била је појава комада *Небески одред* 1956. године, чији су аутори Ђорђе Лебовић и Александар Обреновић, а којим се доводи у питање „друштвена надградња” и класна свест. Наиме, пред идејом смрти у овој драми, све се руши, па и идеолошки, религијски, класни и сваки други модел хероја. Традиционални херој, који је изнад обичних ликова, уступа полако место **нехероју**, обичном лику који се по особинама не издваја од других.

На репертоару позоришта тог доба, поред дела класичне драматургије, налазиле су се и савремене драмске представе, у којима су се смењивали **традиционални хероји и нехероји**. Такве су нпр. драме: драматизација романа *Песма* (1955) Оскара Давича, *Вила Лала* (1957) Велимира Суботића, *Којоти* (1958) Ивана Студена, *Шта грицкаш, друже* (1959) Бранислава Ђорђевића и Бранка Павловића, затим *Председник кућног савета се жени* (1960), *Наш председник се жени* (1960) Драшка Шаљића, *Благо тајанствене пећине* (1960) Душана Добровића, *Пророк* (1962) Жарка Команина, *Вук Бубало* (1962) Душана Станојевића. О извесном степену слободе при избору репертоара говори Марјановић: „Промене односа позоришта и органа власти настала је после доношења Устава 1963. године, јер је свакој средини дата могућност да сама одлучује о раду постојећих позоришта, и изједначена су права глумаца са правима запослених у установама и предузећима” (Марјановић, 2005, 384). Шездесетих година 20. века учвршћују се везе са Западом, услед чега се уметност брже

развија, па неки критичари често овај период зову и „златним добом”¹. Писци су покушали да поставе на сцену историјске представе и хероје у алегоријском кључу, како би кореспондирали са савременим друштвеним збивањима. У томе се издвајају драмски писци попут Јована Христића, са драмама *Чисте руке* (1960) и *Саванарола и његови пријатељи* (1965). Међу овим драматичарима истичу се и Борислав Михајловић Михиз, драмама *Бановић Страхиња* (1963) и *Командант Сајлер* (1967), те Драгослав Михаиловић, по чијем је роману *Кад су цветале тикве* направљена 1969. године и представа, која је након само пет извођења скинута са репертоара.

Највеће промене у позоришту одиграле су се почетком седамдесетих година. Проредила су се извођења класичних дела, нестајале су приче о социјалним контрастима и идеологији социјализма, а под утицајем модерне америчке и енглеске драме повећао се број драмских комада са темама из савременог живота. Од алегоријских драма, које углавном припадају високомиметском модусу, те чији су хероји надмоћнији, бољи од обичних ликова, прешло се на нискомиметски и иронијски модус и дезинтеграцију хероја. У овом периоду појављују се драме Велимира Лукића *Дуги живот краља Освалда* (1963) и *Афера недужне Анабеле* (1969), *Генерали или сродство по оружју* (1971) Борислава Пекића, *Маратонци трче почасни круг* (1973) Душана Ковачевића, *Хасанагиница* (1974) Љубомира Симовића, *Медаља* (1975) Вељка Радовића.

У први план међу драмским врстама избија комедија и исмејан херој. Њен обновилац јесте Александар Поповић, који је једно време суверено владао нашом сценом². У драми *Развојни пут Боре Шнајдера* појављује се лик исмејаног хероја, па драма успоставља сатирични однос према тадашњем животу у социјалистичкој земљи: извргава подсмеху нестручност људи, хедонизам, лажни пуритански партијски морал, опортунизам политичара...

И Љубомир Симовић, песник и драмски писац, у драми *Чудо у Шаргану* (1975) доводи на сцену савремене **проблематичне хероје** са градске периферије, дајући публици веродостојну слику једног слоја српског народа: необразованог, помало аморалног, у

¹ Видети више у: Марјановић, Петар, 2005: *Мала историја српског позоришта: XIII–XXI век*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.

² Од четрдесетак позоришних комада, те већег броја радијских и телевизијских драма и драма за децу, чији је аутор Александар Поповић, издвајају се: *Чарапа од сто петљи* (1965), *Сабља димискија* (1965), *Крмећи кас* (1966), *Развојни пут Боре Шнајдера* (1967), *Капе доле* (1968), *Друга врата лево* (1969) и др.

раскораку између села и града. У овој Симовићевој драми доминантна је тема патње његових јунака. То су хероји који живе наметнутим животом, чија жртва или мучеништво немају циљ, смисао и разлог. Модел гротескно **исмејаног хероја** појављује се већ у првим драмама Душана Ковачевића – *Маратонци трче почасни круг* (1972), *Радован Трећи* (1973), *Балкански шпијун* (1983).

Уз водеће драмске писце, крајем седамдесетих година издвајају се и драмске списатељице са својим асоцијалним, **отуђеним неподобним херојима**, попут Милице Новковић са драмом *Камен за под главу* (1977) и Деане Лесковар са драмом *Слике жалосних доживљаја* (1979). Осамдесетих година појављују се Ненад Прокић, аутор драме *Метастабилни Граал* (1985), Јован Радуловић, са драмом *Голубњача* (1982), као и Слободан Селенић, са драмом *Ружење народа у два дела* (1987). Представа *Голубњача* изазвала је оштру антикампању јер је обрађивала међунационалне односе Срба и Хрвата. Представа је скинута са репертоара Српског народног позоришта у Новом Саду, али не и у Београду. Ова драма из 1982. године била је једна од увертира за драме са друштвеним моделом националног хероја избавитеља – вође. О томе у једном коментару који цитира Марјановић сликовито говори драмски писац и професор Ненад Прокић: „Бранили смо *Голубњачу*, мислећи да бранимо само позоришни чин. Али, бранили смо нешто сасвим друго, данас знам шта. Из те одбране створили су се редови на благајни за *Колубарску битку*, а они нису обећавали ништа добро” (Марјановић, 2005, 439). *Голубњача* говори о усташком терору, историјска истина која се у бившој Југославији није много помињала јер би нарушила „харомонију“ југословенског друштва.

Крај осамдесетих година обележавају бурна политичка догађања. Након Осме седнице Централног комитета Савеза комуниста Србије 1987. године, нарочито после масовног окупљања народа на Газиместану 1989. године већ можемо говорити о горљивом национализму као доминантној црти српског друштва. Један од извора набујалог националног осећања лежи у атмосфери општег незадовољства у вези са положајем нације у тадашњој Југославији, док се у осталим републикама појавило потпуно супротно становиште, да земљом доминира великоспрски хегемонизам који вуче своје корене још од Југославије Александра Карађорђевића.³ Због тога су драме са националном тематиком имплицитно биле

³ Америчка обавештајна агенција – ЦИА, према Ковачевићу, предвидела је у једном од својих извештаја сценарио будућег распада Југославије, неколико година пре стварног разлаза: „У року од

антикомунистичке. Наиме, комунизам у бившој Југославији покушао је да изгради наднацију, те је свако покретање националних питања истовремено било аниткомунистичко и обратно, па се може рећи да је антикомунизам често имао национални набој. Осамдесетих година почињу и побуне на Косову, исељавање Срба, проблеми у другим републикама. М. Ломпар у књизи *Дух самопорицања* развија тезу по којој су Срби током целог прошлог века гушили националност или им је она пак била угушивана много више него осталим нацијама на простору СФРЈ, при чему су у исто време оптуживани за великосрпски национализам. „Мислим да и политички и културни радници српске националности већ пате од комплекса неке предодређене кривице па у том страху допуштају да се дисквалификују и оне акције и она дела, или пак само интенције, које се у нормалним условима у сваком народу и свакој народности природно испољавају. Није, дакле, реч о појединчевом прихватању кривице, које може израћати и из недокучивих и несаопштивих мотива, него о амбијенту у којем се овако јавно исповедање надличне кривице – ’великосрпски национализам је најопаснији’ – појављује као унапред одобрено и саморазумљиво” (Ломпар, 2014, 59).

Из таквог друштвено-политичког миљеа и националне историје израста неотрадиционални епски херој, који доприноси буђењу националних осећања током целе деценије осамдесетих. Представе у којима се он јавља су углавном имале косовску тематику (*Косовска хроника* Рајка Ђурђевића, *Косово* Миладина Шеврлића, *Бој на Косову* Петра Зеца и др.) или мотиве из Првог светског рата. У сећању су остале, у првом реду, две представе: *Колубарска битка* (1989) и *Ваљевска болница* (1989). „Са завршетком Другог светског рата и са новим уједињењем, теме везане за Први светски рат постале су у српској драмској, и не само драмској књижевности морално политички неподобне, из више разлога. Страдања и ратовања српског народа у Првом светском рату била су нераскидиво везана за појмове националног, за личност политике и историје Краљевине Србије, за династију Карађорђевића.

једне године федеративни систем више неће постојати, а у року од две године Југославија ће вероватно нестати као држава. Ни Комунистичка партија ни ЈНА неће бити у стању да одрже земљу заједно. Партија је у расулу; Армија је изгубила престиж због јаке идентификације са Комунистичком партијом и због тога што се у земљи махом сматра институцијом у којој доминирају Срби. Национални понос, економске тежње, подстицање етнички засноване религиозне и културне идентификације наставиће да гурају Словенију и Хрватску ка независности. Сецесионистичка осећања су снажно стимулисана српским покушајима да доминирају федералним политичким процесима. [...] У Словенији, а у мањој мери и у Хрватској, нови национализам је западно, демократски и предузетнички оријентисан; у Србији је укореењен у етатистичкој економији, војној традицији и склоности ка јакој централној власти на челу са динамичком личношћу” (Ковачевић, 2007, 49).

Драме које би говориле о њима никако се нису могле уклопити у новије концепције историје” (Фрајнд, 1996, 219).

Повратак драмске тематике везане за Први светски рат Марта Фрајнд објашњава „променом у општем расположењу око позоришта после 1971. године која је допринела да се Први светски рат као тема поново изгуби са наших позорница да би се на њих вратио и постао један од важних предмета новије српске историјске драме почетком осамдесетих година. Не треба посебно наглашавати да је и овај нови заокрет у позоришној судбини наше теме био у тесној вези са променама у ширим друштвеним оквирима тренутка.” (Фрајнд, 1996, 221).

Због свега наведеног, потпуно је јасно зашто репертоарска политика осамдесетих година обилује темама из националне прошлости, а доминантан модел хероја јесте онај тип кога је друштво тих година прижељкивало: (нео)традиционални херој – избавитељ, осветник, национални вођа... То је модел јунака који покушава да свој народ, заједницу, спасе од неправедних и надмоћних антихероја. Такве представе и њихови хероји постају веома популарне због друштвеног тренутка у којем су настале. Тако, загребачки критичар Далибор Форетић у Марјановићевом наводу закључује „да је *Колубарска битка* пре феномен публице него феномен представе саме” (Марјановић 2005, 397). Не треба заборавити да у овом периоду почињу да стварају и писци који ће својим комадима обележити и позориште деведесетих. Међу њима су Небојша Ромчевић (*Силе у ваздуху*), Сениша Ковачевић (*Ново је доба*), Стеван Копривица (*Дуго путовање у Јевропу*), Вида Огњеновић (*Како засмејати господара*), који ће на драмску сцену донети нове типове хероја.

Југословенско позориште деведесетих година се дезинтегрисало на театре новооснованих националних држава, а националне страсти су кулминирале у свим деловима бивше земље. У Србији је обновљен мит о нацији, „кући наред друма”, вековним неправдама, те је крах комунизма довео до почетка нових односа, који су инсистирали на националном идентитету. У исто време, народ се поистовећује са пословицом и херојским митом да „Срби добијају у рату, а губе у миру”, при чему се имплицира врло проблематична особина нације да све спорове решава ратом. У таквој атмосфери је 1990. године национално острашћена публика у ЈДП-у онемогућила извођење представе *Свети Сава* Сенише Ковачевића. „У друштвено-политичком смислу, последња деценија 20. века представљала је најтамније раздобље новије српске историје. Карактерисали су је ратови, у којима као земља

никада званично нисмо учествовали [...] пад моралних вредности и социјална беда народа” (Марјановић, 2005, 388).

Позориште је неретко покушавало да иде у сусрет владајућем појачаном националном осећању, тако да је свако дело у коме би се уочио и најмањи наговештај локално-историјског – добијало епитет националне драмске књижевности или, у нашем случају, појачавало српски национализам. Таква дела су покушала да покажу херојску трагику у ратовима које је српски народ водио, али су у времену у коме су се појавиле проглашене највишим изразом национализма. Поред херојства у светским ратовима и устанцима, главна водиља политичког и уметничког дешавања постаје косовска легенда о јунаштву и жртвовању, што нарочито долази до изражаја приликом јубиларне шестовековне годишњице Косовског боја. Позориште није имало ни снаге ни визије да се одупре политици тога времена, те је често индиректно било инструмент друштвених превирања у актуелном тренутку, „што не значи, наравно, да је позориште у потпуности подржавало политику Слободана Милошевића, али свакако значи да јој се није суштински супротставило” (Ромчевић, 2005, 8).

Нису све представе имале националистичку тенденцију, али је рецепција публике била таква, те је самим тим долазило до комерцијализације патриотских осећања и поигравања са њима. На основу свега наведеног, можемо закључити да је непосредно после Другог светског рата од модела хероја бранитеља владајуће идеологије, дошло до појаве хероја који преиспитује друштвену (читај комунистичку) стварност, а како су одмицале године, те „строги комунизам” прелазио у „лагоднији социјализам”, постепено се све више издваја модел **исмејаног хероја**, а потом и **проблематичног хероја**, који је тражио смисао и указивао на неправде у друштву.

Српска драма у периоду од 1990. до 2000.

Деведесетих година, друштвене прилике постајале су све сложеније, толико да сукоби и трвења у политичком животу упоредо егзистирају творећи неколико супростављених полова, на шта указује Љубодраг Димић детектујући те опозиције: „У политичком животу српског народа, располућеног између југословенске државе и дијаспоре и унутрашњим границама подељеног између Србије и осталих република, мада притајено, наставиле су да тињају бројне поделе и сукоби који се могу идентификовати на више кључних равни: четничко-

партизанској, грађанско-комунистичкој, југословенско-српској, српско-хрватској, српско-албанској, клерикално-антиклерикалној, верско-атеистичкој, монархистичко-републиканској, фашистичко-антифашистичкој, комунистичко-антикомунистичкој, модернизацијско-конзервативној, српско-србијанској, централистичко-аутономашкој, прозападној-изолационистичкој, интернационалистичко-антисовјетској, миротворној-ратној, демократској-антидемократској” (Димић, 2005, 86). Све то је довело до краха једнопартијског система 1990. године, након чега су уследили настанак вишепартијског система, увођење санкција 1992. године, појава хиперинфлације 1993, политичке поделе и сукоби, принудна регрутација и ратови, вишемесечни протести грађана 1996/97, НАТО бомбардовање 1999. године и, коначно, велики народни протест у октобру 2000. године. Позориште из таквог времена није изашло као победник, него као „дезоријентисано у репертоарском, организационом и идејном смислу, већ подуже утемељено на помереном систему вредности, изоловано до аутизма, оптуживано да је подгревало националистичку еуфорију, прекасно се дистанцирало од власти, пречесто угађало најнижим укусима, смејало се када се ваљало замислити, да је своје стреле трошило на мртви титоизам, а мало их сачувало за разгоропађени национализам...” (Милосављевић, 2002, 52).

У периоду од 1990. до 2000. године стварао је велики број драмских писаца. Када се посматра позоришни репертоар већих градова у Србији тог времена (Београд, Нови Сад, Ниш, Зрењанин, Кикинда), затим репертоари позоришних фестивала (Стеријино позорје, Вршачки, Новосадски, Крушевачки фестивал), текућа критика (позоришном, књижевном, театролошком), као и други чиниоци, може се уочити готово јединствени поступак којим се концепт хероја трансформише из препоручених ликова као носилаца система друштвене вредности у ликове који су представљали право „огледало” стварности. При томе треба узети у обзир и опсег којим драме захватају савременост, модерност или актуелне проблеме свог времена, али и универзалне теме. На почетку деведесетих, стварали су већ признати комедиографи претходног раздобља, попут Александра Поповића и Душана Ковачевића, а затим и Слободана Селенића и Виде Огњеновић. Први су створили дела као што су *Бела кафа* и *Кус петлић*, односно *Клаустрофобична комедија* и *Професионалац*, у којима склоност ка карикатуралним, гротескним изобличењима изазива комичне, али и застрашујуће ефекте. Друго двоје аутора написало је комаде међу којима се посебно истичу *Ружење народа у два дела* и *Је ли било кнежевине вечере?*, у којима је иронија истовремено израз човекове немоћи

пред историјским феноменима, али и ефикасно оруђе за критику тих појава. Ови аутори су, пре свега, показали да се у прошлости крије и клица мрачне, туробне садашњости, нешто што ће довести до разарања природне основе друштвеног поретка у нашој земљи. Из млађе генерације издвојило се троје писаца: Игор Бојовић, Владимир Арсенијевић и Биљана Србљановић, чинећи групу која је у драму, како примећује Стаменковић, унела „непосредну садашњост [...] међу које се, с разлогом и оправдањем, умешао и један њихов старији колега, Горан Марковић. Уз све сличности и још веће разлике које имају међусобно, они су се сви суочили с истим проблемом: како у драми која се данас изводи описати оно што се јуче догодило, а не упасти у замку журнализма, у позоришну фељтонистику? И у томе су подједнако успели проналазећи одговарајућа решења” (Стаменковић, 2000, 211). За разлику од наведених претходника, у драмама ових аутора било је директних рефлексција стварности, испуњених трагичном судбином појединца у хаотичном историјско-политичком животу, са појачаном свести о тешким друштвеним и психолошким проблемима савременог окружења и слому читавог друштва – у духу онога што амерички теоретичар Џ. Л. Стајан заговара када каже да је „драма друштвени догађај или ништа”⁴.

Специфичност политичке ситуације у којој се наша држава нашла у том периоду наметнула је проучавање ликова и кроз социолошку и културолошку призму.

Српски народ често је у својој прошлости тражио упориште које би му помогло да редефинише идентитет. Овај проблем се нарочито актуелизује у последњим деценијама 20. века, услед распада Југославије⁵, стварања Европске уније, те непрестаног исељавања становништва. Крајем 80-их и почетком 90-их година на историјском плану одигравала се дезинтеграција вештачког наднационалног југословенског идентитета уз истовремено поновно рађање старих или настанак нових националних идентитета. У таквим условима, питање идентитета постаје изузетно важно у свим крајевима бивше државе, па и у Србији,

⁴ Styan, J. L., 1965: *Dramatic Experience*, A guide to reading of plays, London: Cambridge, University, Press.

⁵ Међу бројним узроцима за распад Југославије као догађај од судбинске важности истиче се пад Берлинског зида, а за југословенску ситуацију свакако је био значајан и престанак оштрих сукоба западног и совјетског блока, затим нестајање Совјетског Савеза, као и ослобађање источноевропских земаља од совјетске доминације. Са друге стране, како Ковачевић примећује, „и Америка и Европа носе историјску одговорност пре свега за одсуство политичке воље да се озбиљно позабаве проблемом распада Југославије и за одсуство потребне и заједничке акције, за међусобно престижно прегађање и неспремност за озбиљнији ангажман, дакле пре свега за *нечињење*” (Ковачевић, 2007, 372).

коју је званична политика, макар декларативно, тежила да прикаже као наследника Југославије и југословенства. Позориште није остало имуно на историјска збивања.

У српској драматургији осамдесетих година 20. века јавља се низ драма са историјском тематиком, којима се, свесно или несвесно, идеализују актуелни национални и друштвени циљеви. Потрага за идентитетом изгубљеним у прошлости свела се на трагање за догађајима који би могли оправдати поступке у садашњости. За успех овакве врсте драме заслужне су историјске и друштвене прилике које су у великој мери креирале хоризонт очекивања гледалаца. Истраживачи попут Марјановића указују да су идеје националног театра гравитирале углавном око два стожера, претпостављања духовног материјалном (углавном као сублимат неуспешних политичких пројеката, лоших одлука и неприлагођености историјском тренутку), и ново ишчитавање националне прошлости у служби рационализације тих истих неуспелих пројеката, у којима се читава васколика историјска немилост као доминанта националне историје. „Поруке појединих представа националне драматургије, према мишљењу неких критичара, биле су још од осамдесетих година у служби ’небеске Србије’. Реч је о репертоарској политици која је посебну пажњу и велики простор у месечним репертоарима посвећивала делима са темом из српске историје, чији је циљ био буђење националних осећања или покушај да се узроци тадашњих невоља налазе у ближој и даљој прошлости нације. Требало би поменути и то да, уз сасвим ретке изузетке, није било представа које су дословно ’служиле режиму’, а још су ређе биле оне критички усмерене на трагична ратна збивања и на проблеме преживљавања. У том контексту, поменућемо особене представе *Колубарска битка* (1990) и *Тамна је ноћ* (1993)” (Марјановић, 2005, 396). Учесталије приказивање драмских комада са тематиком из националне прошлости у овом периоду је последица сличности прошлих догађаја са савременим дешавањима. Брисање граница између прошлости и садашњости имплицирало је митологизацију садашњости и коинцидирање са митском прошлошћу. На тај начин, појам садашњости привидно се губи и рађа се универзално параисторијско време, у коме је главни национални интерес борба за опстанак, представљен кроз вечну борбу против неправде која се по неком митском неумитном обрасцу догађа на нашим просторима. Позориште и неки драмски писци покушали су у прошлости да пронађу узроке за актуелно стање, предвиде његове последице и одговоре на питање зашто се историјска неправда понавља. Као што је Фрајнд приметила „и у једном и у другом кругу драма прошлост се стално доводила у везу са садашњошћу: кроз

аналогиче, кроз експлицитна или имплицитна поређења, кроз поуку, а некад и кроз отворену и по вредност појединих сцена или дела у целости погубну политичку агитацију” (Фрајнд, 1996, 83), што нас наводи на неизбежну паралелу са националном драмом 19. века, која се користила идентичним пропагандним инструментаријумом.

Историјски ликови који се јављају у српској драми деведесетих година подстицали су специфичне емоције и реакције код публике, пре свега на психолошком нивоу. Неретко је циљ њиховог појављивања био да се публици сугерише цикличност историјских збивања, која се као усуд надносе изнова и изнова над нашим народом, те да се, преко историјских ликова, пошаљу поуке и упуте успаваном народу. Већ је драма *Свети Сава* (1989) у бити гротескна, гласно изазивачка критика Синише Ковачевића на набујали национализам. Такође, и Вида Огњеновић, у драми *Је ли било Кнежеве вечере?* (1990), критикује националну митоманију стасалу у преовлађујући друштвени дискурс. За разлику од њих, Селенићева драма *Кнез Павле* (1990) представља реконструкцију прошлости, време распада земље 1941. године, антиципирајући готово идентичну стварност распада Југославије 1990. године. Још један владар сличан Селенићевом кнезу Павлу јесте и кнез Михаило, у истоименој драми Светлане Велмар Јанковић из 1995. године, чији поступци (можда пре – одсуство поступака) и политички сензибилитет у атмосфери једне политичке дезоријентисаности гледаоцу неизбежно намећу паралеле са тренутком у коме се драма приказује. О интегралности писца, саме драме и публике, неодвојивих од живота нације говори и Дивињо када примећује да је „позориште пре свега уметност која је дубоко укорееена у конкретном, колективном животу, како због свог порекла и околности да користи улоге и ситуације из живота, тако и због свог деловања на разне врсте публике које узбуђује или буди из духовне учмалости. Позориште се још мање него било која друга уметност може одвајати од средине у којој настаје. [...] Не постоји ниједан велики драмски писац који истовремено није био бар саучесник људи из позоришта, који живим спонама није био повезан са ускомешаним светом у коме се драмска дела претварају у позоришне представе” (Дивињо, 1978, 47).

У тако бурном периоду, какав је последња деценија 20. века, могуће је препознати универзалну типологију ликова кроз које се преламају и уметничка и друштвена проблематика. Потрага за идентитетом у периоду од 1990. до 2000. године обележена је дивинизацијом ликова из националне прошлости, њеном рекапитулацијом, као и покушајима да се садашњост хероизује упоређивањем са прошлошћу. Повезаност различитих,

доминантних идеолошких концепата и проблема идентитета је осим са социолошко-политичког аспекта добро проучен и у науци о позоришту. Жунџић издваја јасну хронологију двадесетовековног проблема идентитета: „Проблем идентитета је нарочито заострен педесетих година двадесетог века, са уочавањем кризе смисла и губитком идентитета у масовном друштву, и шездесетих година – у вези са криптомарксистичком политиком идентитета мањинских група (етничких, религијских, феминистичких...), да би коначно добио постмодернистичку ауру напуштањем Марксових подела (класе, левица–десница), у корист нових типова груписања” (Жунџић, 2002, 39). У таквом времену, друштвена стварност наметнула је позоришту лик ’рехабилитованог’ националног хероја, нарочито у другој половини 80-их година. У прошлости су проналажени различити типови хероја који ће народ водити ка избављењу из тешких криза. На том путу избављења, ликови су се, у потрази за идентитетом, трансформисали од националних хероја до антихероја који одбацују било какав идентитет. Позориште је пратило сложени сукоб који се у Србији одвијао не само на политичком, већ и на духовном и социјалном плану. И у савременим и у класичним комадима играним тих година, публика је са безмало физиолошком глађу пратила представе у којима је препознавала себе и откривала истину о себи. „Ако публика очекује да је глумци задовоље, хранећи је представом, позориште показује која глад мори људе у једном граду, оно даје тачну дијагнозу оног чега нема или нема довољно. Отуд позориште дајући нам оно што нам је потребно, открива нам истину о нама” (Јевтовић, 2001, II).

Потрага за идентитетом изгубљеним у прошлости је карактеристична за српску драму почетком деведесетих година, па су писци превасходно бирали историјске теме, било да их реконструишу, било да их пародирају. О томе сведоче драме: *Је ли било кнежевe вечере* (1990), *Бела кафа* (1990), *Кнез Павле* (1991), *Ђенерал Милан Недић* (1992), *Змај од Србије* (1994), *Кнез Михаило* (1996). Поједини писци наставили су да се баве историјским темама и крајем деведесетих, али са различитим идејама и приступом, нпр. у драмама *Каролина Нојбер* (1999) и *Бокешки Д-мол* (2000). Писци су у прошлости тражили аналогију са садашњошћу, јер се у њој, како схвата Дивић, „кристалишу колективни менталитети, разни ступњеви непрестаног и чежњом испуњеног стремљења спонтаном животу, сукоб слободе са свим могућим принудама које се супротстављају њеном пуном развоју“ (Дивић, 1978, 31). Историјски ликови у српским драмама с краја 20. века потврђивали су раширено осећање безнађа и схватање да нам се историја понавља – попут Селенићевих ликова у драми *Кнез*

Павле или кнеза Михаила Светлане Велмар Јанковић, који је идентичан лику невољеног владара Павла у немирним временима. Синиша Ковачевић покушава да рехабилитује председника владе, Милана Недића, осуђеног као издајника у комунистичкој Југославији; Вида Огњеновић својом драмом *Је ли било кнежевине вечере?* критикује острашћеност националним митовима, док се *Каролина Нојбер* Небојше Ромчевића бави односом публике и позоришта, уметности и стварности, хлеба и сна. Копривичини ликови у драми *Бокешки Д-мол* историјски су легендарни, али искључиво везани за поднебље Котора.

За разлику од ликова у драмама са историјском тематиком, ликови у неисторијским драмским остварењима 90-их година осликавају малог човека растрзаног тешким временима промене и распада земље. Ове драме, обојене иронијом, 'тешиле' су или 'провоцирале': *Професионалац* (1990), *Урнебесна трагедија* (1991), *Тамна је ноћ* (1993), *Турнеја* (1996), *Говорна мана* (1997), *Београдска трилогија* (1997), *Породичне приче* (1998), *Пад* (2000), *Лари Томпсон – Трагедија једне младости* (1996), *Лаки комад* (1995), *Породичне приче* (1998)... Хероји ових неисторијских драма настављају живот видно измењени, без идентитета и без илузија. Они губе борбу у стварности, у којој је нужност побеђивала вољу и слободу, стварајући од њих гротескне и апсурдне ликове. Временска дистанца између друштвене стварности и драмских тема у позоришту су се смањиле, па је публика у оваквим представама „гледала у своје огледало, плакала, тешко уздисала, поново пролазила кроз оне сате када је у становима целу ноћ горело светло, када се бежало од поштар ко од куге, да би на крају дугим аплаузима поздравила млади тим. Критичари су рекли: релевантна представа” (Јевтовић, 2001).

Као што је већ је напоменуто, почетак периода деведесетих карактерише хероизација савремености кроз поређење са прошлошћу. Том приликом, градили су се нови митови, који су одговарали друштвенополитичкој стварности, а огледали су се у креирању типа хероја вође – ослободиоца и избавитеља народа. Публика је одлазила у позориште да би гледала хероје из своје прошлости, а поједине драме „излазиле су у сусрет” потребама публике, стварајући на сцени такве хероје. Политички мит владао је позориштем помоћу садржине и идеологије коју је наметао. „Успон и пад популарности одређеног позоришног жанра директно је везан са променама укуса публике, односно са променама у друштву, са променом услова у којима се одвија свакодневни живот. Публика бира свој омиљени жанр у одређеном времену. Зато говоримо о таласу 'политичког позоришта', које нам је било

потребно када нисмо имали друге могућности да проговоримо о темама које нас заокупљају, док је био мир, а олује још нису почеле” (Јевтовић, 2001). Убрзо се, међутим, деведесетих година јавио и супротан талас, ликови чије херојство почива на разарању митске и легендарне јуначке парадигме.

Ако се драмски ликови на овај начин посматрају према типским особинама хероја и антихероја, могу се уочити неке карактеристике у развоју српске драме и културе у овом периоду. Из тога произлази да је су ликови у драмама с краја осамдесетих били на специфичан начин хероизирани, и да су, упоредо са друштвом чији су представници, прешли развојни пут од хероја националне прошлости до антихероја – ликова без илузија и идентитета. Управо су друштво и култура тог периода пресудно утицали на овакав развој драме, будући да је публика очекивала да позориште задовољи њену потребу за поистовећивањем са херојем, бунтовником или антихеројем.

Литература:

- Дивињо, Жан, 1978: *Социологија позоришта, Колективне сенке*, Београд: БИГЗ.
- Димић, Љубодраг, 2001: *Историја српске државности. Књ. 3, Србија у Југославији*, Нови Сад: Српска академија наука и уметности, (Огранак Беседа) – Друштво историчара Јужнобачког и Сремског округа.
- Жунић, Драган, 2002: *Национализам и књижевност*, Ниш: Просвета.
- Јевтовић, Владимир, 2001: *Узбудљиво позориште*, Београд: Јанус.
- Ковачевић, Живорад, 2007: *Америка и распад Југославије*, Београд: Филип Вишњић, Београд: ФПН.
- Лукач, Ђерђ, 1978: *Историја развоја модерне драме*, Београд: Нолит.
- Ломпар, Мило, 2014: *Дух самопорицања*, Београд: Evro-Giunti.
- Марјановић, Петар, 2005: *Мала историја српског позоришта, XIII–XXI век*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.
- Милосављевић, Александар, 2002: „Светла тачка мрачне декаде: Позориште у Србији 1990–2000”, *Театрон*, бр. 118, стр. 52–61.
- Ромчевић, Небојша, 2005: „Освајање слободе или строго контролисана побуна”, *Сцена*, бр. 1, стр. 6–9.

Стаменковић, Владимир, 2000: *Крај утопије и позориште*, Нови Сад: Стеријино позорје.

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