

Ана М. Андрејевић¹
Универзитет у Приштини,
Филозофски факултет Косовска Митровица
Катедра за енглески језик и књижевност

ТАНАТОПОЛИТИКА У ДРАМИ СУТРА СТИЖЕ ГОСПОДАР ПЕТРА САРИЋА²

Апстракт: Рад се фокусира на танатополитичке импликације драме у којој је смрт инструмент казне у рукама власти. Господар Сарићеве драме је истовремено господар живота и смрти својих поданика, који притом губи контролу над сопственим бићем. И сам трагичан лик, Господар Којадин је изолован у свету страха и кошмара, попут неког црногорског Ричарда III. Вртоглави и психолошки суноврат његовог бића последица је страха од губитка моћи и власти. Наглашавајући танатополитичку моћ овог лика у драми Сутра стиже господар, Петар Сарић, значајни српски писац са Косова и Метохије, указује и на апсурд апсолутне власти која покушава да контролише животе својих поданика. „Сутра” из наслова драме одјекује као бекетовско чекање краја страховладе, а стално ишчекивање судбоносног доласка Господара постаје главни извор напетости. Ратне околности у којима се радња ове драме одвија само мистификују многе смрти иза којих стоји аутократска појава Господара (самопрокламованог бога). Супротстављање тиранији и неправди у трагедији најчешће води јунака до смрти, али га управо то чини трагичним ликом. Сарићеви побуњеници против апсолутне власти нису титански јунаци, али и сам покушај револта даје смисао њиховим животима и мења ток танатополитичке свемоћи Господара.

Кључне речи: драма, танатополитика, смрт, симбол, апсурд, драма апсурда.

Драмска остварења српских писаца са Косова и Метохије малобројна су и готово занемарена у представљању књижевности с ових простора. Истина је да су писци са Косова и Метохије преносили своје уметничке визије највише кроз

¹andrejevic03@gmail.com

²Рад је резултат истраживања у оквиру пројекта „Косово и Метохија између националног идентитета и евроинтеграција” (ИИИ 47023).

лирски, мање кроз прозни, а тек спорадично кроз драмски дискурс, али литерарне вредности можемо пронаћи и у драмским текстовима ових писаца. Ова остварења углавном нису нашла своје место на позорници. Наиме, представе Српске драме некадашњег Покрајинског народног позоришта у Приштини махом су се ослањале на драмска остварења реномираних светских и српских писаца, чиме је Српска драма градила своје професионално место и углед на југословенској сцени. На другој страни, аспирације Албанске драме, која је поред дела светских драматичара на сцену упорно постављала и драме својих националних писаца, често без великих литерарних вредности, доказују да су они „врло рано схватили значај позоришне уметности у афирмацији културе те националне мањине, али и могућност позоришта да кроз њега изразе и друге, своје политичке интересе и циљеве” (Жарић 2007: 26).

Угледни српски песник и прозаиста Петар Сарић није имао част да ликове свог јединог драмског остварења види како оживљавају на сцени неког позоришта. Сарић је адаптирао текст свог запаженог романа *Сутра стиже господар* за сцену и драму под истим насловом објавио 1995. године у издању Српске књижевне задруге. Петар Сарић, који и даље живи и ствара, усамљено и поносно на Косову, на Брезовици, не зна разлоге због којих ова драма никада није изведена упркос вечној теми коју обрађује. Да је написана 70-их или 80-их година XX века, када је руководство позоришта у Приштини било под управом Албанаца, можда бисмо лакше схватили разлог, будући да су се тада српске представе често повлачиле са сцене, а албанске глорификовале.³ Овако, разлоге можда можемо тражити у смени генерација позоришне публике и комерцијализацији позоришта. Сарићев архаични израз, радња из заборављене прошлости и трагични елементи драме вероватно нису били погодни за укус нове публике, која у драмском приказивању све више тражи забаву и бекство од реалности, а не поуку и подсећање на трагичне околности живота.

Радња Сарићеве драме одиграва се 30-их година XIX века у планинском месту Бањани у Црној Гори, али је тема коју она обрађује „свевременска и свепросторна” (Јефtimiјевић Михајловић 2010: 42). Цитираћу самог аутора, који ми је у приватној преписци описао особине насловног лика драме:

„Тај Господар Којадин је, као и у роману, Јосип Броз; та сатира једнако се односи на све оне који су икад владали, који владају и који ће икад владати. Сатира је, такорећи, брутална: у првом чину Господар се више плаши цвркута птице на грани дрвета испод кога је седео, но што се ње-

³ Више у Волк 1990, Волк 1995, Андрејевић, Андрејевић 2012.

гови поданици плаше њега! Апсолутна власт, апсолутна моћ, апсолутно су му помрачили разум”.

Само име и презиме Сарићевог протагонисте Господара, Којадин Којадиновић, открива намеру писца да му да типске карактеристике. Тиме се указује на могућност да се и на другом месту у свету може наћи исти такав владар и сличне, ако не исте, околности односа власт – поданици. То што је у делу представљено и појединачно, локално и опште, типско; бањанско и светско – навело је Копривицу да Сарићев роман *Сутра стиже Господар* назове „енциклопедијом тоталитарне власти кроз све њене етапе” (Копривица 1999: 233). Сарић се сатирично односи према аутократској владавини и тиранији, али његова критика је усмерена и на лицемерне подржаваоце власти и недостатак побуњеничког духа људи. Приказ тоталитарне власти у књижевности незамислив је без демонстрирања застрашујућих мера које власт може да спроведе над својим поданицима како би сачувала моћ: некада је то чинила транспарентно – јавним погубљењима, мучењима и смакнућима, данас то чини прикривено – спровођењем друштвене смрти, тј. удаљавањем непослушника из зоне могућег ширења утицаја и, евентуално, тајним убиствима политичких противника. Танатополитичка моћ Господара Којадина у Сарићевој драми манифестује се негде између ове две крајности: непријатељи и неистомишљеници се уклањају, њихове смрти су обавијене велом тајне или су правдане несрећним ратним околностима, али у стварности сваки Бањанин зна ко стоји иза њих.

Танатополитика се бави објашњењем политичке употребе смрти у дијахроничкој перспективи, тј. анализом начина сурове демонстрације и очувања моћи и власти. Ова социолошка дисциплина проучава оне механизме власти који користе смрт као инструмент казне ради стицања и одржавања моћи. Смрт није само биолошка чињеница и метафизички проблем већ се мора посматрати и у оквиру социјално-политичке манипулације, с обзиром на то да се вековима користила као средство социјалне контроле. „Филозофија смрти је била посредно или непосредно повезана са развојем структурно-техничких друштвених чинилаца” (Куљић 2014: 89). Кроз историју смрт је често била инструмент очувања власти. У Сарићевој драми очигледни су танатополитички механизми којима владар покушава да сачува власт и спречи да се појави и најбезазленија побуњеничка мисао. Иако се његово дејство осећа на микроплану, у малој средини црногорског места Бањани, танатополитичка средства која се употребљавају једнака су у свим временима и на свим просторима.

Политизација смрти је, свакако, била најзаступљенија у средњем веку, када је црква прво учинила јединку неприкосновеном понудивши јој бесмртност, а

онда ју је учинила застрашеним верником који за цркву треба да умре, живећи, притом, у сталном страху од вечних мука. Религија се претворила у лукави изум државе која је користила најслабију тачку јединке, њену жељу за бесмртношћу, да би је приморала да не скреће с пута који јој је сама одредила, истиче Едгар Морен (1981: 273). Међутим, након слабљења моћи цркве, држава ће преузети главну улогу у инструментализацији смрти. Црква и држава заједно створиле су мит о бесмртности краља (владара), који је отеловљење бога зарад боље контроле друштва. Теорија о „два тела краља” (оног живог *facta persona* и бесмртног *facta dignitati*) била је дуго заступљена у европској историји, а остала је и трајни образац потоњим нововековним идеологизацијама бесмртног у политици. Та теорија претпоставља да краљ има политичко и физичко тело и да његова физичка смрт не значи и смрт краља. Исто тако, свака идеологија по дефиницији негира смрт, јер своје идеје проглашава вечитим. И Сарићев јунак Којадин жели да га у Бањанима наследи најсличнији њему – Прњо: „Ако се шта деси, рекао сам, ти ћеш у Кулу. Тако ћу и после моје смрти, ја владати!” (Сарић 1995: 86). Сваки политички приступ смрти подразумева и симболичку везу између смрти и поновног рађања – умирањем једног друштвеног односа настаје други. Умирањем краља, наслеђује га принц. Сарићев Господар се нада да ће га на челу Бањана наследити Прњо. Аутократи је незамисливо да изгуби своју моћ, те своје идеје и принципе владања покушава да учини вечним, чиме заправо жели да победи страх од смрти и достигне неку врсту бесмртности.

Мишел Фуко је дефинисао танатополитику као „некажњено усмрћивање”, наводи Куљић (2013: 16). Дакле, она не подразумева само нестајање „другог” већ и оправдање тог нестајања. Танатополитика, пре свега, обухвата испитивање „контролора смрти”. У драми *Сутра стиже Господар* „контролор смрти” и живота поданика јесте поглавар малог црногорског места. Којадин некажњено усмрћује многе ликове драме, а њихове смрти маскира или оправдава ратним околностима. Он успешно врши репресију над својим поданицима због њиховог страха од смрти (*timor mortis*) и жеље за опстанком. Зарад очувања голе егзистенције, људи су били и јесу у стању да прихвате наметнуте законе и друштвене норме, колико год апсурдни ти закони и норме били. Иако су људи одувек тежили слободи, истовремено су признавали и неминовност поретка. У том парадоксу треба тражити корен *подаништва*, каже Марија Јефтимјевић Михајловић, позивајући се на психолошку дефиницију концепта слободе коју је дао Ерих Фром. Без обзира на неодољиву жудњу за слободом, појединац се прибојава слободе због самоће и изолованости и скрива се у

друштвено утврђеним нормама, тј. оковима власти и правила (Јефtimiјевић Михајловић 2010: 40).

Људска борба за слободу или правду у систему власти, закона или правила експлицитно и сугестивно приказивана је у драмским остварењима од давнина, посебно у трагедијама. Казна за исказану самовољу долазила је античким јунацима од стране богова или владара. Животима ликова у средњовековним драмама управљају хришћанске персонификације добра и зла. Животима поданика у Шекспировим драмама управљају окрутни краљеви, који одржавају власт макијавелистичким и танатополитичким принципима. Будући да у модерној драми и живот и смрт постају апсурдни, апсурдна постаје и апсолутна моћ. „Свет је бесмислен, смрт је бесмислена, јединка је бесмислена. Све троје упућује на друго и смењује се у једној пакленој дијалектици. Све је бесмислено. Круг смрти се затвара” (Морен 1981: 343). Ликовима Сарићеве драме управља танатополитички принцип који тирански спроводи Господар, стварајући апсурдни свет трпљења, страха и смрти у којем и сам нестаје. Сам наслов Сарићеве драме *Сутра стиже Господар* ближи је авангардном него реалистичком маниру, чему највише доприноси сличност с насловом Бекетове драме *Чекајући Годоа*. Ове две драме имају сличну организацију и поделу текста у два чина. Сарић у првом чину сваком новом сценом враћа радњу на централни догађај – Маркову свадбу, да би иста збивања представио из различитих перспектива, чиме карактерише ликове и гради атмосферу ишчекивања и апсурда. Слично Бекетовим ликовима који, као гротескне марионете, узалудно чекају спас што никада неће доћи, застрашени Сарићеви Бањани прихватају живот у апсурдном свету креираном од стране Господара, помирили с тим стањем. Сарићев Господар ипак долази „и тај моменат је пресудан да се обична драма ишчекивања претвори у црногорски, бањански трагични театар апсурда” (Јефtimiјевић Михајловић 2016: 36–37).

Најава доласка Господара изазива код становника Бањана истовремено радост и стрепњу, а жеља да му се удовољи меша се са страхом од његовог присуства, тј. од његове моћи. Јаков, на пример, с великом захвалношћу и срећом прихвата одлазак на опасно путовање у Далмацију, с кога се можда неће вратити, само да би удовољио Господару. Колективна неуроza и страх становника Бањана систематски су наметнути и тако дубоко укорењени да је довољна Господарева празна столица да их подсећа на послушност и последице које могу настати као резултат побуне. Трагедија чекања Бањана и њихово робовање чак и апстрактном симболу моћи, попут столице, резултати су страха од танатополитичке силе Господара Којадина. Спровођење танатополитике

узроковало је покорност поданика у чекању, њихов страх од неизвесности и сопствене смрти. Иако Сарић приказује апсолутну моћ као апсурдну и сатирично се односи према њој, њени домети ипак делују застрашујуће, јер сведоче о истинској моћи коју власт може да има. Од Господареве руке се лако гине, много лакше него од Турчинове. „Он је Господар! Не знам ко је у већој опасности: онај што говори о Њему или онај што говорника слуша”, каже Марица у драми (Сарић 1995: 23–24). Као главни Којадинов шпијун, послушник и убица, Лазар ће се постарати да такве гласове утиша. Тиранин лако доноси одлуку о убиству када му је власт угрожена, он не преиспитује могуће последице, не исказује грижу савест, нити богобојажљивост. Господар наређује Лазару: „А с Јолом и Миљаном нећемо смјети ко са старијем кнезом или другима који су ми се замјерили. Они морају бити смакнути изван граница Бањана, како би у народу остало да су их Турци убили. То ћемо лако” (Сарић 1995: 19). Мистификацијом начина и узрока смрти Миљана и Јола Господар покушава да прикрије своју умешаност у њихова убиства. Они су послати у Далмацију да би довели зидаре за цркву, под изговором да њихову мудрост и храброст нико не може да замени у том важном подухвату. Међутим, управо су те особине биле недопустиве у строго контролисаном друштву Бањана, па се зато њихови носиоци морају казнити. На свечаној скупштини после победе Турака на Црном Куку Господар ће објавити да Миљан и Јоле нису ни стигли до Далмације, већ су их изнад Чепелице нашли посечене. Њихова тела ће тамо и остати, јер и однос према лешу и ритуал сахрањивања, такође, служе танатополитици и њеној потреби за експлоатисањем страха. Ако је сваки укуп „покушај да се преко конструкције добре смрти финализује, нормализује и дотера биографија умрлог у склопу друштвене конструкције и репродукције живота”, како истиче Тодор Кулић (2014: 98), онда је Господар овим поступком онемогућио социјалну бесмртност Миљана и Јола. И њихове породице су осуђене на друштвену смрт. Јаков каже Мирашу: „Здравије би ти било да их, ни мртве, не спомињеш. Нијесу само они покојни, покојно је све што је њихово!” (Сарић 1995: 102).

Господар је судбински обележен клицом Којадиновића, која не мирује и која је јача од самог разума, каже Сарић. Легенда о Црвеној стијени, где је први Којадин учинио неправду рођеној сестри, прогања га. Тај Којадин је праотац и почетак њихове лозе, предоређен да влада, иако је болестан. Господар се поистовећује с њим: „Ми смо показани да владамо свјетином што гмиже по земљи као ларва” (Сарић 1995: 85). Танатополитичка супериорност доказује се на послушним и пониженим Бањанима, које Господар доживљава

као бескорисну ларву. Међутим, та исказана самоувереност Господара од самог почетка драме прети да се распадне пред његовом унутрашњом несигурношћу. Његово биће је растрзано између Ероса и Танатоса, страсти и инцеста, жеље за бесмртношћу и страха од смрти. Изврсна Сарићева илустрација застрашујуће изолације и тескобе коју Којадин осећа дочарана је његовим поистовећивањем с опалим листом:

„И оно је некад листало и цвјетало... листови шумили, цвјетови мирисали... Чим сам победио Турчина на Седлу и ушао у Кулу, чим су снови постали јава и то боље и лакше него што сам замишљао, са мном се нешто збило. Нешто ме унутра пресјекло. Рана је грдна и дубока, али нестална и нејасна. Таман јој утврдим мјесто, а она ишчезне. Пређе на другу страну... Зебом од несреће која се предсказује и која се догодила далеко. Она се увијек догађа, и сада путује на мене...” (Сарић 1995: 13–14).

Којадин је обележен и полном немоћи, коју скрива да не би открио слабости које му раздиру биће. Ни сеоска куртизана Кавуна му више не може помоћи, док спас тражи у инцестуозној вези са сестром Зорком и понављању историје. После ступања на власт, Којадину се све „окретало” и „крњило”. „Бог ме оставио и без порода..., полако сам са сваке стране поткрадан, гасило се у мени једно по једно; заметало се друго... Неће ГОСПОДАР и ЧОВЈЕК заједно... Неће” (Сарић 1995: 85). Истина, трагика и парадокс танатополитичке филозофије изречена је у овој Сарићевој реченици: „Неће господар и човек заједно”. Власт и добродушност, моћ и хуманост, богатство и скромност не иду заједно. Оно што танатополитика као некажњено убијање омогућава, а преплашени ум који се грчевито држи власти настоји да учини, јесте одржавање моћи нечовечним средствима. Што је страх од губитка власти јачи, Којадин се бескрупулозније обрачунава са неистомишљеницима. Старе методе убиства и застрашивања одбациће, а почеће да демонстрира још бруталнију силу, светећи се деци својих противника. Сам без порода, лишен љубави и у својој породици и у народу, Којадин зна да неће заслужити социјалну бесмртност или спокој у оностраниности. Пишући о Магбету, Фројд је истицао да убиства која он чини нису вршена само из жеље да се очува престо већ су последица фрустрираности и неуспеха човека који не може да створи потомство. Будући да су покушавали да затру потомке више породица у драми, Фројд сматра да је недостатак деце поетска правда за Магбетове (Freud 1916: 319–320). Слично можемо рећи и за Сарићевог Којадина. Паралела између Којадина и Магбета може се повући и на другим основама, као и између Којадина и Ричарда III. Сва тројица

постају бескрупулозни, макијавелистички танатополитичари, који своју моћ демонстрирају и над беспомоћном децом, али, истовремено, мучени својим злочинима, кошмарима и страхом од губитка моћи, постају жртве свог система. Којадин користи богобојажљивост својих поданика и представља себе као човека надахнутог божанском моћи, чија ће клетва бити довољна да кривцима донесе смрт. Сарићеве Бањане Бог је напустио, оставио их је самопрокламованом богу – Господару, који преузима главну улогу у инструментализацији живота и смрти својих поданика. Којадин, попут малог бога, влада у својој узвишеној кули, а „обоготворење овог јунака сам писац наговештава употребом великог почетног слова сваке речи којом се означава његово име: Господар, Он, Њега, Њему итд.” (Јефтимјевић Михајловић 2010: 43). Поданици су толико застрашени механизмима силе да живе у колективном страху и обожавању. Они тако без поговора прихватају Господареву улогу божјег изасланика на земљи, онога ко, тобоже, прима наредбе више силе и према њима се управља. Иза ове представе, креиране за бањански крвави театар, лежи убојита редитељска палица самог Којадина, који заправо постаје демон. Прва клетва ће пасти на Мираша и његовог јединца Арсенија. Лазар треба Броћанцима да пренесе како се Господар ноћу среће са божјим људима, а онда да баци следећу клетву:

„БОГ ЈАКИ НАРЕДИО ДА ЗА ДВАДЕСЕТ И ЧЕТИРИ САТА, ОД ОВОГ ОБЈАВЉИВАЊА, У КУЋУ МИРАША ЕЛЕЗОВА УЋУ НОСИЛА КОЈА ЋЕ МУ ЗАТРИЈЕТ КУЋНИ ПРАГ. НЕК БОЖЈОМ ВОЉОМ БУДЕ УГОЂЕНО: АКО ЈЕ ПРАВ, ДА СЕ КЛЕТВА ПОВРАТИ, А АКО СЕ ОГРИЈЕШИО О ГОСПОДАРА, ДА СЕ ИЗВРШИ” (Сарић 1995: 91).

Клетва је извршена најстрашнијом казном – Мирашев син јединац је мртав. Лазарева улога у овом чину пресудна је и монструозна: он даје детету отровни слаткиш без преиспитивања тог чина или гриже савести. Чак му је ова најновија Господарева замисао „лакша од свих досадашњих” (Сарић 1995: 92). Његова оданост Господару толика је да ће потказати и сопствену мајку као претњу. И кнез Милисав, један од Господаревих верних поданика, користи свој положај за уцену, али на личном плану. Као што је некада уз помоћ Турака отео своју супругу Митру, сада, подржан од стране Господара, демонстрира своју моћ да би отео Миљанову малолетну ћерку.

Сарић истовремено релативизује негативност Којадиновог лика потенцирањем страха и несигурности који обузимају његово биће од самог почетка драме. Писац градивно приказује анимални страх Господара од обичних

птица и указује нам на „крхкост и најтврђе људске психе пред мрачним кодовима наслеђеног”, како каже Копривица (1999: 239). Због Којадинових детињастих халуцинација Бањани су приморани да се веру по дрвећу, мотре на птице као да су државни непријатељи и пуцају у њих, што ствара комичне ефекте. Међутим, ова комична олакшања не прекидају трагични ток читаве драме, већ доприносе грађењу атмосфере језе и мистичности. Птице, чије се симболично значење највише везује за трансценденцију, дух и божанску манифестацију (Лампић 2000: 116), код Сарића постају „материјални симптом поремећености психе јунака” (Јефtimiјевић Михајловић 2014: 142). Оне материјализују каскадно лудило Господара Којадина, али се могу посматрати и као одговор макрокосмоса на микрокосмос Бањана, тј. на поступке његовог Господара. „Општа спољна усковитланост преноси се на Њега, или она има почетак у Њему”, каже и писац (Сарић 1995: 15). Којадин доживљава птице као претњу својој владавини и животу. Прњу и Лазару говори: „Мислио сам да ме крик простријелио. Откад сте се вас двојица појавили, видим, није. (*Пита се по грудима и стомаку*). Ништа није прошло кроза ме. Жив сам... Ту сам... Вас двојица одагнале сте сотону...” (Сарић 1995: 16). Страх од птица је толико јак да га Господар не може савладати. Оне су весници промена, симболи неспутане слободе и променљиве природе која се не може једноставно укротити и контролисати као што се може чинити са људима. Господар увек доживљава цвркулт птица као „изненадан и нападан”. „Унезверен” је и „збланут” слободом птица да ремете његов душевни мир, беоњаче му постају кржаве, не може да спава и прате га кошмарни снови.

Којадину победа над птицама постаје важнија од оне против Турака, јер се тиче његовог личног мира и симболизује покушај враћања нормалним животним токовима, попут сна без кошмара. Бог сна Хипнос, брат бога смрти Танатоса, у грчкој митологији замишљан је као љубазан и благ бог. Сан треба да има позитивну и обнављајућу функцију у животу препуном брига и очекивања, а када та функција изостане, Хипнос постаје вечни кошмар и удружује се са братом Танатосом. Господару се Хипнос неће показати као благ, нежан и самосталан бог који доноси жељени спокој, већ као пратилац свог охолог брата Танатоса. Лудило је толико завладало Којадином да ни по нестанку птица не може повратити миран сан. Крик птице га прогања и пред последњи сусрет са Зорком и заправо предсказује потпуно растакање његовог бића, које ће уследити када сазна да му последња нада да поврати своју мушкост поседовањем девице више није доступна. У начину Зоркине смрти има нечег узвишеног, трансцендентног, сличног религијском жртвовању. Она, која се

усудила да узме живот у своје руке пркосећи жељи брата, свесно је одабрала смрт коју стоички подноси:

„Најпре је гледала негде испред себе, ваљда у стопала, онда одлучно, можда и пркосно, окрену главу прозору са ког бију млазеви светлости и опојни хор хиљаде цврчака и буба. Она је достојанствено усправљена: овог часа опрашта се од светлости и живота... Пре него што је стигао до ње, она се реским покретом окрене Њему и храбро га погледа. У једном душку, без замуцкивања, изговори:... 'Господару, ја више нијесам дјевојка. Ја сам трудна'...” (Сарић 1995: 131–132).

Светлост, која се код Сарића указује као симбол доброте и наговештај спасења, у драми обасјава једино још сиротог и убогог просјака Милутина на самрти. Месечево обасјање његовог унакаженог умирућег тела делује религијски и узвишено. Месец је, истовремено, и први мртвац који васкрсава, мера времена и пролазности, али јесте и експлицитни пример вечног враћања, каже Тома (1980 II: 280–282). Он је смрт и обнављање, мрак и светлост. Месец је симбол рођења, смрти и ускрснућа, али и тамне стране природе и њен невидљиви вид, око ноћи (Лампић 2000: 88). Милутин готово осећа згрушавање светлости у својим рукама, осећа како хода по њој до неба:

„Кроз боса стопала..., као... кроз мале прозоре, улази свјетлост и натапа моје тијело... које почиње да свијетли и које... постаје невидљиво... То је необјашњив осјећај о ком човјек ништа не зна... Човјек носи у себи мали невидљиву тачку, која, чим се крене, заличи на звијезду..., пред којом се нижу свјетови до којих људски разум никад није допро” (Сарић 1995: 95–96).

Господар Којадин неће заслужити такву милост. Зоркина непослушност и непокорност наводе га на последњи злочин, који чини готово у трансу. Он убија Зорку, али са њом нестаје и последња Којадинова нада да може учврстити своју власт и повратити своју мушкост. Он више не може да обузда свој ани-мални страх од крика птица и његово лудило ескалира до непрепознатљивости. Својим понашањем застрашује и Лазара и Прња, који га напуштају у густој и дивљој шуми. Мрачна шума симболизује „ступање душе у непознато, у царство смрти” (Лампић 2000: 140). Том царству Којадин прилази потрбушке, пузећи у грозници и страху, свестан својих грехова. На граници царства смрти чекају га две људске прилике бледих лица и црвених очију.

„Господар се полако и сабласно усправља и, борећи се с равнотежом, подигне обе руке: или се брани, или се предаје... Та двојица су Јоле и

Миљан! У ствари – њихови духови. Ношени маглом, они више лебде но ходају. Пред њихове ноге, попут кладе, сручи се Господарево тело. Они чучну, што је било довољно да се три тела споје у немирно клупко. Чује се дахтање које се пење до смртног ропца. Три тела су тако помешана да их, кроз маглу, није могуће разликовати. Није требало много времена да магла разиђе. На трави остаде да лежи само Господарево тело, без главе. Около је доста крви... Из жбуна, из кога су се малопре појавили Јоле и Миљан, две птице полете у висину, према небу. За њима иде њихов глас. Дуго се удаљавају и смењују док њихов цвркул бива све јачи и продорнији. На крају од њих остану две једва видљиве тачке” (Сарић 1995: 134).

Ако птице посматрамо као метафизичку манифестацију мртвих, тј. као мртве душе умрлих које лете ка рају, како се сада указују, можемо закључити да су оне од почетка прогањале Господара, и тако ћемо лакше схватити његов страх од њих. Попут Хичкокових *Птица*, које су симболичне илустрације греха што застрашује и доводи човека до ивице понора, птице које су опседале Којадина биле су душе оних које је послао у смрт. Грижа савест се скрива и у најмонстроузнијем бићу. Миљан је предсказао сопствену посмртну улогу у помрачењу Господаревог ума и његовој смрти. Рекао је: „Можда им ми живи сметамо. Смрт, коју нећемо избјећи, може једног дана бити од користи свакој нашој ноћашњој ријечи, и сваком Бањанину” (Сарић 1995: 49). Попут ничеанског натчовека који уноси хаос у ред (Ниче 2012: 8–9), Миљанове истините речи унеле су хаос у Господарев квазиред. Једини Миљан је, поред Јола, имао храброст да изговори истину:

„Колико је само наших племеника, наших најбољих предводника, нестало без трага и гласа а да нијесмо смјели ни питати: ’Шта му је било, како је умро, од које боље, је ли био мучан?’ ... Само, чујеш: ’Сам се убио... нађен мртав..., не зна му се стрв...’ Лако нам је за оне што их Турци убијају. А оне, браћо моја, којима Турци у толиким биткама ништа не могаше, Господар без по муке смиче” (Сарић 1995: 46).

Социолошки посматрано, разумети смрт значи разумети за коју групу се умире: породицу, веру, нацију, партију или државу, каже Куљић. Ако се тако односимо према њој, смрт и може имати смисла. Тренуци у којима је подношљиво умрети само су тренуци поистовећивања с друштвеном целином, као у рату или периоду владавине смрти, када мисао о сопственој смрти апсурдно нестаје. Тада преовладава поистовећивање с друштвом и јединка мења свест,

тј. та свест постаје готово архаична и животињска по нагону да убија. Да би се бранио сопствени „чопор” или држава, о сопственој смрти се мало мисли. У смрти се жели заборавити смрт, каже Морен (1981: 48). Тако је и Бањанима прихваталива смрт од стране Турака. Којадиновој жени Сокни примамљивија је смрт или турско заробљеништво него живот у смрти, квазислободи коју представља владавина њеног супруга. Поред Стеваније, она једина испољава слободу бића у тајним љубавним сусретима с Кирилом. Којадинову танатополитичку диктатуру осећају сви, али само су појединци спремни да признају да су под Турцима били слободнији и да је Ризванбег био хуманији од Којадина. Миљан ће још рећи: „Ниједан од оних који су му се за најмању ствар и без икаква зла замјерили, или их је неко на правди божјој ошпијао (*погледа на Лазара који је малопре ушао и остао код врата*), није међу живима. Само, нико не смије да зуцне...” (Сарић 1995: 46).

Према Ничеовом мишљењу, суштина трагедије и није приказ патње јунака, већ борба у коју дионизијски човек храбро улази и мора бити кажњен због тога. Трагедија увек представља визију хаоса, у њеном свету се не може бирати ни јасно разазнати добро и лоше, већ све заједно постаје жртва нереда, порушеног поретка или изврнутог морала. Трагедија открива беду етичких категорија и Ниче уздиже ту њену функцију. Трагични су само они јунаци који су криви без кривице, из убеђења, и који су слободном вољом преузели казну, која најчешће бива смрт. Шелинг је рекао да је трагедија трагични сукоб слободе у субјекту и нужности, која је објективна. Тако можемо посматрати Миљана и Јола и све који су се усудили да не живе по правилима што их је креирао Господар. Сви они имају своје недостатке и негативне особине и сви страдају у вихору Којадиновог хаоса и лудила. Међутим, управо то их чини трагичним јунацима. „Мада се Сарићеви ликови не супротстављају боговима, они готово антички страдају у сукобу са земаљским боговима и властодршцима. Исконски сан човека о слободи, у којој неће бити потребан Господар, сврха је живота и највиши људски наум бањанског човека” (Андрејевић 2011: 266).

Миљан зна да сви мисле исто као он, али само он има снаге и храбрости да то каже. Истог тренутка ће осетити ослобађање од окова ћутања и слободу духа, иако зна да је тиме потписао своју смртну пресуду. Он, заправо, демонстрира фројдовску концепцију „самоизабране смрти”. Миљан ће радије погинути од турске стреле и заувек оставити уклете Којадиновиће и цео бањски народ него да се весели празним обећањима. Он оплакује свој посрнули народ и пати за нестанком чувеног црногорског чојства и јунаштва. Они који се додворавају Господару постају гротескне личности које вегетирају, чије време протиче у

чекању, у страховању од Господаревог доласка као од саме смрти. Они склањају и поглед од могуће промене у страху да се побуњеничке мисли и речи не припишу и њима. Чак и немо слушање Миљанових речи чини да се осећају као саучесници због страха од Господара. Ови послушници су највише на удару Сарићеве критике. Њихово обожавање Господареве химне, учествовање у песми, дивљење столицу у коју ће Господар можда сести сутра, чини их „краткоумном браћом”, како их назива Јоле.

„Не раде нам само Турци о глави, већ и онај што га у звијезде окивате а пред њим пуните гаће!... Ми немамо већег непријатеља од нас самих! Далеко од Бањана мисле да смо задовољни и срећни. Диве се нашој 'Слободи'..., и Господару! А ми, један по један, нестајемо... Сви знате да ће мени и Миљану пресудити ријечи које смо ноћас овдје изговорили. Најдаље за десетак дана нећемо бити међу живима. Свјесно смо се жртвовали... Браћо, чујте и разумите једном: он није Господар Бањана, он је наш убица” (Сарић 1995: 48).

Миљан и Јоле су свесни да су јавним иступањем против Господара зарадили „јефтину смрт”, како сами кажу. Међутим, њихова смрт неће бити „јалова” већ „плодна”, ако прихватимо категоризацију смрти коју је извршио Луј Венсан Тома: „Умрети на јалов начин значи умрети (безвезно) ни од шта, или још боље ни за шта, или пак, не умрети за оно у шта се верује... Плодна смрт је она која признаје цену животу у оној мери у којој је човек спреман да га изложи опасности” (1980: 266–267). Миљанова и Јолова смрт је свакако била плодна, она је почетак краја самог Господара. Њихова метафизичка појава у виду птица на крају драме симболично открива значај који побуна може имати за смрт тираније.

Танатополитичка сила Господара Којадина у драми је ипак најексплицитније и најсуровије спроведена над Мирашевим сином Арсенијем. Сарић одлучује да посвети више простора овој сцени да би показао колико далеко „некажњено убијање” може отићи, али, исто тако, како танатополитика преваспитава непослушне појединце. Мирашева кривица у драми је минорна и везује се за помињање духова Миљана и Јола, што је било довољно да Господара неведе на драстичне мере. Сцена која описује бол и тугу оца Мираша због смрти малолетног сина јединца, али и његову помирљивост са вишим силама и исказивање послушности Господару естетички и аксиолошки најупутнија је за тему којом се у раду бавимо. Она најексплицитније илуструје начин спрово-

вођења и утицај танатополитике на појединца, али јесте и упечатљива слика трагичког патоса:

„О, свемоћни Господару!... Ево, уместо Богу, молим се Теби!... Је ли ово Твоја клетва (дрхти му глас) почела да се извршава? ... О, па зар овако, велики Господару?!... Признајем да сам се огријешо ода Те. Признајем... Признаћу све што Ти буде требало..., чинићу за Тебе како будеш тражио. Бићу ти слуга до гроба... само моје јединче да ми ослободиш клетве... (плаче, крупне сузе низ образе, грца). Њега ми остави... Ако не може друкчије, нек пређе на ме... Нек сјутра буде моја сахрана... Ако се сахрана и Твој долазак поклопе, унапријед ћу забранити да за мном туже и лелечу... А малом Арсу оставићу аманет да буде кротак и послушан, да на глас Господарева пјесме редовно стаје мирно, да за вријеме пјесме не дише” (Сарић 1995: 116–117).

Сарићева драма се, попут великих Шекспирових трагедија, завршава смрћу тиранина, срушеним поретком зла и надом да ће из „трулог” света изаћи неко неискварен, ко ће моћи да га поправи да би се живот вратио у нормалне окви-ре. Као и у свим великим трагедијама, у овој Сарићевој драми нема поетске правде јер у њеним оквирима страдају и невини и криви. Међутим, оно што као главна идеја провејава кроз њу, што је уједно и најважније обележје трагичног жанра, јесте неопходност побуне против тираније и спутавања људске слободе упркос претњи смрћу. Живот и смрт су основне компоненте сваке трагедије јер нас доводе до сазнања да живот за који не вреди умрети није био вредан ни живљења. Тако јунаци трагедије најчешће свесно иду у смрт која естетски заокружује њихово постојање и дефинише њихов идентитет, јаство и сопство.

Библиографија:

1. Андрејевић, Ана, Даница Андрејевић (2012), „Злоупотреба позоришне уметности у политичке сврхе на Косову и Метохији”, Зборник Политичко насиље, 329–341.
2. Андрејевић, Даница (2011), *Видови српског модернизма*, Приштина–Лепосавић: Институт за српску културу.
3. Венсан-Тома, Луј (1980), *Антропологија смрти I и II*, Београд: Просвета.
4. Волк, Петар (1990), *Позоришни живот у Србији: 1944–1986*, Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Факултет драмских уметности.
5. Волк, Петар (1995), *Писци националног театра: 1935–1994*, Београд: Музеј позоришне уметности Србије.
6. Жарић, Мирко (2007), *Искушеници талијаних ћуди*, Приштина: Панорама.

7. Јефтимјевић Михајловић, Марија (2014), „Велики ахавски трг – етимон свих каснијих Сарићевих романа”, *Савремена српска проза*, 26, 139–151.
8. Јефтимјевић Михајловић, Марија (2010), „Власт и подаништво у роману *Сутра стиже господар* Петра Сарића”, *Баштина*, 28, 39–49.
9. Јефтимјевић Михајловић, Марија (2016), „Бањански театар апсурда” (*Сутра стиже Господар* Петра Сарића у светлу бекетовске филозофије чекања), *Баштина*, 41, 35–47.
10. Копривица, Драган (1999), „Велики ахавски тргови Петра Сарића”, *Стварање: часопис за књижевност и културу*, 54, 1/5, 229–243.
11. Куљић, Тодор (2014), *Танатополитика. Социолошкоисторијска анализа политичке употребе смрти*, Београд: Чигоја штампа.
12. Лампић, Марио (2000), *Мали речник традиционалних симбола*, Београд: Либрис.
13. Морен, Едгар (1981), *Човек и смрт*, Београд: БИГЗ.
14. Ниче, Фридрих (2012), *Рођење трагедије*, Београд: Дерета.
15. Сарић, Петар (1995), *Сутра стиже господар*, Београд: Српска књижевна задруга.
16. Freud, Sigmund (1916), *Some Character – Types Met with in Psycho – Analytic Work*. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914–1916): *On the History of the Psycho – Analytic Movement*, Papers on Metapsychology and Other Works, 309–333.

THANATOPOLITICS IN THE PLAY THE MASTER IS COMING TOMORROW BY PETAR SARIĆ

Summary

This paper focuses on the thanatopolitical implications of the play, where death is the instrument of punishment in the hands of authority. The Master in Sarić's play is “the Master” of the lives and deaths of his subjects, who paradoxically loses control of his own being. The tragic character himself, Master Kojadin is isolated in the world of fear and nightmares like a Montenegrin Richard III. The ruthless and psychological collapse of his being is the result of fear of losing power and authority. Emphasising the terrifying thanatopolitical force of this character in the play *The Master is Coming Tomorrow*, Petar Sarić, a prominent Serbian writer from Kosovo and Metohija, also points to the absurdity of absolute power that tries to control the lives of its subjects. “Tomorrow” from the title of this play echoes the “waiting” for the end of the tyrannical regime of Beckett's characters. The

constant anticipation of the destined arrival of the Master in Sarić's play becomes the main source of tension. Although the circumstances of war, in which the plot of the play unfolds, mystify many deaths of the characters, the autocratic body of the Master (a self-proclaimed God) truly stands behind them. Confronting the tyranny and injustice in a tragedy most often leads a hero to death, but precisely that makes him a tragic and Dionysian figure, Nietzsche's "over-man" or mythical Sisyphus. Sarić's rebels against absolute authority are not titanic heroes, but the very attempt of the revolt gives their tragic lives a meaning and changes the course of the thanatopolitical omnipotence of the Master.