



АНДРИЋЕВ
ИНСТИТУТ

Одјелјење за српски језик
Библиотека
ДОБИТНИЦИ АНДРИЋЕВЕ НАГРАДЕ
Књига 4

Главни и одговорни уредник
Емир Кустурица

Уредник едиције
Проф. др Милош Ковачевић

Уређивачки одбор
Проф. др Миланка Бабић
Проф. др Вељко Брборић
Проф. др Александра Вранеш
Др Гордана Илић Марковић
Др Вјара Најденова
Проф. др Милка Николић
Проф. др Михај Радан
Проф. др Димка Савова
Проф. др Јелица Стојановић
Проф. др Илијана Чутура

Рецензенти
Проф. др Раде Симовић
Проф. др Драган Бошковић
Проф. др Марина Јањић

ДРАМСКО СТВАРАЛАШТВО
ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА

(Радови са научног скупа ДРАМСКО
СТВАРАЛАШТВО ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА,
одржаног 28. и 29. јуна 2020. године у Андрићграду)

Андрићев институт
Андрићград, 2021

САДРЖАЈ

Разлог зборнику..... 7

КЊИЖЕВНЕ, СЦЕНСКЕ И ФИЛМСКЕ АНАЛИЗЕ

Душан Р. Живковић
КРИТИКА ДРУШТВА У ДРАМИ
БАЛКАНСКИ ШПИЈУН ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА..... 13

Александра М. Кузмић
ТОПОС РАТА У ИСТОРИЈСКОЈ МЕЛОДРАМИ
СВЕТИ ГЕОРГИЈЕ УБИВА АЖДАХУ
ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА 41

Анка Ж. Симић, Ана С. Живковић
СВЕТИ ГЕОРГИЈЕ У СРЕДЊОВЕКОВНИМ
ТЕКСТОВИМА И САВРЕМЕНОЈ ДРАМИ 59

Часлав В. Николић
„ЈА ТВРДИМ ДА ЈЕ ЗЕМЉА НЕГДЕ ТАМО”:
ОНТОЛОШКИ, ЕТИЧКИ И СИМБОЛИЧКИ
АСПЕКТИ ДРАМЕ *САБИРНИ ЦЕНТАР*
ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА 87

Саша Д. Кнежевић
ПОДЗЕМЉА ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА 107

Неда З. Срећковић
ПОЕТИКА ИСЛЕЂИВАЊА У *БАЛКАНСКОМ*
ШПИЈУНУ ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА 123

Невена М. Даковић, Биљана В. Митровић
ИГРА ИСТОРИЈЕ И СЕЋАЊА У ФИЛМСКИМ
ТЕКСТОВИМА ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА..... 135

Александар С. Јанковић
КАТАКОМБЕ СРПСКИХ СТРАНПУТИЦА
(Појам смрти у филму *Сабирни центар* (1989)
Горана Марковића по драми Душана Ковачевића)..... 155

ЈЕЗИЧКЕ И (ЛИНГВО)СТИЛИСТИЧКЕ АНАЛИЗЕ

Милош М. Ковачевић
ДОМИНАНТНЕ СТИЛСКО-ЈЕЗИЧКЕ
ОСОБИНЕ ДРАМА ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА 173

Нина С. Ђеклић
ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ
ДРАМЕ *ШТА ЈЕ ТО У ЉУДСКОМ БИЋУ ШТО
ГА ВОДИ ПРЕМА ПИЋУ* Д. КОВАЧЕВИЋА 227

Александар М. Милановић
ЈЕЗИК КАО АКТЕР У *ДВАДЕСЕТ СРПСКИХ
ПОДЕЛА* ДУШКА КОВАЧЕВИЋА..... 247

Милка В. Николић
МЕТОДИЧКИ ПОТЕНЦИЈАЛ ФИЛМОВА
ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА У НАСТАВИ СРПСКОГ
КАО СТРАНОГ ЈЕЗИКА 267

Саша С. Чорболоковић
ИНОВАЦИОНИ ПРОЦЕСИ У ФРАЗЕОЛОГИЗМИМА
У ЈЕЗИКУ ДРАМА ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА 289

Зорана З. Ђупић
ИНТЕГРАЦИЈСКО-КОРЕЛАЦИЈСКИ ПРИСТУП
ДРАМАМА ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА 309

Индекс имена 335

РАЗЛОГ ЗБОРНИКУ

Одјељење за српски језик Андрићевог института организује сваке године научни округли сто о добитнику „Велике награде Иво Андрић” у тој години. Али и о добитницима који су награду примили прије но што је Одјељење за српски језик основано. А то су први и други добитник Велике Андрићеве награде: Матија Бећковић за 2016. годину, и Душан Ковачевић за 2017. годину. Одјељење је 2019. године одржало скуп о књижевном стваралаштву Матије Бећковића, са кога је исте, 2019. године објављен зборник „Матија Бећковић у поетолошким и стилистичким анализама”. Пошто су од 2018. године редовно одржавани скупови о добитницима Велике Андрићеве награде у тој години, остао је још само „дуг” према Душану Ковачевићу као добитнику за 2017. годину.

Зато је Одјељење за српски језик Андрићевог института почетком 2020. године упутило позиве истраживачима за које се сматрало да су најупућенији у драмско стваралаштво Душана Ковачевића, и за 24–26. април 2020. године заказало одржавање научног скупа с темом „Драмско стваралаштво Душана Ковачевића”. Вријеме одржавања скупа поклопило се, међутим, са појавом вируса короне, проглашењем ванредног стања – тако да је одржавање скупа одложено. Ново одржавање скупа заказано је у оквиру видовданских свечаности: од 27. до 29. јуна 2020. године, с надом да ће епидемиолошка ситуација тада бити боља. Али она, нажалост, није била боља, па се скуп ни у том термину није могао уживо одржати.

Тада смо сматрали, а и сада сматрамо да је одржавање скупа о добитнику „Велике награде Иво Андрић“ онлајн

непримјерено и угледу добитника и угледу саме награде. Због тога смо чекали да се епидемиолошка ситуација побољша како бисмо скуп ипак уживо, уз присуство самог лауреата, одржали. Али, нажалост, то нисмо дочекали у 2020. години. Зато смо одлучили да прикупимо радове пријављених учесника скупа и штапамо зборник, а у међувремену прије или након његовог објављивања да, ако се укаже прилика, одржимо уживо скуп. Уосталом, велики број свјетских скупова и одржава се са претходно штапанним зборницима. Па зашто се не бисмо и ми у овом случају угледали на добре примјере из свијета.

У зборнику који нудимо читалачкој, прије свега књижевној и драмскоумјетничкој јавности, штампано је 14 радова, из пера или филолога, што ће рећи књижевних и лингвистичких истраживача, или истраживача чија је област научног интересовања шире схваћена драмска умјетност. Од тога је шест радова посвећено језичким анализама драмских текстова Ковачевићевих, укључујући и анализу језика његове књиге „Двадесет српских подела”. То је тим значајније ако се зна да је од свих области књижевног стваралаштва најмање лингвистичке пажње посвећивано језику драме. Пошто је Душан Ковачевић најбољи српски драмски писац, онда није могло бити репрезентативнијег узорка за такво истраживање од његових драмских дјела. Два су рада у зборнику посвећена сценаријима Дупшана Ковачевића и његовој драми „Сабирни центар” као предлошку за филм. Осталих шест из различитих аспеката освјетљавају књижеве карактеристике Ковачевићевих драма. Зборник тако пружа и књижевни, и сценски и филмски и лингвистички увид у Ковачевићево стваралаштво, по чему представља изузетак у научној рецепцији Ковачевићевих драмских дјела.

Радови у овом зборнику отварају нова теоријска питања и/или на нов начин расвјетљавају раније покретана, па ће, увјерени смо, бити незаобилазни у свим будућим тумачењима Ковачевићевог драмског умијећа.

Андрићград, марта 2021. године
Милош Ковачевић

КЊИЖЕВНЕ, СЦЕНСКЕ И ФИЛМСКЕ АНАЛИЗЕ

Душан Р. Живковић*
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за српску књижевност

821.163.41.09-2 Kovačević D.

КРИТИКА ДРУШТВА У ДРАМИ *БАЛКАНСКИ ШПИЈУН* ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА

Предмет рада представља анализу природе и функција критике друштва у драми *Балкански шпијун* Душана Ковачевића, посредством следећих аспеката: 1. друштвено-политичких токова у времену настанка драме; 2. критике нарави у проучавању породичних односа и свакодневних егзистенцијалних борби; 3. алузијама на прошлост која утиче на драмску радњу; 4. критици друштва у доменима конструкције, деконструкције и деструкције идентитета Илије Чворовића; 5. иронији судбине Петра Маркова Јаковљевића; 6. трагикомичним елементима у односима између прогонитеља и жртве.

Кулминација ироније, апсурда и дехуманизације остварује се у мотивима праћења и саслушавања. Судбине Илије Чворовића и Петра Маркова Јаковљевића постају универзални, гротескни облици општељудске трагедије у другој половини 20. века.

Кључне речи: Душан Ковачевић, критика друштва, друштвене промене, идентитет, трагикомедија.

* dusan.zivkovic@filum.kg.ac.rs

Увод

Стваралаштво Душана Ковачевића тежи обликовању креативног, ангажованог читаоца, у стварању критичке свести као основног предуслова развоја интелектуалне слободе. Посредством вишеструких метаперспектива, Ковачевић обједињује суштинске елементе друштвених токова након Другог светског рата, који су проузроковали вишедеценијске тензије и сукобе, приказујући их у контексту отуђености и губитка идентитета.

У овом контексту, у драми *Балкански шиијун* (1983) приказани су односи појединца и режима, у мотивима побуне, казне и отуђења, посредством ироније – као суштинског облика приказивања драматичности друштвених кретања. Ковачевић реактуелизује прошлост и доводи је у везу са актуелним друштвеним токовима у времену настајања драме: „Једно од преимућстава таквог поступка је што приморава публику, у којој седе прототипови комичних јунака (...) да спонтано пристане на једно посматрање света са стране, с критичке, ироничне дистанце” (Стаменковић 1987: 18).

У осветљавању наведених односа којима није посвећено довољно пажње у науци о књижевности, анализираћемо природу и функције критике друштва у драми *Балкански шиијун* Душана Ковачевића, посредством следећих аспеката: 1. сагледавања друштвено-политичких токова у времену настанка драме; 2. критике нарави и карактера у проучавању породичних односа и сликама свакодневице; 3. алузијама на прошлост која утиче на драмску радњу; 4. критици друштва у конструкцији, деконструкцији и деструкцији идентитета Илије Чворовића; 5. Иронији судбине Петра Маркова Јаковљевића; 6. трагикомичним елементима у односима између прогонитеља и жртве.

1. Актуелни друштвено-политички токови у времену настанка драме

Критика друштва у драми *Балкански шпјиун* приказује вишеслојност друштвених токова - у ширем смислу: од краја Другог светског рата до 1983. године, а у ужем, директнијем смислу - од смрти Јосипа Броза¹ и стварања тензија међу различитим политичким фракцијама у СФРЈ. Према томе, семантичке аспекте у драми *Балкански шпјиун* треба посматрати у духу амбигвитета, палимпсеста и сихроничитета, пошто драмска радња непрестано осцилира између алузија на прошлост и драматичности актуелне слике друштва. Такође, поред ових локалних проблема односа индивидуалног и друштвеног идентитета, треба истаћи да је *Балкански шпјиун* и дело светске књижевности, пошто поседује и универзалну, општељудску перспективу, приказујући „суштину човекове позиције у сваком друштву, поготову у нашој несређеној социјалистичкој заједници” (Стаменковић 1987: 17). У овом контексту, у драми је карактеристично обраћање радио-спикера које представља званичне, актуелне ставове режима: „У даљим рефератима посебне пажња била је посвећена ’полазним основама дугорочног програма економске стабилизације’. На крају дуге и исцрпљујуће седнице, сви су се сложили да се решење постојећих проблема мора тражити у раду, а не у причама и састанчењима. Само тако можемо остварити план донет на нивоу ранијих закључака” (Ковачевић 1987: 205).

Наиме, Ковачевић отклања опште предрасуде о слагању и јединствености елемената власти и уместо приказивања кохерентног и доследног рада Савеза комуни-

1 Председништво после Тита, до времена објављивања драме *Балкански шпјиун*: Лазар Колишевски (1980.); Цвијетин Мијатовић (1980—81.); Сергеј Крајгер (1981—82.); Петар Стамболић (1982—83.).

ста Југославије, сугерише опште моделе реалних слика: тензије, унутрашње, скривене конфликте и струје које су имале различите облике: од питања реформи самоуправљања, (уз задржавање његовог начелног обрасца), критике постојеће примене самоуправљања, до све отворенијих осуда система које су се отвориле променом хијерархије изазване смрћу Јосипа Броза Тита. Ове принципе је у општем смислу и неколико година раније имплицирао Вајтхорн (Alan Whitehorn): „Иако је социјализам једна од најбогатијих и најсугестивнијих друштвених теорија, то не значи да га треба прихватити као затворени теоријски систем. Прије би требало настојати да се постепено прошире његови параметри” (Вајтхорн 1976: 17).

Уместо доношења дугорочног програма и његове примене у пракси, једино је седница дуготрајна, а да чак није ни скица програма урађена. Делегати тако поништавају своју суштинску сврху јер доносе очигледан закључак апеловања на тренутну акцију, а у суштини, време за рад је изгубљено управо у сувишној причи, јер таква улога уместо да се подразумева, само одузима време за стварну акцију, тако да недоношење одлука има функцију избегавања стварних друштвених одговорности.

Двострука иронијска перспектива доминира у овом мотиву, јер радио-спикер само формално испуњава демократичност обраћања слушаоцима: „О том 'чаробном кругу' узрока и последица чула су се различита мишљења” (Ковачевић 1987: 251) и у привидно демократском духу преноси и другачија мишљења од званичних ставова: Докле ћемо, питају се ти 'душебрижници', трчати укруг за сопственим репом?” (Ковачевић 1987: 251).

Дакле, ако из различитих, чак и супротних перспектива, било која друштвено-ангажована личност спомене промене у постојећем друштвеном систему, унапред је иронично окарактерисана као „душебрижник”, а у директнијем смислу – и државни непријатељ.

Међутим, постојеће стање у коме се не назире конструктивно решење и уместо конкретног, практичног рада наводе се само сугестије – траје већ неколико деценија, али се, заправо, након смрти Јосипа Броза Тита отвореније сугерише незадовољство и поред тога се разматрају и препоручују концепти који постају циљ самима себи: „Када се обистине предвиђене последице, онда се нападају безимени 'носиоци узрока', и док то месецима траје, наступају последице нагомиланих последица” (Ковачевић 1987: 251).

Овакву друштвено-политичку ситуацију је већ сугерисао Бора Радовановић 1963. године (20 година пре објављивања драме *Балкански шпијун*): „У овом је погледу нарочито значајно јачање самоуправљања у општим земљорадничким задругама, које је претрпело значајне промене и још увек представља област у којој се врше нове промене, тако да то непрестано захтева анализе и истраживања” (Радовановић 1963: 87). Замишљен првобитно као негација совјетског бирократизма, раднички савет је заправо довео до умножавања бирократских процедура и политичких састанака без резултата, у којима је главни циљ, уместо супштинске друштвене реформе – реторички што ефектније приказати лојалност партији.

„Дакле, по мишљењима критичара постојећег друштвеног стања, у избегавању одговорности руководиоца, не спомињу се главни узроци, јер се не смеју споменути у току њиховог настајања, док се последице постепено нагомилavaju, у споју ироније ситуације и парадокса: Време садашње је, по њима, и на основу тог принципа, увек време прошло” (Ковачевић 1987: 251). У овом ставу, критичари друштвених процеса преносе један део истине о узроцима и последицама друштвене кризе², али ова мишљења ипак бивају маргинализована, јер радио-спи-

2 Радио-спикер: „Тако последице постају саме себи узрок, што онемогућава увид у конкретну одговорност руководиоца и форума” (Ковачевић 1987: 251).

кер у ироничном тону преноси њихова мишљења, да би их „разоткрио” и осудио као „непријатеље нашег самоуправног система” (Ковачевић 1987: 251)³ (Живковић 2012: 343)

У овом поступку, Ковачевић заправо ствара ошту пародију комунистичких фраза, пошто је у драми скривена мисао о полифонији ироничних ситуација у целокупном друштву. Наиме, за слободног критичког гледаоца/читаоца, чак и када глас радио-спикера нема интенцију стварања ироничног дискурса, у случајевима похвале примене самоуправног система⁴, ипак је остварен ефекат ироније ситуације, при чему ако се упореде узроци друштвене кризе у многобројним историјским прекретницама са стварним друштвеним токовима” (Живковић 2012: 343).

У споју ироније и парадокса, са хуманистичког становишта – евидентно је да Савез комуниста Југославије тежи да сакрије своје противречности примене самоуправљања и самим тим морају се избрисати сваки писани и усмени трагови да је Партија некад другачије размишљала. Дакле,

3 „Наиме, Ковачевић алудира на чињеницу да су одстицаји за увођење самоуправљања настајали у времену сукоба Југославије са Информбироом (1948-1953), У сукобу Југославије и СССР, уследиле су унутрашње чистке у КПЈ (уп. Петрановић 1988), која је 1952. године променила име у Савез комуниста Југославије. Након Стаљинове смрти (1953) дошло је до помирења Југославије и СССР-а (1953-1955, уп. Лубурић 2007)” (Живковић 2012: 343).

4 „Анализирајући развитак радничког самоуправљања можемо слободно констатовати да њега, поред осталог, карактерише поступност у продубљивању права радног човека и стална тенденција јачања тих права. Иако радничко самоуправљање значи управљање од стране једног колектива, оно у исто време носи обележја друштвеног управљања, и то не само зато што се ради о друштвеним средствима и друштвеној производњи, већ и зато што сам радни колектив представља део друштва којем је управљање поверено. Децентрализацијом радничког самоуправљања — увођењем органа управљања у радним јединицама — друштвени карактер радничког самоуправљања је само још више потенциран” (Радовановић 1963: 88).

истовремено је за чланове Савеза комуниста могуће чувати мисао да су њихове одлуке увек правилне, а у уцбеницима историје, као и у свести грађана, треба да постоји конструкција да је Партија увек била доследна, иако може мењати своје одлуке чак и на дневном нивоу.

Попут Орвеловог света у роману 1984. сугерисана је методологија тоталитарног режима и манипулације чињеницама, пошто се „партијске” истине морају сачувати, јер „партија је увек у праву” (уп. Живковић 2009: 195).

Тако се привремено одржава вештачки *status quo*, док је истовремено присутна непрестана тенденција разарања друштва: од политичких „одлука”, преко регионалних специфичности, породичних односа, до општег система вредности.

2. Критика нарави у породичним односима и свакодневним егзистенцијалним борбама

Поред општих елемената критике вишеструких узрока, дифузних процеса и далекосежних последица друштвено-политичких токова, окосницу драме *Балкански шпијун* представља „слика породице, у прошлости и садашњости уздрмане друштвеним променама и разнородним конструкцијама идентитета”. Већ у представљању ликова (са карактеристичним насловом: „Лица и личности”) Ковачевић истиче ауторитарну позицију протагонисте: „Илија Чворовић, газда куће, окућнице, жене и идеје о слободном човеку и слободној земљи” (Ковачевић 1987: 204)⁵. Иронија Чворовићеве судбине

5 „Ауторитарност протагонисте евидентна је у једном ироничном обраћању супрузи, у функцији комике ситуације: ’Оћу, кад она престане да се меша. Да ниси више реч рекла! Све она зна...’” (Ковачевић 1987: 254). „У Илијином ироничном обраћању супрузи (уп. Стојановић 2003: 28), евидентна је тежња разоткривања његове ироничне интенције, у циљу прекидања даљих Даничиних питања и закључака” (Живковић 2012: 343).

повезана је са апсурдом, јер у самом представљању Илије Чворовића као власника идеје слободе, по принципу контраста, у поређењу са његовом драматичном судбином, сугерише његов положај као „роба наметнутог идентитета” (Живковић 2012: 343).

Такође, у општем гогољевском духу, Душан Ковачевић сугерише мотивисаност презимена Чворовић, које одређује суштинска неразрешивост идентитета и непрестана борба. Такође, у анализи симболике презимена можемо применити и Јеротићево тумачење неразрешивости породичних односа у синдрому „заплетених рогова”, као „једног вида породичне неурозе”⁶:

„У случајевима синдрома ’заплетених рогова’ долазило је до наизменичног разбољевања, било неуротичног или психосоматског типа, код два члана породице која су тесно међусобно повезана (то може бити пар муж–жена, отац–ћерка, син–мајка итд.). Некада се ови ’заплетени рогови’ могу проширити и на више чланова неке бројније породице.”⁷

Ова Јеротићева опсервација може се посматрати и у ширем контексту: у сваком дијалогу у породици, скривене су тензије које су последице фамилијарног несвесног (уп. Сонди 2011), на које су утицали слојеви – од борби са друштвеним нормама у животима њихових предака, преко њиховог васпитања, конфликта и повезаности, до тренутне динамике њихових односа, у конфликту који се очекује у сваком тренутку дијалога.

Наведени аспекти евидентни су у амбивитетним односима између Илије и Данице. „У немогућности остваривања ’друштвених циљева’, Илија Чворовић једину тачку ослоња своје судбине проналази у супрузи Даници, али је ипак и у дијалогу са њом присутан ироничан тон:

6 Доступно на: <https://www.rastko.rs/rastko/delo/11976>.

7 Доступно на: <https://www.rastko.rs/rastko/delo/11976>.

„Даница: `Оћеш да ручаш?

Илија: Што питаш? Можда нисам заслужио...” (Ковачевић 1987: 219).

У овом обраћању скривено је Илијино привидно самопотцењивање, а суштинско истицање своје улоге у породици⁸, са тежњом непрестаног изазивања конфликта и показивања доминантне улоге.

У контексту разветљавања породичних односа, карактеристичан је лик Соње (Илијине и Даничине ћерке), изданка нове генерације, неоптерећене прошлости, образоване и интелигентне, која покушава да одигра улогу „гласа разума” у драми. С друге стране, истовремено је присутно и Соњино отуђење, подстакнуто идејом да њене способности заслужују знатно значајнију улогу у друштву. Такође, она не познаје суштину очевих страдања у прошлости, а имплицирано је да управо родитељи желе да је ослободе овог страховитог терета. У таквој породичној атмосфери, међутим, ствара се мотив неразумевања међу генерацијама, што је видљиво у немогућности Соњине креативне комуникације са мајком, као и у истовременој забринутости за ментално здравље оца, али и дистанце коју осећа према њему: „Даница: „Нека дете, нека ти је просто, можда нисмо ни заслужили” (Ковачевић 1987: 247). Посредством ироничних исказа, Даница истиче Соњину незахвалност, као и жртвовање које су поднели она и њен супруг за васпитање и образовање њихове кћерке. Такође, Соња нема разумевања за одрицања породице током њеног школовања. Наиме, у Соњиној подсвести присутан је скривени стид од свог порекла⁹, што се додатно појачава у дијалозима са под-

8 Иначе, привидно самопотцењивање је класично својство ироније које наводи Аристотел у *Никомаховој еџици* (уп. Д. Стојановић 2003: 16.).

9 Овај мотив додатно је истакнут посредством две различите драмске ситуације. У првој, Душан Ковачевић оства-

станаром Јаковљевићем, у којима се примећује погрешно иделизовање његовог париског живота¹⁰, као и потпуно омаловажавање Београда као средине њеног васпитања и образовања¹¹: „Соња: Мени су све потребе за селом задовољене у Београду¹²” (Ковачевић 1987: 221).

рује типични ефекат комедије нарави - у Илијиној исповести Данице и Ђури о наводним мукама које трпи, јер мора да гледа чак и позоришну представу, док прати наводне „антидржавне” активности постанара Јаковљевића и његових наводних „сарадника”, што јасно показује Илијину необразованост и генерално, сужење свести (уп. Ковачевић 1987: 238).

Друга ситуација је трагикомичне, црнохуморне природе и означава исконску деструктивну силу у писаним и неписаним законима који су одредили природу нагона за смрћу код предака и потомака Чворовића: „Ђура: Убиство у лову не подлеже кривичном закону. Нема лова без убиства. То се све подводи под несрећан случај (Ковачевић 1987: 241) (...) Тачно се знало које се године лови која фамилија” (Ковачевић 1987: 241).

- 10 Чак и Јаковљевићево објашњење породичних егзистенцијалних драма у прошлости и садашњости (од неслагања са оцем, до порочности његовог сина (уп. Ковачевић 1987: 221), не отклања Соњину идеализацију: „Подстанар: Знате, у породицама има нешто што вечито кружи, што се враћа на прапочетак. Један мој пријатељ то назива ’биолошка задатост фамилија’” (Ковачевић 1987: 221).
- 11 Наука о књижевности није посветила пажњу специфичној блискости између подстанара и Соње: „Ви се шалите, ја ћу вам стварно тражити кључеве” (Ковачевић 1987: 221), што може бити још један од мотива Илијине мржње према подстанару, пошто Соња постепено, уместо сапатништва са оцем, развија осећај заједништва са Јаковљевићем: „Соња: Не знам али ја волим да вас слушам” (Ковачевић 1987: 222) (...) „заједно ћемо да се журимо” (Ковачевић 1987: 222).
- 12 Напомињемо да стваралаштво Душана Ковачевића треба посматрати у тоталитету, као на пример, у ширем контексту схватања београдске средине и њених раскола, које детаљније објашњава у *20 српских њогела (Срба на Србе)*: „Прво, најстарији Београђани су (’сељаци’) дошли пре стотинак година - уз дужно поштовање неколико фамилија претеклих из XIX века. Друго, већ трећа генерација грађана града Београда, с пуно права назива себе - староседеоцима” (Ковачевић 2008: 184).

С друге стране, у дијалогу између Данице и Сође присутна је Даничина одбрана свог начина живота: иронични тон упућен Соњи исказује, не само оправдање Илије као главе породице, већ и заступање Илијиног идеолошког фанатизма, чиме је остварен трагикомични модус: „Значи, док је бринџо о нама, о кући, о твоме школовању и нераду, онда је био паметан, а сад, кад брине бригу за цело друштво, за цео народ, сад је луд, јер ти од тога немаш никакве користи” (Ковачевић 1987: 245).

У овом дијалогу је карактеристичан и Даничин опис сурове свакодневице одређене општим сиромаштвом и одсуством вредности¹³, као и Сођин иронични исказ, у

13 Лик Данице значајан је, дакле, и због приказивања детаља свакодневице, у непрестаној борби за преживљавање: „Даница: На једном детерџенту чет`ри цене. И, знате шта је најгоре: што су људи захвални да детерџента уопште има. Дотле је то дошло” (...) (Ковачевић 1987: 223). „Нема млека. `Де су краве? Јесу одумрле, јел` штрајкују?” (Ковачевић 1987: 223). (Ковачевић 1987: 223). Такође, у следећем Даничином ставу скривена је и симболика црвене боје, која сада, уместо комунистичког идеала, сугерише општи неморал у друштву: „Даница: Нема меса, нема уља, нема белих сијалица, само црвене, оне за јавне куће” (Ковачевић 1987: 223). У свету без белих нормалних, белих сијалица које једино заиста одговарају људском оку и које би представљале минимум достојанства грађана, црвене сијалице подсећају на фењере јавних кућа, на општу друштвену проституцију, у којој је грађанима остављено да полако губе вид у сопственим кућама. С друге стране, Илијине мисли су чешће окренуте великим идеолошким системима, али ипак препознајемо и једну карактеристичну ситуацију у којој Илија сугерише негативне последице мера „стабилизације”, поредством индиректних иронијских исказа. Илустроваћемо наведену интенцију у Илијином коментару разговора са инспектором: „Пита: Како излазите на крај са овим поскупљењима? `Одлично, кажем ја, `при`ватили смо стабилизацију, то нам је сад свињетина” (Ковачевић 1987: 210). „Да би прикрио директне ставове, у разговору са инспектором, Илија користи посебан вид ироније – *simulatio*, као `активно формулисање мишљења, које није право, оно које се заиста заступа” (Стојановић 2003: 22)” (Живковић 2012: 346-347).

виду интертекстуалног аспекта (уп. Спербер, Вилсон 1992: 54-56): „Соња: Седи, мама, 'све ће то народ позлатити.' Седи” (Ковачевић 1987: 223). Овај цитат наслова приповетке Лазе Лазаревића, Соња иначе употребљава у циљу смиривања тензије проузроковане Даничиним ставовима о кризи породице и друштва, али с друге стране – у ширем смислу – скривена је Ковачевићева сугестија да друштво не само да се неће посветити појединцу, већ да појединац не би ни требало да помишља на позитиван исход у овој егзистенцијалној борби (уп. Живковић 2012: 344).

3. Критика друштва у конструкцији, деконструкцији и деструкцији идентитета Илије Чворовића

3.1. Алузије на друштвено-политичке токове у прошлости

Вишеслојне алузије на историјски контекст идеолошких утицаја имају суштински значај у проучавању природе динамичких мотива у драми *Балкански шиијун*.

Пре свега, посредством идеолошких ставова Илије Чворовића, Ковачевић је објективно приказао искључивост стаљинистичке идеологије, а затим и иронију друштвених промена: „Илија није провео било које две године у било ком затвору, него у време сукоба Југославије и Информбироа, највероватније на Голом отоку, куда се није ишло после кривице доказане на суду, него и због пукe сумње и лажне доставе” (Милутиновић 2006: 166). Тако је Душан Ковачевић представио Илију Чворовића и као носиоца трагичних судбина унутрашњих борби међу комунистичким струјама. Наиме, док је пре Титовог сукоба са Информбироом Илијина идеологија била друштвено подобна, након избијања сукоба – Илијини

истомишљеници постају „антидржавни елементи”¹⁴. У овом контексту, издвајамо следеће фазе односа између друштвених промена конструкције, деконструкције и деструкције Чворовићевог идентитета: „1. време пре одигравања драмске радње, које утиче на главни драмски ток: а) Чворовићева припадност бившој југословенској комунистичкој званичној идеологији везаности за СССР (до 1948); б) промена Титовог односа према Стаљину; Историјско „Не” Стаљину и Титова казна дотадашњих „верних” другова КПЈ¹⁵, чија се кривица састојала у томе што су следили некадашњу идеологију, а нису следили дух промена у ставовима КПЈ према Стаљиновој визији комунизма” (Живковић 2012: 345). Дакле, у наведеним односима остварена је двострука иронија историје (уп. Ман 1996: 184): званични став државе унапред је, наводно, задао „непроменљиве истине” Илијином идеолошком систему, а затим их нагло оповргао (Живковић 2012: 345). У таквој дехуманизованој мрежи узрока и последица, следи „преваспитавање” Илије Чворовића због „политичког деликта”¹⁶. а затим следи покушај нове конструкције идентитета. Другим речима, време пре драмске радње које утиче на драмски ток обележено је неуспешним „прилагођавањем” „бившег човека” у друштву (уп. Живковић 2012: 345). Међутим, ни у Чворовићевом деконструисаном идентитету не постоји суштинска свест динамично-

14 Историјско „Не” Стаљину званично је изговорено на Петом конгресу ЦК КПЈ (одржаном од 21. до 28. јула 1948. године), на коме је за генералног секретара КПЈ поново изабран Јосип Броз Тито.

15 Од 1949. године на Голом отоку налазио се логор југословенских политичких затвореника - Титових неистомишљеника.

16 „Од 8. октобра 1949. године, Илија Чворовић је кажњен за 'политички деликт' на две године заробљеништва на Голом отоку), а Ђура, његов брат близанац, алтер-его, саборац и судбински двојник - кажњен је (по истом основу) на преко три године” (Живковић 2012: 345).

сти парадокса друштвених промена, „а иронија његове судбине састоји се управо у непрестаном животу у прошлости (...) што удвостручава његову агонију у каснијој улози прогонитеља, у појачавању трагичне димензије ове трагикомедије, јер је тоталитарни систем директно утицао на Илијино помрачење ума” (Живковић 2012: 345).

3.2. Илија Чворовић - жртва и прогонитељ у иронији конструкције и препознавања „завере”

Свест и подсвест Илије Чворовића, жртве идеологије, напајају се мржњом према својим целатима (Милутиновић 2006: 167), истовремено добијајући од њих деструктивну енергију која ће њега претворити у прогонитеља: „Човек чија је свест сужена идеологијом, упозорава нас аутор, чини зло у сразмери с влашћу коју има, коју успе да наметне другима” (Стаменковић 1987: 10).

У друштвеном систему СФРЈ Илија Чворовић остаје заувек обележени политички затвореник, који сада тражи начине да покаже „грађанску лојалност”, а заправо истовремено гаји скривену мржњу према практичној примени и изневеравању идеја комунизма, као и отворено непријатељство према наговештајима доминације капитализма, чије отелотворење види у Петру Маркову Јаковљевићу. Чворовић постаје прогонитељ да не би, наводно, постао саучесник наводног „шпијуна”¹⁷,

17 „Иронични искази представљају основне елементе стварања тензије у заплету драме: у интерпретацији ироније ситуације, значајна је Илијина мотивација праћења и саслушања подстанара: „Даница: И, шта је рекао? Илија: Ништа одређено. Вели: ’Нико није опасан док се не докаже да јесте’. Сјајни су му одговори... Кад ми рече: ’Код вас станује тај и тај’ мене само овуда пресече (Ковачевић 1987:)” (Живковић 2012: 347).

док у даљем току његов предимензионирани страх рађа параноју: „Кроз два дужа Илијина монолога Ковачевић показује да главни јунак овог комада није само жртва тоталитаризма, него и његов протагониста” (Милутиновић 2006: 167).

Тако ће Илијина трагедија од његове улоге жртве пре драмског тока, резултирати улогом прогонитеља у заблуди: уништавањем човека који је такође жртва титоистичког режима, а верујући да уништава један део механизма, Илија се бори против подстанара у двоструком облику, видећи у Јаковљевићу нове капиталистичке тенденције и настављајући борбу коју је започео од Другог светског рата, у намери да докаже наводну истинитост својих идеолошких ставова, као и да покаже друштвеном систему (које је, по његовом мишљењу, изневерило принципе борбе за „братску једнакост”) да је он наставио доследним путем комунизма везаним за стаљинистичка тумачења Марксових идеја слободе и једнакости.

Иронија ситуације појачавана је и чињеницом да је Јаковљевић, након неколико деценија, пошто је повратио духовни и материјални интегритет, накратко помислио да је СФРЈ сада другачија земља од оне из које је избегао. Такође, поред тога што у начелу представљају жртве, треба истаћи и њихове разлике: Илија је суштинска жртва најсуровијег облика казне и „преваспитавања” над неистомишљеницима, што представља аспект везан за сукобе унутар комунистичких струја, док је имаће породице Јаковљевић одузето да би се наводно направио нови социјалистички поредак, а суштински - да би се материјална добра даривала новим подобним комунистичким кадровима. У овом контексту, Илија Чворовић препознаје Јаковљевића као претњу и стаљинистичког и титоистичког наслеђа, и у том дифузном систему узрока и последица, конструише читав систем околности у наводном разоткривању „антидржавне завере”, док

пародија ове заблуде, као спољашњег комичног оквира, постепено прелази у трагикомедију:

„Илија: Поштено плаћа? Је ли, богати? Поштено плаћа?

Даница: Јесте?

Илија: А одакле му паре? Одакле нам он то 'поштено плаћа?'” (Ковачевић 1987: 207). У овом концизном ироничном наводу скривено је објашњење наводних „анти-државних активности” подстанара. Према томе, Илији Чворовићу нису потребни даљи докази, већ из погрешне опште премисе долази до унапред одређеног закључка: „Они то и раде јавно да не би изгледало тајно.” (Ковачевић 1987: 238). На основу овог става, гради се целокупни систем мотивација поступака протагонисте: „Истине човека идеологије су унапред утврђене. Ако се чињенице на које током истраге наилази не уклапају у унапред створену 'истину', утолико горе по чињенице. (Милутиновић 2006: 163)” (Живковић 2012: 347-348).

Илија Чворовић гради социопатску мрежу погрешних закључака, из којих издвајамо следеће кључне тачке: у 2. сцени првог чина, под насловом „Илијин први 'радни' дан” (који представља заправо први дан Илијиног одсуства са посла, у циљу прогањања „сумњивог” подстанара); наговештена је систематика Илијине „шијунаже”; трећа сцена првог чина („Годишњи одмор”) из Илијине перспективе означава почетак коначног животног обрачуна са свим државним непријатељима, а заправо је реч о постепеној кулминацији параноје. Даље, у 4. сцени првог чина („Покушај убиства”) у својој трагикомичној манији гоњења умишља наводни атентат на њега од стране „моћне организације”, при чему сваку доживљену ситуацију Илија Чворовић правда принципом апсурда и парадокса функционисању наводне тајне организације који има своју тајну дехуманизовану логику: „Ко ће се бавити шпијунажом на јавном месту? Зато сам и рекао: Све је

супротно од онога што изгледа да јесте...” (Ковачевић 1987: 236). У овој Чворовићевој перспективи назначена је иронија као основни принцип поимања света, која спаја прошлост и садашњост, као мотивациони систем деловања протагнисте и средство динамичности драмске радње у Ковачевићевом представљању полифоније ироничних ситуација у критици друштва.

Тако се, у духу модерног драмског апсурда, који изражава дехуманизованост и апсурд као саставне делове деструкције идентитета, од свакодневице до општих друштвено-политичких токова наше епохе, у лику Илије Чворовића истовремено наговештавају судбине милиона прогонитеља, као и милиона жртава идеологије у двадесетом веку (уп. Живковић 2012: 347).

4. Критички аспекти аудио-снимка разговора подстанара и професора

Аудио-снимак дијалога између Јаковљевића и његовог познаника, професора, представља Илијин наводни доказ против подстанаревих „антидржавних делатности”, а суштински означава специфичну димензију драме у драми, истићући кључне елементе феномена метатеатралности као „иманентне поетике у драми 20 века” (Милутиновић 1994: 5), забележене у домену доминантног драмског тока Чворовићеве „шпијунске” делатности.

Кључне тачке овог дијалога састоје се у привидно конструктивној размени мишљења, а истинским тензијама – између професора, демагошког припадника владајућих комунистичких програма и Јаковљевића, који је управо уз помоћ истих програма изгубио свој друштвени идентитет у суровости друштвено-политичких мера СФРЈ, које су деловале са циљем уништавања традиционалних, предратних слојева самосталних занатлија и сељака.

Међутим, уместо очекиваног директног сукоба, Јаковљевић не види личност професора у домену фиксације сукоба са појединцем-непријатељем (за разлику од тока свести Илије Чворовића). Петар Марков Јаковљевић, тражећи професорово мишљење заправо жели да сазна истину о себи, друштвеном животу своје породице, а у ширем смислу - и принципима функционисања друштва у целини. Посредством овог мотива¹⁸ аудио записа, даље се гранају нове перспективе у метатекстуалним коментарима Илије Чворовића и Јаковљевића, у Ковачевићевој тежњи ка свестраности приказивања наведених друштвених феномена.

С друге стране, поред доминације пријатељског тона, ипак се повремено сугеришу иронијске интенције и огорченост Петра Маркова Јаковљевића, као скривени коментари професорових недоследних, па чак и контрадикторних објашњења, у којима професор демагошки противречи самом себи, желећи да створи ерудитну метаперспективу, а заправо да скине одговорност са себе - као учесник дуготрајног процеса пропадања друштва. Такође, привидно парадоксално, чак и у овом излагању, професор у начелу поштује партијску догму, коју тежи да помири са наводно, објективним ставовима „струке”.

Наиме, професорова мисија је већ од младости везана за ширење комунистичке пропаганде везане за стварање великих фабрика и за концепт напуштања села. У контексту односа ироније и драмског сукоба, следећи одломак показује прикривено неслагање у кључним идеолошким питањима која су обележила Јаковљевићеву егзистенцију: „Шта је значила национализација као решење? Немојте схватити да вас ово питам зато што су мојој породици одузели све” (Ковачевић 1987: 259)” (Живковић 2012: 348-349). Јаковљевићево образложење

18 Мотив аудио записа постоји и у *Професионалцу*.

у денотативном смислу се, наводно, ограђује од личне заинтересованости и привидно преноси питање на општи план друштвених „реформи”, а заправо се већ у самом спомињању национализације као узрока деструкције друштва, налази и тежња ка спознаји сопствене друштвене позиције. Међутим, уместо конкретног, прецизног одговора, Јаковљевић од професора, добија демагошке фразе које притоврече самима себи, професор се не осврће на питање национализације које се директо тиче одузимања имовине Јаковљевићевој породици и њихове „газдинске” – кројачке делатности у граду, већ фокус помера на сам однос села и градова. Такође, професор с једне стране, тежи да остане веран својим политичким убеђењима, а истовремено у лажном еклектичком тону – и да не увреди Јаковљевића како би му наводно дао до знања да условно прихвата и његову позицију:

„Професор: Да, наравно. Не национализација у административном смислу, већ стварање великих економија у којима би сељаци остали власници својихседа, правно, а суштински, то би била државна имања¹⁹. (...) Ја сам лично учествовао, као напредни омладинац, у акцији довођења људи са села у фабрике (...) Људи веровали, напуштали земљу, цела имања.” (Ковачевић 1987: 259).

Иронија односа прошлости и садашњости скривена је управо у контрадикцији којом професор објашњава своју мисију, називајући себе некадашњим „напредним омладинцем”, иако је свестан каснијих последица одласка читавих породица из села у градове, тако да је у овој скривеној

19 „Општа земљорадничка задруга је у последњих неколико година доживела низ промена које су, мање или више упадљиво, водиле њеној консолидацији. Она се све више конституисала као привредна организација, мада тај процес још увек није завршен, јер је он условљен низом фактора, међу којима су и они што су независни од задруге” (Радовановић 1963: 87).

полемици обезвређена примена национализације. Дакле, учесник у пропаганди у име индустријализације и национализације, у дијалогу са Јаковљевићем истиче о томе да је Република Србија могла да храни Европу са својих пољопривредних газдинстава, што чини спој ироније, парадокса и цинизма историје у вишеслојном процесу који и у савременом добу има своје трагичне исходе.

Наведена професорова лажна анализа друштвених кретања заправо има основну функцију избегавања конкретног одговора, у ограђивању од погубних последица практичних примена идеје национализације: „Бојим се да нисмо имали стручњаке ни за привреду. А сеоско домаћинство је економска јединица Јанка Веселиновића” (Ковачевић 1987: 259). У овом интертекстуалном аспекту сажета је целокупна трагедија српског села, чије су некадашње, живототворне слике, сачуване само у фиктивном свету српске књижевне традиције. Српска села, са својим домаћинима, њиховим писаним и неписаним друштвеним правилима, системом вредности, обичајима, животима и смртима, постоје у делима Јанка Веселиновића, као књижевни предели давно изгубљеног света.

5. Критика друштва посредством ироније „саслушања”

Чворовићево преузимање улоге иследника представља кулминацију ироније ситуације. Илија Чворовић се сада заправо први пут у животу налази у друштвено надмоћном положају, тако да се његова иронијска интенција остварује у функцији промене тока комуникације у жељеном правцу, приближавајући се сарказму. Овим методама Илија и Ђура Чворовић теже ка онемогућавању Јаковљевићеве одбране, „у циљу испитивања ’окривљеног’ и сламања његовог одбрамбеног меха-

низма, темпирајући тренутак када ће иронија добити свој коначан ефекат у наводном признању” (Живковић 2012: 349). У односу прогонитеља према прогоњеном присутне су честе промене тона дијалога, од отворених претњи, у којима је присутно вишедеценијско нагомилавање деструктивне енергије, која тежи да ескалира над жртвом²⁰ (Ковачевић 1987: 263), преко полемичког, али и увредљивог²¹ иделошког дискурса²² и наводне одбране достојанства Чворовића и њихових страдања (уп. Ковачевић 1987: 259), до покушаја да се „признање” изнуди, делимичним сапатништвом, чак и евентуалним, бизарним видом помирења: „Илија: Онда, попијемо сви заједно, мене врате на посђ, јер сам био спречен вишим интересима, ти се вратиш у Париз, и почнеш да радиш за наше, кђ што је ред” (Ковачевић 1987: 264)²³.

20 „Илија: Помозите ми да вас не убијем.

Подстанар: А... како, како то да вам помогнем?

Илија: Ћутите док ја говорим. Бојим се изазваћеш ме, извадићу пиштољ и упуцаћу те... Разумеш? Ја сам цео живот био на ивици да неког убијем, са пуно права, чак да ми нико не замери. Немојте ви да ми платите за све оне који су ме вређали, понижавали и газили. Немојте, молим вас” (Ковачевић 1987: 263).

21 Илија: „Пре тебе и` је дошло на хиљаде, а за тобом ће твој брат, па пријатељи, са `поштено зарађеним` капиталом, да поново градите дворце и замкове, да поново уништавате и газите људе, да поново стварате робље!” (Ковачевић 1987: 266).

22 „Илија: `Могли смо да хранимо Европу` А? Шта је ту писала? Писала је све ово што сте вас двојица срали цело поподне” (Ковачевић 1987: 259).

Илија оптужује подстанара да је својим „штетним” утицајем упропастио живот новинарке, а суштински, за то време њену каријеру уништава управо Илија: „Госпођица се брине `де је господин. Је ли, зашто си је увлачио у своје прљаве послове? Зашто си јој упропастио каријеру и живот? Ја сам њеном уреднику написао шта ради, за кога ради и ко је плаћа... Није ти јасно о чему причам?” (Ковачевић 1987: 257-258).

23 У овом исказу присутна је суштинска разлика између интенција драмског лика, и интенција аутора. Наиме, Јасно је да

Такође, иронија ситуације повезана је са привидним апсурдом у једном од кључних ставова Илије Чворовића: „Мене су затворили због онога у шта су ме терали да верујем, а тебе не затварају због онога за шта смо се борили” (Ковачевић 1987: 266). Кључни динамички мотив означен је Илијиним схватањем да су „другови” осудили њега, са којима је био део исте комунистичке идеологије пре Титовог сукоба са Стаљином, а да сада иста та партија у форми Савеза комуниста, толерише, наводно, „антидржавне” активности.

У немогућности да спозна процесе промена друштвених токова, руши се систем вредности Илије Чворовића, ескалирајући у његовом психичком и физичком слому – помрачењу ума²⁴ и инфаркту, као последицама више-деценијских егзистенцијалних драма и траума. „Следи потпуни обрт у расплету драме (...) у Јаковљевићевом покушају да спаси свога прогонитеља. Епилог ове трагикомедије приближава се трагичном модусу у неизвесности наставка Чворовићевог живота. Тако се завршава драма трауме, страха, насиља и идеологије, која у стварности траје као заједничка судбина „балканских шпијуна” од краја Другог светског рата до савременог доба” (Живковић 2012: 351-352).

Илија Чворовић нема ироничну интенцију, јер је исказ упућен „наводном” злочинцу, коме ће Ђура, евентуално, уз покајање жртве, „опростити што га је тукао” (Ковачевић 1987: 264). Ова трагикомична реченица представља једно од кључних места у драми, као сажети приказ механизма размишљања свих прогонитеља и тирана у историји цивилизације.

- 24 Помрачења ума протагонисте *Балканској шпијуна* кореспондира и са семантичким аспектима *Урнебесне историје*: „У слици колективног лудила, Ковачевић описује узроке, процесе и исходе краја једне епохе” (Живковић 2018: 339).

6. Закључак

У проучавању Ковачевићевог обликовања конструктивне критичке свести, било је неопходно, пре свега, осветлити друштвено-политичке токове од краја другог светског рата до времена настанка драме. У овом домену, запазили смо полифонију у вишеструкости приказивања друштвених токова - од „реформи” до њихових деструктивних исхода.

Након овог општег контекста, анализирали смо аспекте критике нарави - у породичним односима и свакодневним егзистенцијалним борбама јунака драме *Балкански шпјиун*.

Посебно смо посветили пажњу Илијиној ауторитарној позицији, Даничиним описима свакодневног живота, као и мотивима Сођиног незадовољства својим друштвеним статусом. Наведене односе пручавали смо посредством Сондијевог поимања фамилијарног несвесног и Јеротићевих схватања породичних неуроza, као показатеља унутрашњих конфликта који се испољавају кроз вишедеценијске породичне тензије.

Следећи доминантни аспект критике друштва у драми *Балкански шпјиун* остварен је у интерференцијама конструкције, деконструкције и деструкције идентитета Илије Чворовића. Да бисмо објаснили Чворовићеве ставове и поступке, било је неопходно објаснити природу његових стаљинистичких идеја, тиранију коју је доживео и трауме које су резултирале да се он од жртве режима преобрази у параноичног иследника и прогонитеља.

Чворовићева судбина трагикомично је повезана са иронијом судбине Петра Маркова Јаковљевића - жртве комунистичких идеологија различитих облика, од некадашњег титоистичког уништавања друштвеног интегритета Јаковљевићеве породице, до ислеђивања и

саслушања од стране маргинализованог остатка стаљинистичке идеологије.

Кључни аспекти критике друштва у драми *Балкански шпијун* обликују се управо у мотивима праћења и саслушавања у којима се остварује кулминација ироније, апсурда и дехуманизације савременог доба.

Тако ликови Илије Чворовића и Петра Маркова Јаковљевића, поред наведених индивидуалних карактеристика, постају универзални, гротескни облици општељудске трагедије у другој половини 20. века, а у најширем смислу – „метафорично речено, (..) они настављају да живе под различитим именима и у свим временима” (Живковић 2012: 351–352).

ЛИТЕРАТУРА

- Вајтхорн 1976: А. Whitehorn, Radničko samoupravljanje – socijalistički mit ili prognoza, *Revija za sociologiju*, Zagreb, VI, 2/3, 17–30.
- Вилсон, Спербер 1992: D. Wilson, D. Sperber, On verbal irony, *Lingua*, 87 /1–2, Aalborg, 53–76.
- Жегарац 2005: V. Žegarac, *Osnovi teorije relevantnosti*, Beograd: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu.
- Живковић 2009: Д. Живковић, Наметнути идентитет у роману 1984. Џорџа Орвела”, у: В. Лопичић, Б. Мишић Илић, *Језик, књижевност, идентитет*, Филозофски факултет Универзитета у Нишу: Ниш, 194–201.
- Живковић 2012: Д. Живковић, Иронија у контексту друштвених промена и конструкције идентитета у драми *Балкански шпијун* Душана Ковачевића, у: М. Ковачевић, Д. Бошковић (ред.), *Савремено друштво и криза проучавања језика и књижевности*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 341–355.
- Живковић 2013: Д. Живковић, Питања нужности, могућности и немогућности превазилажења друштвених сукоба

- у 20. српских њодела Душана Ковачевића, у: Д. Бошковић (ур.), Зборник са међународног научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност*, књ. 2, *Немојуге*, Крагујевац: Скупштина града Крагујевца; Филолошко-уметнички факултет, 149–156.
- Живковић 2018: Елементи карневализације у *Урнебесној љра- љедји* Душана Ковачевића, Карневализација у српској књижевности, 47. *Научни сасљанак славистља у Вукове дане*, 47, Београд, 333-340.
- Јеротић, Владета. *Синдром „зайлејених рољова” – један вид љородичне неурозе*. <https://www.rastko.rs/rastko/delo/11976>. (29. 12. 2020).
- Ковачевић 1987: Д. Ковачевић, *Изабране драме*, Београд: Полит.
- Ковачевић 2008: Д. Ковачевић, 20. српских подела (Срба на Србе), Београд: Новости, НИН.
- Ковачевић 2020: Д. Ковачевић, *Ја љо љамо љевам*, Београд: Лагуна.
- Лопушина 1997: М. Лопушина, *Удиј ближњељ свољ: Акције Државне безбедности љрољив шљијуна од 1946. го 1997*, Београд: Народна књига, Алфа.
- Лубурић 2007: Р. Luburić, *Pomirenje Jugoslavije i SSSR-a 1953-1955: tematska zbirka dokumenata*, Podgorica: Istorijski institut Crne Gore, Pobjeda.
- Марјановић 2000: П. Марјановић, *Српски драмски љисци ХХ сљолећа*, Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију.
- Марјановић 1985: П. Марјановић, *Јуљословенски драмски љисци ХХ века*, књига прва, Нови Сад: Академија уметности у Новом Саду.
- Man 1996: P. De Man – „The Concept of irony” in: *Aesthetic Ideology*, Minneapolis: University of Minnesota.
- Миленковић 2017 (ур.): Ж. Миленковић (ур.), *Идеолољија, човек, драма*, Грачаница: Дом културе „Грачаница”.
- Милутиновић 2006: З. Милутиновић, *Сусрељ на љрећем месљу*, Београд: Геопоетика.
- Милутиновић 1994: *Мељаљеаљралности (иманенљна љоељика у драми 20 века)*, Београд: СИЦ.

- Петрановић 1988: В. Petranović, *Istorija Jugoslavije 1918 – 1988; Treća knjiga: Socijalistička Jugoslavija*, Београд: Nolit.
- Радовановић 1963: В. Radovanović, *Radničko i društveno samoupravljanje u opštim zemljoradničkim zadrugama, Sociologija i prostor*, Загреб, 1, 87–92.
- Радосављевић 2005: D. Radosavljević, *Staging teatricalised Reality: Yugoslav Metatheatre and its Political Significance*. In: Хаас, Birgit (ed.), *Macht: Performanz, Performativität, Polittheater seit 1990*. Würzburg: Königshausen Neumann.
- Сирц 1997: LJ. Sirc, *Da li je kritika samoupravljanja još uvek aktuelna*, Београд: Institut ekonomskih nauka; London: Institut za postkomunističke zemlje.
- Сонди 2011: L. Sondi, *Učenje o familijarnom nesvesnom*, Нови Сад : Prometej.
- Спербер, Вилсон 1981: D. Sperber, D Wilson, *Irony and the Use-Mention Distinction*. In: P. Cole (ed.), *Radical Pragmatics*, London: University College London, 295–318.
- Стаменковић 1987. Предговор у: *Изабране драме Душана Ковачевића*, Београд: Нолит.
- Стаменковић 2000: В. Стаменковић, *Крај ујтоије и њозоршије критике и есеји: 1985– 2000*. Београд: Откровење.
- Стојановић 2003: Д. Стојановић, *Иронија и значење*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Dušan Živković

CRITICISM OF SOCIETY IN THE PLAY
BALKAN SPY BY DUSAN KOVAČEVIĆ

Summary

The subject of the paper represents the analysis of the nature and functions of the critique of society in the play *Balkan Spy* by Dušan Kovačević, through the following aspects: 1. socio-political trends at the time of the play's creation; 2. critiques of nature

in the study of family relations and images of everyday existential struggles; 3. allusions to the past that influence the dramatic action; 5. criticism of society in the construction, deconstruction and destruction of the identity of Ilija Čvorović; 6. the irony of destiny of Petar Markov Jakovljević; 6. tragicomic elements in the roles of persecutors and victim.

The culmination of the irony of absurdity and dehumanization is achieved in the motives of monitoring, investigating and interrogating. The destinies of Ilija Čvorović and Petar Markov Jakovljević became universal, grotesque forms of human tragedy in the second half of the 20th century, and in the broadest sense - metaphorically speaking, they continue to live under different names and at all times.

Key words: Dušan Kovačević, critique of society, social changes, identity, tragicomedy.

Александра М. Кузмић*
Филолошка гимназија, Београд

792.091:821.163.41.09-2 Kovačević D.

ТОПОС РАТА У ИСТОРИЈСКОЈ МЕЛОДРАМИ СВЕТИ ГЕОРГИЈЕ УБИВА АЖДАХУ ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА

У чланку се испитује топос рата у историјској мелодрами *Свети Георгије убива аждаху* Душана Ковачевића на основу сучељавања општих места поимања рата изражених кроз идеологију ликова и драматургију комада како би се утврдили узроци амбивалентног односа према рату, који је обележје већине ликова, али га испољава и писац овог драмског текста, и одговорило на питање да ли је *Свети Георгије* антиратна драма. Анализа је заснована херменеутички и компаратистички, уз извесне амплификације. Показало се да уплив митског значајно мотивише апотеозу мучеништва и смрти која наткриљује критичку мисао о погубности рата, због чега се *Свети Георгије* не може без задршке уврстити у антиратне драме.

Кључне речи: топос рата, херменеутички код, мит о уклетој земљи, мит о српским ратницима, антиратна драма, Душан Ковачевић, *Свети Георгије убива аждаху*

* * *

Рат је у људском животу велико искушење које доноси смрт, беду и страдање, ставља на пробу моралне

* sandrakz142@gmail.com

оријентире и животне вредности, додатно огољава противречности, сукобљавања и омразе. У књижевности је рат моћна тема, провокативна како за ствараоце који су га искусили, тако и за оне који су о њему тек слушали. У књижевности су се Први, а потом и Други светски рат показали као значајна покретачка сила, која је коренито изменила дотадашња уметничка, па и књижевна, схватања утичући на идејна, формална, стилска и друга поетичка обележја.¹ То се, на пример, испољило у стваралаштву значајног броја представника авангарде (Први светски рат), затим кроз појављивање антидраме (драме апсурда) или Сартровог театарског органа названог *Њозоришијте ситиуација* (Други светски рат).

За ову прилику, определила сам се да топос рата у историјској мелодрами *Свети Георије убива аждаху* разматрам као пишчев дијалог са оним што су општа места поимања рата и размишљања о њему у сопственом народу, у оном делу народа који рат сноси, којим се рат храни и који, у великом броју случајева, због рата бива осујећен и додатно маргинализован. То, у ствари, подразумева посматрање *Светио Георија* као својеврсног херменеутичког кода (в. Принс 2011: 67) који треба да разреши загонетку појединчевог односа према рату на

1 Тек нешто мало пре навршене двадесет прве године, Иво Андрић је, у вези са утицајем Првог светског рата на српско-хрватску књижевност, забележио: „Упозорићу само на онај тешки морални *circulus vitiosus* у ком се налази данас наш писац: у једну руку сви добро осећамо колико се тога променило, у овим годинама патње, у целом човечанству и у сваком од нас, а у другу руку време и прилике које нас окружују онемогућују нам да то изразимо; везане су нам руке и још увек затворена уста, али то не може да спречи да не видимо колико је бедна и плитка многа предратна тзв. литература и како су безначајни и ситни њени мотиви и мотивићи; сви ми на своје очи видимо, и то је бар једна корист рата, како је многа бучна мирнодопска истина постала лаж и како се други живот спрема, па и друга књижевност.” (Андрић 1918: 194–195)

простору бременитом ратовањем. Зашто би се, уопште, овакав однос третирао као загонетка? Није ли одговор једноставан, условљен превасходно појединчевим личним моралом и животним интересима унутар погледа на свет заједнице у којој обитава? Идеолошка позиција ликова који у Ковачевићевој историјској мелодрами деле улогу резонера, мада не само њихова, показује да је одговор далеко комплекснији. Управо стога ми се наметнуло још једно изузетно важно питање које се тиче топоса рата у овом Ковачевићевом комаду: Да ли је *Свети Георгије убија аждаху* антиратна драма?

Душан Ковачевић пише *Свети Георгија* са непуних четрдесет година, као човек који није непосредно искусио рат. За њега је Први светски рат барем двоструко изазован – прво, јер је у СФРЈ тај рат био тенденциозно прећуткиван, а затим, зато што је за писца родно место гротескне, скоро па невероватне породичне и друштвене повести о богаљима послатим на фронт како не би скрнавили брачне постеље мобилисаних. Потом, он је и важна тема погодна за преиспитивање топоса рата, који је у Ковачевићевом драмском опусу присутнији него што се на први поглед може закључити – било као један од споредних мотива који се ужлебљују у основну причу (*Балкански швијун*), било као замајак збивања (*Пролеће у јануару*), или једна од идеолошко-драматуршких доминанти – што се односи на *Свети Георгија*. Посебно место, наравно, заузимају филмски сценарији за *Ко ѿо ѿамо ѿева*, *Подземље*, али и бројне реченице у интервјуима или у Ковачевићевој збирци рефренски повезаних есеја – *20 српских ѿодела*.

На почетку бих рекла нешто о начину на који Душан Ковачевић заснива преиспитивање топоса рата у својој историјској мелодрами. Један аспект се односи на његов удео у драматургији комада. „Радњу ратна збивања од једног тренутка силовито *ѿурају* ка расплету [...], као што су

је великим делом усмеравала и у збивањима која претходе експозицији.” (Кузмић 2014: 176). Таква драматуршка перспектива је и идеолошки значајна, јер премда не доноси нова сазнања или спознаје о овом топосу, потцртава доживљај рата као неумитне неумољиве судбинске силе, снажне и жилаве, која мења живот и планове сваког појединца.

У идејној сфери, како оној која се тиче идеологије (анти)јунака,² тако и порука упућених гледаоцу/читаоцу, јер не сме се заборавити, аутор *Светиој Георгији* је писац моралиста, Душан Ковачевић се определио да преиспитивање топоса рата не обликује као однос резонера и идеолошких дискурса осталих ликова. Наиме, Ковачевић је увиде о рату оног лика који би у класичној драматургији био резонер распоредио на више актера, образујући тако изузетно обухватну полифону идеолошку матрицу. Њена комплексност се посебно добро види кроз то што исти лик често исказује противречне ставове и размишљања у вези са ратом, тако да код већине ликова који увиђају било проблематичност непрестаног ратовања, било начина на који се у српском народу схвата и прихвата ратовање, појединчев поглед на рат није једнообразан нити кохерентан. Он се већином може дефинисати као амбивалентан у односу на рат, уз изузетке попут Катарине, која због рата негодује, али пре свега из личне осујећености, или Учитеља Мићуна, ратног хушкача несклоног да узме учешће у рату на који подстиче друге.

2 Непосредно по премијери критичари су тачно оцртали профил Ковачевићевих антијунака: „заједљиви и горки, сурови и преки, жртве историје и својих бедних страсти, ојађени невољама и немоћни да им сагледају почетак и крај, пусти и пустошашни, с ранама на телу а с непробојном муком у души” (Пашић 1986: 20), односно обресе оквира унутар којих делају и начин понашања који им је својствен: „с једне стране дубоко укоријењен патријархални морал високих етичких засада од породичног живота до обране домовине, с друге потпуни морални расап исказан у лоповлуку, доушништву, разврату” (Форетић 1986: 40).

Зашто је тако? Зашто Алекса Вуковић, мудри старац који сагледава сву трагику живљења народа осуђеног да ратовима мери људски век, ипак у једном моменту са нескривеним поносом, мада и са сетом, проговора о страдалим прецима и синовима, о сопственом рањавању? Зашто Нинко Белотић, „који изгуби ногу у рату с Турцима” (Ковачевић 1987: 15), иако се противи српској готовости на ратовање и сумња у оправданост онога што се народу подастире и народ прихвата као образложење и неминовност због које Србија ступа у рат, занесено приповеда о Младом Нагоричану, нападу Турака, њиховој покварености и српској лаковерности, о сценама најстрашнијег клања и погибија? Да ли због тога што се изнемоглој српској војсци приказује Свети Ђорђе, уливајући јој надљудску снагу да би могла да победи? Може ли се говорити о епифанији која читавом догађају даје посве нове димензије и значење? Или је у основи поменутог испољавања двојности ослоњеност српског сељака и, рекла бих, не само његова, „на традицију, на беспризивну оданост крсном имену и породичној слави”, и *ипројект*овање *сои-стивене йоџреде* „за подвизима, посвећењем и апотеозом на приказу ратничког светитеља” (Путник 1987: 80)? Да ли је реч о ономе што наш нобеловац назива „атавистичком потребом за јунаштвом и славом” (Андрић 1963: 254)? Или је пак посреду оно што Хендерсон види као установљавање и потврђивање појединчевог (и колективног) идентитета кроз мит о хероју који има божанског заштитника (Хендерсон 1996: 119–120), при чему се полагањем живота на олтар отаџбине утврђује цикличност смрти и поновног рађања (Хендерсон 1996: 130), а усмено предање утискује у живи палимпсест националног поноса и страдалништва? Како то да се у Ковачевићевој историјској мелодрами, са једне стране, мит о ратовању детронизује, док се с друге, истовремено, ратовање уздиже кроз наратив о Светом Ђорђу, који помаже наи-

вним праведницима? Зашто се и најмудрији више поносе страдањем и готовошћу на смрт, него спремношћу на животне борбе и прегалаштво? Зашто се више диве смрти и жртвовању него делању у име бољег живота? Да ли је континуирана ратна траума изнедрила такву историју сећања у којој мит постаје до те мере суштаствени део националног идентитета, да разградња мита угрожава опстанак идентитета? Колики је у поменутој двојности удео уверења да се љубав према домовини, односно отаџбини³ исказује превасходно беспоговорном спремношћу на смрт и страдање, без обзира на то ко је и зашто изазвао рат,⁴ чиме га оправдава, независно од тога да ли је реч ослобађању сопственог народа или о „ослобађању” оних који то нису тражили, или о ратовању за територије које су биле део средњовековне српске државе, а које се и вековима касније доживљавају као српске, као да време не тече, царства не нестају, границе се не мењају?⁵

Да би се начео барем неки од могућих одговора, да би се истражио херменеутички код, неопходно је размотрити два важна елемента утиснута у идеологију готово свих Ковачевићевих ликова у овој драми. Оба су утемељена у миту – с једне стране је мит о *уклејој земљи*, а са друге мит о српским ратницима – јуначним пра-

3 У вези са оним што Ковачевић доводи у жижку у *Свештом Георгију* изузетно су значајне обе речи, без обзира на синонимију која их повезује, јер једна упућује на дом, кућни праг и огњиште које бране житељи Брестовца, а друга на предачко наслеђе.

4 Додатне увиде, наравно, саопштене много по настанку овог драмског дела, Душан Ковачевић је забележио у збирци есеја *20 српских њогела*.

5 Не бих изоставила ни пишчево размишљање о томе да смо сви потомци оних који нису дошли у Бој на Косово. „Па као такви – никакви, носимо крст ’Лазареве клетве’, те нам се народ ’слабо рађа’, од руке нам ’ништа не полази’, јер се ’рђом’ и не може нешто ваљано направити.” (Ковачевић 2015: 18–19) И такав поглед, макар био снажно (ауто)иронијски заснован, опет је један облик митологизованог поимања судбине сопственог национа.

ведницима који војују под окриљем свеца. Што се тиче синтагме *уклеџа земља*, Алекса Вуковић наводи: „Уклета земља. Како се роди, знаш да ће негде погинути за слободу. А ми, или смо живи без слободе или имамо слободу, а нас нема. Никако да се погоди – слобода и живот. То двоје у овој земљи не иде заједно” (Ковачевић 1987: 18). Ова херменеутема, која би се могла означити и као признање нерешивости загонетке, јесте пишчево полазиште. Оно је саздано на уверењу, искуствено – ратним разарањима – потврђеном много пута, да је Србија као део Балкана уклету простор. Каково значење имплицира реч уклету у поменутих везама – *уклеџа земља* и уклету простор? Посреди је „јадан, несрећан, чемеран” простор, простор „гоњен клетвом и проклетством” (*Речник српскога језика* 2007: 1387), односно уречен, поседнут, што би били неки од синонима (Ђосић 2008: 204). Такође, придев уklet упућује на некога ко је осуђен (Лалевић 2004: 634).⁶ Каква судбина може пратити људе који су рођени и живе на том простору? Шта они очекују од живота, ако верују у то да обитавају на/у *уклеџој земљи*? Одговор на постављена питања се, добрим делом, сагледава и из цитираних речи Алексе Вуковића. Још се нешто сагледава из њих – уверење да су сви дотадашњи ратни сукоби били искључиви израз борбе за слободу. А да се слобода широко простира и обухвата повремено и оно што није слобода, показује се кад Учитељ Мићун позива Ванета да рецитије песму *Прилеј* Јанаћија Николића Шапчанина. Песмом се отвара прича о ослобађању

6 У Лалевићевим *Синонимима и сродним речима српскохрватског језика* не појављује се реч уklet, али је упутица уз придев проklet – несрећан (Лалевић 2004 : 634), а уз проклети – осудити (Лалевић 2004 : 634), при чему се у вези са именицама уkletник, уkletница, наводи да је посреди *душевно сломљено чељаде које као да је „неко проклео или се сам осудио да пати и очајава”* (Лалевић 2004: 460).

Прилепа, *дичне колевке свейлих усйомена и сйаре славе* – од Османлија, за шта су Срби поносно изгинули. То, међутим, није рат за одбрану огњишта, али се идентификује са борбом за слободу. А слобода, очигледно, нема цену и може се извојевати само ратовањем – никако другачије, барем тако о њој размишљају ликови Душана Ковачевића.

Зашто је ова полазна основа важна? Зато што се на њу надовезује други елемент – мит о српском војнику, хероју, победнику (над непријатељем, а понекад и над собом самим) и мученику. И оно што се не сме пренебрегнути, тај херој и страдалник *мора* бити у праву, оно због чега он ратује је вредно колико и живот, јер да није тако, не би га, као и његове садругове, српске ратнике, у различитим тренуцима њихове борбе, кад их је било неопходно осоколити и оснажити, штитио Свети Ђорђе. И такво уверење, колико год проблематично било, даје ореол страдалништву, а жртву чини нужном и неизбежном. У том и тако изграђеном миту изостављена је прича о последицима, али и о дезертерству – јер се не уклапа у мит а потоње, претпостављам, третира као појединачни случај, извитоперење, а не образац понашања. А да је оних који су дезертирели било, не сведоче само историјски извори већ још један давнашњи мит – о Лазаревој клетви упућеној онима који се не одазову, не дођу да се боре против Турака на Косову.

Међутим, да би се разумела горка апорија у којој се о рату истовремено мисли и најбоље и најгоре неопходно је размотрити како се у идеологији Ковачевићевих ликова односе предачки наратив о идеализованом храбром ратнику-мученику и демитологизована реалност обележена ценом која се плаћа – животним осујећењем, обогаље-ношћу, тешком оскудицом, смрћу, затирањем читавих генерација. Премда би се могло очекивати да демистификовање мита кроз појединчево мучно и отрежњујуће искуство временом доведе до разградње, деконструкције

мита, то се не дешава – напротив, мит се учвршћује – што је добро представљено кроз ликове Алексе Вуковића и Нинка Белотића. Уосталом, и архаични призивак наслова Ковачевићевог комада путоказ је према колективној прошлости у којој се зачео мит, а кроз наглашавање општег – садржаног у симболици аждаје и Светог Ђорђа – указује се на трајање које неће престати, чиме се остварује веза са будућим. У *Светом Георгију* је уочљиво да у ликовима напореда опстају, мешају се и преплићу митско и реално. Тиме се додатно потцртава слојевитост и заплетеност схватања и промишљања рата, али и врло јасно наглашава подвојеност између стварности и митске пројекције, коју ликови не опажају, као што не опажају да сопствени живот заиста вреднују тек кад је жртвован за отаџбину. Одлучивши се за овакав поступак, и утемељивши га у појединачним идеолошким перспективама различитих ликова, Ковачевић је у домену херменеутема предочио мешање истине и замке (в. Принс 201: 67), означавајући у исти мах и вишеструку нерешивост постављене загонетке. Наиме, појединачне идеолошке призме саздане су из укрштаја, некад и противстављања, не само различитих идеја, аргумената и тачака гледишта већ и различитих наноса (лични, породични, колективни, унутар којег се разазнају митски, традиционално-епско-патријархални... и други слојеви), од којих су неки тесно повезани, некад чак толико испреплетени да их је готово немогуће разлучити, односно јасно оделити једне од других. Отуда је рат и својеврсно проклетство, али и полигон за исказивање националне херојско-страдалничке епопеје вредне дивљења. Зато, унутар моћног и свеприсутног топоса рата чврсто означеног убеђењем у његову неминовност и неизбежност у географским оквирима *уклеише земље*, која током рата, кроз страдање

и жртву постаје и *усїравна земља*,⁷ а од неког тренутка скоро па сигурно, или барем донекле и *їустїа земља*, да искористим синтагме садржане у насловима познатих дела двојице великих песника, опстаје, како нам Душан Ковачевић представља, укорењена двојност чак и међу најискуснијима и најмудријима.

Од почетка *Свейої Георїија* рат је снажно и више-струко присутан, као тема којом се баве ликови, као део стварности који се циклично понавља, као моћна, неизбежна сила која кроји људске судбине онако како се нису надали нити желели. Рат је, такође, упризорен и кроз реквизите, материјализоване остатке ратне прошлости, који се преносе с једне генерације на другу и прерастају, попут прича о ратним страдањима и појављивању Светог Ђорђа, у важан елемент слојевитости радње. Већ у првој појави Гаврило, бивши коњички поднаредник и ратни инвалид, којег су, како сам наводи, хтели да убију Бугари, Турци и Арнаути, носи *уїаљач-чаураш* са коте 550, успомену на учешће у тек минулом Балканском рату, успомену на „клање с Бугарима” „код села Пестришина” (Ковачевић 1987: 18), током којег је остао без руке. Тај *уїаљач-чаураш* Гаврило предаје Ванету приликом дечаковог одласка за Солун. Уз гусле, сат-ланчараш, бритву и *Малу їросїонародну їесмарицу*, које му на расанку поклањају Брестовчани, дечак добија и ратну реликвију. Да ли у аманет или као амулет? Будући да се из Солуна враћа у ратом захваћену Србију, не дочекавши да у Грчкој проведе барем годину-две, а немоли да се ишколује за лекара, рекло би се као аманет, а с обзиром на то што је на крају Ковачевићевог дела

7 После премијере је уочено да Ковачевић у Светом Георгију „полази од занимљиве дилеме: како је могуће од људске масе, која у мирнодопска времена изгледа потпуно искварена, учинити повијесног субјекта спремног на највеће жртве и одрицања” (Форетић 1986: 40).

још увек жив, мада се не зна да ли ће тако бити задуго, можда и као амулет.

Колико је разорна моћ рата показује се у *Светом Георгију* од прве појаве, у којој су једно наспрам другог Гаврило Вуковић, осујећени млади човек рањене душе и осакаћеног тела, који се нада „државној помоћи за ратне шкартове” (Ковачевић 1987: 10) и Катарина Цандарова, његова удата љубавница и некадашња девојка. Њихова сневана будућност разбила се у парампарчад у ратном вихору и њиме условљеној поратној збиљи. А нови рат тек је на помолу. Скоро да и нема лика, осим Трифуна Пијаног, којем он неће бити тема, јер се о предстојећем, али и рату као таквом, у *Светом Георгију* распреда радо и много. Нинко Белотић, поводом атентата и питања зашто су убијени Франц Фердинанд и његова супруга Софија, иронично узвраћа: „Биће пуна година како нисмо ратовали. Ужелела се деца крви и убијања” (Ковачевић 1987: 23). Он додатно указује и на политичке игре које се дешавају ко зна где⁸ кад од Учитеља занесеног ударањем у ратне добоше затражи објашњење: „Зашто га није убио неко од тих стотину поробљених народа? Зашто баш ми?” (Ковачевић 1987: 27). Такође, кад након реченице коју изговори Реци Војо: „Море, ако треба да гинемо – да гинемо!” (Ковачевић 1987: 47) Нинко исказе здраву запитаност зашто да се гине, за чији рачун да страдају деца, кад се још једном јавно успротиви срљању у рат, Учитељ Мићун га ућуткује испразним, нерагументованим: „Ако ти то данас није јасно – онда боље да

8 Управо о томе је, уметнички обликујући мисао о Првом балканском рату, у време кад је већ спознао и Први и Други светски рат, дакле, као већ искусан човек и дипломата, Андрић забележио: „Као што је био случај у новцу и у трговини, и у овим најкрупнијим стварима све се дешава на даљину и несхватљиво брзо. Тамо негде далеко у свету игра се коцка или бије бој и тамо се решава и судбина свакога од нас.” (Андрић 1963: 248)

ћутиш” (Ковачевић 1987: 47). Још један ратни ветеран размишља слично Нинку. На Учитељево одобравање атентата и одушевљење због предстојећег рата, Алекса Вуковић, имајући пред очима атентаторе, али и младе нараштаје, вели: „Боље да су школу учили, књиге гледали – памети се докопали пре оружја...” (Ковачевић 1987: 23) Да ли цитиране снажне антиратне поруке, као и речи доктора Константина, који Србе куди због неслоге у миру и слоге коју су у стању да испоље једино кад треба да гину, недвосмислено уводе историјску мелодраму *Свети Георије убива аждаху* у круг антиратних драма? Или је пак другачијом чини наведени став који изриче Реци Војо, односно оно над чим се, на пример, замислила Тетка Славка кад, због непрестаних повика у славу Гаврила Принципа, запита: „Ђорђе, је л’ ово значи да је цео народ спреман на нови рат?” (Ковачевић 1987: 36).

Шта се, на основу изреченог, може закључити о односу Душана Ковачевића према топосу рата, о којем пише у својој историјској мелодрами? Рекло би се да и аутор комада *Свети Георије убива аждаху* застаје на средокраћу. Види оно што је проблематично, критикује оно што не ваља, али ту се зауставља, као и неки од његових ликова. Биће да Ковачевић другачију могућност не види, што посебно долази до изражаја у финалу његовог комада. Осветљавајући атмосферу распиривања националних осећања, еуфорију, непромишљеност напоредо са критичким увидима појединаца, али и личним нетрпељивостима, доушништвом и малициозним обрачунима, Ковачевић гради снажну слику менталитета саздану већином на ликовима антијунака у преломним историјским временима. За такве људе, на таквом простору, он не налази могућност и перспективу која би донела истински бољу сутрашњицу. Својеврсна примораност да се у рату учествује, примораност која долази колико изнутра, из дубине бића, толико и споља, изазвана околностима, да се запазити из речи Микана Бесног, за којег не постоји земља коју брани као некакав гео-

графско- политички појам, као држава. За њега ту земљу чине његова кућа, жена и деца. Другу не познаје и како признаје: „Без њих – све су ми земље исте!” (Ковачевић 1987: 66). По томе се значајно разликује од фанатичног Поручника Тасића, после чијих речи: „Ви постојите због ове земље, а не земља због вас!” (Ковачевић 1987: 70) следи грандиозни спектакуларни завршетак, којим Ковачевићеви ликови, какви год били у мирнодопским околностима, кроз смрт и жртву искорачују у вечност и памћење: „*Свейлосїи челика їрейтвори авїусїиовско свїїање у заслейујући дан. [...] А онда се, као у їричама из їрошлих райїова, кроз облак даруїа, дима и земље, на їрен, као свейлосїи указа Свейїи Георїїје на белом коњу, са злайїним койљем у руци*” (Ковачевић 1987: 70). Тако писац кроз мит и апотеозу одаје почаст онима који су изнели на сопственим плећима прву велику савезничку победу у Првом светском рату, гледаоцима/читаоцима његовог комада у Србији добро познату Церску битку. А онда, из мита и славе ликови још једном закорачују у ратну стварност онакву каква јесте – неизвесна, тешка, застрашујућа. У ноћној тмини Ване и трудна Катарина *їїейле двоколицу* с мртвим Гаврилом, идући према Ваљеву. И како стоји у дидаскалијама: „*Враћају се у мрак, одакле су дошли.*” (Ковачевић 1987: 71)

Значи ли овакав завршетак, овакав избор завршне сцене да је у *Свейїом Георїїју* лична, људска прича средиште и тежиште, односно да је она значајнија од мита, „важнија од историјских или политичких импликација драме.” (Фрајнд 1996: 20)? Не чини ми се да је тако. Историјско-политичке импликације се, подржане одређеном идеологијом, преламају кроз личну причу, која нестаје у мраку, показујући наличје мита/митова. Како то да и поред тога публика у *Свейїом Георїїју* не сагледава размере *раздијања заблуда* и *їокушај деловања на истїориїску свесїи* (Фрајнд 1996: 15) што је једно од обележја овог Ковачевићевог драмског дела? Зашто у односу према рату и ратном страдању овај комад подстиче осећање поноса

због мученичких смрти, које наткриљује критичку мисао над којом би ваљало застати због добробити народног бића или, барем будућности младих генерација? Даје ли писац предност виталитету и животу над митологизацијом и апотеозом смрти? Или, увиђајући неминовност рата, који доживљава и представља као усуд простора, ни сам не може да се определи, односно бира живот, али се дичи и јуначком смрти, попут Алексе Вуковића и Нинка Белотића?

Можда се у овом последњем размишљању изреченом у виду реторичког питања крије путоказ ка одговору на важно питање постављено на почетку овог текста – да ли је историјска мелодрама *Свети Георгије убива аждаху* антиратна драма. И да додатно проблематизујем изречено. Да ли је због пишчевог амбивалентног односа према топосу рата тешко недвосмислено и без задршке одговорити на ово питање, иако се у делу у више наврата кроз различите ликове проговара о томе да српски народ треба да научи да живи у слози, градећи просперитет и васпитавајући младе да постану дичне кћери и синови у миру, а не да се поноси пре свега онима који се прослављају гинући за отаџбину? Можда је тешко и зато што је из Ковачевићеве историјске мелодраме белодано да раздор и заваде и у сасвим малим срединама нестају и бивају замењене заједништвом и својеврсним самопрегором тек кад догори до ноката и алава смрт помоли своје незајажљиво лице из ратног вихора, па се они који су у мирнодопским условима слика и прилика антијунака, одједном преобразе и прерасту у јунаке. Значи ли то да писац не види потенцијал којим би се надрастао стереотип о проблематичним, несложним појединцима, који се слажу као рогови у врећи, осим кад их рат примора да се уздигну и присвоје високоморалну лествицу? На све то се надовезује чињеница да и поред тога што се у идеолошким слојевима *Свети Георгија* могу јасно разлучити директно саопштене антиратне идеје/поруке, истовре-

мено могу препознати и размишљања која упућују на неминовност учествовања у рату, нарочито у ситуацији кад се ратна неман обрете на кућном прагу. Том виду патриотизма, у којем се од завојевача брани „Отаџбина – круг сунчеве светлости” (Андрић 2016: 22) нема се шта замерити. Међутим, из *Свeйшoї Гeopгiјa* се јасно види да се одазивање мобилизацији у српском народу не ограничава искључиво на такав ратни повод. Оно се проширује и на оне ситуације у којима су проблематични политички интереси и апетити замотани у идеје пријемчиве обичном човеку, којег није тешко упрегнути у ратне каруце, поготово кад се барата моћним речима попут, патриотизма, части, старе славе, неправде... Уз наведено, у Ковачевићево промишљање рата и ратовања, па самим тим и у његове ликове, снажно је утиснута и идеја наслеђена на мит, која српског ратника приказује као хероја и страдалника овенчаног венцем мучеништва, будући да је као правоверно јагње, не постављајући питање зашто, спреман да се одазове и положи живот кад одјекну ратне трубе. Другим речима, пишчева амбивалентност спрам рата испољена у његовом дијалогу са овим топосом прелива се у дело. С једне стране се у њему препознаје критичка мисао умног појединца, свеједно је ли он обичан човек без нарочитог образовања или интелектуалац, свеједно је ли здравим резонам, искуствено или промишљањем дошао до сазнања, а са друге се помаља баштина колективног несвесног похрањена у основу мита о неминовности страдања праведника у *уклејшoј земљи*, чак и кад тај праведник особинама које испољава у миру не завређује атрибут праведника, а неретко ни ваљаног човека. И ту двојност дарује писац и најмудријима међу својим ликовима, Алекси Вуковићу, Нинку Белотићу и Тетка Славки. Зато је централна херменеутама овог изванредног комада херменеутама о нерешивости загонетке. Наиме, док год се земља сматра уклетом, док

год је одговорност неспознатљива јер је магијска, док год се племенитост и етичност не цене и не гаје као врлине, већ се досежу кроз ратовање, промишљање ће се кретати у својеврсном зачараном кругу и одговор неће моћи да буде другачији. Јер, против судбине коју утире митска свест колектива, а не освешћено искуство појединца, не може се. Из дубоког препознавања свега наведеног, рекла бих, извире и готово френетично одушевљење доброг дела публике кад чује одређене реченице из *Светиої Георгија*, и претварање представе која није политичка у својеврсни политички чин и догађај. А кад се на све то надовеже и жеља једног малобројног народа да његово место у свету и одлучивању о светским стварима буде значајно и уважено, да буде далеко веће, знатније од онога што су његова стварна моћ и утицај, разумљиво је што се неке друге реченице из *Светиої Георгија* пречују, што за бројне гледаоце, читаоце, а нажалост и за неке тумаче овог дела, остају покривене капом невидимком.

Па кад је тако, шта остаје обичном човеку? Какву би поуку могао извући из мудрих речи прозорљивог писца, који и сам остаје запитан? Не бих умела да понудим бољи одговор од оног који даје Хајнер Милер, још један театарски великан: „Тек кад се модел промени, из историје се нешто може научити” (Милер 2017: 20).

ЛИТЕРАТУРА

Примарна литература:

Ковачевић 1987: D. Kovačević, *Sveti Georgije ubiva aždahu*, Novi Sad: Sterijino pozorje.

Ковачевић 2015: Д. Ковачевић, *20 српских њогела*, Бања Лука: Библионер.

Секундарна литература:

- Андрић 1918: I. Andrić, *Naša književnost i rat*, *Književni jug*, I/18, Zagreb, 193–195.
- Андрић 1963: И. Андрић, *На Дрини ћуџрија*, Београд: Прогреса, Загреб: Младост,
- Сарајево: Свјетлост, Љубљана: Државна заложба Словеније.
- Андрић 2016: I. Andrić, *Znakovi pored puta*, Podgorica: Nova knjiga.
- Кузмић 2014: А. Кузмић, *Слика свећа у драмама Душана Ковачевића*, Београд: Музеј позоришне уметности Србије.
- Милер 2017: Н. Miler, *Pozorište je kontrolisano ludilo*, В. Denić (prev.), Beograd: Radni sto.
- Лалевић 2004: М. S. Lalević, *Sinonimi i srodne reči srpskohrvatskog jezika*, Fototipско izdanje Leksikografskog zavoda–Sveznanje–Beograd, Beograd: Nolit AD.
- Пашић 1986: Ф. Пашић, Међу богаљима, *Вечерње новости*, 9. 9. 1986: 20.
- Принс 2011: Дž. Prins, *Naratološki rečnik*, В. Miladinov (prev.), Beograd: Službeni glasnik.
- Путник 1987: R. Putnik, *Dramaturška beleška: O izboru kolektivne halucinacije*, u: Dušan Kovačević, *Sveti Georgije ubiva aždahu*, Novi Sad: Sterijino pozorje, 75–83.
- Речник српскога језика 2007: Речник српскога језика*, М. Николић (ред. и ур.), Нови Сад: Матица српска.
- Ђосић 2008: П. Ђосић и сарадници, *Речник синонима*, Београд: Корнет.
- Форетић 1986: D. Foretić, *Dva lica mentaliteta*, *Danas* 16. 9. 1986: 40–41.
- Фрајнд 1996: М. Фрајнд, *Историја у драми, драма у историји*, Нови Сад: Прометеј,
- Стеријино позорје, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Хендерсон 1996: Џ. Л. Хендерсон, *Древни митови и савремени човек*, у: К. Јунг (прир.), *Човек и његови симболи*, Е. Васиљевић (prev.), Београд: Народна књига Алфа, 113–177.

Aleksandra Kuzmić

THE TOPOS OF WAR IN DUŠAN KOVAČEVIĆ'S
HISTORICAL MELODRAMA *SAINT GEORGE KILLS
THE DRAGON*

Summary

The paper explores the topos of war in Dušan Kovačević's historical melodrama *Saint George Kills the Dragon* by juxtaposing clichés in the notion of war expressed through the ideology of the characters and the dramatization of the play, in an attempt to uncover the causes of the ambivalent attitude to war which characterizes the majority of the play's characters while also being manifested by the playwright, and to answer the question of whether *Saint George Kills the Dragon* is an anti-war play. The analysis is rooted in the hermeneutical and comparative approach, with some amplifications. The paper also considers the myth of a cursed land and the myth of Serbian warriors – righteous heroes who fight under the patronage of the saint. The play sees war both as a curse – an act of damnation that destroys human dreams and brings hardship and moral devastation, and as a ground for expressing the awe-inspiring, national heroic-martyrial epic. Kovačević distributes among multiple actors the insights that would in traditional dramaturgy be voiced by the *raisonneur*, thereby forming a remarkably comprehensive and ideological matrix. Its complexity is also apparent in the fact that the same character often voices contradictory views and thoughts about war. The influence of the mythical is an important motivating force behind the apotheosis of martyrdom and death which overshadows the critical thought about the calamity of war, leading to the conclusion that the fundamental characteristic of this work is the hermeneuteme of the inscrutability of a riddle. Consequently, *Saint George* cannot be unreservedly classed as an anti-war play.

Key words: topos of war, hermeneutic code, myth of a cursed land, myth of Serbian warriors, anti-war play, Dušan Kovačević, *Saint George Kills the Dragon*

Анка Ж. Симић*
Ана С. Живковић
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

792.09:821.163.41.09

СВЕТИ ГЕОРГИЈЕ У СРЕДЊОВЕКОВНИМ ТЕКСТОВИМА И САВРЕМЕНОЈ ДРАМИ

У раду анализирамо текстове настале у различитим временским, поетичким, културолошким и идеолошким оквирима. *Мучење светиої Ђорђа Кападокијскої* подразумева опис живота светог Ђорђа који је поднео свирепу мучења бранећи хришћанство, познатом по легенди у којој убија аждају¹. Савремена драма Душана Ковачевића *Свети Георгије убива аждаху* заснована је на реалистичној причи, трагикомичној, приказаној кроз мелодрамски мотив на фону националне катаклизме. Методом компаративног прегледа текстова показаћемо истоветну функцију књижевноуметничких творевина, која се тиче односа бића и сазнања, односно трагања за суштином као таквом. Питање идентитета, као и његово разумевање, доведићемо у везу са процесом преображаја погледа на свет, те са настанком кризе идентитета савременог човека.

Кључне речи: појединац, друштво, конфликт, слобода, идентитет, спознаја

* anka.simic@filum.kg.ac.rs

1 *Свети Ђорђе убија аждају*, у: Томислав Јовановић, *Сивара српска књижевност: хресџомаиџа*. Београд: Филолошки факултет; Крагујевац: Нова светлост, 2000, стр. 543–547.

* * *

Рад започињемо постављањем тезе да је за било какву врсту драме неопходан трагичан човек, као најпримамљивије штиво за књижевноуметничко обликовање. Овај закључак искористићемо као разлог нашег здруживања, те компаративног прегледа трију различитих литерарних дела, која настају у другојачијим временским, поетичким, културолошким и идеолошким оквирима, али чије се функције на крају могу сагледати као истоветне, тј. као слике (трагичности) света у целини. У питању су три текста: *Мучење светиої Ђорђа Кападокијскої*, средњовековно житије настало према препису из XIV века, апокриф *Светиї Ђорђе удија аждају* и *Светиї Георгије удива аждаху*, савремена драма Душана Ковачевића. Наведени закључак стекли смо, најпре, увидом у протекли век у коме су довођене у везу драмска теорија и антропологија. Френсис Фергасон понудио је опис драме као мимезис кретања ка самоспознаји (в. Фергасон 1979: 38-39). Оваквом дефиницијом, драма се одређује у изразима *театр*, као место на коме се нешто види, и *теорија*, као начин виђења. Драма, тако, истражује корене смисла егзистенције, дубоко је укореењена у живот, те говори о вечно релевантним темама. Са друге стране, *Сируктју-рална антропологија* (1988) Клода Леви-Строса, пружа нам почетну тачку у постављању појма антропологија. Антропологију разумевамо као науку која проучава човека, његов живот, културу, друштвену организацију у прошлости и садашњости, а све из различитих перспектива и укрштањем сазнања из више сродних научних дисциплина. Како је и теорија драме, током целе историје свога постојања, усмерена на питање ко је човек, тачније на проблем идентитета, тако су и антропологија и теорија драме, често биле у блиском додиру. Савремена антропологија, заслужна је за промену статичне

концепције идентитета, која се развила у XVIII веку, захваљујући Русоу. Основно антрополошко стање, према мишљењу Ерике Фишер Лихте², јесте, у суштини, театрално јер је субјекат истовремено и глумац и посматрач. У овом смислу, драма се јавља из потребе да одиграмо себе као другог. Драма је својеврсни жанр културне представе, попут концерата, свечаности и слично, тј. све оно што чини културни идентитет. Идентитет зато можемо реконструисати кроз анализу појединачних структура, односно појединачних драмских текстова, уз формирање слике о човеку какав је наикад био до слике савременог човека (в. Фишер Лихте 2002: 1-7). Дакле, антропологија је уграђена у драмску теорију. Фергасон, даље, идентификује суштинско одређење драме, а именује га као „трагични ритам радње”, тј. кретање ка откривању истине. Трагична истина је увек самоспознаја, односно индивидуална истина, а као таква има посебан интензитет и дубину, те је и релевантна у свако време, и за свакога. Ђерђ Лукач је тврдио да је за постојање драме неопходан трагичан човек. Само као такав, он проблематизује живот, а то је, по неком правилу, представник поражене класе, не класе у успону, пошто успех по себи не може бити драматичан (в. Лукач 1978: 44). Друштвену структуру сагледавамо као скуп правила, политичких норми и санкција које оперишу у једном друштву. Сви који су изван овакве структуре, припадници су тзв. анти-структуре, као радикални критичари друштвене структуре. Типови из ове категорије најбољи су материјал за драмског јунака. Структурално инфериорни, вођени кроз своје личне драме, постају симболи целог човечанства, постају део митологије. Такође, ваља истаћи да је и сама

2 Ерика Фишер Лихте, немачка професорка и теоретичар драме (*History of European Drama and Theatre*, у Немачкој први пут објављена 1990. под насловом *Geschichte des Dramas*). Концепцију своје Историје засновала је на појму идентитета.

природа књижевноуметничког дела двојака: одражавајући одређени догађај, оно истовремено одражава и целу слику света, а приповедајући о трагичној судбини јунака, приповеда о трагичности света у целини. Зато је и завршетак одређеног дела за нас од великог значаја: добар или лош крај, не сведоче само о завршетку једног сижеа, већ и о конструкцији света у целини (в. Лотман 1976: 286).

Проблематика идентитета окосница је читаве историје философије која је варијала различита метафизичка решења, при чему се мало одмакло од парадокса односа између бића и знања. Парадоксалан је и сам појам идентитета јер смо ми на основу њега део нечега што је изван нас самих (део културе, нације, верске заједнице, друштва и сл.), али ми смо, истовремено, као јединствене индивидуе сопственог идентитета, и одвојиви од свега тога. Са друге стране, сам појам идентитета упућује нас на веровање у „сопство”, у себе, чије је постојање утврђено рођењем. Онда када себе доводимо у сумњу, настаје криза идентитета. У питању су искуства која, често на болан начин, указују да спољашње чињенице идентитета изискују, одговарајући, унутрашњи смисао личног континуитета. Ром Харе је сматрао да је „личност” друштвено одређена, те да је човек социјално дефинисано биће, са различитим врстама моћи и способностима за смислено делање, а да је „сопство” непосредно, феноменолошки доживљено, као константно текуће средиште постојања, те означава приватне доживљаје бића и представља извор опажања (в. Харе 1983: 25-27). Дакле, идентитет се развија у дијалектичком процесу у којем искуство „сопства” утиче на друштвено биће особе, њену личност. Међутим, човек је данас склон да избегава противречности, како у науци, тако и у животу, као и тајанствене односе непојамне суштине стварности и тзв. привуда њених процеса испољавања. Тако долази до процеса преображаја, где људи именују ствари и појаве које само попримају изглед

постојаних идентитета, али никако нису исте. Овакве идеје постепено су се укључиле и у процесе преображаја погледа на свет, посебно у западној култури, последњих деценија, чија је водећа улога у глобалном поретку света изазвала кризу идентитета. Савременом човеку се тако намеће потреба за глобалним преображајем идентитета, а у сагласности са погледима на свет премодерних култура. Зато се мора поћи од есенцијалистичке претпоставке у оквирима разумевања идентитета, тј. да идентитет претпоставља постојање појмовно неисказиве, несазнатљиве суштине бића, иако се различите особине идентитета свакако могу сагледати.

Парадокси идентитета и сам концепт идентитета постали су својеврсни изазов савременог мишљења. А, како се мишљење све више запетљавало у јединственом лавиринту идентитета чије су границе стално измицале, од самог појмовног одређења, није неочекивано што је модерно мишљење у вези са проблемом личног идентитета кренуло ка напуштању идеје „сопства”, у корист концепта „ега” и прихватања идентитета као идентичности. У времену нагомилане амбиваленције, јавља се и време изгубљеног духа који истовремено и одустаје од идентитета и трага за њим. Савременом фрагментарношћу разбијена је целина, која је у старом свету успешно била обједињена. Међутим, одувек је постојала потреба и потрага за одговарајућим сазнањима о суштинским питањима. Од средњег века, ка савременом добу, та питања су се мењала и умножавала, тј. актуелни однос бића и сазнања водио је све већем броју одговора. На пример: у житију *Мучење светиої Ђорђа Каїадокијскої* отварају се питања људске егзистенције, идентитет средњовековног човека успоставља се на граници између вечног и пролазног, људског и Божанског, а у саодносу онтологије и етике Ђорђе спознаје себе, свет, Господа. У драми *Светиї Георгије удива аждаху*, питања која се отварају кроз овај

књижевноуметнички текст многобројнија су и нешто другачија: покреће се питање несреће, које има много, и од људи, и од Бога, питање насиља над људима, затим питање љубави, као и (не)могућности њеног остварења, проблематизују се (не)могућности личне, породичне и националне слободе, жеље и потребе приказују се у сукобу са стварношћу која онемогућава њихово остварење и слично, док стање једне продубљене онтолошке несигурности заробљава појединца у димензију трагичне људске егзистенције у чијим оквирима једино што може да се спозна јесу мрак и смрт. Својеврсни проблем савременог човека настао је у тренутку када више није могао да препозна своје лично искуство као суштински чинилац оног универзалног људског. Макрокосмос на плану општег замењен је микрокосмосом на плану појединачног у коме се одиграва драма, као „трагични ритам радње”, као кретање ка откривању истине. Овде је важно напоменути да се наведена универзалност заснива на личном, локалном, посебном искуству, а не на уверењу да универзализација подразумева деперсонализацију, те да је универзално само оно што је апстрактно. Зато је потребно пронаћи елементе којима универзално прожима сваку појединачну судбину, али и којима свака појединачна судбина допуњава универзално, учествујући тако у њему. Својеврсно кретање ка откривању истине и потрагу за идентитетом, као „трагични ритам радње”, покушаћемо да сагледамо методом компаративног прегледа споменутог житијног и драмског текста, те успостављањем сличности и разлика међу делима која настају у другојачијим временским, поетичким, културолошким и идеолошким оквирима.

Мучење свейої Ђорђа Кайадокијскої жанровски се одређује као житије, односно животопис хришћанског великомученика који је славу стекао у тешким временима прогона хришћана које је спроводио цар Диоклецијан.

Ђорђево страдање, као и истрајност у вери и љубави према Исусу Христу, забележени су непосредно после смрти овог јунака, од стране једног од очевидаца догађаја. Дакле, дело је обележено високим степеном историјске документарности. Такође, на један нов начин, у реторско-панегиричком виду, обнавља традицију ранохришћанских *actamartyrum*³. Посебно је карактеристично за епоху која је, на јужнословенском Балкану под отоманском влашћу, била обележена таласом стварног мучеништва и новим култовима мученика за веру кроз читаво раздобље од XIV до XIX века. Житије је и веома значајан књижевни документ духовног и друштвеног јединства у средњем веку. Ђорђе страда за универзалне идеале хришћанске вере. Више је варијанти дела византијске књижевности у којима се излажу Ђорђева мучења. Једна од њих, која опширно приказује Ђорђева страдања, налази се у српским преписима, према којима је Стојан Новаковић објавио и ово *Мучење*. У хришћанском свету слављен је као заштитник ратника, а најчешће се слика као младић на коњу који копљем пробада аждају (в. Јовановић 2000: 259).

Животопис Ђорђа Кападокијског почиње, не уобицајеним прегледом Ђорђевог живота, од рођења, па надаље, већ низом сцена мучења и обогашивања Ђорђа као хришћанина који брани своју правоверност у односу на идолопоклонство. Тачније, у обраћању Господа Ђорђу, на самом почетку *Житија*, имамо својеврсну сижејну окосницу читавог текста: Господ снажи и крепи Ђорђа својим присуством, најављује му задобијање мука које ће трајати одређено време, те то да ће три пута смрт искусити и васкрснути, а да ће четврти пут доћи и узети га као највећег мученика међу свим мученицима (Јовановић 2000: 260). Збир натуралистичких сцена у којима се приказује страдање овог јунака представља основу на

3 Спискови о првим прогонима и страдањима хришћана.

којој је успостављен приказ његовог живота. Мучења су бројна и градацијски поређана ка све тежим и окрутнијим: Ђорђа бацају у тамницу, туку га, растржу, обувају му усијану, железну обућу, трзају му тело удицама, поклапају га великим каменом, уз помоћ разноликох врачања припрема му се смртоносни напитака, велики обруч са шиљцима дроби му тело, кувају га у котлу са усијаним оловом и смолом, ударају га тојагама и свећама му пале ране до смрти, тело му бацају са високе горе и слично. Дакле, мучења представљају једну врсту константе која као таква прати животопис од почетка до краја, а која није усамљена. Још једна непроменљива вредност огледа се у Ђорђевој, у тексту свеприсутној, снази, одлучности и истрајности у љубави према Господу. Ђорђевић идентитет успоставља се на својеврсној библијској фабули, на линији између вечног и пролазног, Божанског и људског. Ђорђе живи и дела у складу са Божијим законима, не одступајући од њих ни по коју цену јер добро разумева само као оно што је апсолутизовано у самом бићу Божјем. Подражавајући Христову драму спасења, Ђорђе страда за Христа. Његова лична драма завршава се физичком смрћу, али та смрт никако не подразумева трагичност, већ радост и ослобађање. У саоднесу онтологије и етике, Ђорђе, успоставља слику о Господу, о свету и себи. Зато овај житијни јунак осећањем светог активно учествује у своме спасењу, остварујући врлину, те тако са једног догматског аспекта долази до сазнања о свету и стварима по себи. Засноване на могућности непосредног опажања, Ђорђевић епифаније, као тренуци сазнања, изражавају духовну и моралну истину садржану у основи радње дела, указујући на људску зависност од тајанственог божјег поретка.

Савремена драма Душана Ковачевића *Свети Георгије убива аждаху* представља својеврсну трагедију, али са доста комичних пасажа. Као и у Житију, потврђује се и њена веродостојност тиме што се као основица драме

истиче реалистичка прича коју је аутор чуо од свог деде у Мрђеновцима крај Шапца (Ковачевић 1986: 122). Поред реалистичке приче, аутору је, свакако, повод за писање пружила и стара легенда о светом Ђорђу, као митском спасиоцу и свецу-витезу који убија аждају – зло које се надноси над колектив. Одређен чистотом и способношћу да се жртвује, Ђорђе брани миран живот и традиционалне вредности, спречава зло да завлада, али и смрт да уништи основне принципе живота. „У драмама Душана Ковачевића идентификују се и разоткривају негативне наслаге у српском менталитету, односно фокусирају се дубоке, исконске, људске изопачености које су нашле плодно тле у одговарајућим друштвеним околностима.” (Бесара 2003: 302) Тема драме је национална и трагикомична, али без националног патоса и српске метонимије. Свеприсутна горчина приказана је кроз мелодрамски мотив на фону националне катаклизме. У селу Брестовац, на граници послекумановске Србије, између Саве и Шапца, живе богаљи из претходних ратова, а у друштву са богаљима од рођења. По избијању рата са Аустро-Угарском, способни и здрави мушкарци бивају регрутовани, а богаљи остају да се баве њиховим женама. Кризу војника на фронту не изазива сам бој и њепријатељ, већ њихова забринутост за своје брачне постеље. Да невоља буде још већа, они чак од команде захтевају да реши њихов проблем. У ковитлацу трагедије, команда издаје соломонско решење – у церској бици, наизглед бранећи своју земљу, гину сви: и здрави, претходно регрутовани, и богаљи, накнадно регрутовани, после узбуне бораца на фронту. Природа свих збивања у драми одређена је песимистичном констатацијом Андрићевих *Знакова њоред њуша*, која претходи драмском тексту:

„Сувише је овај народ патио од нереда, насиља и неправде, и сувише навикао да их подноси са подмуклим роптањем

или да се буни против њих, већ према временима и околностима. Између злоковарних, осветничких мисли и повремених побуна пролази им горак и пуст век. За све друго они су неосетљиви и неприступни. Понекад се човек пита да није дух већине балканских народа заувек отрован и да, можда, никад више неће ни моћи ништа друго до једно: да трпи насиље или да га чини.” (Ковачевић 1986)

У наведеном житијном тексту, као и у Ковачевићевој драми увиђамо, прво, да Бог постоји, да јесте, а, друго, да је у оба текста његова функција истоветна – Он је избавитељ. Као сигурна помоћ, упориште и избављење крај Ђорђа Кападокијског стоји Господ. У Ковачевићевој драми Бог се као такав не појављује, али се, између осталог, псује: „А уз Сунце псујемо Бога, хлеб и мајку. Чему се може надати народ коме су обичне, свакодневне псовке: Сунце, Бог, хлеб и мајка?” (Ковачевић 1986: 11) Свети Георгије, са друге стране, појављује се у драми на местима која описују како је Ђорђе својом објавом помогао и оснажио српски колектив у боју или као приказ на икони. „А онда, кроз облак прашине и барута, блесну светлост, као петровданско подневно сунце, и ми угледасмо, већ на умору, нашег светог Георгија на белом коњу са златним копљем у руци. Како се појави на небу, тако несташе. (...) Ми добисмо страшну снагу.” (Ковачевић 1986: 19) Описи Ђорђеове објаве у боју својеврсна су сведочанства свечевих мистичних моћи, у којима се свети приказује као активан у борби против зла. Међутим, примећујемо да се на местима која смрт подразумевају као једино могуће разрешење одређеног конфликта, Ђорђе појављује као приказ на икони, статично, без истицања његових чудесних спаситељских способности. Али, у тренутку када је нужна смрт све покосила и на једини могући начин, у овом случају, завршила једну драму, колективну и појединачну, ипак је под Катаринином руком стајала

икона светог Георгија. У трагичном метежу, Он можда, овога пута, није победио зло, али је својим опстанком, те присуством и након трагичног епилога ипак успоставио наду и другојачије могућности, за неке друге и другојачије јунаке. Дакле, вера, разумевање, однос према Господу у житијном тексту засновани су на равни једне онтолошке сигурности – Ђорђе остаје несумњив и непољубљив у вери у Господа током шестогодишњих мучења и обogaљивања, тачније током читавог овоземаљског живота, а на Господа се упућује као на једну активну енергију у животима његових верника. Поимање Господа у драми, међутим, условљено је онтолошком несигурношћу драмских јунака који помоћ од Господа прижељкују, очекују, али га, са друге стране, псују и окривљују за своје несреће, па чак и негирају. Њега заправо у драми нема јер је уместо њега све време присутан његов мученик, свети Георгије, као избавитељ, а на крају и само као приказ на икони, статично, без назнака његових спаситељских способности. Дакле, живот средњовековног хришћанина, у свим својим односима, прожет је или засићен религиозним представама, све ствари и радње доводе се у везу са Господом и вером, а ми, у том случају, стојимо пред чудовишним развојем дубоке вере. Савремени човек, међутим, у савременој, метежној и презасићеној атмосфери није кадар да подржи стално присутну религиозну напетост и трансценденталност. Ако напетости нема, онда свест о Богу подижу изрази горчине, несреће, насиља, усамљености, опседнутости страстима и слично.

Ликови у драми *Свети Георгије убија аждаху* успостављају се једнако као у *Житију*, као обogaљени, с том разликом да су у драми дати готови богаљи, а да је обogaљивање у *Житију* приказано кроз многобројне сцене мучења, у трајању од шест година. Са друге стране, трпљење у *Житију*, приказује се као мало у односу на вечно спасење, док је у драми вечно само трпљење. Кроз

трпљење, несрећу и насиље, те својим делањем јунаци драме формирају фабулу, а главна радња поистовећена је са приказом живота у коме тријумфује зло над добрим (Стаменковић 1987: 278). Физичка смрт, као једино могуће решење, присутна је и на крају *Жиџија*, и на крају драме, с тим да се у *Жиџију* смрт успоставља као вид спасења и радосног напуштања овоземаљских мука зарад вечних уживања у Господу и са Господом, док у драми смрт успоставља као такву трагичну димензију људске егзистенције, у којој, у овом случају, нема спаса. Модерно време, такође, деструира и некадашњу могућност непосредног опажања. Тако је и Ђорђева епифанија, као израз духовне и моралне истине садржане у основи радње животописа светог Ђорђа Кападокијског, а која указује на људску зависност од тајанственог божјег поретка, замењена у Ковачевићевој драми незнањем или немогућношћу сазнања и безизлазним мраком. Драмски јунаци не виде нимало светла у својој патњи, нити доприносе било каквом обнављању моралног живота заједнице јер су у стању продубљене онтолошке несигурности. Савремена уметничка драма настаје на темељима савремене друштвене драме, јер модерна технолошка друштва често трпе својеврсни лом који производи кризу, а ова разне последице.

Идентитет Ковачевићевих јунака успоставља се кроз трагични ритам пада, губљења и нестајања. Драмски јунаци жртве су насиља, како земље и националне политике, тако и насиља једних над другима. Спољашње чињенице идентитета, учиниле су да ликови полако изгубе идеју „сопства”, као и онај осећај појединачног удела и укључености у судбину, у универзално. У таквим околностима пројављују се као опседнути страстима, наивно зли, усамљени и очајни, у животу који све више губи оно људско и цивилизовано. Рат против непријатеља, прерастао је у драми у рат против себе, у слике пакла у себи и другима, а у једној таквој ситуацији помоћи нема, чак

ни од светог Георгија. На крају драме, сви су мртви. У ноћи нестају кола која тегле Катарина, измучена и преморена, али ипак са иконом светог Георгија под руком, и Ване Сироче, одвозећи ка Ваљеву тело Гаврила Вукотића, мртвог ратника и љубавника.

Успостављање идентитета светог Ђорђа Кападокијског, као и његова спознаја, себе, света, Господа, не показују кризне тачке у *Жиџију* јер се заснивају на тачно утврђеним основама. Српска књижевност средњег века (преводна и оригинална) грађена је у оквиру јединствене естетске филозофије византијског, хришћанског света. Књижевност није била аутономни систем, већ је, као и друге уметности тога доба, била у служби и неуметничких циљева на плану сазнања, понашања или васпитања. Идеал лепог доживљавао се као форма и вид апсолутне стварности. Корен уметничког феномена, за средњовековну естетику, јесте у самом бићу, а склад и лепота у свом вербалном испољавању сами су производ оног основног творачког акта којим је формиран и којим постоји свет. Живот, у средњем веку, посматрао се као однос вечног и пролазног, у поларизацији божанског и људског. Бог је разумеван као свемоћни творац света и човека, који је по акту свога стварања остао у сталном додиру са својим творевинама, а својом премудрошћу и провиђењем учествујући у њиховој судбини. Оваква представа о Богу, допуњена је моралним дуализмом, односно биполарношћу онтолошко-етичког рашчлањавања. Дакле, однос Бога и човека, колико је онтолошки по својој суштини, толико је и етички поларизован. Добро је оно што је апсолутизовано у самом бићу Божијем, а зло је грех, као вид нарушавања Божијих закона или заповести. Како грех паралише људске моћи, човеку је неопходан спаситељ. Драма спасења исказана нам је у Библији, у повести о Исусу Христу, Сину Божијем који је својом смрћу откупио грешне људе, а својим васкрсењем јамчи наше вас-

крсење. На оваквој библијској фабули развијано је књижевно стваралаштво средњег века, а посредством учења цркве и дела црквених отаца. Такође, реч је и о својеврсној теологији у више аспеката: у догматском аспекту, у смислу сазнања крајње истине о свету и стварима по себи; у моралном аспекту у смислу човековог активног учешћа у сопственом спасењу кроз освајање врлине као синтезе божанских одлика свог прототипа; и у култном аспекту, у смислу испољавања човековог односа према Богу који у свему мора да буде одређен осећањем светога и који је зато највише и утицао на обликовање свих феномена хришћанског живота, његовог културног испољавања и стваралаштва. Тако, у европском наслеђу средњег века, а посебно у словенском и византијском, Димитрије Богдановић издваја три (а има их и више) најзначајнија аспекта, елемента. Културно биће старе српске књижевности, као и културно биће средњовековног човека, састоје се од три главна елемента: учености, добродетељи и култа. Извори средњовековне учености, пре свега су у библијским књигама, са повестима о греху и спасењу, затим у апокрифима, као библијским рефлексима да се од божанског откривења има још више, у књигама литургијског карактера у којима је религиозно осећање култнога, у делима византијских црквених отаца, у рановизантијској и ранохришћанској теолошкој књижевности, а посебно у хагиографијама, житијима у свим својим разноврсним видовима, као повести које доказују остварљивост божанских закона, васпитавају карактере, формирају идеале и сугеришу средства и путеве. На оваквим основама, како истиче Димитрије Богдановић, развијале су се мудрости, моралне представе и сазнања у средњем веку, која су се као таква углавном претварала у добродетељ, у врлину. „Ученост, добродетељ и култ, стално се преплићу и чине основну садржину, тематику и идеолошки основ старе српске књижевности.” (Богдановић 1980 57-60)

Средњовековни читалац сагледавао је књижевно дело и у оквирима његове вануметничке функције, тражећи у њему узор и модел за поистовећивање, а појединачно се сагледало у служби општег. Међутим, сензибилитет модерног читаоца задовољава спајање разнородних елемената (као што је нпр. спајање трагедије и комедије), уз помоћ којих се може сачинити комад као специфични микрокосмос природног живота. Али, уз саживљавање, савремени јунак тежи и прављењу дистанце у односу на јунаке дела. Због сопствене кризе идентитета, комплексност и амбивалентност живота не може да се превазиђе удаљавањем својственом комедији или саживљавањем својственом трагедији. Као прелазно решење пружа му се црна комедија са неразлучивим двојством трагичног и комичног, реалног и апсурдног, која успостављањем својеврсног драмског света као таквог не иницира тежњу ка самосвести, већ је мења тежњом ка недоречености, те и одговори на драмску радњу могу бити двојаки, вишеструки. Зато драмско дело Душана Ковачевића можемо посматрати као пример употребе старог комичног жанра у циљу стварања посебног драмског квалитета. Ковачевић употребљава фарсичне поступке (пренаглашеност, убрзање радње, изневеравање природних закона и сл.) како би остварио специфичну, фарсичну, комичну ситуацију. У питању су тзв. црне комедије, амбивалентног драмског света, за чије је грађење фарса неопходни елемент. Трагично и комично су, на овај начин, чврсто повезани, а као такви изазивају узмирујуће, чак и нелагодно осећање код читалаца (гледалаца). Хумор је неизоставан као једина врста олакшања у нерешиво трагичним животима драмских јунака. Још један аспект уз помоћ којег можемо довести у везу средњовековни текст и савремену драму јесте морализам. Као и средњовековни комади, и Ковачевићево дело може да се одреди као дидактично, с тим што морализам савременог драм-

ског текста не почива на јасном раздвајању добра од зла, па примера јасног одобравања или оштре осуде скоро да и нема. Некадашње текстолошко доношење одлука уместо нас, сада је замењено текстолошком стимулацијом његових импликација. Некадашњи читалац уживао је у одговорима, а данашњи у начину на који су постављена и начета питања. Зато Ковачевић, као савремени драматург, успотавља напету коегзистенцију трагичних и комичних елемената, као и својеврсни морализам кроз сликање свих аспеката живота, актуелног, препознатљивог, из више углова, кроз приказивање негативних друштвених појава и слично, али без унапред формулисаних одговора. Тако једноруки Гаврило Вуковић воли Катарину, која воли Гаврила, иако је удата за Ђорђа Џандара. Алекса Вуковић пати због начина живота свога унука, те сву своју љубав поклања Ванету, сирочету. Доктор Константин, Грк, усваја Ванета, а затим и гине у рату, са својим новим сународницима. Гаврило је убио Ђорђа, а Гаврила егзалтирани поручник Тасић. Свети Георгије само је блеснуо и нестао, чиме се ова разубђена и вишесмислена драма и завршава. Дакле, Ковачевићева намера јесте не да одговори, не да сатвори морализам који моралише, већ да читаоцу/гледаоцу остави нелагодно осећање као предуслов за постављање питања, на путу ка самосвести, ка давању одговора.

Упоредним тумачењем двају различитих књижевних дела – средњовековног апокрифа *Свети Ђорђе убија аждају*² и савремене драме *Свети Георгије убива аждаху*

2 Легенда о светом Ђорђу, који као коњаник убија аждају, забележена је у различитим варијантама средњовековне књижевности. У нашем раду сви цитати из апокрифа Свети Ђорђе убија аждају дати су у преводу Томислава Јовановића, који је овај апокриф објавио према српском препису попа Драгоља из треће четвртине XIII века (*Хрестоматија средњовековне књижевности, том I, Старословенска и преводна књижевност*,

(1986) Душана Ковачевића, покушаћемо да осветлимо неподударности и сличности у обликовању представе светог Ђорђа. Док је у средњовековном житију лик овог светитеља препознат на трагу мученичке жртве, у апокрифу бива представљен као чудотворац који је молитвом савладао злог змаја⁵. На структуралном плану овај апокриф садржи јединице чије рефлексе препознајемо у савременој драми. Позицију светог Ђорђа у апокрифу одређује однос према немилостивом цару Соломону, његовој кћери и змају којем становници града Ласије „почеше давати децу своју дан за даном” (Јовановић 2012: 463). Унутар драмске структуре пак лик Ђорђа Џандара опредељен је односом према Пашићу, Катарини и Гаврилу. Слутимо да је драмска структура остварена заправо поступком инверзије у односу на структуру апокрифа. Наместо сучељења светог Ђорђа са змајем, који узурпира поредак заједнице у средњовековном свету, сукоб Ђорђа Џандара са Гаврилом Вуковићем одвија се супротно очекиваном исходу: љубавник убија мужа. Наместо безгрешне царева кћери, коју отац даје змају онда када према жребу дође време за то, Катарина се одлучује да и после мужевљеве смрти следи жеље унутрашњег бића – уместо убијеног мужа бира љубавника. С обзиром на то да царева кћер, на крају апокрифне приче, води свезаног змаја ка граду како би га свети ратник посекао, у драми је приметна замена ликова у том сегменту радње.

приредио и на савремени српски пренео Томислав Јовановић, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд, 2012, 462–467).

- 5 „Овај мит је веома стар, о чему говори и податак да Стефан Првовенчани почетком тринаестог века у *Житију Свѣтої Симѣона* описује како је Свети Ђорђе помогао Стефану Немањи да победи у бици код Пантина. Претходно Свети Ђорђе избавља окованог Немању из пећине у коју су га бацила браћа.” (Кузмић 2013: 132)

Премда би мртви љубавник могао представљати супституцију змаја, чини се да је у драмском свету аждаха заправо симболички посредована – на парадоксални начин уведена управо привиђењем/иконом светог Георгија. Ако је у апокрифу зли змај из огњеног језера приказан као онај који „свакога дана излази и прождире људе” (Јовановић 2012: 464-465), није ли то могућа алузија на неко од ратничких божанстава? Мишљења смо да свети Ђорђе побеђује бога рата Ареса, будући да у грчкој митологији Аресов извор у Теби чува змај за којег се верује да је Аресов потомак (в. Аполодор 2004: 89). Како цар Соломон као идолопоклоник слави грчке богове (Хераклита, Аполона, Артемиду), чини се да средњовековни апокриф симболичком савладаног змаја приказује заправо слом и пораз античког света. На том трагу, слутимо да је аждаха у Ковачевићевом драмском свету означитељ националних митова. Свети Георгије у драми супротставља се, дакле, идеолошкој злоупотреби ратничких митова помоћу којих се оправдавају опасни, незасити и деструктивни аспекти рата. Лик Николе Пашића пандан је лику цара идолопоклоника: обојица беспоговорно следе механизме деловања митских образаца. Међутим, за разлику од цара који прихвата помоћ свеца ратника, Пашић својом небригом о ратним инвалидима показује да у савременом добу јавно биће ратника више не красе славно име, одликовања или почести – јавно биће нестаје и бива изопштено попут друштвеног шкарта. Читав свет трагедије *Свети Георгије удива аждаху* оспољава политичке поремећаје и изокренути систем вредности, што је поступком инверзивности посебно потцртано: уместо јаким војника, богаљи су у првим редовима; уместо црнине Катарина на сахрани старог Алексе носи белу хаљину; насупрот очекиваној награди богаљи бивају кажњени; наместо мртвога мужа Катарина сахрањује љубавника; стари назив кафане „Код Миле” смењује нови „Код КаМиле”; наместо обичне сцене

у кафани упризорен је састанак осакаћених ратника; Џандар не спасава Катарину – она постаје узрок његове погибије.

Поред јавног сукоба српских војника са непријатељском војском на фронту, драмска структура успоставља још важније приватне сукобе, који бивају изазвани почињеним прељубочинствима женских ликова. Драмска напетост појачава се оног момента када Џандар испитује Гаврила о Катаринином нестанку исказујући слутњу о женином неверству. У романтичарској трагедији конфликт би се одвијао у корист приватног начела јунака (Стефан Стефановић, Ђура Јакшић, Лаза Костић) утемељујући се наспрамношћу појединца и заједнице. Модернистичка трагедија очитовала би пак довршетак давно започете сучељености приватне и јавне сфере деловања ликова. Аспекти личног и интимног растакали би се, губили, нестајали у биолошком и физиолошком (Ђорђе Лебовић, Милош Црњански). Међутим, пост-модернистичка трагедија *Свети Георгије убива аждаху* манифестује битну поетичку промену: заједница дејствује у пољу приватног бића. Упркос томе што се Ђорђе Џандар опредељује да жртвује приватно биће у име јавног интереса, војна команда и држава делују уместо њега, што потврђује следећи одломак:

„Поручник Тасић: Поднареднице, је л’ теби уопште стало до твоје жене?

Ђорђе: Свикао сам се, али војска не може. Стижу им писма, долази родбина, доносе поруке и приче. Млади војници полудели. А знате какав је наш народ кад треба некога оцрнити...” (Ковачевић 1990: 360-361)

Начело јавног управља, дакле, породичним и љубавним односима појединца. Премда се муж „навикао”, војска не прихвата прељубу, те реализујући кржаву

освету, наређује мобилизацију богаља уочи Битке на Церу како би казнила Гаврила за учињени преступ.

На који начин је свети Ђорђе присутан у овој трагедији? Стичемо утисак да је лик светог Ђорђа подвостручен: појављује се као Ђорђе Џандар на историјској равни и као свети Георгије на метафизичкој оси. Џандар безуспешно покушава да задобије љубав своје неверне супруге Катарине, која је из перспективе заједнице препозната као аждаја унутар њиховог брачног живота и интимног односа. С друге стране, светац ратник јавља се војницима на бојном пољу током Српско-турских ратова и Церске битке као означитељ победе јавног интереса у свету, те државничких и националних циљева. Нинко Белотић и Алекса Вуковић сведоче о томе како је током сукоба са Турцима српска војска добијала страшну снагу појавом светог Ђорђа:

„Нинко: [...] А онда, кроз облак прашине и барута, блесну светлост, као петровданско подневно сунце, и ми угледасмо, већ на умору, нашег светог Георгија на белом коњу са златним копљем у руци. Како се појави на небу, тако нестаде... Алекса: И нашим рањеницима се појавио на Кутинама.” (Ковачевић 1990: 312)

У јавном домену и на ратном плану свети Георгије супротставља се политичким непријатељима – Турској⁶ и Аустроугарској – које покушавају да пониште основне хуманистичке вредности унутар српског културноисторијског простора. „По аналогији са нашом народном књижевношћу, појам аждахе метафорично може означавати и Аустроугарско царство.” (Кнежевић 2015: 89)

Смештајући и драмски лик светог Георгија у овај контекст, стичемо утисак да се ликови овог светитеља у драми

6 „Народни певач је сликом аждаје или змије представљао турску војску.” (Кнежевић 2015: 89)

и средњовековним делима знатно разликују, будући да лик светог Ђорђа у живопису и апокрифу дејствује у пољу апсолутне духовне слободе, док у драми неретко губи обележја заштићеног Божијег угодника и постаје знак бесмисла ратовања и убијања. Светац се у Ковачевићевом комаду војницима јавља као привиђење у биткама, дакле, прати историју и јавно биће целог колектива крепећи снагом оне који страдају⁷. Међутим, шта бива када се лик светитеља појављује на друкчијим местима? Жртвујући се по сопственој вољи и избору, свети Ђорђе у средњовековном тексту усаглашава своје приватно биће с јавним бићем, односно метафизику са историјом, искорачујући из трагичког света у хришћански. С друге стране, у постмодернистичком тексту означитељ је разлаза метафизичког и историјског, будући да историјски јунаци, Ковачевићеви ратни инвалиди, страдају из приватних разлога под маском јавних и државничких интереса нација. Приватни интереси пореметили су однос са метафизичким упориштем. Отимајући туђе куће и жене, поступајући супротно извршењу Божијих заповести, богаљи се узалуд уздају у помоћ светог Георгија. Рат је имплицитно приказан као лични обрачун, јер на јавној историјској позорници зна се само за победу српских војника у Церској бици, док скривене свађе, поделе и злочини претходе заправо самој бици. Следствено томе, не само да је немогуће да Христов мученик буде заштитник

7 Биљана Ђирић у свом раду „Интерпретација националних идеологема у драми *Свети Георгије убија аждаху* Душана Ковачевића” указује на могућност тумачења свечевог лика као посредника између историје и метафизике казујући: „Појава св. Георгија на крају драме није само чин колективне халуцинације, већ и симбол трајног блаженства, тј. објава смрти. Идентификујући се са својим свецем, Ковачевићеви јунаци, какве год да су побуде које их доводе на фронт, већ закорачују с ону страну бивствовања.” (Ђирић 2012: 520)

оних који не страдају одистински у име заједнице већ је подједнако неубедљиво да светац подржава оне који су и своје приватно биће већ умногоне дезинтегрисали.

Последња сцена, у којој Катарина са Ванетом Сирочетом вози мрвог љубавника Гаврила носећи под руком икону светог Ђорђа, открива жељу савременог човека да доследно живи према импулсима приватног бића. Узимајући из куће Вуковића икону крсне славе, симбол не само хришћанског наслеђа већ и старе ратничке традиције, Катарина ће Гаврила са иконом и сахранити. Наговештај тог чина оставља нас у уверењу да ће историја будућих генерација бити ослобођена садржаја националних митова. Сходно томе, лик светог Георгија у Ковачевићевој драми задобија вишеструка значења: (1) унутар брачног троугла – средњовековни је идеал жртвовања зарад другог; (2) у кући Вуковића – представља стари поредак и победу јавног бића заједнице; (3) у боју са Турцима – означава обећање блаженства након смрти; (4) у Церској бици – ненаклоњеног заступника богаља услед несагласности хришћанског идентитета са ратничком и идеолошком оријентацијом нација; (6) уз покојника – злоупотребу и довршеност старог мита о светом Ђорђу и аждаји. Закључујемо да се лик светог Ђорђа у српској књижевности развијао у смеру трагичног ритма саме историје: од портрета Христовог мученика и чудотворца у средњовековном добу до портрета немоћног заштитника ратних инвалида у 20. веку.

Компаративним прегледом трију текстова насталих у различитим временским, поетичким, културолошким и идеолошким оквирима, успоставили смо низ значајних сличности и разлика на којима смо засновали своју анализу у овоме раду. Јунаци оба књижевноуметничка текста, дакле и животописа, и драме, јесу усамљени појединци чији је жељени начин живота спутан и зависи од мреже забрана: верских, политичких, идеолошких, културолошких или каквих других. Они живе у полутами

и мраку, мучени и обогаљени, у трпљењу, али не мимо Господа, љубави и смрти. Јунаци су, такође, обележени конфликтима супротних тежњи на плану појединаца – друштво (окружење), у драми још и на плану конфликта супротних тежњи унутар самих ликова, чиме се место за индивидуалну слободу знатно умањује. Разрешење конфликта, у оба случаја, огледа се једино у виду физичке смрти, уз показивање, на различите начине, да Бог постоји и да је љубав могућа. У животопису свеца мученика, једног који дела у име заједнице, успостављене слике: насиља, рата, пакла и несреће преобликоване су у вишесмисленој драми: појединци над којима се врши насиље и сами чине исто, рат се претавара у рат против себе (зато на крају нема помоћи чак ни од Георгија), дате су слике пакла појединаца у себи, несреће има (и од Бога, и од људи), људи је много, али усамљених, опседнутих страстима и наивно злих, у привиду заједништва. Међутим, као кључни елемент који суштински раздваја житије од драме препознајемо могућност проналажења индивидуалне слободе Ђорђа Кападокијског који смрт разумева, не као казну, већ као врсту спаса и ослобођења од стега. Јунаци у драми умиру под стегама којих не могу да се ослободе јер патњу доживљавају као казну. Проблем је у томе што није казна патња, већ је казна не бити у стању видети, те живети у илузији, у мраку. Треба видети стварност, коју не смемо преобразити и назвати је срећом или несрећом јер добра и лоша срећа јесу само неминовности које нам се догађају. Приказивање смрти којим се оба дела завршавају разумевамо као својеврсно сливање кондензоване мисли у слику, тј. као тежњу да се садржај мисаоног живота напослетку изрази сликом. Јер неограничена је потреба да се свему што је свето да сликовит израз. Свеприсутну присност са Богом сагледавамо са две стране. Са једне проговара безусловна чврстина и непосредност веровања. Са друге, укореењена присност

собом носи и опасност да људи у тренутку недовољне религиозне ревности, свесно или несвесно, профанишу веру. Међутим, из свих обесвећивања вере мешањем са грешним животом више проговара наивна блискост са религиозним него права безбожност. „Само у друштву које је потпуно прожето религијом и које веру осећа као нешто што се само по себи разуме, постоје скретања и изопачавања.” (Хојзинг 1991: 215) Дакле, успостављена разлика, само је промена у рецепцији себе, света, живота, на трагу за одговорима на суштинска, егзистенцијална питања. Сам текст се тако претвара у симбол откровења и трансцендентне тајне. Сликвито, текст је круг подложен својеврсној „метаморфози круга”, у оквиру које круг разумевамо као најпостојанији облик захваљујући коме можемо да представимо стварно и духовно место на коме се налазимо, као и оно што нас окружује или чиме ми себе окружујемо, уз напомену да дух који оцртава пространство, оцртава увек исту кривуљу, око истог средишта. Жорж Пуле каже: „Нема 'довршенијег' облика до круга. (...) Ма колики био распон између кракова, људи из свих раздобља увек су се служили само једним компасом.” (Пуле 1993: 5) Круг као такав непроменљивог је облика. Једино могуће јесу промене смисла којима он подлеже у људском духу, а те промене заправо јесу промене у начину на који бића себи представљају осећање своје повезаности са унутрашњим и спољашњим, своју свест о простору, о трајању, животу, Богу. На основу текстова *Жиџија* и драме, о којима је било речи у овој раду, увиђамо промену кроз коју симбол круга пролази у различитим добима. Бесконачна лопта најпре је била симбол Бога. Модерно време омогућило је да се овај симбол не примењује искључиво на Бога, већ и на човека, на људску свест. Средиште је вазда исто, али обнављано кроз бесконачну сферичност, док свако место и сваки тренутак пружају човеку само нову тачку гледишта, у датом тренутку.

ИЗВОРИ

- Јовановић 2000: Т. Јовановић, *Мучење свейої Ђорђа Кападокијскої, Сїара срїска књижевносї: хрестїоматїија*, Београд: Филолошки факултет; Крагујевац: Нова светлост, 2000, стр. 259–272.
- Јовановић 2000: Т. Јовановић, *Свейи Ђорђе убија аждају, Сїара срїска књижевносї: хрестїоматїија*, Београд: Филолошки факултет; Крагујевац: Нова светлост, 2000, стр. 543–547.
- Јовановић 2012: Т. Јовановић (прир.), *Хрестїоматїија средњовековне књижевносїи*, том I, *Сїарословенска и їреводна књижевносїи*, Београд: Филолошки факултет.
- Ковачевић 1986: Д. Ковачевић, *Свейи Георїије убива аждаху*, Београд: Српска књижевна задруга, Атеље 212.
- Ковачевић 1990: D. Kovačević, *Balkanski špijun i druge drame*, Beograd: BIGZ.

ЛИТЕРАТУРА

- Аполодор 2004: Apolodor, *Knjiga grčke mitologije*, Zagreb: CID – NOVA.
- Бесара 2003: Д. Бесара, *Елементїи фарсе у драмама Душана Ковачевића*, у: *Зборник Маїице срїске за књижевносї и језик*, књ.51, св. 1–2, Нови Сад: Матица српска, стр. 299–317.
- Богдановић 1980: Д. Богдановић, *Истїорија сїаре срїске књижевносїи*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Кнежевић 2015: К. Кнежевић, „Жанровско одређење драме *Свейи Георїије убива аждаху* Душана Ковачевића”, у: М. Анђелковић (ред.), *Савремена їроучавања језика и књижевносїи*, Зборник радова са VI научног скупа младих филолога Србије, одржаног 22. марта 2014. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Књ. 2, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 83–91.
- Кузмић 2013: А. Кузмић, „Могуће конотације слике света у историјској мелодрами *Свейи Георїије убива аждаху*”, *Сцена: часопис за їозоришну уметносїи*, 49/4, Нови Сад: Стеријино позорје, 126–134.

- Леви-Строс 1988: K. Levi-Stros, *Strukturalna antropologija*. Preveli Daniel Bučan i Vjekoslav Mikecin, Zagreb: Školska knjiga.
- Лотман 1978: J. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, prevod Novica Petković, Beograd: Nolit.
- Лукач 1978: Ђ. Лукач, *Istorija razvoja moderne drame*, prevod Sava Babić, Beograd: Nolit.
- Пуле 1991: Ж. Пуле, *Метаморфозе круја*, превод Јелена Новаквић, Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Стаменковић 1987: В. Стаменковић, *Позориште у драматизованом друштву: критике и есеји: (1956-1986)*, Београд: Просвета.
- Фергасон 1979: F. Ferguson, *Pojam pozorišta*, prevod Marta Frajnd, Београд: Нолит.
- Фишер Лихте 2002: E. Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, translated by Jo Riley, London: Routledge.
- Фуко 1971: М. Фуко, *Рећи и ствари. Археологија хуманистичких наука*, prevod Nikola Kovač, Beograd: Nolit.
- Харе 1983: R. Harré, *Personal being: A Theory for Individual Psychology*, Cambridge, MA: Harvard UP.
- Ђирић 2012: Б. Ђирић, „Интерпретација националних идеологија у драми *Свети Георгије удива аждаха* Душана Ковачевића”, у: Б. Димитријевић (ред.), *Филологија и универзитет*, тематски зборник радова, [Наука и савремени универзитет 1, 2012], Ниш: Филозофски факултет, 512–527.

Anka Simić

Ana Živković

SAINT GEORGE IN MEDIEVAL TEXTS AND CONTEMPORARY DRAMA

Summary

Comparative review of the three texts that belong to different time, poetic, cultural and ideological framework, has shown how the functions of the given literary and artistic creations are

equal, regardless of the significant differences that are established between them, and are related to the search for the essence as such. The comparison of medieval hagiography *Torture of St. George of Cappadocia* and apocryphal *St. George Kills the Dragon* with contemporary drama by Dušan Kovačević *St. George Kills the Dragon*, was preceded by setting up the thesis that for any kind of drama is essential a tragic man, like most appealing reading for literary and artisticshaping. We understood the drama as mimesis movement towards self-cognition, that is, as something that examines the roots of meaning of existence and which is deeply rooted in life, and as such it speaks of eternal relevant topics. By analyzing the way of establishing the identity of the hero in hagiography and drama text, we have achieved a display of developing the identity from the essentialist assumption in terms of understanding identity, i.e. that identity presupposes the existence of a conceptual nameless, unknowable essence of being, although the different features of identity can certainly be perceived, to the dialectical process in which the experience of „self” affects social being of a person, their personality. The whole, which in the old world was successfully unified, is broken up by modern fragmentation. We concluded that under these circumstances, and in a state of lost spirit occurred the problem and crisis of identity of modern man.

Keywords: individual, society, conflict, freedom, identity, comprehension.

Часлав В. Николић*
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

82.09+821.163.41.09-2 Kovačević D.

„ЈА ТВРДИМ ДА ЈЕ ЗЕМЉА НЕГДЕ ТАМО”:
ОНТОЛОШКИ, ЕТИЧКИ И СИМБОЛИЧКИ
АСПЕКТИ ДРАМЕ *САБИРНИ ЦЕНТАР*
ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА

У раду се предочавају неке перспективе препознавања и тумачења онтолошких, етичких и симболичких вредности драме *Сабирни центар* Душана Ковачевића. Поетику иронијске комедије у делима српске драмске литературе репрезентује неравнотежа у моћима између јунака и друштва, тако да негативни принципи друштва надмашују трансформационе намере јунака. Ипак, Ковачевићев текст открива да је сцена света драстично промењена, па драмске личности и као живе и као мртве испољавају онтолошку охлађеност, разиданост и бродоломност као темељну одредбу свог света. Иронијска пародија сакраменталног живота разграђује метафизичку структуру бића, па прелазак из света у свет, одлазак у смрт и повратак у живот, као и међусобни односи људи, ништа не мењају, већ само показују да су личности трајно запале у своје иманентне, сатирично-гротескне дихотомије. То што се бићу укаже да оно јесте када се у смрти препозна поткопава се нечим другим, па се то друго у смрти указује као коначна одложеност смисла и недестинираност.

* caslav.nikolic@filum.kg.ac.rs

Кључне речи: драмска књижевност, онтологија, други, симболичко, живот, смрт

* * *

Када мисао о историји српске драме препозна неке генеричке и дистинктивне вредности – то што, на пример, поступак Јована Стерије Поповића чини особеним пред Молијеровом комичком логиком, унутар чијег се драматуршког плана често рашчитава – открива се како структуралне и поетичке специфичности наше драмске литературе јесу у вези са комплексним историјским, егзистенцијалним и антрополошким саморазумевањем које српска култура испољава у књижевности. Загледаност у „нашу унутарњу и скривену физиономију”, храброст и спретност проницања „у утробу, не само појединаца него и читавих епоха и народа”, што их је Мирослав Крлежа нашао као вредности Стеријиног исказа (Лешић 1990: 241), омогућавају настанак аутентичног филозофског етоса, који постаје и принцип књижевног самоуређивања. Епохални доживљај, истина о времену, заједници и појединцима, покреће књижевне механизме субвертирања стабилних жанровских структура. Стерија мења схему нашег разумевања комичког поретка, јер осећајући болни и неублаживи Кир Јањин губитак самога себе и досећајући се стравичног финала у вези са продајом Војводине у *Родољубцима*, све хуморне улоге вреднујемо из смисла чијим се остваривањем окончава драмска радња. У завршетку изостају очекивана веселост, срећа, светковање и растерећење, а дисонантност, сета, отуђеност, меланхолија, апсурд, који дефинишу крај (Клајн 1956; Лешић 1990), потврђују како је унутар погледа суоченог са истином колективне физиономије, са утробом епохе, наступило хлађење. Хладно осветљење, меланхолично интонирање, трагично осећање света,

иронијско заокретање од друштва ка његовом распаду, присуство црнотуморних елемената Јосип Лешић здружује у утисак о томе како је „Стерија и нехотице антиципирао идеје неких модерних европских драматичара и писаца *'тираичних комедија'* (Јонеско, Диренмат), који су покушали да изврше изједначавање и прожимање комедије и трагедије” (Лешић 1990: 242). И *Сабирни центар* (1982) Душана Ковачевића могао би се читати у хоризонту иронијске комедије и оне њене традиције у нашој књижевности у којој јунак не само да не може преобразити друштво, услед чега се „удаљује или бјежи из њега, остављајући његову структуру неизмијењену”, него у којој – као у *Покојнику* Бранислава Нушића – негативни принципи друштва или тријумфују или владају неизмењени (Фрај 1979: 205, према Лешић 1990: 243). Отуда у савременој драми није атрактивно питање може ли се тријумфовати над етички и онтолошки измењеним друштвом, већ изоштрена ироничност и гротескност драмског исказа циљају на то да, приказујући изостанак праведности, склада, интеграције, своје светло упале унутар охлађеног света. У вези са Стеријиним драмом *Родољубци* Лешић понавља речи Нортропа Фраја о томе како у иронијској комедији „демонски свијет никада није одвећ далеко” (Фрај 1979: 203, према Лешић 1990: 272). Ишчезавање праведног исхода¹ показује како се светска неугода ипак неће распршити „као ружан сан”, па „не постоји комично препознавање, не постоји *анајнорисис*” као „она тачка у разрјешењу радње након које се *'искристализира ново друштво'*” (Лешић 1990: 275). Управо овај *анџи-анајнорисис*, као откривена немогућ-

1 „ГАВРИЛОВИЋ: Видите, господе: господин Жутилов удаје кћер за Мацара; господин Лепршић примио је службу изван Војводине; госпођа Зеленићка добија писма од свога пријатеља Мацара; а Смрдић и Шербулић хоће да продаду Војводину. Кажите ми који је највећи знак родољубија.” (Стерија Поповић 1990: 225)

ност срећног завршетка, као горка утроба света, паклена истина његове историје, црнохуморна манипулативност времена, као осећање „Стеријиних стихова из *Надјиродија самоме себи*, по којима је заправо све – сенка и нишпија” (Лешић 1990: 276), омогућава једно ступање у разумевање *Сабирној ценџира* Душана Ковачевића.

Док у *Родољубцима* Гавриловић представља фигуру резигнираног „уморној интелектуалца, разочараног и усамљеног”, па је, као неделатни посматрач, он „исиван коментатор збивања”, тек „фуснота” комичке сцене (Лешић 1990: 273–274), у *Сабирном ценџиру* Душана Ковачевића интелектуална фигура у средишту је драмске структуре. То што Михајло Павловић, професор у пензији, археолог, истраживач трагова римске империјалне културе, није тек лице, него *личности*, показује колико је предмет овог драмског исказа обухватан: драмска тема сједињује положај човека у свету са историјским, друштвеним и политичким амбијентима у којима се тај положај испољава, те профилише комплексан, онтолошко-етички профил хуманог бића. У драмском односу два субјекта светли и то што тај истакнути човек јесте, шта хоће, како се самоуспоставља у односу према другоме. Ковачевићева персона драматис „благодаран” је и „тих човек”, али у присуству хришћанске врлине треба пробудити драмско хтење. Јер тек извесна воља што долази из врлине може да један смисаодавни знак на крају његовог живота претвори у сцену катастрофе осмишљавања: „При крају живота покушао да оснује Завичајни музеј.” (Ковачевић 1985: 141) Реставрацијски пројекат професора Павловића постављен је на ивицу животног календара. Са границе живота, где сан о скућености и завичају треба да постане један културни институт, драмски исказ и његова главна личност прелазе у оба стана нашег бића – у овај свет и у онај свет – и својом медијацијом омогућавају да се хумано самопрепознавање изрази цинички.

„ДОКТОР: Да, добро сте чули. Самоубиство је увек продужена рука неког убице, који остаје непознат, или је врло добро познат, али му нико ништа не сме.

ПЕТАР: Мене је убила околина.” (Ковачевић 1985: 182)

Када се у Нушићевом *Покојнику* Павле Марић после трогодишњег изгнанства врати у своју кућу, њени нови станари не признају његово постојање. Приликом прве појаве онога који је оглашен и административно референциран као покојни заузимају комичне позе, заустављају се и укрупљују као аутомати,² што и Анри Бергсон налази као форму којом нас нека физиономија засмејава (в. Бергсон 1956). Када се при поновном читању *Садирној ценџира* пажљиво погледају археолошки означитељи уводне индикације, може се учинити како је породична кућа професора Павловића, што се „из дана у дан претварала у прави археолошки музеј”, осветљена не тек као кулиса, него као онтолошки амбијент постмодерног света. То није више родна кућа, коју гради интима властитих сећања продужених у снове, него велики гробни брод, институт умирања уздигнут и извучен у први план простора живих. Первертивна археологија професора Павловића на почетку Ковачевићевог драмског рада не треба тек да изрекне оно што литература и њени читаоци већ знају – живи ће умрети – него да унутар поретка живота и унутар поретка субјективности његових персона открије фундаментални губитак. Услед овога губитка на сцени куће професора Павловића, као у аналогону светског бића, ишчезава разлика између сфере

2 „СПАСОЈЕ (*једва се одважи*): За мене не постоји.

СВИ: Ни за нас. (*Заузимају разнолике стајавове. Сјасоје њрекрстии руке на њрбух и зајледа се у њаваницу. Рина се сакрије иза леђа Новаковићевих; Пројшић сео у једну дубоку фојшељу, ујоноу у њу и заклонио очи; Анђа узео мараму корсем да обрише нос; ња како ја забо у мараму, не диже ја.*)” (Нушић 2005: 515)

у којој стакло „чува сребрни накит и крхке уметничке украсе људи из другог или трећег века” и сфере којом, као сведоци умирања професора, ходају живе личности: „У кућу се, заједно са свим овим древним предметима уселила тишина и хладноћа својствена већини музеја.” (Ковачевић 1985: 143) Ковачевићеве драмске личности долазе из хладне тишине, која је и њихов онтолошки садржај и онтолошка одредба њиховог света. Будући охлађен у онтолошком смислу, тај свет и није сцена бивствовања, него историографска и археографска инсталација. Тако Петар професоровом сину Ивану представља идеју преминулог оца о завичајном музеју у који би требало претворити кућу Павловића: „Није ово историја само нашег града већ свих људи који су вековима живели на овом подручју.” (Ковачевић 1985: 155) Трагедија *Хамлеј* Виљема Шекспира завршава се изношењем и показивањем тела умрлих, након чега, повлачењем болести, која се смрћу главних актера трагичке радње превладава, позорје се може преобразити и може отпочети нова епоха.³ Личности Ковачевићеве драме ступају на сцену не у бивствовању, него управо у показивању. Они не живе, они се показују, па отуда они нису личности, него симуланти људи. Њима отуда ништа не може да

3 „ФОРТИНБРАС

Нека

четир капетана изнесу Хамлета
на естраду, као ратника. Јер он би
показао се, збиља, прави краљ
да оста у животу. А у пратњи
нек војничка свирка и обреди ратни
за њега гласно проговоре сад.
Носите тела. Овај приказ тужан
за бојиште леп је, а овде је ружан.
хајте, наредите војницима паљбу!

(Посмртни марш. Излазе, носећи лешеве. Затим се чује топовска паљба.)” (Шекспир 1998: 218)

се догоди, ништа их неповратно не мења, па у историји њиховог остваривања ни смрт није преокретни догађај. Заправо, тек се из заупокојне перспективе види ишчезавање оног препознавања које би, као преврат, правда и метафизичка истина, трансформисало биће појединца, реинтегрисало живот и друштво. „Узалуд беху све наде моје., као да је сиромашта слутио шта га чека...“ (Ковачевић 1985: 159)

У српској литератури 19. и 20. века приметно је онтолошко прекомпоновање и трансформисање фикционог простора. Од Стеријиних *Родољубаца*, преко романа *Бесџуће* Вељка Милићевића, Нушићевог *Покојника*, до *Сеоба и Друје књије Сеоба* Милоша Црњанског, наведимо тек неколико примера, ослабљује се, растаче и хлади духовно-емоционална идентификација јунака са простором, поретком вредновања, другим људима, па чежњу за завичајем, скућеношћу и породицом надвладавају силе новчане конверзије идентитетских вредности, развезивања, плутања, самонапуштања, нестајања. Тако се и на крају првог дела драме *Сабирни центар* указује та мена у којој институт завичајног идеализма тек упокојеног професора Павловића, завет претварања куће у Завичајни музеј, треба да буде суспендован а кућа премештена, како о томе разговарају Лепа пекарка и професоров син Иван, у „купопродајну причу“ (Ковачевић 1985: 160). Наративу о кући професора Павловића у постморталној перспективи одраз је, као да долази с друге стране огледала, тужба Кесера на свог сина Јанка, који је све продао и разградио дом: „Пролумпово чак и старе рамове породичних слика. Сlike после прикуца ексерима за зид! Деду кроз чело укуцо.“ (Ковачевић 1985: 170) Одговарајући оцу, Јанко успоставља једно дубокосежније препознавање кризе заједнице него што је то одржање конвенционалног симболизма у строгом реду: „Ако једну породицу ништа чвршће не везује од рамова на сликама, онда та породица треба да

се распадне.” (Ковачевић 1985: 170) И управо Јанко, којег отац дисквалификује, прогони у „олош... дезертере, црно-берзијанце, петоколонаше”, као нека луда, ковачевићевски Јорик, циник – „а циници се обично повезују с улогом интелектуалних Терзита” (Фрај 2000: 260) – изгнанник, друштвени аутсајдер који подбуњује мишљење и тако даје рефлексивни садржај оностраном искуству професора Павловића, преокреће Петрово питање „има ли живота после смрти” у стрелицу која проблематизује устројство самог бивствовања: „А ја сам се често питао: има ли живота пре смрти?” (Ковачевић 1985: 174)

Успостављајући ову типологију према фазама природног циклуса, Нотроп Фрај четврти, савремени стадијум западне културе означава као митос зиме и у њему налази иронијско-сатирички свет стварног искуства. (в. Фрај 2000)⁴ Губитак невиности, среће и задовољства, а онда нестанак трагичког патоса и катарктичке узвишености обележавају силазећу кретњу драмског исказа у специфичну жанровску структуру и расположење. Промена заплета испољава неидеализовану, постмитску егзистенцију испражњених жеља и несталог рајског простора. Путовање професора Михајла Павловића из света живих у свет заупокојни пародија је пустоловине као митолошког распона човекове егзистенције. У жанру романсе пустоловни ход, доказујући књижевног јунака као хероја и онда када у завршном агону умире, потврђује онтолошку и етичку уређеност и стабилност бића. У митолошком контексту смрт је коначни позив у пустоловину и професор Павловић, као пустолов, накратко оживевши, из оностраног свог похода долази „с преображајним трофејем” у виду статуе римског цара Септимија Севера, што би, када би ово била митска сцена, био

4 Први је средњовековни, други ренесансни, трећи просветитељски. (в. Фрај 2000)

и повратак у свет оне благодати која, налик мудрим записима, златном руну или мртвој драгој, „може потакнути обнову човјечанства, народа, планета, или десет тисућа свјетова” (Кембел 2007: 199). Међутим, иронијска снага *Сабирној ценџира* разграђује амбицију романтичког путовања, па је кретање између светова тек пролазак „кроз мртво средиште” (Фрај 2000: 270). За савремено онтолошко саморазумевање веома је важна двопланска структурисаност драмског предела, јер то што се, као спознајно стање артикулише на оном свету очигледна је истина овог света. Два света, живот и смрт, у *Сабирном ценџиру* нису различити „попут дана и ноћи”, па је, и у личностима и у читаоцима, усколебано осећање где је то *онде, тамо, нејознајно, друго*, у које прећи значи бити „изгубљен за нас”, а из којег се „повратак описује као враћање из оне зоне ондје” (Кембел 2007: 221). Иронијска пародија „сакраменталног живота” разара хришћански романтички идеализам, па други свет није „протуслика нашег властитог свијета” и „обрат прихваћених друштвених мјерила”, већ коментаторски однос „према комплексним неједнакостима живота” (Фрај 2000: 262–263). Трансценденција у коју је крочио професор Павловић, није божанска стварност, заборављена „димензија свијета који знамо”, па „при страховитом утапању јаства у оно што је дотад било тек оно друго” зато и не ишче-завају, него се поговарају „вриједности и одлике које се чине важнима у свакодневици” (Кембел 2007: 221). Не преостаје ли ту још само радикалан помак перспективе (Фрај 2000: 265) у ситуацији лудила, када постане јасно да „истраживање те димензије, било оно вољно или невољно, представља цијели смисао јунакова дјела” (Кембел 2007: 221)? Како поднети трансценденцију када се она открије само као продужени терет оног ништа живота, када се метафизичка чежња иронијски преокрене у „пакао сужујућих кругова” (Фрај 2000: 270)?

Сабирни ценѝар је посткомичка структура, не кретање, као што је случај у комедији, „од једне врсте друштва ка другој” (Фрај 2000: 186), нити узвођење, као у трагедији, до катастрофичког врхунца, после кога се освешћује и признаје метафизичка ситуација човека, него кретање по мебијусовској траци. Као кретање по степеништу на сликама Морица Корнелиса Ешера. Прелазак из света у свет, одлазак и повратак који ништа не мењају, него само задржавају личности у њиховим иманентним, сатирично-гротескним дихотомијама као у тамницама. Ако је *Сабирни ценѝар* успостављен на поступку одражавања, па прелазак из живота у смрт и није метафизичко преиначење, одлазак у неку онтолошки различиту реалност, већ само прелазак у одраз, у коме се задржавају психолошко-етичке карактеристике, те су неизмењене личности сабране у једном бекетовски пустошном простору, онда је Ковачевићев рад метадрамски исказ, чија иронија поткопава институт аристотеловског подражавања. Подвостручење у *Сабирном ценѝру*, имплицитна огледалска структура драмског света, одговара ономе што је Пол де Ман увидео у Борхесовом приповедању, које „представља обрнут облик као да поседује својства стварности”, па је и друштво у постморталном свету израз репродукован „у другом огледалу које узима претходну псеудореалност за своју полазну тачку” (Де Ман 1996: 86, према Бошковић 2004: 124). Двоструко онтолошко кадрирање у *Сабирном ценѝру*, легитимише драмски текст као онај облик књижевности XX века у коме се напуштањем „линеарног писања” остварује „’запреминско” писање (Муре 41, према Бошковић 2004: 127). Рашчлањеност онтологије у два просторно-персонална поретка, што књижевни поступак чини блиским кинематографском кадрирању, омогућена је избором професора Павловића, когницијски амбициозне личности, за експонента онтолошки двореди драмске оптике.

Посредством његове интелектуалне и духовне перспективе, у његовој узајамности са оним што он гледа у знаковима прошлости, са оним што га гледа из трагова умирања, у узастопности живота и смрти, постављањем фигуре професора у различите онтолошке секвенце, свет у драми може да „види себе као другог и истовремено јесте тај други” (Бошковић 2004: 128).

Два каталога драмских персона – осам личности у кући и шест личности у сабирном центру оностраног света – утемељују двопланску симболичку и структурну организацију драме *Сабирни центар*. Као да је настао огледалским удвајањем, сваки од два чина у узастопне и напоредне токове поставља два света: егзистенцијални и постегзистенцијални. Два света су смисаоно, наративно, симболички и персонално повезана тако да личности живих и личности мртвих узете скупа интегришу друштво на овој позорници. Као одрази у сфери оног другог, кућа и сабирни центар „остају у амбивалентном односу, истовремено се разликујући и не разликујући, логички мимоилазећи и сликарски спајајући у једно” (Бошковић 2004: 120). Симетричност и подударност ових двају регистара, њихов обрнути, али и узглобљени однос, показују да је реч о драми „хетерогено-хомогене целине” и „симултаног опажања више планова” (Бошковић 2004: 114). Две личности из амбијента куће – професор Михајло Павловић и учитељ Петар – умирући прелазе у оносветски амбијент, па се на свакој од двеју сцена, у неком тренутку, позиционира и сабира по осам глава. Премештање два човека из једне у другу раван, њихово присуство и међу живима и међу мртвима, њихово и бивствовање и небивствовање, омогућило је медијацију два света, њихово узајамно одражавање, уочавање да су њихове две симболичке стварности, иако наизглед онтолошки сепаратне, ипак повезане, тако да, као да је заиста реч о Мебијусовој траци, онтолошки уврћу једна другу

и враћају једна у другу. Професор Павловић је два пута жив и два пута умире, он је и изван света у унутар света, и онај који гледа тамо и онај који гледа одонуд. Може нас ова двоперспективна карактеристика *Сабирној ценџира* подсетити и на слику „Осам глава” холандског сликара Морица Корнелиса Ешера, у којој ће се, и када се слика окрене наопако, моћи „опет ’открити’ низови глава које стоје једне наспрам других, а које су, док је слика била у нормалном положају, представљале неиздиференцирани простор између других низова наспрамних глава које се узајамно посматрају” (Бошковић 2004: 114). Наспрамним и узајамним низањем глава ствара се ритмички простор који „може бити до бескраја испуњен отисцима који се додирују” (Ешер 2003: 4).

Свет мртвих није затајен, него раскривен, непосредно указан, па захваљујући овом ешеровском обрту у хијерархији двеју стварности и персоне можемо да угледамо обе онтолошке стране, да апокалиптички развијемо свитак бића и осмотримо његову „и спољашњу и унутрашњу страну”, његову форму и метаформу (Бошковић 2004: 115, 117). Ако се, међутим, на месту сабрања и центра ништа не открива, никакво здање, престо Творца, до да и ту све јесте баш онако као што смо у кући, у личностима, њиховима односима, интересима и скривеним плановима, већ разумели да јесте, онда у сабирном центру изостаје метафизички закључак. И заиста, њега тамо нема, одгођен је или је ишчезао. Личности су отуда растерећене хамлетовске страве у вези са оним што наступа после смртног часа, па је Ковачевићевим упризорењем другог света, као заувек одложени смисао утехе, правде, смисла, спаса, у бесконачном недохвату као и пре смрти остало неко *џамо*. Фигура сабирног центра иронијски декомпонује метафизички пројекат, његово *џамо*, *џреко*, *изнад*, *иза*. Археолошко ископавање што се наставља и после смрти потврђује како се у драмском исказу после

Бекета свака симболизација разоткрива као „симболички однос са празнином”, као што ни запремина света коју смрт окључава ништа не „одражава, јер је на месту реалности – празнина” (Бошковић 2004: 115, 121). Тада ни ми, читаоци, као ни драмске персоне, нисмо више сигурни „шта је унутарње а шта спољашње”, шта истина, а шта омама, шта живот, а шта смрт. У мебијусовском простору драме *Садирни ценџар* онтолошки смер је ирелевантан, јер је лавиринталан, реверзибилан, суштински непревратан, његови егзистенцијални полови обеснажени су, па „фигуре, померајући се у њему, обликују сопствене слике у огледалу” (Бошковић 2004: 122). У амбивалентном постојању „у два поретка као два лика истога света”, који се „поклапају и у потпуности мимоилазе”, може се истовремено бити „и жив и мртав”, „и постојати и не постојати”, постшекспиријански и кафкијански „и бити и не бити” (Бошковић 2004: 123). Опет, као на Ешеровим сликама, онај који се креће, или унутар једног света, или смрћу прелази из једног света у други, хода „по зидовима, плафонима, наглавачке”, открива како је тај што је извртањем простора и променом тачке гледишта „завршио на плафону увек други/исти у односу на онога који је започео кретање” (Бошковић 2004: 122).

Перманентно трагање Ковачевићевих драмских лица за центром, за кућом бића (у животу и у кући као у објекту) и свест о узалудности те потраге (у пародираним Новом Јерусалиму) обележја су деконструкције, као заувек отвореног питања „шта је то што јесмо или шта је то што бисмо могли бити” (Лојаница 2015: 140). Тек у смрти какву Ковачевићев драмски исказ представља људи ће, по Јанковом виђењу, схватити све: „[...] трчали смо, јурили смо овамо, па тек кад смо овде стигли, схватили смо све – и све нам је било јасно, али касно!” (Ковачевић 1985: 175) Ипак, самоспознајни резултат не стабилизује, не примирује ни један од два света, јер се

и простор живота и перспектива смрти депрограмирају као ентитети без онтолошког језгра у својим симболичко-идеолошким конструкцијама. То што се бићу укаже да оно јесте када се у смрти препозна поткопава се нечим другим, па се то друго у смрти као у другом појављује као стрелица коначне смисаоне одгоде и недестинираности:

„ЈАНКО: [...] Ја тврдим да је Земља негде тамо, између оних маглина, мој отац има, наравно, супротан курс, и онда се с уздасима сећамо милих и драгих: сад имају толико и толико година, имају децу, унуке, сад вечерају за оним истим столом где смо и ми некад јели, сад причају и они о нама, посматрају наше пожутеле слике и кришом плачу, додирују наше ствари, чувају нам топле зимске капуте, као да ћемо се једног дана вратити, недељом нам долазе на гробље и доносе каранфиле, лале, љубичасте перунике и бледе руже, кутије ратлука и цигарете, свилене бомбоне, танке свеће и кантице с водом... [...]” (Ковачевић 1985: 174–175)

Постављање личности у односе као што су отац-син, муж-жена, два брата, пријатељ-непријатељ Ковачевићу омогућава да покаже како се „међу својима”, дакле у еминентно драмском простору, проблематизује положај непосредно другог. Када би друштво постојало по мери „близине у правом смислу”, када би било „братска заједница”, та сродност људи означила би, како, по Емануелу Левинасу, монотеизам и имплицира, „идеју људске расе која се враћа на ословљавање другог у лицу, у димензији висине, у одговорности за себе и за другог” (Левинас 2006: 191). Када се „други окреће према мени” као једно лице, то није тек представа лица, већ позив за слушање другог, како би се у слушању онога што из другог зове и ја поставило на одговарајући начин: „Чути његово сиромаштво које вапи за правдом, то не значи представити неку слику, него се поставити као одговоран, истовремено као више и као мање од бића које се презентује у

лицу.” (Левинас 2006: г191). Ако на сцени овог и оног света у Ковачевићевом *Сабирном центру* лице другог „позива на моје обавезе и суди о мени”, чини се да ја не може да буде ни мање, ни више од бића другог. И када се у другом појављује, презентујући саму трансценденцију као висину, онај који би био странац, ипак се не појављује тако „да се при том мени не супростстави као препрека или непријатељ” (Левинас 2006: 191). Ни живи, ни мртви у драми Душана Ковачевића не могу „одговорити на битно сиромаштво другог”, нити за њега „пронаћи извор помоћи”, па пошто над њима не влада други „у својој трансценденцији”, то што постоји „и странац, удовица и сироче” само треба да учини видљивим како им нико није обавезан (Левинас 2006: 191). Сиромашни, немоћни, онтолошки несазидани, људи у свету драме *Сабирни центар* сведоче и продужавају искуство неодговорности према другом, излишности другог и непријатељства са њим. Негативна етика упризорена је као круг међусобних подвала, крађа и оптужби:

„ЈАНКО: Мало се свађамо, мало обилазимо околину, идемо на излете, мало од овог камења зидамо несазидане жеље; ко нам је крив што за живота нисмо имали снаге и храбрости да остваримо све своје планове. Ја подижем кафану, али ми отац односи материјал, јер су пречи бункери и одбрамбени зидови. Онда ја покрадем Рузмаринов двособан стан са купатилом, Рузмарин, нормално, пељеши пекару, Пекар клинички центар, а доктор, кад мој отац оде у извиђање, позајми део бункера – и тако у кругу. Милица не може да откопа колико ми можемо да разграбимо.

МИЛИЦА: Као у животу.” (Ковачевић 1985: 174)

Сабирни центар је лозинка за „стање изван цивилизације”, у коме бити значи бити „*apolis*, ’без града’”, што као да је у вези са древним трагичким текстовима, који

„доводе у сумњу, испитују и често поткопавају језик градског поретка” (Голдхил 2014: 52). Јер „и трагедија и комедија могу се описати као ’жанрови престапа’”, пошто представљају „преиспитивање услова грађанског дискурса”, његовог нормативно-вредносног поретка и у његовом значењу препознају „конфликте и двосмислености” (Голдхил 2014: 63–64). Ако би, према могућој аналогiji са трагичким дискурсом антике, реминисцентно и рефлексивно устројство Сабирног центра у драми Душана Ковачевића деловало субверзивно према амбијенту куће, као према симболичком простору грађанске идеологије, онда би структурна деоница драме означена топосом Сабирног центра могла да нас подсети и на то каква је улога трагичког хора. Тада бисмо уочили како се према полису – чије су зидине означавале да је посреди „уређени град-држава”, јер су „дефинисале простор, међу, центар, периферију – *іраницу*” (Теодоровић 2011: 141) – као његово огледало у димензији оностраног успоставља инстанца хорске рефлексije и саморефлексije. У античком театру драма је коментар „на тему исправног и неисправног понашања грађана, а посебно војничких аспеката исправног понашања мушкараца”, па је хор, у чијој реторици коментар има експлицитну форму, „кључ за трагедију која је схваћена као лекција за грађане” (Гелрих 2014: 72). У структури односа трагичких инстанци хор, без обзира на то како се од Есхила до Еурипида трансформише његова реторика, представља „ауторитативни морални центар који посредује у трагичком конфликту” (Гелрих 2014: 72). У хорском центру промишљају се и вреднују узбуђења и преокрети у трагичкој радњи, што „потврђује једну изразито рестриктивну хипотезу о томе како полис васпитава грађане”, а трагедија се тада разуме као „епифеномен, надградња која изражава или оснажује вредности базе” (Гелрих 2014: 72–73). Премда структура Ковачевићеве драме

наликује бинарном систему старих Грка, ипак ова формална карактеристика *Сабирној ценџира*, његово разлиставање у системе опозиција, не утврђује, него изнутра, преступима граница, поткопава поларитете који утемељују културу и превазилази старо антитетичко схватање света. Послуживши се заводљивим дихотомијама живот–смрт, унутра–споља, мушко–женско, отац–син, Ковачевић им приступа „као културним клишеима” посредством којих истражује „општија културна питања и уз помоћ којих ове клишее” изврће „наглавачке” (Гелрих 2014: 74). Нестала је онтолошки обавезујућа снага античке и хришћанске антитезе, па је с оне стране куће–полиса некакав разидани свет, тек расуто камење негдашње архитектуре. У том свету нема ни правог конфликта, ни поретка, ни организације, ни хијерархије. То је неко трајање после друштва, после божанства, циркулација без „централизоване епистеме”. Како оштроумни Јанко примећује, „живот оставља дубоке трагове на покојницима” (Ковачевић 1985: 190), а смрт је не преображај и прелазак у нови онтолошки поредак, већ тек рефлексивна садржаја и принципа егзистенције. Драмско наравоученије без педагошког ефекта. Све у чему су промашиле у животу Ковачевићеве личности и у смрти чине испочетка. Ипак, оне не осећају nelaгоду, макар не у интензитету осујећености која их темељно условљава и по окончању живота. Покојници машу летелици што као „прекоокеански брод” оставља „невидљиве бродоломнике, нестаје у даљини”, па неискупљени и с оне стране бивствовања „немоћно спуштају руке” (Ковачевић 1985: 188). Пошто можда, како Кесер говори професору Павловићу, они и нису мртви, „већ само удаљени са Земље”, покојници су онтолошки дезоријентисани, недестинирани, промашени и репетитивни. Будући да се, опет по Кесеровом уверењу, мртви и живи „не могу срести, ако мртви нису живи или ако живи нису мртви” (Ковачевић 1985: 188), професор Павловић својим прелазима из света у свет демонстрира

могућност овог контакта и иронизује нерешивост конфликта у којем се човек себи показује као оно што јесте.⁵ Али иронија професорових прекорачења јесте у ништавности самог тог конфликта, пошто су смрт и живот једнако недејствени, инверзивни и недистинктивни. У Ковачевићевој драмској фикцији о бродолому метафизике, о нестанку *polisa* (града) и о разградњи *oikosa* (домаћинства)⁶ професор Павловић, ступивши у све ове димензије, с правом пита „где се налазимо у том ’тамо другом?’” (Ковачевић 1985: 188). Свако је *шамо* и свако је *друго* у *Садирном центру* Душана Ковачевића неко непронађено *иде*: и човек, и породица, и град, и живот, и смрт, и смисао. Неко не-тамо, не-друго, не-где. Неки постпростор.

ИЗВОРИ

- Ковачевић 1985: Д. Ковачевић, *Balkanski špijun i druge drame*, Београд: BIGZ.
- Нушић 2005: Б. Нушић, *Сабране комедије*, приредио Горан Максимовић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Стерија Поповић 1990: Ј. Sterija Popović, *Roman bez romana*, приредио Josip Lešić, Sarajevo: Oslobođenje.
- Шекспир 1998: В. Шекспир, *Хамлеј*, Београд: Књига-комерц.

5 Препознајући да је право искуство Антигоне и Терезе Авилске садржано у њиховом ћутању, с том разликом да је у сусрету једне са умирањем немоћ означила „*месито* смрти”, а у сусрету друге са умирањем „бестемељни темељ свег бића”, Петар Јевремовић усуд субјекта психоанализе описује као тачку између Антигоне и Терезе Авилске: „Ни он се до краја не може измирити са смрћу – јер увек је негде жив – нити се пак може измирити са животом – јер увек негде умире.” (Јевремовић 1998: 254)

6 О односу *oikosa* (домаћинства) и *polisa* (града) у вези са обликовањем грчке трагедије видети више у зборнику радова *Полиџика њрагедије* (Стевић 2014).

ЛИТЕРАТУРА

- Бергсон 1958: А. Bergson, *О смјеху: есеј о значењу смјешнога*, превео са француског Срећко Дžамонја, Сарајево: Издавачко предузеће „Veselin Masleša“.
- Бошковић 2004: Д. Вошковић, *Иследник, сведок, прича: истражни поступци и „Пешчаник“ и „Гробници за Бориса Давидовића“ Данила Киша*, Београд: Plato.
- Герлих 2014: М. Gelrih, *Интерpretирање грчке трагедије: историја, теорија и нова филологија*, *Politika tragedije*, приредио и превео Александар Стевић, 67–88.
- Голдхил 2014: S. Goldhil, *Велике Дјонизије и грађанска идеологија*, *Politika tragedije*, приредио и превео Александар Стевић, 37–66.
- Ешер 2003: М. К. Ешер, М. К. Ешер: *Графичко дело: увод и објашњења самог уметника*, превод Лјудмила Ђукић, Београд: IPS Media, Köln: Taschen.
- Јевремовић 1998: Р. Јевремовић, *Психоанализа и онтологија*, Београд: Завод за удџбенике и наставна средства.
- Кембел 2007: Ј. Campbell, *Јунак с тисућу лица*, с енглеског превео Владимир Цветковић Север, Загреб: Fabula Nova.
- Клајн 1956: Х. Клајн, Стеријин хумор, у: *Књига о Стерији*, Београд: СКЗ, 221–253.
- Лојаница 2015: М. Лојаница, *Деконструкција идентитетског њосћимодерној субјекта у Њујоршкој трилогији Пола Осјера и Антрополошкој трилогији Борислава Пекића*, докторска дисертација, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Левинас 2006: Е. Левинас, *Тојалистички и бесконачности: олед о екстериорности*, с француског превео Спасоје Ђузулан, Београд: Јасен: Службени лист СЦГ, Загреб: Деметра.
- Лешић 1990: Ј. Lešić, *Стерија и комично препознавање*, у: Ј. S. Popović, *Roman bez romana*, прир. Ј. Lešić, Сарајево: Ослобођење, 241–276.
- Стевић 2014: А. Stević (прир.), *Politika tragedije*, Београд: Службени гласник.
- Теодоровић 2011: Ј. Теодоровић, *Геометрија и идеологија дискурзивног простора: Дрво историје Светислава Басаре*, у:

Друшћивене кризе и (српска) књижевност и култура, ур. Драган Бошковић и Маја Анђелковић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 137–148.

Фрај 2000: N. Frye, *Anatomija kritike: četiri eseja*, s engleskog prevela Giga Gračan, Zagreb: Golden marketing.

Časlav Nikolić

„I CLAIM THAT THE EARTH IS SOMEWHERE THERE”:
 ONTOLOGICAL, ETHICAL AND SYMBOLIC ASPECTS
 DRAMA *THE GATHERING PLACE*
 OF DUSAN KOVAČEVIĆ

Summary

The paper presents some perspectives of recognizing and interpreting the ontological, ethical and symbolic values of the play *The Gathering Place* by Dušan Kovačević. The poetics of ironic comedy in the works of Serbian dramatic literature is represented by the imbalance in power between the heroes and the society, so that the negative principles of the society surpass the transformational intentions of the heroes. However, Kovačević's text reveals that the scene of the world has drastically changed, so dramatic personalities, both as living and as dead, show ontological coolness, disunity and shipwreck as a fundamental provision of their world. The ironic parody of sacramental life breaks down the metaphysical structure of being, so the transition from world to world, going to death and returning to life, as well as human relationships, do not change anything, but only show that personalities are permanently immersed in their immanent, satirical-grotesque dichotomies. The fact that it will be pointed out to the being when it is recognized in death is undermined by something else, so that the other is indicated in death as the final delay of meaning and indeterminacy.

Key words: dramatic literature, ontology, others, symbolic, life, death

Саша Д. Кнежевић*
Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет Пале
Катедра за србистику

82.09+821.163.41.09-2 Kovačević D.

ПОДЗЕМЉА ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА

Тема овог рада је семантика *подземља* у драмама Душана Ковачевића, са акцентом на *обрете прелаза* у два драмска текста *Пролеће у јануару* и *Сабирни центар*. Као теоријски основ истраживања користимо више од једног вијека стару теорију француског антрополога и етнолога Арнолда Ван Генепа, која му је славу донијела у другој половини двадесетог вијека, а неријетко је коришћена и за истраживања у области драме. Однос два свијета суштински се одређује у најкритичнијој тачки, мјесту гдје се из једног прелази у други, и стога је управо овај сегмент у фокусу анализе Ковачевићеве слике *подземља* у ова два драмска остварења.

Кључне ријечи: подземље, обред прелаза, лиминалост, драма, Душан Ковачевић, *Пролеће у јануару*, *Сабирни центар*

* * *

Сам појам *подземља* природно нас упућује на подземни или други свијет, односно на свијет мртвих. Свијет мртвих је био занимљив још у древним цивилизацијама и инспиративан најстаријим књижевним ствараоцима, па отуда не изненађује што се нашао и међу темама

* sasa.knezevic@ffuis.edu.ba

драма Душана Ковачевића. С обзиром на то да је Ковачевић „драмски писац препознатљиве индивидуалности” (Марјановић 1997: 270) он је и на овој древној матрици изградио сопствени поетски наратив. У овом раду феноменом *поземља* бавићемо се на корпусу два драмска комада *Пролеће у јануару* и *Сабрни ценџар*. Драма *Пролеће у јануару* премијерно је одиграна на Великој сцени Атељеа 212, 11. 2. 1977, и на истој сцени је постављана 12 пута до 19. 2. 1978. године. Свој други и много славнији живот је проживјела у истоименој филмској адаптацији, коју је на сценарио Душана Ковачевића режирао Емир Кустурица. Филм је доживио свјетску славу, награђен је и Златном палмом у Кану 1995. године, а поред енглеског превода *Underground* познат је и под називом *Била једном једна земља*.

Сабирни ценџар се појавио 1982. године као драма која је славу подијелила са истоименим играним филмом из 1989. године, којег је на основу косценарија са Ковачевићем, режирао Горан Марковић. У овом раду бавићемо се искључиво текстовима драма, јер се филмски сценарији, по природи ствари унеколико разликују, чак и када су у питању ТВ драме каква је она *Пролећа у јануару* из децембра 2019, урађена у склопу РТС овог пројекта *ТВ драме студијентиа ФДУ*, којој текстуалну адаптацију потписује Ивона Јањић, а режију Јован Димоски и Алекса Михајловић.

У књижевној критици и науци о књижевности постоји плебисцитаран став како је Душан Ковачевић *најзначајнији савремени српски комедиограф* чему би вјероватно ваљало додати и *један од најзначајнијих живих српских њисаца*. Објективно, Ковачевић је одавно класик и не чуди да о његовом стваралаштву постоји обиље литературе. Ипак, два комада који су у центру нашег промишљања о задатој теми донекле су скрајнути или бар нису у средишту интересовања већине тих студија. То унеколико олакшава наше истраживање које самим тим није исувише оптерећено ранијим просудбама о

тематици којом се намјеравамо бавити у основи које стоји исконско људско вјеровање у загробни свијет, а које у свом писму Петру Марјановићу потврђује и сам Душан Ковачевић:

„Sabirni centar napisao sam kao iskreni pokušaj samoubediđivanja da se ljudski život ne završava tamo gde to obično biva. Želim da verujem da ću ljude koje sam voleo i poštovao, a kojih više nema, ponovo nekad i negde sresti. Znam, to će biti veoma teško, ali dok sam pisao ovaj komad, bar u mašti sam u tome uspeo. Za početak, to je dovoljno” (Marjanović 1985: 215).

Вјеровање у живот после смрти исконско је људско осјећање, али њега не може бити без међупростора и међуфазе, транзиционог простора и међувремена:

„Основу погребних манифестација чине древне митолошко-религиозне представе о човековом животу, смрти и наставку егзистенције у новом облику, у другачијем времену и простору. Конституисан око једне од кључних тачака животног циклуса – завршетка живота, погребни обред старих индоевропских народа у основи је представљао активност којом се обезбеђивало покојничково превазилажење (*ѓреминуѓи*) граничног простора између света живих и света мртвих, његово коначно смирење (*ѓокојник*) и трајно постојање у оностраном. Иако овај обред, као и други припадајући тзв. обредима прелаза (рођење, венчање), има у својој структури све кључне сегменте (одвајање – *rites deséparation*, прелаз и изолацију – *periodes de marge* и пријем – *rites d' agregation*, Loma 2005: 19), Ван Генеп најразвијенијим сматра управо обредне манифестације прелазног периода којима се 'обезбеђује пријем покојника у свет мртвих' (Van Genep 2005: 168)” (Поповић-Николић 2016: 89).

Појашњавајући Ван Генепову *ѓеорију ѓрелаза* Бојан Јовановић (1988: 111) наглашава:

„Obredno obeleževanje prelaza, prema Van Genepu, ima formu trodelnog niza posebnih rituala. *Rituali separacije* vrše

se u cilju odvajanja iz dotadašnjeg uobičajenog životnog i društvenog konteksta, *marginalni (liminalni) rituali* označavaju upravo sam interval društvenog koji se odvija u posebnim neprofanim vremensko-prostornim koordinatama, odnosno u ritualnoj fazi društvene bezvremenosti, a *rituali agregacije* uvode u novi društveni status”.

Отуда би наслов овог рада можда тебало кориговати у *Замке лимиалности у двије драме Душана Ковачевића*, јер се управо средишња фаза *прелаза* налази у фокусу нашег интересовања. Како сам Ван Генеп (в. 2005: 27) обреде одвајања сматра важнијим у погребним церемонијама, за разлику од свадбених за које су значајнији обреди прикључења, у њима ћемо потражити изворе специфичности драмске структуре ова два комада. Како у њима имамо два различита облика *поземља*, првотно ћемо их анализирати одвојено, а касније указати на заједничке црте истог поетског кључа.

Да бисмо уопште могли говорити о ритуалу прелаза морамо пред собом имати двије сцене и својеврсну комуникациону везу између њих. Сам поднаслов *Пролећа у јануару – Драма о људима из поземној и надземној свијетља*, наговјештава да се драма одвија у, и између два свијета, а у таквим случајевима је неопходан неки међупростор који их спаја, који припада и једном и другом, а да заправо није дио нити једног. Чак и опис уводне предсцене, којим се приказује вањски изглед куће у којој се драма одвија наговјештава њена два нивоа: „Фасада старе, оронуте куће; два прозора, мало снега на ролетнама и један подрумски отвор – заштићен јаким решеткама” (103)¹. Како указује и поднаслов радња започиње у подземном свијету: „Фасада куће разилази се и уместо ње појављује се велики мрачни подрум” (исто). Символика

1 Сви цитати из драме *Пролеће у јануару* преузети су према издању: Д. Ковачевић, *Драме 2*.

подземног свијета подрума наглашена је чињеницом да је велики, али се додатно апострофира тиме што у њему: „Нешто налик на сијалицу осветљава два средовечна човека” (исто). Мрак је један од есенцијалних ознака подземног свијета и отуда неминовно освјетљење долази од нечега што истински и није свјетло, него тек његов привид. Свјетлост је једно од очигледних дистинктивних обиљежја два свијета, па отуда у наставку уводног описа *Подземља* имамо: „Поклопац се подиже: снап светлости, као кроз облак, обасја људе” (106). Да мрак суштински детерминише становнике подрума, јасно је и на примјеру Јовановог јадања: „Имам болесне ноге од живота у овом мраку” (107).

Да је подрум истински гроб, у свијету у којему је све лажно, потврђују гробови у ћошку подрума и понуда Марку и Наталији „Ако немате где да га закопате, можете код нас” (141). Црни хумор је важна особина Ковачевићевих комедија, без обзира да ли их сматрали трагикомедијама или црним комедијама (в. Мађарев 2019: 106), јер само „трагикомедија уједињује две крајности за које је човек способан у својој евалуацији самог себе” (исто). Да је подрум гробница из које нема излаза потврђује се тиме што њени становници неће напоље и кад за то имају прилику, Ненад чак полази па се ипак враћа низ степенице, и као такав представља једино мјесто извјесне сигурности, па Наталија сину каже: „Ајде сине, овде је најсигурније... Ово је најсигурније место у граду” (146).

На гробљанску природу подрума указују и описи појединих ликова на почетку драме: „Црни – жив, а истовремено мртав народни херој”, чији надимак јасно алудира на његову демонску природу; „Старац – умире годинама, вековима” (102), фигуративно речено, одавно је чврсто једном ногом у гробу. Сама чињеница да се и подземна и надземна заједница одржавају захваљујући ономе што се исплете у полумраку показује да их обједињује зависност од тих својеврсних гробљанских

дарова који имају јасну хтонску симболику, односно то показује неприродну зависност живих од мртвих.

Ако бисмо покушали дефинисати надсимболику ове гробнице, односно самог *ћодземља* у овом комаду могли бисмо се позвати на Маркову исповијест. „Двадесет година се мучим да ови људи у подруму живе као људи, да им ништа не фали, да имају све као сви грађани у уређеним земљама” (150). То заправо значи да подземље и није дио свјетовне стварности, јер његови становници не живе у социјалистичкој идили, из чега би се могла ишчакати још једна субверзивна честица овог комада. На свом споменику поред библиотеке приликом *излећиа* на овај свијет Црни ће прочитати да је стријељан 11. 1. 1943, у вријеме када су историјски у Београду стријељани припадници ЈВО (в. Веговић 1989: 7-9). Овим би се додатно диференцирали припадници два свијета и на једној сасвим другој равни.

Како год било, у овој драми не постоји дилема да су то два свијета са јасно назначеним мјестом прелаза – *ћодрумски оћвор* – који је за једне доле, а за друге горе, који представља само мјесто уласка или силазка у подземни свијет, али и повратка из њега, дакле, мада је кретање двосмјерно, суштински је трансфер једносмјеран јер је могућ само становницима стварне стварности. Просторно је *лиминална фаза* детерминисана *ћодрумским оћвором* чији се поклопац искључиво отвара одозго. Суштински имамо цијели комуникациони низ између два свијета која спаја *комуникациона цев*, којој у подруму припада *звонце*, а у горњем *крила сћароћ ормара* и чекрк, на средини којег се налази метални поклопац – плоча, ваљда надгробна, која се појављује и у *Сабирном ценћру*. Из перспективе *ћодземља* праг којим се отјелотворује лиминална фаза је материјално приказана на овај начин: „Погледи су им упрти у таваницу подрума, тачније у сам врх степеница, које се спуштају [...] или воде према неком

далеком, горњем свету” (103). Релација горе–доле је јасно успостављена и *йодсѿанари* неминовно погледе усмје-равају ка горе, јер горе живи нада и она прво долази са звуком: „Одозго, са таванице чује се шкрипање металног механизма који скрива улазак у подрум” (104). Нада, али не и спас, јер је можда баш у подруму *врли нови свијетѿ*.

Мада је у драми, и поред принципијелне заступљено-сти класичних драмских елемената код Душана Коваче-вића (в. Марјановић 1997: 273-278), све релативно, ипак се намеће питање како је могуће да ликови из горњег свијета прелазе *ѿраѿ* и „неоштећени” се враћају у горњи свијет. Одговор лежи у чињеници да, сљедствено Ван Генеповој теорији: „Liminalnost укључује церемоније које олакшавају процес губљења а затим поновног успостављања идентитета” (Nastić 2010: 252). У *Пролеће у јануару* то се рјешава на тај начин да се становници горњег свијета при сваком силаску маскирају, отуда Марко наређује Наталији: „Облачи се, силазимо” (148). Сваки силазак је мимикрија и симболично не силазе стварни они, него они Марко и Наталија какви јесу за становнике *йод-рума*. Да то заиста нису људи из горњег свијета упућује и сам Ковачевић: „У подрум прво силази велика сенка” (106), јер улазе у свијет мртвих или барем прежаљених и ожаљених. Шминкање и унакажавање се може озна-чити као својеврсно стављање лажних посмртних маски којим заваравају становнике подземног свијета. Тиме себи омогућавају да сваким силаском и повратком њихов статус не само да је нови, него постаје и друкчији, чиме се *ѿрвосѿѿ* потврђује као један од основних постулата Ван Генепове теорије (в. 2005: 31).

Ово се још боље може показати на случају Црног. Он подрум напушта кроз отвор који није дефинисани сакрални пролаз, али је вјешто најављен у почетној дидаскалији и који је продукт типичног мушког немара: „Наталија: Кад сам ти говорила да зазидаш овај прозор”

(151). Он као да не жели да поремети ту почетну хармонију: „Нашавши се у дворишту враћа решетку као да прозор није разваљиван” (144), мада би се дало наслутити да заправо тиме заувјек напушта подземни свијет, што наравно није могуће. Исто тако немогуће се из горњег свијета у подземље вратити неоштећен, па се у двострукопреплетеној метафоричкој равни Црни, након што присуствује сцени своје смрти, из надземља у свој стари гроб враћа мртав, јер је он сада мртав на оба свијета, а да је заправо, као херој или као пијанац, у оба жив, док је Бати пролазак кроз *нейрофане временско-ипротворне координатне* омогућила чињеница да је био заштићен дворедном трансформацијом, јер у подземљу глуми доктора глумца. Дакле, сви они који прођу обред прелаза ритуалом агрегације не добијају нови друштвени статус, јер је њихов прелазак прага лажан, чак и фарсичан и заправо константно остају заробљени у лиминалној фази.

За разлику од *Пролећа у јануару*, гдје елементе прелаза можемо препознати тек у метафоричким знацима у виду својеврсне постфолклорне реинтерпретације обреда, у *Сабирном центру* обреди прелаза представљају основу заплета драме. У овој драми се одвија права *драма* између два свијета. За разлику од првог комада, овдје се прелазак *не ићи*, он се *одијева* на сцени. Умјесто комуникационог канала имамо драмски лик који трансцендује из једног у други свијет, стварног мртваца који као *ипримиуи* прелази праг, и потом се враћа са оног свијета, да би се на крају као *икојник* у њему смирио. Све три фазе прелаза се могу пратити на лицу Михајла Павловића. Ковачевић отуда, нимало случајно прву сцену именује *Умирање професора Михајла Павловића*, јасно нам стављајући до знања да ће то бити процес, дуг и нимало лак и једноставан. Душан Ковачевић маестрално компликује ситуацију тиме што у овом случају свијет живих, или умирућих, има све атрибуције гробља: „Породична кућа се из дана

у дан претварала у прави археолошки музеј: по полицама дневне собе, где су се некада налазиле књиге, поређане су урне покојника, пронађене у око стотинак гробова на падинама Добраве. [...] У кућу се, заједно са свим овим древним предметима уселила тишина и хладноћа својствена већини музеја”² (137). С друге стране, тамо гдје је у *Пролећу у јануару* владао пригушени мрак, овдје имамо пјесковити предео: „обасјан прозрочном плавом светлошћу” (153). Имајући у виду и то да за разлику од *Пролећа* у коме је *Подземље* то и у буквалном смислу, у овој драми Сабрини центар се детерминише као „небеско пребивалиште”, па бисмо га, управо посматрано у опозицији са подрумом који би симболизовао пакао, могли посматрати као рајско насеље.

Уосталом, са овог свијета не прелази Професор, него већ у фази сепарације: „душа професора Михајла Павловића напушта овоземаљску кућу, која му је вероватно загорчала смрт, и сели се негде ’тамо далеко’ у Сабирни центар, небеско пребивалиште покојника овог малог града” (153). Синтагма „овоземаљска кућа” у овој драми задобија додатно значење, јер кућа постаје предмет неслагања што кулминира у часовима обје Професорове смрти: „Оваквим виђењем кућа престаје да буде пука некретнина и егзистира у стварности као место велике духовне снаге, те самим тим жељу професора Михајла Павловића можемо посматрати и као његов начин да он и даље егзистира у стварности кроз свој музеј” (Базрђан 2017: 111). Тај сукоб између духовног и материјалног дефинитивно се разрјешава у тренутку Професорове друге и коначне селидбе, када се од овог свијета опрашта ријечима: „Разбојници... Сви сте ви разбојници! Ја нисам знао с ким сам живео... с лопужама... покварењацима...”

2 Сви цитати из *Сабирној ценџира* дати су према: Д. Ковачевић, *Изабрane драме*.

(198). Тиме се завршава неминовни сукоб два свијета, јер у исконском људском поимању смрт представља апсолутни крај бивствовања и отуда живи имају улогу помоћника мртвоме у фази сепарације: „Схваћена као начин прелаза из овоземаљског у други свет, смрт је била повод колективној обредној активности издвајања покојника из света којем је припадао и упућивања у свет мртвих” (Јовановић 2002: 73). Кршење или непоштовање тих активности може довести до застоја у трансферу, јер: „Током обредних активности везаних за покојничково издвајање из овог и упућивања у други свет, његов статус је обележен карактеристичном неодређеношћу” (Јовановић 2002: 75).

Та неодређеност одговара лиминалној фази прелаза у којој је од суштинске важности однос живих потомака према умрлом, јер према Чајкановићу (1994: 63): „И обични мртви, наши сродници, наша околина, познати и непознати мртваци, демони су. Душе покојника могу бити, како када, и добри и зли демони, али и они најбољи нервозни су и осетљиви, и неодољива туга за животом чини да су пакосни и завидљиви; то нарочито важи за душе оних који су умрли не испунивши дужности или не искусивши живот. [...] Отуда је у нашем интересу да према мртвацу будемо неповерљиви, да избегавамо додир с њим, и, у сваком случају, да му спречимо повратак”. То није учињено у *Сабирном центру*, односно није учињено на адекватан начин и Професор је морао привремено прећи границу да би на оном свијету добио информације које ће му у коначници донијети покој. Дакле, цијели његов први боравак у Сабирном центру представља лиминалну фазу без које он не би могао дефинитивно промијенити свој статус, односно агрегација не би била могућа.

Његов први боравак у Сабирном центру, осим прикупљања информација неопходних за коначни обрачун са свијетом живих, обиљежен је његовим несналажењем и несхватањем стања ствари што показује све особине

лиминалности, али и омогућава Ковачевићу стварање сатиричних бравура:

„Професор: Да сам знао где идем, понео бих лопате, ашове, полуге... дајте да пробамо сви заједно, можда ћемо успети да склонимо плочу. Ајде људи, шта чекамо! На посао! Губимо драгоцено време! Увек сам веровао да постоји већи и значајнији град од Виминацијума у провинцији Горње Мезије.

(Људи се смеју... Јанко ѿајше ѿрофесора ѿо рамену.)

Јанко: Нов је, није се још добро о`ладио.

Професор: Дајте да пробамо, шалићемо се касније.

(Професор ѿрви сиђе у ѿесковићо удубљење, а за њим и остиали. Сви заједно, уз ѿрофесорово 'ооо-рук!', узалудно ѿокушавају да ѿодићу ѿлочу.)

Професор: Да су нам још два снажнија човека...

Доктор: Професоре, то се овде не жели” (157).

Мотив плоче се може повезати са истозначним мотивом поклопца из *Пролећа* с тим да је опозиција горе–доле дата у обрнутом смјеру, јер за разлику од Ненада који полази уз степенице у познато–непознато, Кесер *низ* степенице силази према непознатој свјетлости. Степенице наравно не воде никуда, али ова сцена је увод у преврат у ком на Професорово: „Као да поново умирем”, на оном свијету знатно искуснији доктор одговара: „Господо, професор је жив” (179). Професорово несхватање онога шта му се дешава Ковачевић објашњава чињеницом да је „још под јаким утицајем живота”, јер је заправо цијела драма и заснована на каламбуру који је најочигледније приказан у Кесеровој недоумици: „ако неко жив стигне до нас, онда ни ми нисмо мртви, већ само удаљени са земље. Мртви и живи се не могу срести, ако мртви нису живи или ако живи нису мртви” (163). Ово је могуће једино ако неко у фази прелаза пролази кроз његов средишњи дио као што је случај са професором Михајлом Павловићем.

Мада је у средишту овог рада простор, у овим драмама је актуелизована још једна важна димензија обреда прелаза, а то је вријеме. У драми *Пролеће у јануару* већ је и сама оксимороничност наслова темпорално условљена. Мада изгледа да вријеме за њих и нема неки значај, јер *йодсџанари* пажљиво прате лажне журнале на разгласу, а од њих се могу чути и „Чекамо их целог живота” или „Неће ни ово до века”. У *Садирном ценџиру* Ивану се жури да што прије сахрани оца, не би ли му то омогућило продају куће, Професор се не сналази у темпоралним одредницама вјечности, а најзанимљивију игру на ову тему срећемо у његовом разговору са Јанком и Кесером.

„Јанко: Професоре, колико је сати? Да навијем док и ваш сат није стао.

Професор: Пола осам.

Кесер: Журиш негде?

Јанко: Не, хоћу нешто да ми куца” (164).

Јединство времена и радње је тешко успоставити у драми у којој су и једна и друга димензија принудно релативизоване до сржи, али то Ковачевићу успијева управо на тај начин што их умеће у комични заплет приче. Пишући о функционалности свих класичних елемената драме у његовом опусу Марјановић (1997: 277) примјећује да: „Ковачевић слѣди Аристотела у сазнању да је „музичка композиција” најважнији украс драмског дела, али је у његовим комедијама она најчешће у функцији радње и карактеризације менталитета”. Док у *Пролећу* од почетка, као својеврстан акустични лајтмотив, имамо злокобне звукове потмулог бомбардовања, у *Садирном ценџиру* сватови *исџираћају* професора, за ту врсту славља неприкладном али за цјелокупну сцену идеалном пјесмом, „Тамо далеко”. Друга пјесма *Цвѣџа ѿрешња у ѿланини*, коју два пута, на крају оба чина као својеврсну добродошлицу новопридошлим, пјева Хор покојника сапатницима, ауторско је чедо самог Коваче-

вића. Јелена Марићевић (2017: 41) је у тексту *Архе-хармоника из ѿланине у Сабирном ценѿиру* поред одличне анализе симболике хармонике у драми понудила и веома успјешну анализу ове пјесме: „Сама кантата носи поруку о пролазности и трошности материјалног пред надолазећом смрти. Цвет трешње најчешће означава крхкост и краткотрајност, симбол је пролазности и представљена је Тарот картом Звезде која управо обележава нов живот, док 'лоза вита' на кућном трему из друге строфе у светлу флоралне симболике обележена је хришћанском ауром или, што делује уверљивије, породичном, уколико се има у виду потомство и сложени односи професора Павловића, његове рано преминуле супруге Милице, свастике Ангелине и деце Ивана и Соње”.

Њено пјевање на самом крају драме представља посљедњи чин ритуала агрегације професора Павловића и док се живима чини да пјесма долази из сусједног дворишта, он схвата да је коначно мртав: „Зато му се, на збораном лицу, појави нешто налик на скривени тајни осмех” (202). Овиме и пјесма постаје медијатор између два свијета, као што су то Професор и хармоника. „Рузмаринова хармоника, једина ствар која је попут професора прелазила из света живих у свет мртвих и обратно, па стога и не чуди што је професор на крају враћа међу мртве јер они не могу да певају, они се не чују без хармонике” (2017: 45). Она на волшебан начин левитира између свјетова за разлику од стварних гробљанских дарова које Професор доноси са собом, а који му омогућавају да умре *мирне савјесѿи*. Поруке које доноси са оног свијета неће битно промијенити стање на овом, али ће њему омогућити да га коначно напусти. Ипак, вјеровање у снагу непријатних порука које професор преноси, јер је обећао људима и дао им своју реч, најбоље потврђује завршни Берберини суд: „Од свега се човек опра,

само не од речи” (199). Иначе, игру ријечи Ковачевић неријетко употребљава у овој драми:

„Петар: Често сам се питао има ли живота после смрти?

Јанко: А ја сам се често питао: има ли живота пре смрти?” (165)

Управо на овом примјеру сагледава се Ковачевићев став о животу након живота, односно о лиминалности као копчи између два прожимајућа (и)реалитета. То нас је и навело да кроз призму једне антрополошке теорије покушамо показати на који начин и којим средствима Душан Ковачевић ствара посебан поетски свијет заснован на хумору, као примарном љековитом средству за одбрану од свакодневице. У ова два драмска комада који се одвијају у два напоредна свијета, али и вредносна система, главни јунаци су уједно медијатори: „спона или огледало живих и мртвих”, који „омогућује слагање супротних светова” (Марићевић 2017: 43). Њихова трансмисија може се изједначити са обредним ритуалима који чине средишњу фазу обреда прелаза. Управо ти лиминални ритуали омогућили су Ковачевићу да у обје драме досљедно испоштује законитост јединства мјеста, времена и радње, упркос чињеници да се она дешава у два различита свијета и двије димензије живота и(ли) смрти.

ИЗВОРИ

Ковачевић 1987: Д. Ковачевић, „Сабирни центар”, у: *Изабране драме*, Београд: Полит.

Ковачевић 2013: Д. Ковачевић, „Пролеће у јануару”, у: *Драме 2*, Београд: Завод за уџбенике.

ЛИТЕРАТУРА

- Базрђан 2016: И. Базрђан, „Интермедијалност у 'Сабирном центру' Душана Ковачевића”, *Међуџитим*, бр. 11, Нови Сад, 1-17.
- Begović 1989: S. Begović, *Logor Banjica 1941–1944, knj. 2*, Beograd: Institut za savremenu istoriju.
- Ван Генеп 2005: А. Ван Генеп, *Обреди њрелаза: сисџемајтско изучавање рийуала*, Београд: СКЗ.
- Јовановић 1988: В. Јовановић, „Магијска контрола промене”, *Поља*, 34/348-349, Нови Сад, 111–113.
- Јовановић 2002: Б. Јовановић, *Срјиска књија мрјјвих*, Нови Сад: Прометеј.
- Марићевић 2017: Ј. Марићевић, „Архехармоника из планине Сабирној ценџира”, *Душан Ковачевић – идеолоџија, човек, грама*, Зборник радова, Грачаница: Дом културе Грачаница, 41–53.
- Marjanović 1985: P. Marjanović, *Jugoslovenski dramski pisci XX veka*, Novi Sad: Akademija umetnosti Novi Sad.
- Марјановић 1997: П. Марјановић, *Срјиски драмски џисци XX сџолећа*, Нови Сад: Матица српска – Академија уметности; Београд: ФДУ.
- Миливојевић-Мађарев 2019: М. Миливојевић-Мађарев, „Комедија као естетски одговор на друштвене изазове”, *Књижевна исџорија*, 51/167, Београд, 103–120.
- Настић 2010: R. Nastić, „Antropologija i teorija drame”, *Etnoantropološki problemi*, 5/3, Beograd, 245–260.
- Поповић-Николић 2016: Д. Поповић-Николић, „Ти се мани крајевима као сунце небесима: мотив пута и путовања у тужбалицама”, *Лицеум*, XXII/16, Крагујевац: Центар за истраживачки рад САНУ и Универзитета у Крагујевцу, 89–101.

Saša Knežević

DUŠAN KOVAČEVIĆS UNTERGRÜNDE

Zusammenfassung

Das Thema dieser Arbeit ist die Semantik des Untergrunds in Dušan Kovačevićs Dramen, mit dem Schwerpunkt auf seinem Substrat — dem Übergangsritus — in zwei dramatischen Texten *Proleće u januaru* und *Sabirni centar*. Als theoretische Grundlage der Forschung benutzen wir die mehr als ein Jahrhundert alte Theorie des französischen Anthropologen und Ethnologen Arnold Van Gennep, die ihm Ruhm in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts brachte und welche oft für die Forschung auf dem Gebiet des Dramas verwendet wurde. Die Beziehung zwischen den beiden Welten wird im Wesentlichen an der kritischsten Stelle bestimmt, an der man von einem zur anderen übergeht, und deshalb steht dieses Segment im Mittelpunkt der Analyse von Kovačevićs Bild des Untergrunds in diesen beiden dramatischen Schöpfungen.

Dies ist genau das Beispiel der Kovačevićs Haltung zu dem Leben und dem Leben danach bzw. über die Liminalität als Schnalle zwischen zwei durcheinanderdringenden Realitäten. Dies veranlasste uns, durch das Prisma einer anthropologischen Theorie zu zeigen, wie und mit welchen Mitteln Dušan Kovačević eine besondere poetische Welt aufgrund des Humors schafft, als primäres Heilmittel für die Verteidigung gegen den Alltag. In diesen beiden Stücken, die in zwei parallelen Welten, aber auch in Wertesystemen stattfinden, sind die Haupthelden gleichzeitig Vermittler: die Bindung oder der Spiegel von Lebenden und Toten, der die Harmonie der gegenüberliegenden Welten ermöglicht. Ihre Übertragung kann mit den Ritualen gleichgesetzt werden, die die mittlere Phase des Übergangsritus darstellen. Gerade diese grenzüberschreitenden Rituale ermöglichten Kovačević in beiden Dramen die Einheit von Ort, Zeit und Handlung konsequent einzuhalten, obwohl sie in zwei verschiedenen Welten und zwei Dimensionen des Lebens und (oder) des Todes abspielen.

Schlüsselwörter: Untergrund, Übergangsritus, Liminalität, Drama, Dušan Kovačević, *Frühling im Januar (Proleће у јануару)*, *Sammelstelle (Сабирни центар)*

Неда З. Срећковић*
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

791.3:821.163.41.09-2 Kovačević D.

ПОЕТИКА ИСЛЕЂИВАЊА У БАЛКАНСКОМ ШПИЈУНУ ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА

Тема рада је један посебан аспект Ковачевићевог дела сагледан на примеру драме „Балкански шпијун”. Циљ овог истраживања је да на примеру ове драме покаже на који начин су иследнички поступци литераризовани у овом књижевном делу писца Душана Ковачевића. Пажња је посвећена типичним елементима ислеђивања с нагласком на ономе што чини њихову специфичност у интерпретацији Душана Ковачевића. Метод рада је аналитички с намером да се покаже како општа места истражног процеса у „Балканском шпијуну” праве основу за политичко тумачење овог дела. Међу њима се истиче мотив предестиниране кривице, ислеђивање, одређивање исхода и остали инструменти тоталитарног режима исказани кроз понашање главног лика

Кључне речи: Балкански шпијун, иследничко-истражни поступак, кривица

* * *

Пројекција друштвених и идеолошких тенденција нераскидиво је везана за питање истраге и истражног поступка као формалног и структуралног чиниоца у

* neda2007@msn.com

драми „Балкански шпијун”. Имајући у виду структуралне и семантичке одлике истражних радњи у драми „Балкански шпијун” препознаје се коришћење технике ислеђивања, која је садржана у целини као параноична епизода Илије Чворовића, а која представља хумористички аспект ове драме. Иследнички поступак у овој драми дат је као континуирана прича која прати догађаје „раскривања” Петра Јаковљевића, париског кројача који је подстанар у кући Илије Чворовића представљен кроз пројекцију Чворовићевог искуства из периода када је као информбировац завршио на робији. Индиција за покретање оваквог поступка подстакнута је разговором са надлежним органима који су се распитивали о његовом станару. Рађање сумње која кулминира идејом о Петру Јаковљевићу као балканском шпијуну, представља и рађање Илије Чворовића у знаку већ познатог система кроз чије понашање и поступке нам се упризорује политички механизам чија жртва је био.

На самом почетку драме „Балкански шпијун”, аутор нам даје друштвени амбијент радио-емисијом о тек завршеној седници од велике важности за земљу, о економској стабилизацији и потреби да се више ради, а мање прича и састанчи. Ова апстрактна стварност приказана је као контраст на суморну животну реалност породице Чворовић, која се огледа у Даници, супрузи Илије Чворовића, домаћици која љушти кромпир „вечито замишљена и забринута, вечито расејана (...) давно остарела, пре времена”. (Ковачевић 1995: 25) Из те статичне свакодневице оптерећене проблемима и немаштином, Илију Чворовића извлачи позив из СУП-а на информативни разговор. Тај преломни тренутак, тј. усек из једног реда, оживео је ране прошлости и осећај узнемирености прогоњеног и злостављаног човека који је робијао на Голем отоку. Пробудивши страх да се може опет довести у сумњу његова лојалност према систему,

Илија постаје иследник како не би био осумњичен: „Ја сам овом друштву увек био сумњив. Слушај ме ти: једном сам најбо што сам верово људима, други пут – нећу” (Ковачевић 1995:57). Лојалан ауторитету, са страхопоштовањем према представницима власти, Илија настоји по сваку цену да изврши истрагу у циљу заштите државе. Он није представник из власти, али је оличење механизма власти, поступка ислеђивања и метода изнуђивања исказа и признања, који показује бруталан карактер бирократског система периода 1949. године.

Подстанар Петар Јаковљевић, карактерисан у роману као кројач који се после двадесет година, зарадивши новац радом, вратио у земљу да отвори кројачку радњу и да ту настави живот, предмет је Илијине сумње која се темељи, између осталог, на схватању да се полиција не интересује „за обичног и поштеног човека” (Ковачевић 1995:29). Пројектујући идеју о полицији као државном инструменту за борбу против државних непријатеља, Илија преузима обрасце ислеђивања с намером да докаже своју лојалност систему и одбрани државу од „имепријалистичких агената”. Мотив за истражни поступак налази се у понашању Петра Јаковљевића који само ћути, навлачи платно на прозоре, доводи брадате људе у стан, често излази из куће и шета ноћу. Такође, један од „доказа” је што је изабрао њихову кућу изван центра за место становања. Дакле, са становишта правно-бирократског ислеђивања „кривица” подстанара не постоји. Са становишта законодавне апаратуре, у „Балканском шпијуну” читаву истрагу спроводи неовлашћен појединац Илија Чворовић уз помоћ брата. Уроњен у улогу иследника, Илија обезбеђује и техничка средства за прикупљање података који би могли да представљају доказ полицији. Поступак у коме се прикупљају докази за кривицу, уместо да се она истражује, указује на стаљинистичко кажњеничко устојство у којој је могућа само једна

истина и то она коју заступа систем. Евентуално плурализовање питања истине и преиспитивања кривиче „осуђеника” као нужну консеквенцу би за собом повлачило урушавање система. Могућа је, дакле, само једна истина зарад које је Илија узео годишњи одмор, купио фото-апарат са телеобјективом, магнетофон, пројектор за слајдове – комплетну опрему за прикупљање података који могу доказати намере Јаковљевића. Ислеђивање Петра Јаковљевића врши се наизглед помоћу уобичајеног истражног модела у коме иследник прати, фотографише, па и хапси и саслушава фиктивне заверенике не би ли се формирала објективна представа истине.

ИЛИЈА: „Све до данас сам мислио: можда грешим, можда нисам у праву, можда ми се само причињава. Али, данас, кад сам видо шта раде, како се састају и како праве планове, све ми је било јасно. Ту су, у апарату, забележени су. Двадесет снимака. Да сутра, на саслушању, не кажу како измишљам и лажем. Изволите црно на бело... Ручо је у 'Интерконтиненталу' са још двојцом. Снимио сам га кад су улазили, кад су јели, кад су се договарали...” (Ковачевић 1995: 56)

Истражни поступак (у било којој својој фази) код Ковачевића је, дакле, повезан са тајношћу и сазнањем. Поступак је тајан, не само за јавност већ и за оптуженог. Тајанствени суд код Ковачевића је, наиме – као у другим књижевним делима с темом истраге – одраз конкрет-ног друштва, слика једног живота какав је био, виђеног очима Илије Чворовића, онога ко је систему припадао. Истражни поступак је једина структура која поседује највиши степен памћења и знања. Бошковић примећује да постоји „свезнање које превазилази границе памћења и подсећа на механичку, вештачку репродукцију чињеница” (Бошковић 2004: 79) – то заправо говори да је сам поступак са позиције спољашњег посматрача, јер он у

целости сагледава сваки исказ у драми, док је приповедна инстанца сведена на минимум. С обзиром на драмску структуру, читав истражни процес представљен је у дијалогу иследника Илије са супругом и Ђуром, а напоследку и са подстанаром. Заправо, он исказује интерпретативну моћ према њима, која се огледа у тумачењу смисла поступака, објашњавању догађаја, он успева да обликује њихов начин размишљања и понашање, намеће им своју вољу, агресиван је и искључив. Сваку ситуацију која би се разумевала кроз постојеће стереотипне мисаоне концепте, Илија преводи у шпијунску ситуацију, због чега његова иследничка улога добија параноичан карактер. Случајни телефонски позиви, непознато лице на вратима – све су то „знаци” да га непријатељи уходе, а саобраћајну несрећу тумачи као покушај убиства: „Сад су звали да виде хоћу ли се јавити. Ако се јавим, онда су мирни, могу да раде шта хоће. И зваће поново. Схватили су одакле им долази највећа опасност. Неће ме чудити ако покушају, за кој дан, да ме ликвидирају” (Ковачевић 1994:59) Брат близанац Ђуро прикључује му се у истраживању деловања „империјалистичких шпијуна”. Целу ноћ су провели у разговору и испланирали даљи рад. Снимају подстанара и његово друштво, прислушкују разговоре, путују у места у која одлазе подстанар и његови људи. Илија је уверен да је стекао солидно искуство: „Сада, кад видим човека, тачно знам шта је”. Знање које поседује Илија Чворовић представљено је као концепт, као истина иследничког дискурса, али не и истина сама по себи. Његово тумачење живота подстанара функционише на једној другој равни, изван „првобитног” значења и своје припадности неком контексту. Заправо, Илијина интенција управља читавом сценом и целим системом исказа, она је жариште које одређује контекст.

Трансформишући, тј. производећи ситуације у којима се налази Илијин подстанар, Чворовић покушава

да раскрије оно што се налази у самом бићу тих догађаја. Његова анализа истражног догађаја у сталној је трансформацији, у сталном препознавању оних метода који се налазе у корену Илијиног искуства. Чворовићеве анализе стално захтевају потврђивање успостављеног контекста, контекста који је исцрпно одређен и то Илијиним искуством стаљинистичког система. Како је Драган Бошковић у студији *Иследник, сведок, ѝрича* закључио:

„Имагинарна истражна реконструкција појединих историјских догађаја, међутим, не представља само литерарно транспоновање и преобликовање историјских или биографских чињеница, или фикционо стварање непознатих чињеница у складу са законима биографије, постојеће историје или колективног памћења, како је то чињено у романима од реализма до послератног модернизма, него се истражним поступком 'демаскирају' закони историјске поетике.” (Бошковић, 2004: 35, 36).

Илијина интенција да прикаже подстанареву свакодневицу као субверзив је мотив истраге, а самим тим и средиште око ког се организује радња драме. Једина права акција његових јунака састоји се од трагања, шпијунирања и анализирања могућности што значи да се поступком догађаја (процеса, истраге) посматрају подстанар и његови пријатељи.

„ИЛИЈА: Изволите... и извините... Нисам мислио да ћемо овако 'разговарати'... Узмите кафу... знате, ја све знам, и за сваку тврдњу и оптужбу имам материјалне доказе... Мени је жао што се овако десило, али ви сте криви. Стално изазивате, стално врећате, понижавате нас. Бре, мајку му, све има своје границе. А Ђура је слаб са живцима... Вама је сигурно познато, то су вам ваши рекли, кад сте се усељавали код мене, да сам одлежо две године затвора. (...) Све вам ово причам из једног разлога: мислим да сте у врло

сличној ситуацији у којој сам ја био пре много година. (...) Ти си скрено с пута, забасо у мрачну шуму, где су те сачекали страни агенти, који вршљају по нашој земљи. Енглези су то организовали, као и обично, дојавили Американцима, а ови те сачекали у Паризу, `де ти је брат већ радио за њи`, нормално ко што је мој брат радио за мене, и тамо те увукли у игру... Је л` тако? Јесте... И разумљиво је да је тако било. (Ковачевић 1995:100-111)

Исходи истраге произлазе из истражног поступка који је вођен против Чворовића, а који је одраз система у којем одбрана није дата као могућност. Како Бошковић примећује „Случај или субјект који је подвргнут испитивању, претпоставкама и очекивањима унапред је дефинисан, сазнат, прочитан на одређени начин (али отворен и за додатна читања и даље интерпретације)” (Бошковић 2004: 20). Драма *Балкански шпијун* нема неке особите обрте у свом развоју; њена радња иде линијом прогресије, и то у једном правцу и углавном на вербалном плану. Разрешење, ако може тако да се каже, дато је у последњем поглављу другог чина „Саслушање”. У наведеним драмским ситуацијама на духовит и сатиричан начин представљена је власт комунистичког режима, заснована на ауторитету државне силе и полицијском терору. Врхунац драмске радње се и дешава у сцени истражног дијалога, у којој се састају различити токови акције, разоткрива се главни сукоб и долази до његовог разрешења. Подстанар Петар стиже у дом Чворовића, сав је у журби јер треба на брзину да се припреми – путује у Њујорк. Пре него што ће се опростити од Данице, упита је да му објасни зашто га прате. Носилац комике је пародијски моменат у коме Илијино тајно иследништво, његова тајна борба са шпијунима – није била тајна. Илијин модел ислеђивања носилац је хумора с обзиром на то да је ислеђиван подстанар све време примећивао да је праћен и надзиран

– кад је био на ручку код пријатеља, приметио је Илију на врху дрвета у суседном дворишту како га слика, под кревет му је подметнут микрофон, на собном тавану је пробушена рупа кроз коју је стално мотрен, нарочито кад му неко дође у посету. У овом чину испољава се врхунац Илијине идеолошке параноје, али је и тачка сустицања две просторно и временски неподударне позиције – ислеђиваног Илије и Илије иследника:

„(...) Ја сам се борио против вас, рањавали сте ме, једва сам живу главу извуко...(...) Кад сте видели да сам преживео рат и рањавање, онда сте ме затворили, стрпали на робију. (...) Није вам одговарало да сви будемо једнаки, да нема оваки` разлика међу људима. Нису ми ни ране честито зарасле, а ти си се вратио. Пре тебе и` је дошло на хиљаде, а за тобом ће твој брат, па пријатељи, са`поштеним зарађеним` капиталом, да поново градите дворце и замкове, да поново уништавате и газите људе, да поново стварате робље!” (Ковачевић 1995: 118)

Његову безусловну борбу да „заштити државу у којој је робијао” (Микић 1995: 19) Радивоје Микић тумачи као последицу идеолошке тортуре која се код Илије јавља ретроактивно¹. У последњој сцени, везавши подста-

1 Уп. са Х. Арент у *Изворима фашистичког фашизма*: Оно што код успеха тоталитаризма узнемирује заправо је истинска несебичност његових присталица; можда је и разумљиво што уверење неког нацисте или бољшевика не могу да пољуљају злочини против људи који не припадају покрету или који су чак против њега, али запањује то што се он исто тако неће поколебати ни када чудовиште почне да прождире сопствену децу, па чак ни кад и сам постане жртва, кад му монтирају процес и осуде га, избаци из партије и пошаљу на принудни рад или у концентрациони логор. Напротив, он ће, на чуђење читавог цивилизованог света, можда чак драге воље да припомогне тужиоцу и да потпише сопствену смртну пресуду, само ако се тиме не оспорава његова припадност покрету. (Арент 1999: 315)

нара, Илија и Ђура започели су саслушање са претњама, поступцима и питањима која се не разликују од вербалне и физичке тортуре коју су сами доживели. Брат Ђура, који је киднаповео Петровог пријатеља, зарад информација о „шпијунском послу”, прети убиством уколико не одговара на питања. Истражни дијалог се одиграва у кући Илије Чворовића чији је он „газда”² где се већ назире хијерархизовани однос: „У испитивању се, као кључној техници дисциплинских поступака, огледа потчињавање оних који су перципирани као објекти и објективизација оних који су потчињени.” (Фуко 1997: 180) А то је иманентна позиција лика који је ислеђиван, с обзиром на то да његов приватни живот постаје истражни предмет. Саслушање које спроводе браћа Чворовић има за циљ признање кривице и победу система, један је од облика полицијске тортуре стаљинистичког периода. Проговарајући са инстанце моћи, Илија пушта магнетофонске снимке Петровог разговора са професорком о економској ситуацији у земљи и узроцима слабе производње, тражећи му да му призна сва „недела”, да покаже да је био у заблуди, као што се и њему, Илији, десило непосредно после рата, у време информбироа. Лик Петра Јаковљевића градивно се сенчи у приказ балканског шпијуна. Читава истрага усмерена на његов живот испитивала је разлоге пољуљаних породичних односа, селидбе, његове пријатеље, његова соба се прислушкује, заправо, све чиниоце идентитета подстанара. Истовремено, ово саслушање освежава и некадашње ране Илијине: уместо да испитује, он почиње да се исповеда. У овој сцени долази до изражаја наративност драмског говора: реплике су праве мале приповести од неколико страница. Раскрива се да је са позиције идеолошке оријентације, Петар Јаковљевић,

2 „Илија Чворовић ’газда куће, окућнице, жене и идеје о слободном човеку и слободној земљи” (Ковачевић 1995: 3)

повратник са капиталом који долази са Запада, носилац кривице јер представља претњу за систем којем се Илија приклања. Стога, истражни процес који Илија спроводи за њега представља и обрачун две идеологије. Овај страх од пораза идеала, огледа се кроз целу драму, не само у истражном процесу Петра Јаковљевића, већ и у разговорима са Даницом и ћерком Соњом и у њиховим критикама државе.

На плану приповедања и приповедачке технике, истражни поступак представљен као параноидни доживљај Илије Чворовића, ниједном није доказан као неистина. Приповедач Чворовићево трагање за истином и његову истрагу представља као политичку параноју, наговештавајући да кривице нема, али не дајући нам доказе да Илијини шпијуни заиста то нису. Дакле, приповедна инстанца и има и нема сазнања о субјекту истраге, и има и нема сазнања о кривици. Целокупни идентитет Петра Јаковљевића сазнајемо из имплицитног смисла, изван објективног описа аутора, сведен на резултате делова истраге, тумачен кроз схватање Илије Чворовића. Свака активност лика детерминише њега као шпијуна, као континуирани процес настајања заокруженог идентитета. Овим се подрива било каква могућност сигурног увида у карактер оног који је испитиван, јер сам Илија Чворовић и истражни поступак показују вишак знања у односу на сам живот подстанара приказаног у тексту.

У Ковачевићевој драми три су појаве од кључног значаја за тему ислеђивања: кривица, монополизација знања и, коначно, тајност и недокучивост иследничког поступка, деловања Илије и значаја процеса. Инсистирано на редефинисању стварности, прављењу фикцијских конструкта који кокетирају с фактографским, поступак ислеђивања који спроводи Илија Чворовић приказује основна правила оперативног рада, изражену дисциплину у раду, познавање понашања шпијунске средине, њене органи-

зационе структуре и међусобне односе чланова. Сумња Илије Чворовића постала је оквир за реалност, а читав поступак вођен у корист конституисања истине. У делу Душана Ковачевића уочљиво је присуство идеолошке критике, контекстуализовање радње са свима политичким алузијама. Литерарно се разоткрива идеја друштва које је било засновано на строгој хијерархији чији заточеник је постао главни лик ове драме. Истражни поступак се јавља као нуспојава тог бирократског апарата која се јавља код иследника Илије Чворовића.

ИЗВОРИ

- Ковачевић 1995: Д. Ковачевић, *Балкански шпијун*, Београд: Књига-комерц
- Бошковић 2004: Dragan Bošković, *Islednik, svedok, priča: Istražni postupci u „Peščaniku” i „Grobnici za Borisa Davidoviča” Danila Kiša*, Београд: Plato

ЛИТЕРАТУРА

- Арент 1999: Hana Arendt, *Izvori totalitarizma*, Београд: Feministička izdavačka kuća 94, 1999.
- Марјановић 1985: Petar Marjanović, *Jugoslovenski dramski pisci XX veka*, Knj. 1 Novi Sad : Akademija umjetnosti.
- Микић 1995: Радивоје Микић, *Све је сујројно од онога што изледа да јесте или један поглед на драму „Балкански шпијун”*, у: Д. Ковачевић, *Балкански шпијун*, Београд: Књига-комерц.
- Милутиновић 1996: Зоран Милутиновић, „Поговор”. *Балкански шпијун*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Фуко 1997: Мишел Фуко, *Надзирајћи и кажњавајћи. Насићанак зајвора*, Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књижница Зорана Стојановића.

Neda Srećković

POETICS OF INVESTIGATION IN THE „BALKAN SPY”
BY DUSAN KOVAČEVIĆ

Summary

The research is based on the analyze of literary concept of investigation presented to us in play “Blakan spy.” The topic of the paper is a special aspect of Kovačević’s work seen on the example of the play “Balkan Spy”. The aim of this research is to show, on the example of this play, in what way the investigative procedures are literalized in this literary work of the writer Dušan Kovačević.

Through the aspect of structural and semantic features of investigative works in the drama “Balkan Spy”, the use of the interrogation technique is recognized, which is presented as a paranoid episode of Ilija Cvorovic. The investigative procedure in this drama is given as a continuous story that follows the events of the “disclosure” of Petar Jakovljević, presented through a projection of Čvorović’s experience from the period when he ended up in prison as a victim of the system. The birth of suspicion, which culminates in the idea of Petar Jakovljević as a balkan spy, is also the birth of Ilija Čvorović in the sign of the already known system through whose behavior and actions the political mechanism whose victim he was is staged. The method of work is analytical with the intention to show how the general places of the investigative process in “Balkan Spy” form the basis for a political interpretation of this work.

Key words: Balkan spy, investigative procedure, guilt

Невена М. Даковић*
Универзитет уметности
Факултет драмских уметности у Београду
Катедра за теорију и историју

Биљана В. Митровић
Универзитет уметности
Факултет драмских уметности у Београду
Институт за позориште, филм, радио и телевизију

791.3:821.163.41.09-2 Kovačević D.

ИГРА ИСТОРИЈЕ И СЕЋАЊА У ФИЛМСКИМ ТЕКСТОВИМА ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА

Тема рада је анализа односа историје и сећања у филмовима насталим према сценаријима Душана Ковачевића, а чији наративи, пажљиво поређани, творе хронологију збивања на нашим просторима – од Великог рата у филму *Свети Георгије убива аждаху*, преко Другог светског рата и ратова 1990-их у *Подземљу* до петооктобарских збивања у филму *Професионалац*. Тврдње о нацији и њеној субверзији као везивном, посредничком концепту историје и сећања, као и о ликовима и збивањима који се одигравају у бесконачној митској садашњости прецизно су исказане у различитим пре свега жанровским и мање стилским одликама тематски конзистентног опуса.

Кључне речи: Душан Ковачевић, историја, сећање, мит, митско време, Југославија

* n.m.dakovic@gmail.com

* * *

У богатом и версатилном драмском опусу, а од кога за предмет овог рада узимамо филмове чије је сценарије потписао Душан Ковачевић, аутор је приказао (сећање на) српску историју кроз непрестани низ ратова који се одвијају у позадини филмске радње, обележавајући не само судбину земље и народа, већ и карактер и живот ликова. *Свети Георгије убива аждаху* (Срђан Драгојевић, 2009) захвата део историје и њених одјека Великог рата, у коме је мали народ дао херојски допринос и још веће жртве, на фронту, али и у приватној сфери, у селу, породици и појединцу. *Марайонци љрче љочасни круї* (р. Слободан Шијан, 1982) почиње убиством краља Александра у Марсеју 1934. године, *Ко љо љамо љева* (р. Слободан Шијан, 1980) завршава се шестоаприлским бомбардовањем Београда 1941. године, а од истог датума почиње радња филма *Погземље* (р. Емир Кустурица, 1995), спајајући почетак и крај рата, када је потоњи временски измештен и симболички одређен распадом Југославије 1992. године и изласком јунака из „тамнице Југославије”. Уже појмљен, низ филмова који представљају историју Југославије¹ затвара *Професионалац* (р. Душан Ковачевић, 2003), који из перспективе последње револуције

1 У југословенски период „угњежена” су још два филма која се баве историјским и политичким догађајима који су изазвали велика идеолошка померања, идентитетске расцепа и обликовала трауматска сећања прошлости на колективном и индивидуалном нивоу. *Балкански шийјун* (р. Душан Ковачевић, Божидар Николић, 1984) приповеда последице размимоилажења 1948. године, општег идеолошког превирања и (не) сналажења у котовским (Jan Kott) великим и малим механизмима моћи, власти и историје. *Сабирни центар* (р. Горан Марковић, 1989), у другом жанровском регистру, приказује макабрички плес светова између идеолошких и психолошких равни прошлости и садашњости.

у Европи, 5. октобра 2000. године у сећање призива догађања ратова 1990-их.²

Разматрање позиције сећања и историје у филмским текстовима Душана Ковачевића полази од теоријског приступа и наглашавања разлике историје и сећања, при чему историја има предност као легитиман и прихваћен начин објашњења света. У односима међусобног угрожавања, историја настоји да разбије сећање, само да би на крају она сама била опхрвана и спутана. Куљић примећује да „без памћења и сећања није могућа историја, док с друге стране, индивидуална и колективна сећања уносе субјективност коју историчари желе да уклоне” (Куљић 2006: 117). Ово указује да је историја утемељена на објективности и чињеницама, материјалним непорецивостима изједначавајући се са колективним сећањем (Асман 2008), док је сећање подређено потребама друштва и појединца (као крхка и алузивна успомена Асман, исто.) колектива и индивидуе у конструисању идентитета. У домену филмских текстова, Пем Кук (Pam Cook, 2005) продужава ову трајекторију сматрајући да је два појма могуће сагледати у континуитету, са историјом на једном крају, и носталгијом која је додата на другом крају, док између посредује и повезује их сећање. Реконцептуализовани односи допуштају еродирање граница објективне историје и субјективног сећања, појавом (исходишне) носталгије у облику фантазије. Филм при-

2 Осим дате, хронолошке, на тематско-мотивској равни, путовање у митско, као и митолошко време и простор, свет мртвих и/или психотично измештене перцепције осим у *Сабирном центру*, контекстуализовани су у *Урнебесној џираџији* (р. Горан Марковић, 1995) и *Балканском шџијуну*, па се ова три филма могу груписати у триптих који користи фукоовски обрт у схватању нормалности и лудила и њиховом међусобном позиционирању у приказивању власти и моћи у контексту датих наратива националне прошлости (видети Даковић 2008).

казује прошлост као непосредну, присутну, аутентичну и наново проживљену, а у контексту колективног сећања које твори национални идентитет, адаптација личних сећања и историје у филму представља повратак прошлости.³ Код Ковачевића, сложени однос је изнијансиран упоредним и неодвојивим деконструкцијама званичне историје и припадајуће јој носталгије, али и мита/митске историје која стоји у основи свега. У том смислу, пре свега *Свети Георгије...* рекомбинује сећања и носталгију утемељене на косовском као жртвеном миту, те на причи о улози фатума и усуда у српској историји. Српска историја је бесконачни, понављајући низ (херојских, патриотских) жртвовања и страдања које доноси амбивалентну и неодређену „победу у поразу”, „морални тријумф кроз физички пораз”, „вечно царство небеско наместо царства земаљског”. У филму и драми *Свети Георгије...*, мит као тумачење света или борба човека против судбине уз неизвесни расплет, јесте усуд Балкана који преплиће рат и васколики (национални, жртвени, духовни, колективни и индивидуални) идентитет. Мит нације користи и препознаје одбрамбени рат као средство очувања националне државе, која је пак *sine qua non* националног идентитета, да би коначно вечити рат, „као пето годишње доба” постао *модус ојеранди* постојања и опстанка нације.

Митско време испоставља се као циркуларно време, недосегнути савршени круг у коме се ритмички понављају иста збивања, циклуси балканских сукоба, страдања и исписивања „жртвеног мита нације” (Жирар 1978, 1982). Током темпоралног преображаја „разни стварни историјски догађаји затим [се] смештају у Прокрустову постељу готове митске структуре, испољавајући се само као несавршена репродукција, понављање свог апсолутног прото-

3 Низу одређења треба додати и филм носталгије. За више видети Џејмсон 1991.

типа, локализованог у митском времену” (Мелетински 1983: 179).⁴ Мит постаје „оруђе свесне борбе са историјским временом” (исто.: 180) – примитивна друштва⁵ која не познају линеарну концепцију времена не праве разлику између историје и мита, свдећи историју на мит који пре свега пружа објашњење и одређење њиховог живота у свету. Зато је, према Леви-Стросу, мит „истовремено дијахрон (као историјско приповедање о прошлости) и синхрон (као средство за објашњавање садашњости, па чак и будућности)” (исто.: 83).

Ковачевић користи овај митски замах и национални менталитет, те сопствено подрбно психолошко и антропошко познавање нације, да прецизно и обухватно опише национални идентитет који одређује личну судбину. Утемељење идентитета у прошлости омогућује да одређење националног идентитета препознамо као укоренење у мултидимензионалном и мултиперспективном приказивању историјске трауме (*Свети Георгије..., Подземље, Сабирни ценар, Балкански швијун*).⁶ Заједнички

4 Подземље константно наглашава да јунаци не могу побећи из заточеништва, из зачараног круга времена. Побегавши из подрума, јунаци упадају у снимање филма о сопственој прошлости; принуђени су да стално проживљавају прошлост, брутално материјализовану у бескрајном низу ратова. Кад се Иван тетуром кроз подземне тунеле, под рукама осећа крв на зидовима и закључује како изнад мора да је (митска) Србија.

5 Упор. Фрејденбергова (Олга Михајловна Фрејденберг) сматра да свест примитивног човека карактеришу: конкретност, понављање уместо каузалности („антикаузалност”), симбиоза прошлости и садашњости, тако да старо остаје у новом, сједињеност човека са природом, субјекта са објектом, појединачног са множином итд (Фрејденберг 1987).

6 Историјска траума која прогони нацију и стално се враћа пробија у свест и сећање нације, у теорији Џефрија Александра (Jeffrey C. Alexander) означена је као културална траума која има одлучујућу улогу у творби националног идентитета (Александер 2002, 2004).

садржаоци (националних) историјских траума су рат, оружани или политички конфликт; колективно искуство слома, деструктивног шока за појединца и породицу; жртвовање, мучење, страдања, која одређују неизбежне обрасце судбине и времена које следи. Сукоб настаје из менталитета, који осим трагичне окошталости и непроменљивости, показује и оригинални барбарогенијски дух (*Ко њо њамо њева* и, донекле, *Балкански шџијун*) доприносећи трагичном и амбивалентном, правом *Ковачевићевом* ироничном расплету.

Прошлост одређена националним као колективним идентитетом, одређује историју „према Ковачевићу”, која деконструира и реконструира званичне наративе, од прослављене митске до политички коректне и постмодерне, испуњене сумњама и иронијом. Историја као трагикомично и критичко преиспитивање прошлости, фактографије и наратива тако укључује разарање илузија, критике, носталгичног идеализма и патриотизма који трају у колективном сећању. Филмови описују (митски) круг у коме рат спаја прошлост, садашњост и будућност у јединствен ток времена, у коме ликови константно проживљавају своју и националну прошлост.

У другом теоријском регистру, национални идентитет и разумевање нације и народа почива на концепту *mythomoteur*-а (Смит 1986) као конститутивног мита који етничкој групи даје смисао постојања и означава идентитет кроз наратив страдања, жртвовања и пораза великих последица (упор. Маргалит 2000). Кључни национални мит представља коначну одбрану митске природе која даје објашњење и смисао свим историјским догађајима, али и одговорима појединаца и група на њих. Код Срба, то је косовски мит, конститутиван у смислу тумачења историје као судбине трпљења и жртвовања, без могућности и жеље избегавања судбински датог већ, управо супротно, уз свест о моралној узвишености и аури коју

носи прихватање судбински намењене улоге. Снажни национални сентимент и „племенска” идентификација натопљени су духом прошлости, који Ковачевић слика кроз трагичне визије судбине јунака (*Свeйи Гeоргије...*) или кроз преиспитивање нормалности или трагичног лудила ликова (*Марайонци...*, *Ко ѿо ѿамо ѿева* и *Подземље: „Сви смо луди. Само немамо још сви дијагнозу”*).⁷ У истом кључу може се тумачити Пантелијина смрт, која је почетак распада породице и пророчка визија распада земље, Југославије као мита двадесетог века, наизглед срећне породице која показује све противречности и унуташње сукобе после смрти вође-краља Александра, односно у даљем низу Јосипа Броза Тита. Такође, у Ковачевићевим текстовима присутне су и генерацијске и родне слике живота и смрти, као у *Свeйом Гeоргију...*, где жена коментарише да су мушкарци способни само да праве децу и умиру у рату или у *Марайонцима...*, када свака жена одмах по рођењу мушког детета (ћерки иначе нема у породици Топаловић) и обезбеђења трајања породице и имена умире.

Концепт вечног времена рата је особено маркиран у *Подземљу*, у црнохуморним сценама у којима ликови читају новине и све актуелне вести мирно поимају као да се односе на доба Другог светског рата у коме су остали заточени, мапирајући барокни простор подземља као централне метафоре менталног и физичког заточеништва у комунистичком режиму и сећању на њега.⁸

Други интерпретативни кључ Ковачевићевог односа према историји и сећању јесте питање жанра. Поново исписане истине као и преиспитивање званично утврђених историјских елемената и заједничког сећања

7 Кроз митско путовање кроз време и простор (*Сабирни центар*).

8 Путовање кроз лавиринтске ходнике *Подземља* упоредиво је са лавиринтом времена и историје који је хронотоп *Сабирног центра*.

на кључне историјске епохе захтевају нове жанрове хибридних формула видљивих и у ужим одредницама филмова: бурлеска, трагедија, мелодрама, црна, горка или тужна комедија итд. Наратив *Професионалца* комбинује и ламинира јавне и приватне аспекте живота, глобалне и локалне оптике у приказивању велике историје преломљене кроз приче о животима малих људи. У *Свештом Георгију...*, мелодрама која грифитовски прожима историјски спектакл одводи филм у правцу националне мелодраме, док *Подземље* ратни филм увезује са политичком драмом и мелодрамом, стилски завијеним у магични реализам. Потоњи наслов, жанровско умрежавање доследно изводи на различитим нивоима и линијама заплета. Конструисана херојска биографија Петра Попаре Црног, те патетична поезија и мемоарска проза његовог кума Марка које интрадијагетички (упоредити Перић 2019: 124–126) и као прича у причи праве (лажни) наратив сећања спрам националне историје и личних сторија, истовремено функционишу као контраст и горки иронично-пародијски коментар једна у другој под плаштом опште карневализације изведене у филмском тексту.

Однос *Подземља*, али и других филмова спрам националне историје и сећања, као и традиције њихове филмске репрезентације покрива термин историографска метафикција (Хачион 1988). Кустуричино суочавање с прошлошћу представља двоструки изазов традиционалној историји и њеној репрезентацији, ауторски приступ „де-натурализује конвенције представљања прошлости кроз наратив” (Хачион 1988: 240) и поставља модел за будућност, док сложени стил и наративна структура, елаборирани рукопис и жанровска хибридна творе „кубистички” осврт на националну прошлост. (Даковић 2003: 244). Ширу групу одлика постмодерног историографског филма Дина Јорданова (*Dina Iordanova*) одређује

као саморефлективну нарацију; пародију и иронију, хумор који води ка апсурду, надреализму и дадаизму; брисање традиционалних граница фикције и факције, истине и имагинације, добра и зла; комбиновање међусобно искључивих жанрова као што су документарни, сатирични, слепстик, филм ноар и фантастика; преиспитивање интерпретативних конвенција, историјске самосвести као конструисаних наратива и интересовање за метанаративе редом и систематски присутне, а које налазимо и у другим филмовима хроникама националне историје (упоредити Јорданова 2002: 163).

Коришћење документарног материјала интерполираног у игране филмове (комбинација факције и фикције) доноси нови слој коментара (и)сторије и варирања сећања у коме се губи разлика стварног и замишљеног (документарне монтажне секвенце у *Подземљу*⁹ или збивања виђена у директном преносу на екранима у Лукиној канцеларији у *Професионалцу*: Тито и Марко „убачени” у филмске и ТВ репортаже доба у *Подземљу* или стварни снимци Бранислава Лечића на протесту коришћени у

9 Тоталитарни режими који следе после ратова изједначени су кроз музички мотив познате песме *Лили Марлен*, која у монтажној секвенци повезује Хитлера, Тита и асоцијативно се преноси на „малог диктатора” – Марка као владара подрума. Песма прати сцене немачке инвазије на Југославију 1941. године (од Марибора преко Загреба до Београда) и понавља се у сцени путовања Титовог тела од Словеније у Београд, где је сахрањен (воз који носи тело путује истим путем као и нацисти). Марко пушта песму сваког јутра преко радија да би становницима подземног склоништа потврдио трајање рата и окупације, евоцирајући сећање на историјски податак да је *Лили Марлен* први пут емитована са Радио Београда, 11. априла 1941. године, што је и експлицитно показано у Фасбиндеровом филму (*Lili Marleen*, г. Rainer Werner Fassbinder, 1981). Референца-цитат на овај филм је глумац Харк Бом (Hark Bohm), који код Фасбиндера тумачи улогу композитора песме, а функцији метафилмског сећања појављује се у улози лекара на крају *Подземља*.

*Професионалцу*¹⁰). Филмови постају хроника епохе – мита националне борбе – најневероватнијих збивања, емотивних и дирљивих, од оних забавних до најтрагичнијих и најтамнијих.

У историјско-хронолошки првом филму, *Свети Георгије...* доминантна је улога проклете судбине нације, која се преноси на усуд и осујећеност појединаца, а која се узрочно-последично успоставља кроз мит и менталитет. Осећај патоса, беспомоћности пред непобедивим силама, безизлазности пред судбински записаним значајно је за свет мелодраме и води исходу који је пре мелодрамски срећан (трајање у сећању упркос физичком нестанку) но антички трагичан. Жртвовање више није узвишени чин јер у питању није свесна жртва, вољно бирање царства небеског над овоземаљским животом и просперитетом зато што је одлуку о томе донео неко други уместо појединца. Власт одлучује ко ће бити жртвован, не водећи рачуна о народу и појединцу, а народ послушно следи вођу.¹¹

Филмско читање драмског текста *Свети Георгије...* има тематски континуитет и у националној историји филма, као реишчитавање митског подвига Великог рата, скоро пола века после исто тако легендарног филма *Марш на Дрину* (р. Жика Митровић, 1964). Док *Марш...* у жанровском погледу оличава вестерн и епско херојство нација, *Свети Георгије...* представља контра-тежу мелодрамским наративом који јавну историју пре-

10 *Професионалца* је, иначе, Ковачевић режирао у години Ђинђићеве смрти (2003); премијера је требало да буде непосредно по Ђинђићевом убиству; Лечић је тада био министар културе – што све указује на додир и стапање фикције и стварних догађаја, филма и свакодневног постојања.

11 Други вид одговорности режима за људе, неснађене или заведене у „великом механизму” историје је душевна болест и измештена перцепција стварности, опседнутост исконструисаним наративом (митом у ширем значењу), попут оног у *Балканском шиијуну*.

лама кроз интимне приче појединаца (индивидуални или колективни јунак) и танано лично (о)сећање, где су мушки морални принципи дужности, родољубља и јавне сфере супротстављени женском принципу љубави и приватној сфери. Историјски спектакл универзалног значења у *Свејџом Георију*... представља само позадину живота у забаченом селу на граници Аустроугарске, позорницу за страст и љубав, тензију прељубе, поделу и раскол здравих и обогалених. У филму нема катарзе, присутни су само пропаст, трагично осећање безизлаза и гротескно комично. Иронично поништавајући митску репрезентацију и вредност нације, Ковачевић приповеда историју Великог рата кроз сећање иронично – до границе циничног – редуковано на борбе за љубав жене. Као и у *Подземљу*, где се директно наглашава да нема рата док се не сукобе два брата и овде се подједнако жесток сукоб одиграва између мештана, суседа, блиских пријатеља, дакле браће у најширем смислу. Битка на Церу, у историји и колективном сећању забележена као један од одлучујућих тренутака, у *Свејџом Георију*... представља тачку три сукоба: љубавног (личног, приватног), оног између здравих и хендикепираних (социјалног, јавног) и коначно две војске (глобалног, историјског). Ови нивои редом су потврђени универзалним тврдњама пре свега о екстремности српског менталитета: „нама је лако да умремо, идемо само из једног мрака у други”, „не требају нам непријатељи јер имамо сами себе”, „када су добри, најбољи су, а када су лоши нема горих”.

Васколики мит деконструира се на свакој равни текста да би се поново успоставио/реконструисао тек на крају као традиционални *mythomoteur*, иронично субвертиран преображајем у личну пропаст свих ликова и колективни усуд нације (упоредити Даковић 2013: 144–145). Митска победа у поразу поништава се јер се сећање на историјску реалност показује у сцени у којој

удовице кроз блисто и мрак историјског пута нације (у будућност која је заправо вечна садашњост и циклично понављање прошлости) вуку мртва тела. (Де/ре)конструкција мита универзалним тврдњама и глобалним метафорама о локалној историји, унакрсним референцама на прошлост и садашњост Великог и свих потоњих ратова одржана је јасним алузијама на актуелни политички тренутак и његове актере.

За *Светим Георгијем...* историјски следи филм *Ко ѿо ѿамо ѿева*, који ће испричати тренутак краја – епилог земље створене по завршетку Великог рата, у међувремену преименоване у Краљевину Југославију. Први на листи најбољих филмова у првих сто година српског филма¹² Шијанов редитељски деби, прати путовање парадигматског скупа јунака – репрезентативни колективни јунак прве Југославије као јунак *road movie*-ја, али и акултурисаног обрасца *Пошћанске кочије* (*Stagecoach*, John Ford, 1939) из далеке паланке у Београд. Путници као „микрокосмос превасходно руралне Југославије” (Гулдинг 2003: 167) с различитим мотивима путују у престоницу, градећи комедију карактера и студију (стерео)типних ликова и судбина међуратне Србије. Комика потиче од дисонантности хорског „лика”, аутобуса и његових путника, ентузијазма и некомпетентности младог возача који управља једва функционалним аутобусом – налик на Грунфове изуме у Алан Форду – који упркос свему срља у неминовни хаос и пропаст. Вожња дуга два дана води јунаке друштвено-историјским путањом „[к] оја повремено нестаје, бива преусмерена војним маневрима, застојима и препрекама на путу, пролазећи небез-

12 Југословенска кинотека је 28. децембра 2016. године прогласила сто српских филмова за културно добро од великог значаја, а на листи се филм *Ко ѿо ѿамо ѿева* нашао на првом месту (интернет презентација Југословенске кинотеке, приступљено 22. јануара 2021).

бедним мостом који се урушава” (исто.). Коначно, изморени путници из унутрашњости Србије – стижу у раним јутарњим часовима у Београд у тренутку симболичког слома Југославије, маркираног звуцима бомбардовања, завијањем сирена и песме Рома који се извлаче из олупине погођеног аутобуса.

Постојање социјалистичке Југославије, од њеног настанка у пожару Другог светског рата, обележено лаганим, а онда све бржим круњењем и ерозијом, противречностима и бизарностима земље ван блокова, на размеђи Запада и Истока, на Балкану као вечној раскрсници цивилизација окончава се њеним нестанком у новом пламену, овог пута грађанског рата и тиме се повезује се *Подземљем*. На крају филма¹³ о земљи које више нема и која је била једном земља чуда и бајколиких и митских предела, људи и догађаја постаје острво које се као комад (сећања) одваја од чврстог тла (историје) и одлази низ Дунав. У филму су представљени карактери, култура и посебност сваке од живописних животних фаза социјалистичке Југославије (одређених према рату), жалосне и смешне, а дубоко контроверзној у унутрашњој природи, темељним принципима и препознатљивом трагичном и бруталном распаду.

Колективна судбина исприповедана је кроз појединачне и приватне приче ратника у братоубилачким сукобима, у коме се пријатељ–кум–ривал проглашава херојем рата, а заправо је ратни профитер, апсурдни боем у сред ужаса рата. Покретач ривалства у коме је све дозвољено је Наталија, класична деструктивна и аутодеструктивна *femme fatale* – (свачија, па и нацистичка) љубавница, која има оправдање у личном мотиву у трагедији и тајни збрињавања брата са посебним потребама. Проласком

13 Сценарио је настао на основу Ковачевићеве драме *Пролеће у јануару*.

филма кроз деценије развоја Југославије у годинама потрошачког бума и холивудизације земље, у југословенским лагодним временима декаденције, она је типска друштвена и модна икона, свестрана дива шездесетих.

Као и у другим Ковачевићевим филмским текстовима, али најочигледније и најобухватније у *Подземљу*, вртлог историјских макродогађаја је позадина личних, породичних, пријатељских прича и студије етничких и идеолошких (стерео)типа, где историја „ствара притисак на људе”. „Историјски процес најбоље је описан из перспективе онога ко није укључен у стварање историје, већ је њоме погођен” (Јорданова 2002: 158). Марко у *Подземљу* на тај начин представља само посредника виших друштвених и историјских сила, а историја открива рад механизма у коме затим појединачу делује према личним начелима и природи.

Марко и Црни су најбољи пријатељи, супротстављени у љубави и политици па, иако кумови, у духу традиције и колективног сећања од времена Првог српског устанка, окрећу се један против другог, као што расцеп у нацији рађа грађански рат, што је остало у сећању многих породица у идеолошкој подељености како у рату (четници и партизани, монархисти и комунисти), тако и у пост-четрдесетосмашким чисткама (стаљинисти и титоисти, трагично завршавајући на Голом отоку, на шта реферира сећање у *Балканском шиијуну*¹⁴). У интерпретацији

14 *Балкански шиијун*, са своје стране, бави се четрдесетосмашком заоставштином стаљинизма, у евидентном пропадању у понор деструкције историје. Филмски текст приказује параноју прошлости у градском окружењу (Гулдинг 2003: 167), (искривљено) сећање на путеве или пре странпутице тоталитаризма увијене у мит о држави, опасности од појединца и свеобухватно окриље голооточког култа. Жанровски одређен као црнохуморна комедија апсурда и фарса, филм се бави контрадикцијама и супротностима личне психологије у посебним историјским условима који спајају и карактеришу однос са историјом, али и сам друштвени тренутак Титове Југославије.

ратова као у основи интернетничких сукоба, братског раскола Наталија коментарише о комплементарности Марка и Црног „Вас двојица бисте били један добар човек.” – што се може пренети на ниво карактеризације народа и нације. Док визуелно на први поглед слични, код публике која није упућена у локални контекст и лишена сећања на доба и историјске и идеолошке прилике или која генерацијски није захватила културну традицију двадесетог века, може доћи до превида да су обојица Срби. Осим именима и надимцима, у филму, тек детаљима изгледа (патриота са епским брковима Краљевића Марка, а превртљивац са холивудским, западним брковима Кларка Гејбла) и типском карактеризацијом (рурални герилски вођа и урбани каријериста политичар) јасно су Срби из различитих средина. Цинични варалица и тврдокорни патриота у политичким контекстима Србије две су (митске) револуционарне фракције четрдесетих (доба радње филма), односно коментар постдејтонске инструментализације деведесетих (кад је филм снимљен).

Коначно, филм *Професионалац* заокружује приповедање мита о Југославији. Жанровска мешавина трилера и црне комедије прати (животну (и)сторију вечитог дисидента Теје Краја изаткану од сећања и кроз разговор са човеком из Службе, а који је годинама био за њега задужен, те као логичан одраз (и)сторије земље и државног апарата. Како примећује Ксенија Радуловић, из трагичне фарсе Ковачевић преузима „модерну осећајност, идеју апсурда у свету лишеном стабилних ослонаца, трагикомични осећај живота, као и комичке проседее појединих аутора, попут бурлескно-гротескних поступака Алфреда Жарија.” (Радуловић 2020: 874). Мотив дисидента указује на упоредивост са *Аудијенцијом* Вацлава Хавела, а даље на варијације истог основног лика у различитим социјалистичким окружењима – Фердинанд Вењак (*Аудијенција*) пружа константан отпор режиму, док Теодор Теја Крај

(*Професионалац*) почиње да сарађује са влашћу (видети Радуловић 2020). Поднаслов *Професионалца* „тужна комедија по Луки” упућује на варијацију Јеванђеља по Луки коју спонтано „исписује” човек Службе/јеванђелиста о животу Теје, дисидента и неуспелог месије у социјализму, а у истом кључу отвара јасну паралелу са филмом *Животи других* (*The Lives of Others / Das Leben der Anderen*, г. Florian Henckel von Donnersmarck, 2006), као (источно) немачкој варијацији приче.

Закључак

У свом опусу, Ковачевић константну игру сећања и историје преводи у темпорално структуралну и жанровску разиграност филмова насталих на основу његових дела и сценарија. Ковачевић реинтерпретира и реконструише званичну историју преламајући је кроз судбине појединаца, универзалних национално репрезентативних типова који обитавају у митском времену и жанровски хибридизованом простору. Велика тетралогја (*Свети Георгије...*, *Ко тамо идева*, *Подземље*, *Професионалац*) и дискретна трилогија (*Балкански швијун*, *Сабирни центар* и *Урнебесна историја*) прецизно испишују историјски временски след Југославије, од настанка до нестанка, уз константно јасно суприсуство линеарног историјског времена уписаног у кружно митско време. На тај начин историјске епохе су само мењајући хронологије исте фабуле неизбежног рата и сукоба архетипских противника који се окончава победом у поразу, моралним тријумфом, царством небеским и овоземаљским паклом. *Mythomoteur* је уточиште историје и сећања обележено разрешењем дихотомије времена:

„У дихотомији првобитно сакрално време и искуствено време, управо је прво обележено као посебно 'време'. Ми [...] полазимо од стварног, тј. пролазног и историјског времена, док је за нас митско време – испуњено догађајима, али које нема унутрашњу дужину – 'изузетак', излазак ван граница временског тока” (Мелетински 1983: 175).

Митови на филму су жанровски – од *film noir*-а до историографске метафикције – и стилски (гротеска, хипербола, карикатура, иронија, карневалски, лирски меланхолично, мелодрамски патетични) хибридно обликовани, док их све прожима и обједињује основа комедије (националног) менталитета. На фон националних историјских и пре свега трауматских догађаја Ковачевић поставља брижљиво простудиране и портретисане културно-националне типове и студије националног менталитета. Потоњи, практично закључни шаљиви спис *20 српских њогела (Срба на Србе)* тако се указује као каталог претходно излистан и приказан у филмовима насталим на основу Ковачевићевих сценарија. Тензиони однос ендемички насилне историје и сећања постаје богато сећање на историју обележено политичком и идеолошком критиком, субверзијом и коментаром, те хипертрофираним ликовима који заједно остају у сферама (покретачког) мита и његовог времена.

ЛИТЕРАТУРА

- Александер 2002: J. Alexander, On the Social Construction of Moral Universals: The 'Holocaust' from War Crime to Trauma Drama, *European Journal of Social Theory*, 5(1), 5–85.
- Александер 2004: J. Alexander, Toward a Theory of Cultural Trauma, in: Alexander, J. et al. (eds.) *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1–30.

- Асман 2008: J. Assmann, *Communicative and Cultural Memory*, in: Astrid Erll, Ansgar Nünning (eds.) *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 109–118.
- Кук 2008: P. Cook, *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*, London and New York: Routledge.
- Даковић 2008: N. Daković, *Balkan kao (filmski) žanr*, Beograd: FDU.
- Даковић 2013: N. Daković, *Serbian Darkness: History according to Dusan Kovacevic*, in: Libuša Vajdová, Róbert Gáfrík (eds.) *New Imagined Communities: identity making in Eastern and South-eastern Europe*, Bratislava: SAV, 134–147.
- Фрајденберг 1987: O. M. Frejdenberg, *Mit i antička književnost*, Beograd: Prosveta.
- Жиран 1978: R. Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris: Editions Grasset & Fasquelle.
- Жиран 1982: R. Girard, *Le Bouc émissaire*, Paris: Editions Grasset & Fasquelle.
- Гулдинг 2003: J. Goulding, *Liberated Cinema The Yugoslav Experience 1945–2001*, Bloomington: Indiana press.
- Хачион 1988: L. Hutcheon, *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. New York and London: Routledge.
- Јорданова 2002: D. Iordanova, *Emir Kusturica*, London: BFI Publishing.
- Jugoslovenska kinoteka 2016: *Kinoteka proglasila sto srpskih filmova za kulturno dobro od velikog značaja*, 28.12.2016. dostupno na: <http://www.kinoteka.org.rs/kinoteka-proglasila-sto-srpskih-filmova-za-kulturno-dobro-od-velikog-znacaja/>, pristupljeno 22. januara 2021.
- Кулјић 2006: T. Kuljić, *Kultura sećanja*, Beograd: Čigoja.
- Маргалит 2002: A. Margalit, *The Ethics of Memory*, Cambridge: Harvard University Press.
- Мелетински 1983: E. M. Meletinski, *Poetika mita*, Beograd: Nolit.
- Перић 2019: V. Perić, *Trauma i postjugoslovenski film: narativne strategije*, Beograd: FCS.
- Радуловић 2020: K. Radulović, *Disidentski paradoksi: Audijencija Vaclava Havela i Profesionalac Dušana Kovačevića. Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knjiga 68, 873–888.

СМИТ 1986: A. D. Smith *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford: Blackwell Publishing.

Nevena Daković

Biljana Mitrović

THE INTERPLAY OF HISTORY AND REMEMBRANCE DUŠAN KOVACEVIĆ'S SCREENPLAYS

Summary

This paper revolves around the analysis of the relationship between history and remembrance in movies based on screenplays by Dušan Kovačević, whose narratives (when arranged carefully) form a chronology of events in our region – from the Great War, World War II and the wars fought in the 1990's to the events of October 5th 2000. The great tetralogy (*St. George Kills the Dragon*, *Who's Singing Over There?*, *Underground* and *The Professional*) and the discreet trilogy (*Balkan Spy*, *The Gathering Place* and *The Tragic Burlesque*) precisely outline the historical timeline of Yugoslavia, from its inception to its disappearance, while the linear historical time is constantly co-present with and written into the circular mythical time. Statements on the nation and its subversion as a binding and interceding concept of history and remembrance, as well as on the characters and events happening in the infinite mythical present are precisely stated in the various features (related primarily to the genre and, to a lesser degree, to style) of the thematically consistent opus. The tense relationship between the violent history and remembrance becomes a rich historical memory marked with political and ideological criticism, subversion and commentary, as well as with the hypertrophied characters that remain together in the sphere of the (origin) myth and its time.

Keywords: Dusan Kovacevic, history, memory, myth mythical time, Yugoslavia

Александар С. Јанковић*
Универзитет уметности
Факултет драмских уметности у Београду

791.3:821.163.41.09-2 Kovačević D.

КАТАКОМБЕ СРПСКИХ СТРАНПУТИЦА
(Појам смрти у филму *Сабирни центар* (1989)
Горана Марковића по драми
Душана Ковачевића)

После огромног позоришног, телевизијског и биоскопског успеха драма Душана Ковачевића током осамдесетих, Горан Марковић се одлучио на екранизовање најелегичније у опусу писца. Иако уобичајено доминирају идеолошке, политичке, социјалне и историјске поделе као и у већини Ковачевићевих драма, *Сабирни центар* носи посебну врсту патоса али и узвишености којом се објашњава да су све те поделе израженије између света мртвих и живих. Табу смрти, тј одсутних душа прати посебна сатирична стилизација која се онеобичено уклапа како у опус писца Душана Ковачевића, тако и опус Марковићевих филмова.

Кључне речи: *Србија, смрт, поделе, идеологија*

* * *

Као потпуно свежа и нова појава у домаћој драматургији свог времена, Душан Ковачевић је корене, можда, имао у скромном драмском опусу Љубомира Симовића или Момчила Настасијевића, међутим идиосинкратич-

* bonvivan@gmail.com

ност његових позоришних, филмских¹ и телевизијских пројеката² обележила је седамдесете и осамдесете. Ван црноталасовских конвенција, Ковачевић је жанровско утемељење нашао у црној комедији смештеној у специфичним историјским околностима. Управо је филмска сарадња са Слободаном Шијаном, Емиром Кустурицом³ и Гораном Марковићем, омогућила глобално југословенско одобравање и прихватање. Што значи да су баш осамдесете биле декада Ковачевићевих највећих успеха, од филма *Ко то тамо пева*, из 1980. званично најбољим српским филмом свих времена па све до *Сабирног центар* 1989. Горан Марковиће је, са друге стране од краја седамдесетих па до почетка деведесетих⁴ створио импресиван корпус филмова версатилних тематских и жанровских оквира који, међутим, имају једну, формановски речено, заједничку особину. Скоро сви филмови се догађају у институцијама које представљају метафору друштва. Локално у глобално. Тачка спајања је највероватније био Марковићев најбољи филм *Дежа Ви (Већ виђено)* који први третира још увек осетљиву тему, однос старе грађанске и нове социјалистичке Србије. *Сабирни центар* је засигурно неминовност сарадње ова два горостаса домаћих извођачких уметности.

По ономе што их уочљиво од осталих Марковићевих идрењака, Већ виђено и Сабирни центар чине занимљив циклус са Националном класом: сва три мимо огромних

-
- 1 Сценарио за *Ко то тамо пева* (1980), *Поседан претршман* (1980), *Балкански швијун* (ко-режија) (1984), *Марашонци прче њочасни круг* (1982), *Сабирни центар* (1989)
 - 2 *Повраћак лојова* (1975), *Двосрука кафана* (1975), *Звездана прашина* (1976), *Чардак ни на небу ни на земљи* (1978/79)
 - 3 *Подземље* (1995)
 - 4 *Специјално васишпање* (1977), *Вариола вера* (1982), *Мајстори, мајстори* (1980), *Тајванска канаста* (1985) *Дежа ви (Већ виђено)* (1987), *Сабирни центар* (1989)

разлика, поседају као архимедовску „тачку ослонца” – један главни, то јест централни, истакнути и бојашно разрађен мушки лик, након Флојда, луди музичар и седе археолог – оба именованом Михаило – јесу „кружни (карактерни) планови” око којих сви и све друго у њим пројектима кружи и осмишљава се. Ти „сви друти”, наравно, и даље су знани, раскошни букет Марковићевој „карактерној секцији”, само што сад настају у другојачији ири, односно међусобној подели „драмској шери” (Мунитић 2001: 36).

Како су обојица идеолошки различити, свеобухватна национална, психолошка дијагноза, и константна конфузија комплекса више и ниже вредности су се величанствено уклопили у филмску верзију дуготрајне представе из Београдског драмског позоришта. *Сабирни центар* вероватно није Марковићев најбољи филм, а није ни међу најбољим Ковачевићевим драмама, али поседује јединствену тему тако специфичну за овај посрнули национ, а то је фетишизација смрти. Ако се притом дода специфичан историјски контекст као у филмовима, тј драмама, *Мартионици ирче почасни круи* (време убиства краља Александра), *Ко то тамо њева* (дан пред бомбардовање Београда од стране луфтвафеа) или *Свети Георгије удива аждаху* (време око Церске битке), онда *Сабирни центар* представља централни део овог мултимедијалног амалгама. За почетак карактер, њуд и менталитет Ковачевићевих протагониста и антагониста је увек био утемељен у централној Србији, и ово је први пут да се тематика удаљи из престонице, не рачунајући његову најбољу драму *Свети Георгије удива аждаху*. Друго, топоним „оног света” је често романтичарски био приказан у англоамеричкој кинематографији. Од бирократских небеса *Пишања живоја и смрти* Мајкла Пауела (*A Matter of Life and Death*, Michael Powell, 1946), *Небо може да чека*, Џорџа Кјукора (*Heaven Can Wait*, 1943, George Cukor) па

све до *Боксери игу у Рај* (1967) Бранка Человића. „Онај свет” *Сабирној ценџира* је лишен новозаветног опроста и старозаветних фантазмагорија. Више је утемељен у атеистичку фантазију о ништавилу па чак и у нихилистичко предграђе царства Хада и његове жене Персефоне. Штавише, у филму је конкретизован кроки из драме. „Онај свет” се налази на светлој страни месеца, и самим тим је одређен и датум када се цео филм догађа, 16. јула 1969, када је Аполо 11 прешао преко Сабирног центра, дајући протагонистима лажни оптимизам утемељен у мит о Орфеју. Штавише, у филму се користи директан пренос са Миливојем Југином⁵.

Сабирни ценџар њак значи лисџи сајенс-фикшн, не међузвездане већ међудимензионалне, инџер-реалиџејне врсџе, џричу о сџаром археолоџу, џосвећеном мудраџу сџособном да „наџуши”, оџкрије и онда џревали џуџ између различџџих, немерљиво удаљених нивоа, односно џланова џосџојања. Тај друџи Михаило је деџе заора коџа, џакође миленијумима, беше неџовао мџџ, џа онда оџуда – оџеџ џоком џрошлоџ века – џреузео нови жанр, научна фанџасџџика, моџџив џудскоџ биџа лансираноџ у оџромни универзум, у дескрај џосџојања, факџичкоџ и уџоџџскоџ, у координатџе којима ефемерни човек-земаљаџ џокушава замислиџи вечностџ. Такав знамен, узвишеноџ – у исџџи мах дескрајно симџаџичноџ човечуљка, џџџанскоџ визионара у фиџури деџџџасџџоџ чџке. Раде Марковић – још један волшебник џлуме – иџра елеџанџијом и унуџарњим блеском, реџимо, Алека Гинџиса као Бена (Оди Ван) Кенобија код Лукаса у звезданим раџџовима. При чему ексџџеријер (друџи лајџ-моџџив Горановоџ кино деџџфровања џосџојања, у исџџи мах џемељна иконоџафска десконачниџа сајенс-фикшнџа), џосџџаје џу дуџџирани „маџџеријални џарџнер” Михаилу-звездо-часнику: овоземаљски сеџменџ, нуџџџев-

5 Ваздухопловни инжењер, популаризатор астрономије, публицист.

ским њалећом ушарањен, јесте она истиа њразњикава, њфрањикомично зањјаласана барица какву знамо из њрењходних Марковићевих њрењака, док је дрући, оносњрани ексњеријер, замишљен као њеоморфни арњшефакњ; не одвише луксузно ојрељено уњјоињско њросњрансњиво, изнуњра ињак њо мери (како њо назива Елијаде) „свејтої времена мийа” (Мунитић 2001: 37).

СФР Југославија је крајем шездесетих била и даље у амбивалентним односима са протагонистима Хладног рата тако да је Брозов однос и са Кенедијем и са Брежњевим, и са Фордом и са Хрушчовим изгледао као савршено нивелисање биполарног света. Однос протагониста из „Сабирног центра” према свемирској трци и доминацији је преузет из свесрпске вечите подељености на оне који зборе истину и на оне који лажу. Свепрожимајући демијург ове трагичне поделе је доминантни наратив не само у Ковачевићевим медијским урадцима него и код политички и идеолошки самосвесног Марковића у сваком филму после *Сњецњалної васњињњања*. Флагрантни пример и магнум опус Марковићеве каријере, *Већ виђено*, има изражен дуалитет уништене грађанске класе, оваплоћене у злослутној судбини пијанисте Михаила и нагрижености и патине комунистичког система, који је неприродно само продубио озбиљан српски идеолошки јаз. У овом случају духовном имплозијом, тј. менталним посрнућем и застрањивањем карактера главног лика под тежином потиснутих успомена, добили смо незадрживу деструктивну силу, чији је, на крају, катализатор баш музика коју много година касније изводи овај трагичан лик несвестан себе и околине.

Још један дисторзиран глобалан идеализам кроз трагедију појединца је и комедија *Тајванска канасња* о изгубљеним и прилагођеним бившим учесницима демонстрација (студентима) 1968. у Београду када је

Броз, пост фестум, признао да су студенти у праву. Саша Белопољански у својој наивној неприлагођености је још један пример суштинске пасивности и непроменљивости Марковићевих јунака у борби против не само бирократске и технократске аждаје система него и у елегантној и полусвесној немогућности да држи дизгине сопствене приватности развејане у скицама и срчи кратких епизода истинске среће и задовољства. Марковићеви (анти) јунаци су у суманутим олујама пролазности одбијајући компромис и свесно се бацајући у нигдину личног амбиса који су сами изабрали. А то је највидљивије у *Тајванској канасији*, *Већ виђеном* и *Сабирном ценџиру*. У ствари, мењајући *joie de vivre* у *cri de coeur*. Станковићевским речником, имају *urban епни* жал за младос' која се никад вратити неће, али која је представљала једини вредни животни период.

Сшаросџ и Младосџ су велики неџријашељи....Сшаросџ (мудросџ) је џроџала, и хаџде да видимо шшја младосџ може...Украџико, родио се нови морал који крчи свој соџсџивени џуџ најред и жесџоко се дори џроџив сшароџ (очаја). Не ди џредало да џосџоџи било каква аџуменџиација у овом судару. Међуџим, у новом џорейџу сшвари, сшари морал урла на нов, заџо шшџо је сшар а нов мрзи сшари јер иџра на карџу лажноџ сенџименџа. Када један груџоџ џризнају, џек онда имају џрава на разџовор....не џре. (Биркин 1979: 286).

У осталим Марковићевим филмовима доминира колектив. У *Вариоли вери*, омнипрезентна држава, тј. власт је алегорија за смртоносну болест и хипертрофирану појавност исте. У *Мајсџори*, *мајсџори*, скоро па „Deus Ex Machina” појављивање „министра образовања” који решава међуљудске проблеме такође говори о тоталитаризму и етатизму. Међутим, *Сабирни ценџар*

је сниман на самом крају осамдесетих, када је политика постала врхунски концепт локалне популарне културе. *Новим џаласом*⁶ југословенска (суб)култура је добила легитимитет и еманципацију. Тематски и концептуално, наратив о љубавним заносима и странпутицама се претворио у бунтовничке урлике који су спорадично реметили континуиране организације власти и однос према младима. Иако је први талас *Новој џаласа* као и већина великих, значајних и катарзичних уметничких покрета⁷ трајао прекратко, из рецидива је јасно да је почетни ударац био флагрантан у културном, социјалном али и у политичком смислу. Прихватити очигледне промене у СФРЈ у том тренутку није било ни пожељно ни политички коректно. Како Пол Рикер (Paul Ricoeur) констатује: *Ниједна култура не може њрејрјейи и айсордовайи шок модерне цивилизације. Ту је њрисујан њарадокс: како њосјайи модеран и врайији се изворима.* (Хачион 1996: 115). Тако је тадашња експлозија креативности опстала као данашња индустрија носталгије која још увек нуди идеале СФРЈ осамдесетих као вечиту адолесцентску дистопију како за генерацију X тако и за данашњу младеж.⁸ Међутим, убрзо настаје и нека врста *фрајменџа* ције њерсоналних идентџијеџа (социјална класа, локална припадност, комшилук, религија, националност имају

6 Свеобухватни културни покрет (књижевност, рокенрол, сликарство, театар, филм...) који је започео нешто пре смрти Јосипа Броза крајем седамдесетих и обухватао младу, прогресивну културну сцену Љубљане, Загреба и Београда (и донекле Сарајева) који није дуго трајао пер се, 81979-1982) али је оставио велики утицај до почетка деведесетих.

7 Немачки експресионизам, Италијански неореализам, Британски панк...

8 Место у којем „младост” има посебан значај понајвише због снажне припадности Љубљане – Загреба –Београда и борбе против неправди, ауторитативне политике кроз левичарски идеал „братства људи”.

све више вредности) која ће незадрживо водити у кулминацију почетком деведесетих. Штавише, конзумеризам је постао веома битан за индивидуализацију насупрот соцреалистичкој саборности и колективној свести, јер се на тај начин ствара модеран идентитет (ТВ, рокенрол и филм су универзални језик). Поп култура, у ствари, неславно спаја комунистички, псеудоутопијски идеал о универзалној, свеопштој култури и западњачку тежњу глобалног тржишта што је у локалном случају створило геополитичку дисторзију, драстичан и драматичан поремећај континуитета вредносних парадигми чије се последице можда највише осећају почетком друге декаде XXI века, тј. културним обрасцем генерације која је рођена између VIII седнице СК КПЈ, говора Слободана Милошевића на Газиместану (28.06.1989) и почетка Балван револуције у Српској Крајини (август 1990). Ствара се нека врста културног вакуума у којој влада теорија хаоса и где издвојени феномени стварају илузију система у коме управо идентитет и сећања имају травестирани значај. Технолошка револуција, перверзна верзија првобитне акумулације капитала у индустријализацији Србије, перманентне политичке и етничке нестабилности стварају парадоксалну културну ситуацију која понекад подсећа на Вајмарску републику пред долазак нациста, понекад на ониричку елузивност краја осамдесетих, понекад на софоморни идеализам КПЈ по завршетку НОБ-а. Зато је *Сабирни центар* постао „последњи југословенски филм” који је и неколико месеци пре почетка „свођења рачуна” показао *fin de siecle* једној држави која се развијала под болесним условима и као и сваки терминални болесник, имала величанствене али прекратке узлете луцидности и у теорији, племенито утемељене идеје. Сцена у којој Стеван Савски Кесер активира ручну бомбу на улаз⁹ у ката-

9 coincidentia oppositorum (jedinstvo suprotnosti)

комбе које спајају два физички одвојена али не и потпуно раздвојена света, представља урушавање не само глобалних идеолошких странпутица и понора него и личних никад несређених односа, без опроста, без кајања, без осврта.

Фанџазија као инџроверџина иџра џродукџи је иџре између археџиџиџова колеџиџивноџ несвесноџ и џосџиџјаних околносџи индџивџџуе. Фанџазија нема реџресџвно значење дексџџва од реалносџиџи, неџо је модус оџерандџ иџсихолоџкоџ расџџа, џџо јесџ нераскидџиви део живоџџа коџи нас води у бџдуђносџи. (Стивенс 1990: 87)

Макрокосмос ове теме омогућио је овом филму да добије главну награду на фестивалу научне фантастике у Аворијазу, микрокосмос је са друге стране донео награде на домаћим фестивалима, најбољи филм и сценарио у Пули, па затим награде у Херцег Новом, Нишу, Београду. Суштински проблем којим се бави овај филм је горуће питање идеолошке поделе у Србији, представљен кроз заводљив наратив у коме као да нема позитивних ликова. На митској табли, коју професор налази у римским ископинама и која представља везу живих и мртвих, пише „коинциденција опозиторум”, тј. јединство супротности, што двосмислено упућује на национални идеал који никада неће бити остварен. У општем замешатељству врелог јулског дана обитава зачаран круг односа и повезаности. Професора деценијама двори свастика јер му је жена преминула млада. Њихов син се не слаже да кућа постане задужбина и музеј и планира да је прода комшиници чије је муж, пекар, преминуо када му је „нова” власт после „ослобођења” узела све. Штавише, њихов син се жени ћерком локалног партизанског кабадахије који је реквирирао пекару, и не само пекару. Професоров комшија и берберин је одговоран за

смрт рођеног брата 1942. јер није хтео да га спасе од нацистичке хајке, док се локална лекарка бахато односи према пацијентима, иако је имала оца уваженог доктора. Однос живих и мртвих је испреплетан типичним српским усудима, па зато ни мртви немају права на хришћанска Небеса, него су заувек затворени у лимбу несређених породичних и комшијских односа, што представља Србију у микрокосмосу вечности. У тренутку када добију могућност да се врате у свет живих, заинтересовани мртви морају да прођу кроз катакомбе прошлости које садрже деликатне епизоде из митологије и историје, оковани Прометеј, Христов пролазак кроз *Via Delarosa*, страдање Јованке Орлеанке, крсташки ратови, Гаврило Принцип убија надвојводу Фердинанда, а онда и свет у пожару где се појављују Хитлер и Стаљин. У свим историјским драмама Душан Ковачевић има лик пасивног приповедача који је филмским језиком „МекГафин”. У *Свети Георгије убива аждаху*, то је поручник Тасић, у *Подземљу* то је Иван Дрен, тј. Славко Штимац, у *Сабирном Центру* то је Јанко Савски локални пијанац, син Стевана Савског Кесера, који се исиљеним монолозима о пошаста историје поставља као савест драме, али и људског рода. Бонвиванским шармом Јанко говори о историји као вечитом ратовању уз спорадичне паузе да се очисти старо и измисли ново оружје. Историја је историја мртвих, највећа болест – глад. Осим очигледне митологизације и романтичног дискурса кључних момената и ратних победа Српске војске, пре свега у Великом рату, скоро да не постоји ни свест а ни публикација о историјским и политичким контекстима како је Краљевина и под којим условима ратовала¹⁰. Штавише, да неминовни Велики рат није

10 Кредитне омче задужења према француским банкама због Балканских ратова, слање неадекватне муниције на фронт,

почео на Дрини јула 1914, историјска слика би била драматично другачија. Један немушти метак тинејџера и романтичног песника у најави и поборника идеје уједињења свих јужних Словена је нехотице утицао на стварање новог поретка континента који је у том тренутку владао скоро целим светом. Један софоморни метак је од Гаврила Принципа створио демијуршку фигуру који ће свом национу донети несагледиво страдање. Цена је свакако увећана (или умањена) рецидивима комунистичке револуције 1941 –1945. па је и уметничко третирање тековина Великог рата из данашње перспективе дисторзирано, стилизовано и без реалне резонанце. Како сваку ревизију подстиче актуелна политика, филмско читање Првог светског рата у последњих пола века је *Weltschmerz* конфузног национа у потрази за сопственим, увек измичућим идентитетом. Историјске странпутице цивилизације су вечити погрешни избори целокупног људског рода где се најбољи жртвују за игнорантску већину, било да краду ватру од богова, зборе о врлини и спасу и опросту. И баш ту лежи читав (не толико) скривени ниво *Сабирној ценџира* као тужног подсетника свих наших грехова и грешности.

започињање ратних дејстава усред жетве у претежно аграрном друштву каква је Србија била. Преко 20.000 страдалих војника у Балканским ратовима и скоро исто толико инвалида. Сопствено стварање стања заборава од краја II светског рата и НОВ-а чије су победе схваћене као војни преседан у историји ратовања.

Закључак

Парадоксално, Душан Ковачевић је последњи значајан драмски писац у националном континуитету који говори о усуду истог тог нација кроз своју ерудицију и елоквенцију. Ковачевић је изместио свој поглед на историју који не припада црноталасовским¹¹ књижевним (а ни филмским) горостасима колико преиспитивањима, ковитлацима и апсурдима овог малог простора и његових становника. Горан Марковић је зато и последњи значајан филмски редитељ који је истински срећан крај у домаћем филму заменио завршецима социјалне релевантности, који уместо да донесе утеху и катарзу, доноси амбивалентан осећај правде за главне ликове или ироничне трагедије.

Пре четврт века је започела успела транзиција модерне драматургије ка личном искуству, нихилизму и

11 Црни талас је био спонтана уметничка платформа а не организовани покрет (који је тенденциозно и опортуно добио назив од бирократских цензора и Удбе), потреба да се промени перспектива сагледавања свакодневице и НОБ-а је била парадигматична и инхерентна суштини уметности. Писци попут Антонија Исаковића, Добрице Ћосића, Слободана Селенића, Бране Црнчевића, Борислава Пекића, Драгослава Михајловића, Љубише Козомаре, Гордана Мићића, а затим и редитељи Живојин Павловић, Душан Макавејев, Александар Петровић, Јован Живановић, Мића Поповић, Желимир Жилник, Ђорђе Кадијевић, Пуриша Ђорђевић, Бахрудин Ченгић, Боро Драшковић... били се (често скрајнута или цензурисана) супротност доминацији социјалистичког елитистичког кича, који је народу нудио величанствене ратне епопеје или шарене (холивудске) ескапистичке водвиљске комедије, сматрајући реализам или *Verité* за највеће народне непријатеље. Постојање критике доминантне идеологије у друштву које за себе тврди да је квинтесенција слободе мишљења и делања је цинични и софоморни егземпляр памфлетских идеала лажне једнакости.

мизантропији. Данашње генерације које се баве писањем су много рационалније, снисходљивије, „генетски” лишене непостојећег патриотског идеализма и романтизма, вођени само интересом што показује данашња петља политике и историје. Политичка или уметничка фигура која би персонификовала нову генерацију више не може да се пронађе јер су идоли ове врсте остали у ранијим епохама. Ленон (John Lennon), Кенеди (J.F Kennedy) или Че Гевара (Che Gевара) новим генерацијама више немају никакав значај чак ни историјску релевантност. Начин егзистенције младих се драматично променио тако да су хероји (чак и као родитељи) превазиђени. Левичарске идеје и наративи су последњих двадесет година прилично компромитовани или превазиђени или су доживели драстичну дисторзију одлазећи у екстреме. Млади имају површну слику о историји, па се окретање хедонизму и нихилизму чини као најлогичнији избор по шинама, павиљонима или супермаркетима. Ковитлац промена које су условили историјски процеси довео је до културних потреса који су допринели стварању *глобализма*. Овај синкретички феномен током друге половине XX века и с почетка XXI века смањује свет и чини га асиметричним, хибридованим и акултуралним. Нове и мало познате културе се утапају у системе вредности западне цивилизације дајући специфичну инјекцију виталности. Одатле потиче и конфузија када *Глобално* прети да све постави у *Melting Pot* дискурс у којем свако може и уме да схвати локалну муку како заповеда дух времена. У земљи као што је Србија, сећања и идентитет су елузивна и дубиозна ствар.

Несумњиво је много лакше користити последице историје од узрока. Али због првог, друго је јасније – ове последице су величанствено изведене на светло од стране филмске уметности која пружа чист увид у узроке који су раније

били прилично нејасни. А имати увид у не само све што постоји него и што може бити схваћено је изваредан извор информација, научни или историјски.

Болеслав Маџушевски (*Boleslaw Matuszewski*) „*Une Nouvelle Source de l'Histoire*” (*Paris, 1898*) (Велч 2001: 1)

Међутим, када је сукоб на Балкану 1991–1999. постао глобални феномен, део популарне културе и инхерентна матрица, наш сопствени однос према сопственом историјском наслеђу, а самим тим и према идентитету и сећању, постао је *Memento mori*, тј. подсетник сопствених грешака и смртности. Одатле специфичне филмске тенденције које се конфузно смеђују као дневна политика, одатле и специфичан однос према блиској прошлости. Културна (и социјална) мистификација осамдесетих је због дисконтинуитета деведесетих условила хибридни културни улазак у нови миленијум.

Консеквентно томе, попкултурне осамдесете и деведесете захтевају систематизацију и евалуацију без емотивних и носталгичних странпутица. У том смислу, када је вечита и недоречена борба за национално питање и идентитет постала депласирана, превазиђена и утопљена у бесмисленом осећају за правду српске кинематографије, нови век није донео одговоре на недоумице и глобална питања, већ је продубио „зечију” рупу ка софоморном патосу и посрнућу. Ако после нихилизма и мизантропије мора да се појави трачак светлости, онда тренутно стање у српском филму инфантилном аутодеструкцијом спаја већ одавно разбијену парампарчад поноса, идеала и љубави.

На крају, било да се боре за различите симболе и схватање нације, по идеји Ковачевића и визуелној композицији Марковића, *Сабирни ценџар* је начелно кафански солилоквиј о немогућности људског рода да духовно и интелектуално еволуира, да сагледа у будућност без

освртања у прошлост. Оно што је пророчки је и савремени тренутак који је окован као и Прометеј и његов орао у вечитој петљи вечитих питања било да је у питању Косово, Босна или Црна Гора. Нека цвета трешња у планини и нек се пролеће на пут спрема, када је све исто у мом крају само.....

„Учинио сам нешто што ми раније није падало на памет: у америчку сам изградио чак екстеријер дворишта. Могао сам да снимим било где, у реалном простору, али ми је осећај да све мора бити по мало артифицијелно, налао да по најправом у завореном. Ја, који сам почео као документариста на телевизији, први филм направио у веристичком, квазидокументаристичком стилу, одједном сам почео да правим вештачку реалност, верујући како је она филмска важнија од стварне. Оно што сам као постојачки почео у „Већ виђеном” сада је постојао мој стварни џрема истини.” (Горан Марковић) (Медић 2016:16).

ЛИТЕРАТУРА

- Биркин 1979: Andrew Birkin, *J.M. Barrie and the Lost Boys*, London: Constable.
- Велч 2001: David Welch, *Propaganda and the German Cinema 1933–1945*, London: I.B. Tauris.
- Медић 2016: Маја Медић, *Nacionalna klasa: igrani filmovi Gorana Markovića*. Beograd: FCS
- Мунитић 2001: Ranko Munitić, *Goran Marković*, Beograd: Centar film
- Стивенс 1990: Antony Stephens, *On Jung*, New York: Routledge.
- Хачион 1996: Linda Hačion, *Poetika postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi

Aleksandar Janković

CATACOMBES OF SERBIAN WANDERINGS IN ERR
(The notion of death in the film *Sabirni Centar* (1989)
by Goran Marković *dir.* after a play by Dušan Kovačević)

Summary

After Dušan Kovačević's plays and screenplays achieved an immense success in theatres, cinemas and on television during the 1980s, director Goran Marković decided to film the most elegiac one in the writer's oeuvre. Although dominated by ideological, political, social and historic rifts, as is usually the case with Kovačević's plays, *Sabirni Centar* carries not only a particular sort of pathos but also a solemnity that illuminates all such rifts as being even more pronounced between the worlds of the living and the dead. The taboo of death, i.e. of absent souls is treated with a satirical stylisation which in its own unusual way fits well into the oeuvres of both the writer Dušan Kovačević and the director Goran Marković.

Key words: Serbia, death, rifts, ideology

ЈЕЗИЧКЕ И СТИЛИСТИЧКЕ АНАЛИЗЕ

Милош М. Ковачевић*
Филолошки факултет Београд
Филолошко-уметнички факултет Крагујевац

801:821.163.41.09-2 Kovačević D.

ДОМИНАНТНЕ СТИЛСКО-ЈЕЗИЧКЕ ОСОБИНЕ ДРАМА ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА

У раду се издвајају и анализирају језичко-стилске особености драма Душана Ковачевића, и то: 1) специфичност деиксе, 2) однос дијалога и типова туђег говора, 3) дијалог и говорна карактеризација ликова, 4) реитерација и апосиопеза у дијалогу, 5) досјетке у дијалогу. У специфичној реализацији тих пет тематских цјелина препознају се стилско-језичке доминанте дијалогског језика драма Душана Ковачевића. У раду се, дакле, анализи подвргава једино језик дијалогских реплика, док изван анализе остаје језик ауторских дидаскалија.

Кључне ријечи: Душан Ковачевић, језик драме, дијалог у акцији, управни говор, слободни неуправни говор, реитерација, апосиопеза, досјетке

1. О питањима језика и стила драмскога текста

У јединој монографији на српском језику посвећеној језику и стилу драмскога текста Марина Катњић-Баркаршић увод започиње карактеристичним мишљењем неколицине аналитичара драмскога дискурса – да се при

* mkovacevic31@gmail.com

говору о особености стила драмскога текста „ради о *Занемареном Дјетету* стилистичких и књижевнотеоријских истраживања” (Катнић-Бакаршић 2003: 9). Ако се наведеном придода и мишљење једног од највећих живих свјетских лингвиста, англисте Дејвида Кристала, да је „необично мали број студија с лингвистичког гледишта о драмском жанру” (Кристал 1995: 75) – онда наведена констатација о језичко-стилским истраживањима драме као „*Занемареном Дјетету*” још више добија на тежини.

А разлог томе свакако није један, него их је више¹. Наиме, драмски текст је специфичан у функционално-стилском раслојавању језика, јер с једне стране – заједно с прозним и поетским – представља један од трију подстилова књижевноумјетничког стила, а с друге стране, он је – заједно с епским и лирским – један од трију основних жанрова прозног и поетског подстила (Тошовић 2002: 182–183). Дакле, драмски структурисан текст може бити како посебан подстил, тако и посебан жанр у оквиру других подстилова. А ако се изучава као жанр у оквиру нпр. прозног и поетског подстила – онда су драмске, као жанровске, нужно у анализи подређене прозним и поетским као наджанровским или (под)стилским карактеристикама. Потом, статус саме драме је, у односу на друге књижевне родове, врло специфичан, по томе што се драмски текст по правилу пише за сценско извођење, за позорницу, тј. за гледање, али је он истовремено и књижевни текст, текст који се може читати и тумачити као и сваки други за читање намијењени текст, као уосталом и сваки поетски или прозни текст. Али за разлику од поетског или правог прозног текста, драма је „прво и пре свега другог дијалог у акцији. Ако се изузму малобројни изузеци, наративни оквир састоји се искључиво од језика ликова и визуелне инсценације у којој они

1 Те разлоге образлажемо у Ковачевић (2013:316–322).

дејствују” (Кристал 1995: 75). „Драма као *дијалої у акцији* није, међутим, исто што и у текст вјерно пренесена конверзација” (в. Саразак ред. 2009: 86; Катнић Бакаршић 2003: 186-189), прије свега по томе што је писани драмски текст „двотекст”, а конверзациони „монотекст”. Конверзацију чини само шире схваћени „дијалог у акцији”, дијалог који у себе укључује и монолог и полилог. Драма као писани текст несводива је, међутим, само на дијалог, зато што она нужно укључује и текст дидаскалија, као различитих врста пишчевих упутстава глумцима и редитељу за „правилну” и писцем предодређену сценску реализацију писаног драмског текста.

Но и поред тога, ако је драмски текст (и) књижевноумјетнички, – а јесте – и ако анализа тог текста треба да буде лингвостилистичка – а циљ овога рада управо то јесте – онда би и општи критеријуми те анализе морали за тај текст бити исти као и за сваки књижевноумјетнички текст. Притом би се анализа сводила на „дијалог у акцији”, чиме би драмски текст био само подврста прозног наративног текста са управним говором као јединим предметом испољавања и истраживања.

Проблем, међутим, усложњава чињеница да управни говор као «сукус» дијалога није само основ драмске књижевности него истовремено и основна форма разговорног функционалног стила. Из тога онда происходи да би истраживање језичко-стилских карактеристика драме требало проводити као испитивање међуодноса карактеристика разговорног функционалног стила и језика драме („дијалога у акцији”). Иако разговорни функционални стил и језик драмског текста садрже низ заједничких особина, та два плана испољавања језика никако се не могу поистоветити, најприје по томе што је текст драме „двотекст” јер садржи и текст-дидаскалија, које су несвојствене разговорном функционалном стилу, него и по томе што формално

исте језичке јединице у разговорном функционалном стилу и у драми нужно имају различиту вриједност – у разговорном стилу њихова је употреба условљена комуникативном функцијом, а у драми искључиво – поетском.

Уза све то остаје још једно, за нашу тему, можда и најзначајније питање – питање особености драмскога језика једнога драмскога писца, оvdје Душана Ковачевића, у односу на иначе особени језик драме уопште. Драмски писац по логици ствари мора поштовати нужне компоненте драмскога језика (текста), али уз то, жели ли бити оригиналан, самосвојан, препознатљив – мора исказивати специфичност у реализацији тих нужних језичких драмских особина.

2. О доминантним језичко-стилским особинама драма Душана Ковачевића

И управо на тај начин, кроз специфичну реализацију, нужних драмских језичко-стилских особина, оvdје желимо представити доминантне стилско-језичке карактеристике драма Душана Ковачевића. И то не свих драма – него драма за које сматрамо да на најбољи начин на језичко-стилском плану репрезентују самога Душана Ковачевића. За анализу смо из драмског петокњижја Ковачевићевог, у издању Завода за уџбенике из 2013. године, које садржи 20 драма – одабрали седам, написаних од 1972. до 1990: *Марайоници њрче њочасни круј* (МТПК), *Радован Трећи* (РТ), *Шџа је џо у људском бићу шџо ја води њрема њићу* (ШЉБВП), *Пролеће у јануару* (ПуЈ), *Балкански шџијун* (БШ), *Професионалац* (П) и *Урнебесна њраџеџија* (УТ).

Доминантне језичко-стилске особине драма Душана Ковачевића оvdје ћемо разматрати у оквиру реализације неких од нужних језичких и/или стилских карактери-

стика драме, а то су: 1) специфичност деиксе, 2) однос дијалога и типова туђег говора, 3) дијалог и говорна карактеризација ликова, 4) реитерација и апосиопеза у дијалогу, 5) досјетке у дијалогу.

2.1. Специфичности деиксе у Ковачевићевим драмама

У литератури је већ примијећено да лингвистичко-стилистика интерпретација драмскога дијалога нужно укључује деиктичност, која је „нужан увјет и полазиште за разумијевање свакога драмског текста” (Катнић-Бакаршић 2003:17). Наиме, основну схему драме и драмскога дијалога чини четворојезички деиктички, замјенички и замјеничкоприлошки, међуоднос: *ја* – *џи* – *овдје* – *сага*. На том деиктичком међуодносу темељи се класично драмско тројединство: јединство радње (на коју упућују деиктичне замјенице *ја* и *џи*, које искључују испреплитање двију или више упоредних радњи), јединство мјеста (на које упућује замјенички прилог *овдје*) и јединство времена (на које упућује замјенички прилог *сага*).

Оно по чему је Душан Ковачевић специфичан у реализацији драмске деиксе није, међутим, везано за остварење тог на деикси заснованог драмског тројединства. У Ковачевићевим драмама, наиме, деиктична специфичност везана је за прагматичко-катафоричку употребу деиктичких јединица. И то по правилу за језичке јединице дисталне деиксе. А то су замјеничке лексеме којима се упућује на предмет говора и оно што је у вези с предметом говора. Док анафорска функција деиктичких ријечи подразумијева упућивање на претходно идентификовани кореферент, дотле катафорска функција деиктичних замјеничких ријечи подразумијева упућивање на денотат или референт чија се идентификација врши у слиједећем тексту (овдје репликама).

И управо је начин катафорске употребе деиктичких лексема (замјеница и замјеничких прилога) једна од језичко-стилских доминанти Ковачевићевих драма. Ковачевићеву катафорску деиктичност могли бисмо дефинисати као потрагу за идентификацијом, потрагу за *одређеном референцијом* појма на који се деиктички упућује у драмској реплици. Показаћемо то једном од најбисернијих Ковачевићевих „катафонских деикси” оствареној у разговору између Милутина и Лакија у првој сцени првога чина „Маратонаца”:

МИЛУТИН: [...] Лаки, шта си хтео да ме питаш?

ЛАКИ: Је л' *оно* у реду?

МИЛУТИН: Које *оно*?

ЛАКИ: У вези *с оним*?

МИЛУТИН: Јесте, само да пристане и *онај*.

ЛАКИ: Који *онај*?

МИЛУТИН: Па *онај*!

ЛАКИ: А, *онај*! Па *он* мора да пристане *збој оној*.

МИЛУТИН: Ког сад *оној*?

ЛАКИ: У вези *с оним*.

МИЛУТИН: А, ти мислиш *на оноја*?

ЛАКИ: Да, а на кога си ти мислио?

МИЛУТИН: Ја сам мислио *на овој*.

ЛАКИ: Ма, *џај* је пристао!

МИЛУТИН: Кад? Кад је пристао?

ЛАКИ: Па, *онда*. После разговора *с оним*.

МИЛУТИН: Ниси ми ништа говорио.

ЛАКИ: Како нисам, реко сам ти *онда*.

МИЛУТИН: А, то си ми *за њеја* говорио?

ЛАКИ: *За њеја*, побогу! Не могу прескочити *човека* кад се ради о његовој кожи.

МИЛУТИН: Извини, нисам знао да сте разговарали. И хоће?

ЛАКИ: Наравно. Оберучке.

МИЛУТИН: А шта нуди?

ЛАКИ: Па, за почетак, ако *оно* добро крене... (МТПК, 37–38).

Цијели дијалог представља својеврсну потрагу за одређеном референцијалношћу. Наиме, у свим репликама дијалога употријебљене су деиктичке замјеничке лексеме неодређене референцијалности (он, онај, тај, оно, онда...). Дијалог се води да би се неодређена превела у одређену референцијалност, да би се непознати деиктички појам идентификовао. До идентификације деиктичког појма, међутим, не долази на језичко-лексичком плану, јер се неодређена референцијалност не преводи у одређену употребом кореферентне именичке лексеме, него говорник и саговорник успостављају језички имплицитну одређеност („ти мислиш на *оно*“, „ја сам мислио на *ово*“, „Ма *ѿај* је пристао“). Тако у дијалогу у процесу превођења неодређене у одређену референцијалност писац остварује интерферентну прагматичку игру између дисталног (онај, он, оно), медијалног (тај) и проксималног деиктичног значења (овај) – у којој само на прагматичком (само за саговорнике), али не и на језичком плану (не и за читаоце) – долази до прерастања неодређеног у одређено референцијално деиктичко значење, јер је само саговорницима јасно ко је *онај*, ко *овај*, а ко *ѿај*, с тим да одређена референцијалност и даље читаоцима није доступна², него су они једино свјесни да су до ње дошли саговорници, и да је сад, након дијалога, она њима позната!

2 Референција, наиме, увијек подразумијева однос између језичког израза и одређеног предмета или ситуације која се њим означава, и она остаје непозната све док се деиктички израз не замијени номинацијским, тј. док се намјесто замјеничких не употријебе именичке кореферентне лексеме.

У цијелом напријед наведеном дијалогу разрјешење неодређене референцијалности није извршено навођењем именичке кореферентне лексеме, како се најчешће и код Ковачевића у сродним дијалозима завршава дијалогска „потрага” за одређеним референтом, као нпр. у сљедећем дијалогу између Илије и Данице из „Балканског шпијуна”, у коме се деиктичка неодређена референцијалност изражена замјеницом *онај* преводи у одређену навођењем кореферентне именичке лексеме „подстанар”:

ИЛИЈА: У гроб ћеш ме отерати ... Је л' *онај* код куће?

ДАНИЦА: Ко?

ИЛИЈА: Мој покојни ћаћа! *Подстанар*?

ДАНИЦА: Није. (БШ, 238);

У свим оваквим, у Ковачевићевим драмама многобројним, дијалозима, у којима се трага за одређеном референцијалношћу, у питању је по правилу употреба дисталних деиктичких замјеничких ријечи (тј. упућивање на референте који су изван говорне ситуације, нису у близини ни говорника ни саговорника) у њиховом трансфрастички реализованом (реализованом у више реплика) ендофоричко-катафоричком значењу (што значи да се деиктичком ријечју упућује на референт који тек у репликама што слиједе треба одредити, идентификовати).

2.2. Међуоднос дијалога и управног говора у Ковачевићевим драмама

Општепознато је да драмски текст није структурно монолитан, него да га чине ауторски говор, реализован у дидаскалијама, и туђи говор, реализован у говору ликова. А говор ликова представљен је као управни

говор или у форми дијалога или у форми монолога. Овдје се нећемо бавити анализом ауторског говора, тј. ауторских дидаскалија или напомена, иако би та анализа показала колико су Ковачевићеве драме писане не само за извођење, него и за читање, јер неке од карактеристика Ковачевићевих дидаскалија (нпр. употреба фигуративног језика) експлицитан су показатељ да писац текст дидаскалија не пише само као упуту редитељу, него као књижевноумјетнички текст намијењен читаоцу.

Управни (директни) говор „представља дословно репродукован говор некога лица изражен комуникативном реченицом или исказом. Разлика у реализацији управног говора у драми у односу на прозу је у томе што је прози управни говор увијек структурно бинарна синтаксичка јединица, чији су нужни конституенти а) говор лика („неаутора“) као смисаони центар, и б) говор аутора у функцији конферансе преко које се говор лика уводи у текст (Ковачевић 2012: 15), док конферанса изостаје у драмском управном говору, тако да се у драми управни говор своди само на говор лика. Најсуштаственија особина управног говора јесте „дословност репродуковања“. Изостанак „дословности“ по правилу значи да у питању није прави (чисти) управни говор. Него је то неки тип неуправног говора. А прави неуправни говор представља препричани садржај управног говора, при чему долази до битних синтаксичко-граматичких преоблика у конструкцији управног говора, будући да се „у конструкцијама неуправног говора у изричној клаузи (којом се репродукује говор некога лика) лице глаголских облика и присвојних и личних замјеница облички усаглашавају не са субјектом туђега говора (говорником) како је у управном говору, него према глаголу ауторске дидаскалије“ или конферансе (Ковачевић 2012:17).

У Ковачевићевим драмама реплике дијалога не репрезентују увијек прави управни говор, тј. *дословно* репродуковање говора лика. Из тога онда проистиче да код Ковачевића дијалог (или монолог) нужно и није изражен граматикализованом конструкцијом управног говора, сведеном на говор лика. Друкчије речено, Ковачевићеве дијалогске реплике не репрезентују увијек прави управни говор као граматикализовани тип туђег говора. Тако се код Ковачевића у оквиру реплика дијалога сусрећу и конструкције *недословној уйравној ѿвора*. За потврду недословног управног говора овдје наводимо три реплике дијалога што их изговара Илија Чворовић у „Балканском шпијуну”:

ИЛИЈА: Кад ми рече: „Код вас станује *ѿај* и *ѿај*”, мене само овуда пресече. (БШ, 242); ИЛИЈА: Одем ја у СУП, јавим се: добар дан – добар дан, ви сте *ѿај* и *ѿај*, ја сам *ѿај* и *ѿај*... (БШ, 277); ИЛИЈА: Агент, онда, повећа цену и каже: „Ништа озбиљно, само *ѿо* и *ѿо*. Ситница. Два податка”. (БШ, 316).

У трима наведеним репликама дијалога није дословно пренесен (цитиран) управни говор лика. „Нецитирани” референцијални дио исказа супституисан је редуплицираним деиктичким замјеницама (*ѿај* и *ѿај*, *ѿо* и *ѿо*). Тиме је одређена референцијалност из изреченог управног говора преведена у неодређену референцијалност у пренесеном (ретроспективном) управном говору, јер је преносилац управног говора сматрао да је комуникативно ирелевантно навођење датог денотата, па је, укидајући му одређеност, деиктичком цитатношћу само указао на његово постојање. „Када се у моделу управног говора са реализованим свим његовим нужним конститутивним компонентама (ауторском дидаскалијом

и ортографски маркираним говором лика) не преноси дословно садржај исказа говорника, него се један дио садржаја супституише тако што се умјесто навођења одређеног денотативног садржаја лексемама деиктичке цитатности само упућује на постојање тог садржаја – остварује се недословни управни говор” (Ковачевић 2012:21–22; в. шире у Ковачевић 2011: 217–232).

Недословни управни говор никада се у драмском језику не остварује у управном говору који изриче лице коме тај говор припада, него искључиво у пренесеном, односно ретроспективном управном говору, као компоненти реплике дијалога другог лика³. „Недословни управни говор, коме су нужан услов јединице деитичке цитатности, карактеристика је како језика српских народних приповиједака, тако и језика већинског дијела

3 У Ковачевићевим драмама врло се често сусрећу реплике дијалога које представљају „управни у управном говору”; то су случајеви када лик у своме говору преноси говор некога другог лика, и то не у форми неуправног него у форми управног говора, као нпр.: ЂЕНКА ЂАВО: Идем с тобом. Твом оцу ће бити драго кад ме види. Једном ми је, испред куће, рекао: „Ђенка, да си ти мој син, чуда би’ направили”. А ко је умро? Да не изјавим погрешно саучешће? (МТПК, 51); ДР ИЛИЋ: [...] Важно је бити човек. Што рече један мој пацијент: „Мрзим жену која није човек и човека који је жена.” Да. Мало је грубо речено, али као метафора – тачно. (ШЉБВП, 216); МАРКО: А клео се да ми је најбољи пријатељ! Ко брат рођени!... Лепо је мени Наталија говорила: „Он је њихов”. Није жено, знам човека. (Пу), 10); ПОДСТАНАР: [...] Онда сам се сетио свог оца и батина. Пред смрт, кад сам оцу рекао да ћу постати песник, он се мало придигао са јастука, погледао ме и рекао: „Будало једна, зар не видиш да су све добре песме већ написане.” (БШ, 260); ИЛИЈА: Представио сам се ко новинар. [...] Разговарали смо две ноћи и два дана без престанка. За овог вели, кад сам полазио: „За паре ће издати народ, земљу и цео свет. Мала је ово земља, колики је он издајник. Такав му и отац био.” (БШ, 298); МАРТА: Он јој је рекао: „Нећу да видим то дете”, а она му је рекла: „Нећеш моћи и да ‘оћеш”, и ошурила му очи ... (П, 186) итд.

(пост)модерне српске прозе, али и језика појединих жанрова публицистичког стила српског стандардног језика – репортаже, интервјуа, коментара и фељтона, прије свега” (Ковачевић 2011:230). Тим се жанровским типовима, у погледу употребе недословног управног говора прикључује и драмски дијалог Д. Ковачевића.

Ако употреба недословног управног говора и није несвојствена драмскоме језику, то се никако не би могло рећи за *слободни неуправни говор*. Репрезентологија као наука о типовима преношења говора (Ковачевић 2015:253), и наратологија као њена интерсекцијска (под) дисциплина, реализацију слободног неуправног говора везују искључиво за прозну уметничку књижевност. Наиме, док су управни и неуправни говор општејезичке категорије остварљиве у свим функционалним стилевима стандардног језика, слободни неуправни говор је „творевина уметничке [прозне] књижевности и искључиво се у њој среће” (Човић 1991:146), или друкчије речено: „појава СНГ-а [слободног неуправног говора] је ограничена само на одређене реализације језичког система: на текстове које сматрамо литерарном фикцијом” (Рајић 2010:521). Још нико, колико ми је познато, није указао на могућност реализације слободног неуправног говора у језику драме, у драмским репликама. Таквој реализацији супротставља се иманентна карактеристика слободног неуправног говора у коме „с апстрактно-граматичке тачке гледишта – говори аутор, док с тачке гледишта стварног смисла целог контекста – говори јунак” (Бахтин 1980:164). У драмском дијалогу нема говора аутора него само говора јунака, па остаје питање како је онда могуће унутар драмског дијалошког текста реализовати слободни неуправни говор. А Ковачевић га, насупрот теоријски унисоном мишљењу о немогућности његове реализације у драмском тексту – ипак реализује. Ево и

потврда, у којима ћемо за језичке јединице иманентне слободном неуправном говору а истакнуте курзивом у загради са стрелицом давати еквивалентне јединице управног говора:

ЂУРА: Илија! ‘Ош рећи о чему се ради?’

ИЛИЈА: ‘Оћу, кад она престане да се меша. Да ниси више реч рекла! Све она зна [← *џи знаш*]... (БШ, 277);

ЛАКИ [обраћа се Мирку]: Доста! Доста! Завежи! Барабо... Часна реч, треснућу те по носу. *Госџодин џосџаје* [← *џи џосџајеш*] заједљив и одмах *оџовара* [←*оџовараш*] испод појаса! А шта је *џосџодин* [← *си џи*] урадио да ми престанемо с тим идиотским причама? Шта? По цео дан нешто *ради* [← *радиш*] само да не би ништа радио. Са двадесет четири године он још *није* ништа *зайочео* [← *џи* још *ниси* ништа *зайочео*]. Али, зато се већ десет година *сџрема да најџсџи* [← *сџремаш да најџсџиш*] ову усрану кућу. Већ десет година *се џакује* [← *се џакујеш*]. Ма немој? Шио ми га Ђура... (МТПК, 32);

СТАНИСЛАВ: [...] Тачно си ми срљао на живот.

РАДОВАН: Ја? Теби?

СТАНИСЛАВ: Прошле године у лову: натерај, Станиславе, зеца. Ја натерам зеца, а он мене *џађа* [← *џи* мене *џађаш*]. (РТ, 168);

РАДОВАН: Што јесте – јесте...

СТАНИСЛАВ: Ја шетам испред солитера, кад ме ошину саксија. Долазио сам себи месец дана. *Радован* [← *џи*] случајно испустио саксију. (РТ, 168);

РАДОВАН (*џресне жени шамар*): Само те слушам како ме вређаш. Само те слушам и питам се: „Докле *ће*, сунце *јој њено* [← Докле *ћеш*, сунце *џи џвоје*]?” Не

би ти стала, да сам ја наставио, још десет година!

(Жена се завуче *йод јоріан*. Тихо *цвили...*)

РАДОВАН: *Сїаковаће* [← *Сїаковаћу*] ствари *Радован* [← *ја*] и вратиће се [← *враїићу се*] у Завичај. Сад тамо река мирише, а овде ... нигде ваздуха, само чађ, дим, гар ... Тамо славуј буди народ, а овде будилник... Птицу нисам видео двадесет година ... Кад би Бог пожелео да скући кућицу на земљи, он би је подигао у мом Завичају. Ех, тамо сад ... (РТ, 112); ...Што га није било док је био општеприхваћен и званично признат. Па, *није Радован наиван* [← *нисам ја наиван*]... (РТ, 158) и сл.

Говор лика у наведеним је примерима остварен у оквиру реплике дијалога, али је усаглашавање лица у облицима глагола и замјеница извршено према моделу неуправног говора. Будући да наведеним примјерима интерферирају особине управног и неуправног говора – овај (под)тип туђег говора заправо представља неуправно-управни говор (Ковачевић 2012:22–23). Осим тога, у сва четири примјера у реплици дијалога смјењују се искази управног говора (у којим је усаглашавање лица извршено према моделу управног говора) и искази неуправно-управног говора. Наиме, искази у управном говору директно упућују на говорника или саговорника, тако да су замјенице и глаголи у првом или другом лицу. У неуправно-управном говору замјенице и глаголи су у трећем лицу. Говорник као да о саговорнику говори као о предмету говора, као да и није присутан у говорној ситуацији. А употреба неуправно-управног говора омогућена је најмање трима разлозима. У првом примјеру ситуација је полилошка (па кад се исказ односи на саговорника, на Даницу, онда је у питању управни говор и друго лице (Да нис више реч рекла!); ако с обраћа другом саговорнику (Ђури), први саговорник (Даница) постаје предмет

говора па је исказ у трећем лицу (*Све она зна*). У другом примјеру прави се иронијска дистанца према саговорнику, па се умјесто обраћања саговорнику у другом лицу даје коментар о њему у трећем лицу („*Госјодин њосјјаје заједљив и одмах одјовара исјод њојаса!*”). У трећем примјеру говор лика своди се на евокацију саговорниковог дјеловања, па је наративно приповједачка структура у управном говору, а говорник се преводи у приповједача што омогућава употребу форме неуправно-управног говора („*а он мене јаћа*”). У четвртном примјеру у двије реплике истога лика заправо се ради о солилоквијуму, о Радовановом обраћању самоме себи. У првој реплици то солилоквијумско обраћање оставља привид обраћања Даници као саговорнику, па је у неуправно-управном говору друго лице замењено трећим („*Докле ће сунце јој њено*”), док се у другој реплици Радован обраћа самом себи именом употребљавајући умјесто првога лица треће лице (*Па, није Радован наиван*). У свим наведеним примјерима неуправно-управног говора прво и/или друго лице из управног говора замјењују се трећим лицем, које је експлицитан показатељ да није у питању управни говор, мада је употријебљен у дијалошком контексту управног говора.

У оквиру разматрања међуодноса дијалога и управног говора битно је поменути да Душан Ковачевић употребљава и такозване *двоговорничке исказе*. Наиме, у појединим ситуацијама саговорник „упада у ријеч” говорнику настављајући и најчешће завршавајући његов исказ. Тако се компоненте једног (граматикализованог) исказа раздјељују у двије реплике, са пермутацијом говорничко-саговорничког статуса учесника дијалога, што је примарно карактеристика драмскога текста, као нпр.:

МАРКО: Бато, шта то причаш? *Причаш о мени као неком...*

- БАТА: *Раздојнику. Лопову. Криминалцу. (ПуЈ, 30);*
 ИЛИЈА: *Е, Данице, Данице, ја сам знао да си ти научна и...*
 ДАНИЦА: *Глуја. Реци слободно, рекао си ми то већ хиљаду пута. (БШ, 268);*
 СОЊА: *На тај ручак, у четвртак, он је позвао мене и Драгана, али Драган није могао да дође јер...*
 ДАНИЦА: *Јер му ти ниси рекла. (БШ, 293);*
 ЈА: *Да ви нисте...*
 ЧОВЕК: *Пријатељ из војске? (П, 172);*
 ВАСИЛИЈЕ: *Нису ти рекли где сам?*
 НЕВЕН: *Не, али сам чуо...*
 ВАСИЛИЈЕ: *Да сам у лудници? (УТ, 266);*
 ДОКТОР: *Да. А данас се удала за човека који је...*
 КОСТА: *Појнисивао смртне пресуде (УТ, 240) итд.*

2.3. Дијалог и говорна карактеризација ликова

Будући да се дијалог своди на говор ликова, логично је да су саме језичке особине тог говора један од најбитнијих критеријума саме карактеризације ликова. Карактеризација ликова језиком била је нарочито наглашена у реалистичкој и натуралистичкој како прозној тако и драмској књижевности. Реалистичка проза по правилу диференцира говор приповједача од говора ликова, тако да се једном од најбитнијих карактеристика лика јавља управо тип језика који он употребљава у управном говору. (уп. Вукићевић 2006: 177–178). У реалистичкој и натуралистичкој драми, „први пут свјесно инсистирају на говорној карактеризацији ликова, желећи се тако супротставити романтичарским конвенцијама и клишеима. Када Зола пише да доминантни драмски писци његова доба ’њихов сопствени језик’ стављају у уста својих ликова, мушкараца, жена, дјеце, ’особа

свих полова и свих узраста, он инсистира на увођењу новог принципа писања дијалога, који ће показати да 'сваки карактер има свој језик'. Драмски писац који жели створити живе, стварне ликове, мора их приказати не само у одговарајућој одјећи и вјерној средини већ и дајући им карактеристична говорна стилска обиљежја" (Катнић-Бакашић 2003:187). Говорна карактеризација ликова није само одлика реалистичке и натуралистичке драме него се може сматрати карактеристичном цртом драмског језика уопште. Питање је само који се од језичких критеријума узима за релевантан у (пр)оцјени те карактеризације.

У драмама Душана Ковачевића, баш као у реалистичкој прози, критеријум говорне карактеризације ликова везан је за идиоматско одступање од стандардног (књижевног) језика. Од некњижевних (нестандарднојезичких) особина које карактеришу говор некога лика код Д. Ковачевића се најчешће јављају дијалектизми и жаргонизми и ласцивна лексика (по правилу везана за „поштапалачке” псовке). У анализираним драмама врло често, или је можда исправније рећи по правилу се у говору истог лика сусрећу сва три типа карактеризујућих језичких особина. Само из методолошко-експланаторних разлога овде ћемо одвојено наводити примјере што репрезентују дијалекатску, жаргонску и „вулгарнојезичку” карактеризацију говора некога лика.

Ево најприје најбитнијих *дијалекатских особина* у говору појединих Ковачевићевих ликова (које их не диференцирају међусобно, него их приказују као оне код којих дијалекатске особине доминирају над стандарднојезичким). Међу тим особинама доминира неупотреба гласа Х (у готово свим позицијама у ријечи), потом контракција вокалске групе *ao* у *o*, рјеђе осталих вокалских група такође у *o*: *eo*>*o*; *yo*>*o*, и редукција појединих

сугласника у одређеним лексемама, и напоскон употреба жаргонизама, као и честа употреба „псовки” са основним ласцивним глаголом српскога језика.

Неупотреба гласа Х:

МИЛУТИН: Нестало ти дуката? *‘Оћеш* паре? (МТПК, 36); Боље би било да се *уваїиши* под руку с овим твојим шепртљом од сина, да заједно базате по свету... (МТПК, 37); Донеси батерију. *‘Ајге!* (МТПК, 63); Ја *ого’* по шампањац, па прославимо. (МТПК, 79); ЛАКИ: Ја сам се само шалио, а он кренуо озбиљно, *‘иео* да све отме и приграби. (МТПК, 76); Пресело ти! Пишаш *сваки’* сто метара! (МТПК, 61);

ЂЕНКА ЂАВО: Знаш буразеру, да је мене неко у животу само оволико волео, ја *ди’* данас био ... председник општине. Био *ди’* господин човек. (...) Да је Лаки мој отац, срушили *ди’* цео свет. (МТПК, 50); Значи, још вечерас си *сирома’* човек. (МТПК, 69);

АКСЕНТИЈЕ: Не сме човек да изађе у двориште, *одма’* кези зубе и *‘оће* да уједе. (МТПК, 89);

РАДОВАН: Ја *ого’*, а ви се *сарањујише*. (РТ, 124); *Олади* ме, начисто ме *олади*. (РТ, 126); Бежи. *‘Оћеш* да се врате Вилотићи? (РТ, 143); Станиславе, *‘ајге* опрости се са ћерком. *‘Ајге*. (РТ, 144); Удари ме преко уста, *изди’* ми све зубе. (РТ, 160); *‘Оћу* песму! (РТ, 161); Јој, с ким сам ја *хїео* да градим индустрију! (РТ, 167); Па, сад кад *ди’* ја *скрсїио* руке и дозволио им да ме баце на уке... (РТ, 167);

РУ СТАНИСЛАВС: Да сам отишла у Париз или Лондон, данас *ди’* била најпрогресивнији модни креатор у Средњој Европи. (РТ, 128);

БАТА: *‘Оћу, ‘оћу...* (ПуЈ, 40);

ИЛИЈА: Ко да нам живот зависи *од їишљиви’* деве-

сто 'иљада. (БШ, 239); Реко ми је да све *свајим* као „информативни разговор” (БШ, 240); Јесу 'ишли да је приме у Горњем Раковцу? (БШ, 248); А *њи* 'ди мого да препознам међу милион. (БШ, 255); Међутим, нису рачунали да има људи *сјремни* 'на све. (БШ, 286); Не може ми ништа, удавио *би* га *ко* пиле. (БШ, 287); ДАНИЦА: Ове две торбе, двеста 'иљада. (...) Нема вредности за *дваес* 'иљада. (БШ, 261); *Мојо* је да дође ко 'оће. (БШ, 242); ЂУРА: Снајка, шта је било, 'оће ми неко рећи? (БШ, 275); Илија! 'Ош рећи о чему се ради?! (БШ, 277); Враћају се ловци из лова, а ми дечурлија истрчимо на сокак да *и* ' дочекамо. Прво иду *њи* ' тројица-четворица (БШ, 287); Како једна пушка да убије *њи* ' петорицу. (БШ, 288); Да си мене пито, већ *ди и* ' имали у шакама... (БШ, 288); Ја сам се тек *ови* ' дана разигро. (БШ, 308);

Контракције самогласничких група АО > О, ЕО>О, УО>О:

ЛАКИ: Како нисам, *реко* сам ти онда. (МТПК, 38); Јеси *реко* да ће увенути *ко* цвет? (МТПК, 57); Пази! Ала се *усро*! (МТПК, 105); ЂЕНКА ЂАВО: Има да радим *ко* нигер... (МТПК, 48); Ето, *одећо* сам ти да више нећу красти. (МТПК, 86); АКСЕНТИЈЕ: Где је? *Требо* је већ... (МТПК, 88); ИЛИЈА: *Мојо* је да дође ко 'оће, а *дошо* је баш он. (БШ, 243); Зато сам и *иийо*, 'оћу мирно да спавам. (БШ, 243); А шта би' ја људима *реко* да си ти *сјраго*? (БШ, 279); *Доно* је паре да купује и подмићује људе. (БШ, 255); Он ме је *видо* на аеродрому. (БШ, 267); Шта *с* ' то *доно*? Ниси *ијребо*. (БШ, 275); *Одно* је, стриц се куне, најмање десет кила злата (БШ, 298); Да? Да ... *Ойишо*

је... Не знам ... Узо је ствари, сео у такси и *оџишо*...
Да... (БШ, 310);

ДАНИЦА: ...*Оџишо* је јутрос, није се *враћо*... (БШ, 238); Па јутрос си *оџишо* на *јосо*. Кад си се вратио. Како си *ушо* у собу? (БШ, 262); Значи, док је *дрино* о нама. (БШ, 294);

ЂУРА: Он ме *ојерисо*. (БШ, 284); Да те није *најо*? (БШ, 287);

Губљење/ редуција сугласника (свођење сугласничке групе на један сугласник, или некњижевна редуција сугласника или групе гласова у ријечи):

СТАНИСЛАВ: Немој да лупаш, *исеће* нас ко репу. (РТ, 159);

НАТАЛИЈА: *Сџиће* тебе казна кад-тад! (ПуЈ, 41);

НЕНАД: Да ли да пољубим Наталију ... кад јој будем предавао *'џицу*? (ПуЈ, 8);

МАРКО: Види, сунце, баш је лепа, необична *'џица*. (ПуЈ, 14); Па ... можда је рода, а можда и нека друга *'џица* ... Има *'џица* и *'џица*. (ПуЈ, 15);

ИЛИЈА: *'Де* је? (БШ, 238, 280, 300, 301); *'Де* су ми кључеви од москвича? (БШ, 250); *'Де* је Ђура? (БШ, 323);

У новембру, *чејрес'* осме кад се село поделило, за и против. (БШ, 288); Данас, *чејрес'* пети дан! *Чејрес'* пети. (БШ, 308); Знао сам ја да овакво ђубре мора бити из разбојничке куће, не може да постане *џолки* зликовац сам од себе (БШ, 298); Вели, *мош* мислити: стрини, са којом је *осџо* у добрим односима, није *јисо* само зато јер станује на Лењиновом булевару. (БШ, 298);

ДАНИЦА: *'Де* ћеш? (БШ, 250, 271, 289); *Чејрес'* дана ... Ко *чејрес'* година. (БШ, 290); Фамилија се посвађала на суђењу *чејрес* шесте. (БШ, 297);

ЂУРА: Илија! 'Ош рећи о чему се ради?! (БШ, 277);
 Враћам се за *йејнес* минута. (БШ, 314);
 ИЛИЈА: Живели... *Пи'* слободно, *йи'*, не мораш више да се правиш да си шећераш. (БШ, 307) итд.

Псовачки изрази:

МИЛУТИН: *Јебем ти пецароше...*(МТПК, 67); *Јебем ти ауто и ко га измисли!* (МТПК, 60); *Као да чујем Пантелијин очински глас: „Децо моја, јебем вас шашаве, далеко ћете ви догурати!”* (МТПК, 81);
 ЂЕНКА ЂАВО: *Али, јеби га, поново су ми одбили молбу за пасош.* (МТПК, 70); *Хало, Слушај: носи се у пичку материну!* (МТПК, 49); *Е, па, јебига, ваљда неће.* (МТПК, 48); *Не знам, ли, јебеш ти живот кад сам себе почнеш да преповијаш и дојиш* (МТПК, 50);
 ЛАКИ: *Сунце ли ти јебем покварено!* (МТПК, 57); *Јеби ме, тата, шта друго да радиш.* (МТПК, 60); *Ту је балкон? Е, јебига...* (МТПК, 72); *Оооо, јебем ли ти сунце жарко!* (МТПК, 43);
 АКСЕНТИЈЕ: *Јебем ли ти сунце жарко, кад те ода-дамим овако, преко тинтаре, нећеш успети да зевнеш. Ти ћеш мени...* (МТПК, 66); *Какви непријатељи и какви проблеми, пичка им матерна!* (МТПК; 90); *Дакле, све то неће и хоће?! Дакле, мајку му јебем!* (МТПК, 90); *Ту сйвар је он добијао на златном послужавнику, од највећих дама Европе. Мој отац је јебо у Бечу за време његовог највећег успеха (...)* Мој отац је *јебо* застрашујуће: као оркан. (МТПК, 91); *Ма, море носи се у йичку майтерину! Ти ћеш мене да учиш! Јебем ли ти....* (МТПК, 94); *О, јебем йи сунце жарко!* (МТПК, 95); *Ово је први пут, после великих подвига мога оца, да неко јебе с толико снаге и знања!* (МТПК, 103);
 МИРКО: *Оооо, јебем ти време ... и кишу, и лед.* (МТПК, 50);

МУШКИ ГЛАС: *Једем ли њи јодину и са аламуњом!* (МТПК, 87);

РАДОВАН: *Једаћу им све по списку.* (РТ, 111); *Једи ја, ко не рескира, тај не профитира.* (РТ, 124);

КАТИЦА: *Мајку ли им једем Вилотићку, како ме закачише у сутерену.* (РТ, 120); *Не сери, Јеленче!* (РТ, 135);

ЈОВАН: Рекао сам им: „Следећи пут сте мртви, *мајку ли вам једем издајничку!*” (ПуЈ, 5);

МАРКО: ...Све су ми кости поломили ... *мајку ли им једем фашистичку...* (ПуЈ, 12);

ЦРНИ: *Мајку ли ти једем фашистичку...* (ПуЈ, 43);

ИЛИЈА: *Једем ли њи сунце жарко*, само да те још једном чујем. (БШ, 250); *Сунце ли њи жарко*, ти ниси нормална. (БШ, 244); *Оооо, једем њи сунце жарко*, ти ниси нормална! (БШ, 266); *Једе се њему* што овај станује под мојим кровом.. (БШ, 255); *Нану им ли једем*, па не знају они на кога су ударили. (БШ, 256); *Једаћу вам све јо сјиску*, ја вам кажем! (БШ, 269); *Мајку му једем* и са животом ... (БШ, 279); *Па мајку вам једем*, шта то значи?! (БШ, 321); *Мајку ли им једем зликовачку...* (БШ, 272);

ЂУРА: *Нану ли ти једем...* (БШ, 313); *Мајку ли ти једем!* (БШ, 313);

КОСТА: Митраљез ћу набавити, *мајку ли им једем.* (УТ, 241); *Немам ја три брата, да му једем њири мајке!* (УТ, 259); *Ко лаже, мајку ли њи једем!* (УТ, 274) итд.

Жаргонизми:

ЂЕНКА ЂАВО: Да уђемо у градњу сервиса ко ортаци, па после да делимо *ђение*. *Лова до крова, муда до колена.* Има да радим ко *нијер...*(МТПК, 48); *Здраво, рибо!*... Слушај, сунце, немој да *кењаш*, кад сам ти у таксију пет пута рекао да ћу те овде чекати. (МТПК,

49); Тај би човек за тебе погинуо, а ти га *кецаш* кад год стигнеш. (МТПК, 50); Слушај Кристина, ја се *зезам* околу, јурим неке *риде*, као, *шайро*, забављам се... а стално мислим на тебе. (МТПК, 71-72); Прошле недеље сте се *шевили* у колима, на Ади. (МТПК, 73); Убио би' се да ме поново стрпају у *ћорку*... (МТПК, 85); Ако ми не верујеш, сутра ћу му вратити све, до *кинџе*... (МТПК, 86); Рачунам, можда се *џуцајте* (МТПК, 47);

АКСЕНТИЈЕ: Зар нема нико више *муда* да стреља стотинак и да то пренеси телевизија у боји. (МТПК, 90);

РАДОВАН: Пише ли зашто је *одорио* (--јебо-МК), па оставио? (РТ, 118); Мислиш: и *лова* и државна сигурност, а Џорџ нека робија и за мене? *А?* (РТ, 134);

КАТИЦА: Морам ти нешто рећи ... Георгина се *сџир-мекнула* кроз прозор. (РТ, 126);

КЕЛНЕР: Нећете *ждерајти*?

КАТИЦА: Нећемо. Већ смо *ждерали*.

КЕЛНЕР: Зашто си ко народни душманин *крљао* ову столицу: (РТ, 136); И још бих вас нешто упозорио: ко *мазне*, односно *здији* чашу – пребићу му и најмању кошчицу. (РТ, 137); Значи, дошли сте само да се *облочете*? А шта *риде* пију? (РТ, 137); Нисам ја овде за *зезање*. (РТ, 138);

МИРКО: ...синоћ је *одајео* Пантелија. (МТПК, 46);

МИРКО: Ђенка неће доћи. Сигурно је *зајлавио* у некој кафанчини. (МТПК, 46); Мени је јасно да ти мораш, по неким статистикама, да се *џуцаш* 4000 пута у животу. (МТПК; 98); Ја сам тебе и теби сличне одавно *јрочийао*. (МТПК, 98);

МИЛУТИН: Ту је могло да *одајне* бар десетак хиљада. (МТПК, 80); Значи још се *шеве* врапци и врапцају *шеве*.... (МТПК, 34);

УРОШЕВИЋ: *Таманим* их пушком, динамитом и струјом! (ШЉБВП, 235);

НЕВЕН: И није ти жао што идем ко ови из Дома без кеџе и *ћалеша*. (УТ, 225) итд.

Тешко да се иједан Ковачевићев драмски лик може језички индивидуализовати по својим дијалекатским особинама. Наиме, карактеристичне дијалекатске особине јесу оне из шумадијско-војвођанског дијалекта – и њих дијели већи број ликова у различитим драмама. Највећи број ликова карактерише неупотреба гласа Х: Милутин, Лаки, Ђенка Ђаво, Аксентије у „Маратонцима”; Радован, Ру Станиславс, Бата у „Радовану Трећем”; Илија, Даница и Ђура у „Балканском шпијуну”. Све те ликове карактерише и готово досљедна контракција вокалске групе *ao* и рјеђе вокалске групе *eo*, и *yo* у *o*, посебно у облику глаголског придјева радног (али и у именици *йосо*). „Скраћивање” лексема не исцрпљује се само у датим контракцијама, велики број широко-распорострањених фонолошки редукованих лексема из народног језика сусреће се у језику ликова, као нпр.: *мош*, *ош*, *йишца*, *чейрес*, *йейнес*, *де*, *йолки* и др. У језику свих поменутих ликова, али не само њих него и неких спорадичних, употребљавају се различити псовачки изрази, посебно они с најласцивнијим глаголом у српском језику (глаголом *јebати*), у различитим функцијама од вулгарно-псовачке до „поштапалачке” (в. Ристић 2010: 198–199, 209–210). И не само псовачки него и многи други вулгарни изрази са ширим кругом ласцивне лексике⁴.

4 Као нпр.: ИЛИЈА: Све ће покушати да ме онемогуће, али бојим се да су се *зајebали*. (БШ, 270); Слушај ме ти: једном сам *најebо* што сам верово људима, други пут – нећу. (БШ, 267); Зна да у оваквим ситуацијама нема *зајebавања*. (БШ, 309); Неће ми он на крају живот *засраји*. (БШ, 255); Да разбуцамо *йовна*. (БШ, 279); ...тачно сам знао да ћеш направити неко *срање*. (БШ, 301); ЂУРА: *Серем* ти се на такав позив! (БШ, 279); МИРКО: Сва остала путовања су *чистио срање*. (МТПК, 46); АКСЕНТИЈЕ: Али мало сте се *зајebали*. (МТПК, 95) итд.

Те псовке и ласцивни изрази могу се, попут наведених фонолошких дијалекатских особина, сматрати општедијалекатским, или чак општејезичким некњижевним особинама. Код појединих се ликова с дијалекатским мијешају и жаргонске особине, с тим да су код неких ликова изразитије жаргонске од дијалекатских особина, нпр. код Мирка у „Маратонцима” а код Ђенке Ђавола из „Маратонаца” приближно једнако заступљене.

Могло би се чак рећи да ниједан лик не употребљава досљедно дијалекатски идиом, него да је код Ковачевића у питању карактеризација ликова супстандардним језиком, као својеврсном мјешавином дијалекатских и жаргонских особина. Прије се тиме него пишчевом „аљкавошћу” (превидима) може тумачити недосљедна употреба наведених доминантних дијалекатских особина у језику истога лика, па чак и у оквиру исте реплике, као нпр.:

ЂЕНКА ЂАВО: Муж те џукао? (...) Тако ми и треба кад се вуцарам с удатом женом. Можеш мислити, нашла мени да плаче што је муж џуко! (МТПК, 49); Убио џи се да ме поново стрпају у ћорку...(МТПК, 85); Ја џих платио да будем с тобом... (МТПК, 86);

МИЛУТИН: Да сам џио пешке, већ би' вечерао и сиавао. (МТПК, 60);

МИРКО: Поново сте ме зајebали. Хоћу да знам шта мени припада! Сад! Огма! (МТПК, 78); 'Оћеш да ти кажем ко је? (МТПК, 84); 'Оћу ја по свету да идем са курвом? (МТПК, 78);

РАДОВАН: Да сам ја власт, као што сам некад био, ја џих људима који живе у оваквим градовима признавао дупле године живота. (РТ, 112); Ајде, (без апострофа-МК) реци ми, да те не џих сад млатио и пребијао, шта је ово на мени? (РТ, 145); Ја џих ти рекао основне елементе, па их ти распореди и изримуј. (РТ,

147); Ја, ја...ја кад ди'га видео уживо, ја ди'само пао, кап би ме ударила... (РТ, 123); Одмах ди'се убио. (РТ, 147);

СТАНИСЛАВ: Већина је одмах преминула, а остатак је издахнуо на путу до болнице. (РТ, 127); Вилотићи има одма'да пуцају. (РТ, 132); Слушај, Јеленче, да ли би ти био мало издајник кад дих ти ја обећао да ћу средити Келнера и довести Георгину? (РТ, 159); А што не ди'био? (РТ, 149);

РУ СТАНИСЛАВС: Ма, даћу ти шта год хоћеш! Ајге. (РТ, 142);

ЈЕЛЕНЧЕ: Оће да освете брата Марка. (РТ, 158); Никад, никад не дих учинио... да не волим Георгину. Никад не дих... (РТ, 159);

ИЛИЈА: (...) Чим изашо из затвора, брат му и́редеио у Грчку, па из Грчке у Француску. Одно је, стриц се куне, најмање десет кила злата. [...] Све сам ја тако мислио док сам иујиовао тамо, кад оно још горе. (БШ, 298); Ја сам њеном уреднику најисао шта ради, за кога ради и ко је плаћа... (БШ, 310); Ало ...Смиљка.. (БШ, 323); Хало? (БШ, 268);

ДАНИЦА: А ти...ти хоћеш да га стрпаш у душевну болницу, да га прогласе лудим, да га вежу и држе међу правим лудацима! Ти хоћеш... (БШ, 292); Оћеш лек? (БШ, 255) итд.

Још бољу потврду ставу о супстандардном идиому као доминантном исходишту нестандарднојезичких особина у језику Ковачевићевих ликова пружају неке од општеупотребних језичких јединица, по правилу некњижевних, у свим анализираним Ковачевићевим драмама. Тако у свим анализираним драмама ликови употребљавају говорни (контрахирани) облик поредбене лексеме

ко, умјесто књижевног облика као⁵, као и облик узвика ајде умјесто књижевног хајде. Готово сва општа питања у Ковачевићевим драмама творе се помоћу упитне форме је л', и у случајевима када је та форма нестандартнојезичка, као, на примјер, при употреби уз предикатске презентске (аорисне или плусквамперфекатске) облике пунозначног глагола⁶ или пак у конструкцијама у којима се „између компоненте је и енклитичког презентског облика глагола *диџи* интерполира апокопирана форма упитне партикуле *ли* (форма л'), тако да добијамо тмезичку тролексичку структуру: је+ л' + енклитички облик презент глагола *диџи* (у свим лицима сем у трећем лицу јединине): *Је л' си добро?*; *Је л' смо се договорили?* и сл.” (Ковачевић 2020), као нпр.:

ЂЕНКА ЂАВО: Еј, бре, је л' [← Да л'] *џи видиш* где живиш? (МТПК, 48);

СТАНИСЛАВ: *Је л'* [← Да л'] *личи* Руменка на мене? (РТ, 153);

МАРКО: *Је л'* [← Да л'] ти имаш грозницу? (ПуЈ, 37);

РУ СТАНИСЛАВ: Него, тата, је л' [← Да л'] *оно беше*, по народном обичају, да жена кука за покојником, па макар јој он био и муж? (РТ, 155);

НЕКО: *Је л'* [← Да л'] *џевамо* „С ону страну Дрине гајтан трава расте”? (ШЉБВП, 244);

5 Готово се околионалним могу сматрати примјери с обликом као, каква су два сљедећа – ЦРНИ: То је снага само велики људи; људи као планина. (ПуЈ, 11); МАРГАРЕТА: Паметан ти је мали као пчелица! (ШЉБВП, 242).

6 Гдје би се очекивала употреба нормативе ријечце *да ли*, која се у Ковачевићевим драмама сусреће врло ријетко, могло би се рећи чак околионално, као нпр.: Др ИЛИЋ: *Да ли* су повод родитељи или деца, пријатељи, посао, болест, старост? (ШЉБВП, 237); ИЛИЈА: *Да л'* сте и једног тренутка сумњали да ћу вас открити и уватити? (БШ, 313); *Да ли* сте знали да све знам? (БШ, 308).

МАРКО: *Је л' [← Да л'] кашље?* (Пу], 16);
 КОСТА: *Је л' се ја свађам?* (УТ, 228); *Је л' [← Да л'] је чујеш?* (УТ, 228);
 БАТА: *Је л' сам [← Јесам ли]* ја то написао? (Пу], 33);
 ДАНИЦА: *Је л' с [← Јеси л'] уморна?* (БШ, 293); *Је л' [← Да л'] знайше* ви, господине, 'де је тај Горњи Раковац? (БШ, 248); *Свашта... Па је л' [← да л'] не радиш данас?* (БШ, 263) итд.

Кад је у питању творба упитних исказа, треба напоменути још једну врло распрострањену супстандардну (народну) особину заступљену у говору немалог броја Ковачевићевих ликова (углавном оних које карактерише шира употреба дијалектизама), а то је творба допунских питања помоћу назалног муклог вокала *a* у функцији упитног оператора. Ти упитни искази су од свих упитних исказа, а не само исказа додатних питања „највише обојени супстандардном вриједношћу и колоквијалношћу” (Ковачевић 2015a:165), као нпр.:

РУМЕНКА: *Је л' боље? А?* (РТ, 150); ЂЕНКА ЂАВО: *Еј, бре, јеси ли ти нормалан? А?* (МТПК, 70); Шта... *Који је теби сад клинац? А?* (МТПК; 72); *Је ли, да ти ниси љубоморна на Ољу? А?* (МТПК, 86); РАДОВАН: *Мислиш: и лова и државна сигурност, а Џорџ нека робија и за мене? А?* (РТ, 134); ИЛИЈА: *Шта мислиш зашто? А?* (БШ, 267); СОЊА: *То је теби најважније? А?* (БШ, 251); „*Могли смо да хранимо Европу!*” *А?* (БШ, 313); КОСТА: *Да нисам луд, можда?! А?!* (УТ, 274) итд.

Још једна битна карактеристика повезује Ковачевићеве драмске упитне реплике са репликама свакодневног говора, а то су интонациона питања, односно питања

без упитних маркера. У разговорном језику, наиме, чешће од питања са упитним маркерима сусрећу се питања која немају синтаксичку форму питања, него су по форми обавјештајни искази. У говору ти искази добијају статус питања захваљујући специфичној упитној интонацији, док је у писаном тексту једини показатељ њихове упитне функције знак питања. Баш као и у управном говору у и у Ковачевићевим драмама број интонационих питања неупоредиво је већи од оних који су творени упитним маркерима. Ево само неколико примјера интонационих питања из анализираних драма:

РУМЕНКА: Висина?

ЈЕЛЕНЧЕ: 180.

РУМЕНКА: Тежина? (РТ, 119);

СТАНИСЛАВ: Сув? (РТ, 118)

МАРКО: Ја лажем? (ПуЈ, 30);

ИЛИЈА: Знаш ли ти шта је тај човек?

ДАНИЦА: По занимању? (БШ, 239);

ИЛИЈА: Мушки глас? (БШ, 267);

РУЖА: Пуњене паприке за вечеру? (УТ, 222);

ЈА: Полицајац?

ЛУКА: Да... (П, 178)

НЕВЕН: Ово је право ордење? (УТ, 265)

ИЛИЈА: Смета ти светло? Светло ти смета? (БШ, 308);

ЈА: Има доста капа? (П, 177); Идете на операцију? (П, 177) итд.

Употреба разговорних, посебно нестандартнојезичких особина у говору ликова отвара питање међуодноса свакодневног, спонтаног говора и говора ликова у драми. Или друкчије речено, питање међуодноса управног говора у разговорном језику и у језику драме. У литератури је већ констатовано да се језик дијалога у драми

не може, нити смије поистовијетити са језиком дијалога у свакодневной конверзацији. Тако Д. Кристал сматра да „ниједан драмски писац не приказује нам еквивалент магнетофонског снимка свакодневног говора, с оклевањем, запињањем, изломљеном синтаксом и неексплицитним вокабуларом” (Кристал 1995: 75). Код Ж. П. Саразака наилазимо на тврдњу да „појам конверзација као да је створен да би се противставио појму драмског дијалога. Док је један конституисан, систематичан, подвргнут намери писца и његових ликова, дотле се други сматра неорганизованим, отвореним за безазлене разговоре, лишене јасних намера. [...] У традиционалном дијалогу, лик чини целину са својим говором: говор је тај који га гради и одређује његово место у игри сценских односа”, док „конверзација, напротив, тежи да испразни говор од садржине, да покида његове везе са статусом и суштином ликова; на крају она доводи у опасност саму структуру драме” (Саразак ред. 2009: 86). Изношена су чак и мишљења да „нико уопће не говори као ликови у било којем роману, драми или филму. Живот би био неподношљив кад би они то чинили; и романи, драме или филмови били би неподношљиви када би ликови говорили као што то људи чине у стварном животу.” (Катнић-Бакаршић (2003:38).

Резимирајући ставове из литературе о саодносy свакодневног и драмског дијалога, М. Катнић-Бакаршић закључује да се те двије врсте дијалога разликују према четири битне особине, а то су: 1) „Драмски дијалог који би потпуно опонашао природни био би уз остало и досадан; дакле, драмски дијалог нужно скрађује неке редундантне елементе свакодневног говора; он представља својеврсну кондензацију онога што је битно за драму у цјелини”; 2) „У свакодневной конверзацији често је вербална компонента замијењена невербалном: интонацијом

и гестовима. У драмском дијалогу дидаскалија само понекад индицира невербално понашање лика. Драма тек када је постављена на сцену, дакле, драма као представа, садржи и те елементе”; 3) „Драмски дијалог нужно има мање оклијевања, поштапалица (осим тамо гдје је то вербална карактеристика лика), прекидања, убацивања, истовременога говора, тзв. 'погрешних лажних почетака' и слично”; 4) „Драмски дијалог често представља својеврсну зачудну вербалну интеракцију у односу на природну комуникацију. Наиме, управо то што у драми налазимо неочекиване поступке, нарушавање правила својствених природној конверзацији, поигравање с устаљеним нормама, чини поетску функцију драмскога дијалога израженом” (Катнић-Бакаршић 2003:40–41).

И заиста, свакодневни разговорни дијалог и драмски дијалог садрже низ заједничких особина, али се та два типа дијалога никако не могу поистовијетити, јер чак и подударни језички искази у свакодневном и драмском дијалогу нужно имају различиту функционалну и стилску вриједност: свакодневни дијалог има комуникативну функцију, док драмски дијалог има искључиво – поетску функцију. Употреба разговорног језика као језика драме може се подвести под *стилски и језички постојећи процес пререгистрације*. А „поступак пререгистрације подразумијева прилагођавање функција књижевних функционалних стилова (научног, разговорног, административног, публицистичког) и/или његових подстилова и жанрова умјетничкој и естетској функцији књижевног дјела. Постајући дио књижевноумјетничког текста, нелитерарни функционални стилови и/или њихови жанрови повинују се умјетничкој као основној функцији књижевности, постајући интегрални елементи језика књижевности. Укључењем нелитерарних функционалних стилова у књижевни ти стилови мијењају своју основну функцију, усложњавајући структуру и

значење самога књижевноумјетничког текста. Преузети некњижевни елементи у књижевноумјетничком тексту добијају нове карактеристике проширујући његов семантички и стилистички потенцијал. Такав прерагистрацијом усложњен књижевноумјетнички текст постаје репрезентант језика у цјелини, али не језика заснованог на комуникативној него језика с поетском као примарном језичком функцијом” (Ковачевић 2019:142–143; 169–170; 195).

Тако је и са језиком драме. Кад се у њему употрејеби свакодневни, природни дијалог, тај дијалог не задржава своју комуникативну функцију коју је имао у оквиру разговорног језика, него добија естетско-умјетничку функцију. Друкчије речено, пререгистрацији подвргнут разговорни језик у драми има само и једино поетску функцију. У Ковачевићевим драмама поступку пререгистрације не подвргава се само разговорни језик, него и стручно-научни језик, и то у драми „Шта је то у људском бићу што га води према пићу”. У тој драми језик дијалогских реплика доктора Константина Илића разликује се од језика реплика свих осталих ликова. Језик доктора Илића заправо представља есејистички обликован „стручно-документарни” жанр научног подстила књижевног језика. Доктор Илић у првој реплици, у обраћању публици каже: „гледаћете ’документарну представу’ о једној од најстрашнијих болести у историји људског рода”, објашњавајући да „документарна представа” значи да ће „гледати ’истините приче’, такорећи ’упозориштене исповести’ и кратке биографије појединих пацијената. Мој досије је послужио само као основа за ову представу...” (ШЉБВП, 213–214). Већ сами термини „документарна представа”, „истините приче” и „упозориштене исповести” – недвосмислено упућују на поступак стилске пререгистрације, којом се

записи из докторовог „досијеа” укључују у драмски текст из естетско-умјетничких разлога. Међутим, ти термини отварају питање међуодноса двију истина: књижевноумјетничке и оне стварносне, ванкњижевне. Наиме „драмски дијалог мора да буде убедљив и да верно представи конверзациону ситуацију. Но бити убедљив није исто што и одговарати стварности” (Кристал 1995: 75). Јер, „постоје само две истине: *истина* и *истина* налик на *истину*. И обе су равноправне, уколико су занимљиве човеку који их чита, гледа на филмском платну или у позоришту. Истина, сама по себи, битна је једино у судским процесима. Изван суда, мало кога занима, ако је досадна.” (Д. Ковачевић 2013: 10). „Истина”, која је битна „једино у судским процесима” може, али и не мора бити и досадна. „Истина налик на истину”, што је заправо књижевна истина, па сљедствено томе и истина драмског дјела – не смије бити досадна. Јер, „драма може бити све, само не сме бити досадна” (Д. Ковачевић 2013:23). А да драма не би била досадна, ни дијалог не смије бити досадан. Показатељ „недосадности” јесте драмска „реченица” или исказ. По мишљењу Д. Ковачевића, „реченица мора бити суштина драме – експлозивно пуњење с механизмом који ће се убрзавати из сцене у сцену” (Д. Ковачевић 2013: 20).

Суштина драмске дијалошке реченице јесте у томе да она буде животна – да није „истинита” разговорна реченица (јер није пренесена из разговорног језика) него реченица која „наличи на истину” (јер је умјетничка, артифицијелна), то јест толико је слична свакодневној разговорној реченици да ју је као „неразговорну” врло тешко препознати. Јер, драмска реченица мора бити сагласна говорном дијалошком чину, одражавати суштину говорне ситуације и посебно „међуодносно стање” њених учесника – говорника и саговорника.

Будући да је примарни тип дијалога у драми уопште, а посебно у драмама Душана Ковачевића – *дијалої конфликтїа*⁷, језичко-стилска анализа таквога дијалога подразумејева издвајање и опис доминантних стилско-језичких поступака у којима се оцртава суштина дијалошке Ковачевићеве „реченице”. А два су темељна стилска поступка Ковачевићевог драмског дијалога, што су истовремено и битне одлике свакодневног разговорног дијалога конфликта. То су реитерацијски и апосиопезички поступак.

2.4. Реитерацијски и апосиопезички дијалози у Ковачевићевим драмама

У шест од седам анализираних драма Душана Ковачевића доминантан тип дијалога је *дијалої конфликтїа*. Само је у драми „Професионалац” у питању својеврсни *исљеднички дијалої*, а можда дјелимично и у драми „Шта је то у људском бићу што га води према пићу”. Зато је драма „Професионалац” готово у цјелости написана стандардним (књижевним) језиком, и по већини се својих стилско-језичких особина разликује од осталих шест анализираних Ковачевићевих драма.

Дијалог конфликта карактерише прије свега повишена емоционалност учесника дијалога. Наиме, у тим ситуацијама ликови су емоционално веома напрегнути. Наглашена је „драмска напетост, која се с једне стране јавља у ситуацијама, прије свега у ликовима или између њих, те покреће радњу и изазива драмски сукоб”.⁸ Влада напета ситуација између учесника дијалога. Драмска

7 „Најфреквентнији тип дијалога у драми, тип који на извјестан начин служи и као представник драмскога дијалога уопће, јесте дијалог конфликта” (Катнић-Бакаршић 2003:137).

8 <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=16173>

напетост готово да се може окарактерисати као „вербални рат” учесника дијалога. Учесници дијалога су често „запјенушани” у изношењу својих ставова. Ту „запјенушаност” на језичко-стилском плану најбоље осликава (репрезентује) поступак реитерације језичких јединица.

Реитерација подразумијева понављање исте језичке јединице: лексеме, синтагме или цијелог исказа. Реитерација може бити интрафрастичка, тј. остваривати се у оквиру једне реплике, и/или трансфрастичка, када се остварује у двије или више „контактних” реплика.

Бројне реитерацијске конструкције можда је најбоље класификовати према критеријумима издвајања стилских фигура понављања, тј. којој стилској фигури припада одређени тип реитерацијске конструкције. Без намјере да правимо детаљну стилско-језичку класификацију реитерацијских језичких јединица забиљежених у анализираним Ковачевићевим драмама, овдје наводимо само оне најфреквентније, с тим да су примјери који се за те конструкције-фигуре наводе репрезентативно-моделски. А од реитерацијских конструкција у дијалозима Ковачевићевих драма најчешће се остварују: 1) епизеуксичке, 2) епаналептичке, 3) полисиндентске, 4) анафорске, 5) епифорске, 6) мезофорске, 7) анадиплозичке, 8) хијастичке, 9) просаподозичке, 10) кондупликацијске, 11) кумулативно-градацијске⁹, и 12) комуникативно хомоврсне.

1) Епизеуксичке реитерације подразумијевају узастопно понављање истих језичких јединица:

ЈУЛКА: Убиће ме! Убиће ме! Зовите полицију! (УТ, 230);
ЈОВАН: Јао! Јао! Јао! Убиће чика Црног! (ПуЈ, 45);

9 Језичко-стилске карактеристике фигура понављања дате су у Ковачевић (2015: 295–348).

НЕВЕН: Пустите ме! Пустите ме! (УТ, 251)

ЈУЛКА: Нисам могла?! Нисам могла?! Ја нисам могла?!
(УТ, 243)

МИША: Немци?! Немци?! Дошли су Немци! Мамааа!
Мамааа! (ПуЈ, 39);

РУЖА: А шта си рекла?! Шта си рекла?! (УТ, 243) итд.

2) Епаналептичке реитерације подразумевају понављање обимом неподударних синтаксичких јединица (нпр. лексеме и синтагме, или уже и шире синтагме, клаузе и сл.):

СТАРИЦА: Људи, помагајте! Умире! Он умире! (ПуЈ, 16);

НАТАЛИЈА: Дођи...Дођи, Јоване! (ПуЈ, 17); Кога чекају? Кога, бре, чекају? (ПуЈ, 40);

ЛАКИ: Напоље! Марш напоље! Ђубре покварено!
Марш! (МТПК, 43); Тако, тата. Тако. (МТПК, 36);

МИЛУТИН: Тако је! Тако се вози! Тако! (МТПК, 106);
ОНА: Нишанио нас је, Нишанио нас је, докторе. Два пута нас је нишанио. (ШЉБВП, 232);

СТАРАЦ: Никад више! Никад више, докторе!
(ШЉБВП, 268);

РАЈНА: Ко ме то причаш, Васо? Ко ме то причаш? (УТ, 255) итд.

3) Полисиндентске реитерације подразумевају понављање везника испред низа истофункционалних синтаксичких јединица, најчешће клауза:

ЛАКИ: Шта знаш, кумим те богом? Шта знаш?

МИРКО (*Говори иронично, брзо и равно*): Да су они стари. Да долазе све тежа времена. Да сам ја млад. Да ви очекујете од мене. Да ћу и ја имати сина. Да ћу се сутра и ја кућити... (МТПК, 32);

ВАСИЛИЈЕ: Ма није могуће? Шта си писао?

НЕВЕН: *Да си ратовао четири године, да си био неколико пута рањен, да си народни херој, да си после рата судио непријатељима...* (УТ, 266) итд.

4) Анафорске реитерације подразумевају понављање исте језичке јединице на почетку више исказа:

РУЖА: *Неко вири кроз прозор! Неко је у башти!* (УТ, 235);

РУМЕНКА: *А Џорџ је последња хуља и џубре! Џорџ је уникатан бедник! Џорџ је...* (РТ, 113)

РАДОВАН: *И неће родити још десет година ако се не уда...* *Је ли, ћурко, како те је преварио? Како те је Вилотић преварио, осрамотио и оставио? Како?* (РТ, 114);

АКСЕНТИЈЕ: *Није нишџа тата! Није нишџа озбиљно!* (МТПК, 42);

ЛАКИ: *Тако, тата. Тако.* (МТПК, 36); *Хвала, Ђенка. Хвала, сине.* (МТПК, 53) итд.

5) Епифорске реитерације подразумевају понављање исте јединице на крају више исказа:

РАДОВАН: *Какво геџе? Чије геџе? Нећу да чујем за геџе! Док се не удаш, рекао сам ти већ, нема – геџе. Глупачо!* (РТ, 114)

МИША: *То пуцају они који су одвели Докџора. Стрељају Докџора!* (ПуЈ, 47)

МАРКО: *Црни је изашао? Како је изашао? Куда је изашао?!* (ПуЈ, 50);

ЈУЛКА: *Нећеш ти црћи! Ја ћу црћи! Нисам ја те среће.* (УТ, 229) итд.

6) Мезофорске реитерације подразумевају понављање исте синтаксичке јединице на средини исказа или реплике:

МАРКО: Наталија! *Не вређај! Не вређај* – убићу те! (ПуЈ, 41);

АКСЕНТИЈЕ (*ужаснуто врисне*): Даље! Бежи с мртвацем! *Даље* од мене! *Даље!* Смрт је прелазна болест! (МТПК, 63); итд.

7) Анадиплозичке реитерације подразумевају понављање исте језичке јединице с краја једног исказа на почетку другог:

СТАРИЦА: Дете *шћа то њричаш? Шћа то њричаш*, Јоване? (ПуЈ, 9);

МИРКО: Онај нам *ѡреѡи! Преѡи, ѡреѡи*, ко те јебе! Ако се вратим, просућу ти цревца по улици! (МТПК, 106); Тата, *види га! Види* оног богаља! Згази га! (МТПК, 105);

АКСЕНТИЈЕ: Лаки, *вози. Вози*, молим те ... Ено му ципела. (МТПК, 64); итд.

7) Хијастичке реитерације подразумевају исту синтаксичку конструкцију с пермутацијом (укрштеном реализацијом) њених чланова:

МАРКО: Он је – *иѡак! Иѡак је он!*... Мислио сам да није... А јесте! Јесте! Он је! (ПуЈ, 10); *Љубави, дозволи... Дозволи, љубави.* (ПуЈ, 61);

ЦРНИ: *О комиѡији ѡричаше? ... Причаше о вашем комиѡији?* (ПуЈ, 11);

ЈУЛКА: *Пиѡај њеѡа ... Њеѡа ѡиѡај.* (УТ, 227)

ИЛИЈА: *Смеѡа ѡи свеѡло? Свеѡло ѡи смеѡа?* (БШ, 308) итд.

8) Просаподозичке реитерације подразумевају понављање исте језичке јединице на почетку и на крају реплике:

ЛАКИ: *Ко је опет? Тата, види ко је?* (МТПК, 84);

Мирко, смири се...Мирко...(МТПК, 99);

СТАРИЦА: *Долазе!...Ево их... Долазе.* (ПуЈ, 9);

РУЖА: *Шћа ме молиш? Реци ми, молим те, шћа ме молиш.* (УТ, 252);

КОСТА: *Завежи, кад ти кажем! Завежи!* (УТ, 227)

АКСЕНТИЈЕ: *Ниси знао да ми је Пантелија оставио тестамент? Ниси знао?* (МТПК, 75);

ВАСИЛИЈЕ: *Пишћај их! Морају ти рећи! Пишћај их!* (УТ, 270)

БИЛИ ПИТОН: *Гази, Лаки Топаловићу, гази!* (МТПК, 105);

МИЛАН: *Пусћи га! Коста! Пусћи га!* (УТ, 241) итд.

9) Полиптотонске реитерације подразумевају понављање исте језичке јединице у различитим граматичким облицима:

ДОКТОР ИЛИЋ: *Била је дивна девојка, али рођена у њојрешном граду, у њојрешној земљи, у њојрешно време, међу њојрешним људима.* (ШЉБВП, 224);

АКСЕНТИЈЕ: *Убицо! Мало ти је што убијаш, сад си почео и да фалсификујеш! Мога деда си фалсификовао?!* (МТПК, 75);

ЈОВАН: *Рога је. То је рога...* Највише личи на *роду...* (ПуЈ, 15) и сл.

10) Кондупликацијске реитерације подразумијевају различита понављања истих језичких јединица (Симеон 1969:685), што по правилу значи да при кондупликацији интерферирају структуре различитих реитерацијских фигура, тј. да су кондупликацијске заправо полифигуративне структуре, као нпр.:

ЈУЛКА: *Убио је! Убио је човека! Убио је! Коста!!* (УТ, 237);

РАДОВАН (*скочи и из све снаге крикне*): Не тамо! Не тамо! Џорџ! Не тамо! Они долазе паралелном монтажом! Бежи! Остави курву! Остави је! Она им је јавила да путујеш у Сан Франциско! Џорџ, остави курву... Јој.. шта ће бити у следећој епизоди... Мајко моја... (РТ, 130);

МИЛУТИН: Нећу! Рекао сам ти да нећу и –нећу! (МТПК, 39);

МИЛАН: Ружо! Шта причаш?! Ружо?! Шта причаш пред дететом?! (УТ, 254);

РУЖА: Неће, Јулка! Неће! Смири се да се и он смири! (УТ, 230);

АКСЕНТИЈЕ: Мирко, молим те, овако те молим! (МТПК, 42);

ЛУКА: 'Ајде, 'Ајде ... Ту је сат, а ту је и прича. Све је ту. (П, 195)итд.

11) Кумулацијско-градацијске реитерације, то су конструкције у којима се градацијски нижу најмање три језички блискозначне јединице, као нпр.:

НАТАЛИЈА: Ти мислиш да те се ја бојим, *ђубре фашистичко! Бедо једна! Зликовче зликовачки!* (ПуЈ, 42); *Свињо једна! Ђубре зликовачко! Стиће тебе казна кад-тад! Проклет био! Ђубре фашистичко!* (ПуЈ, 41);

РУЖА: *Животињо једна!* Мајку ли ти твоју! *Ситоко! Идиоше један!* Цео дан спремам кућу! Цео дан чистим и перем... (УТ, 219)

РУ СТАНИСЛАВС: Не можеш ти ништа с њим планирати. *Све ујрска. Све ујройаси. Све унишии. Све зјази.* (РТ, 134);

МАРКО: *Неверовајно ... Фантасично ... Генијално...* (ПуЈ, 27) итд.

12) Комуникативно хомоврсни искази (упитни, узвични, узвично-упитни) који се, по правилу у емоционално наглашеним контекстима, нагомилавају у истој реплици:

РАДОВАН: Удри га, Џорџ! Пази леђа! Бежи иза трафике! Не тамо! Јој, убиће га ... Ако га убију ја ћу моментално да скочим кроз прозор.. Пуцај! Пуцај, Џорџ! (РТ, 123);

МИРКО: Завежи, деда! Ми морамо освојити светско тржиште! Ми морамо имати већи профит од највећих творница аутомобила! Смрт је једини сигуран и вечити посао! Све може да изумре и нестане, једино ће смрт вечито бити жива и бесмртна! Из године у годину будућност смрти је све перспективнија! Другови и другарице... (МТПК, 102);

ПЕРА: Не! Мени наплати! Нећу да чујем! Посвађаћемо се, куме! (ШЉБВП, 239);

ДР ИЛИЋ: Изволите, да ли бисте желели да проверите моју тврдњу? Нећете? Да, сигурно сте само чашицу? Смем ли да вас упитам да ли сте дошли колима до позоришта? (ШЉБВП, 220);

ЛАКИ (*шећа њо радионици*): Сећаш ли се нашег договора од пре два месеца? Шта смо се онда договорили? Је ли? (МТПК, 92);

ЂЕНКА ЂАВО: Шта... Који је теби сад клинац? А? Шта сам урадио? Је ли? (МТПК, 72);

РУЖА: Простачино! Зашто се смејеш?! Шта је смешно?! Је л' смешно што је Доктору глава у завоју?! Је л' то смешно?! (УТ, 242)

РАЈНА: Ко ће њу замолити за опроштај?! Ко ће њу замолити?! Ко ће њу замолити?! (УТ, 276) итд.

У свих дванаест издвојених стилско-фигуративних типова, реитерација је реализована у оквиру исте

реплике. У питању је, дакле, *инџрафрастичка реџтерација*, с тим да се по правилу структура цијеле реплике не исцрпљује у структури дате реџтерацијске фигуре. У анализираним Ковачевићевим драмама реџтерација истих језичких јединица врло често захвата више реплика. Остварује се дакле, као трансфрастичка. Трансфрастичка реџтерација најчешће се реализује у двјема контактним репликама у којима тврдњу говорника из прве реплике дословно понавља или као интонационо питање у слиједећој реплици саговорника, или пак као миметичко, иронијско понављање без промјене комуникативног циља исказа, што потврђују и сљедећи примјери, између којих је посљедњи миметички:

ЈА: А од чега је умро?

ЛУКА: *Од себе.*

ЈА: *Од себе?* (П, 181);

ЛУКА: *Рекла ми једна жена.*

ЈА: *Рекла вам једна жена?*

ЛУКА: Да.

ЈА: Шта вам је рекла?

ЛУКА: *Исџаде вам џријџиџел из воза.*

ЈА: *Исџаде вам џријџиџел из воза?* (П, 190);

РУЖА: А где је онај мали?

МИЛАН: *Саџ је дио џу.*

РУЖА: *Саџ је дио џу?* (УТ, 217);

ДАНИЦА: *Поџџено џлађа.*

ИЛИЈА: *Поџџено џлађа?* (БШ, 240);

НЕНАД: Логору? *У лоџору?*

СТАРИЦА: *У лоџору?* (ПуЈ, 10);

ГЕОРГИНА: *Ја сам џа волела.*

РАДОВАН: „*Ја сам џа волела.*” Ала ти је одговор, козо једна! (РТ, 114) итд.

Трансфрастичка реџтерација код Ковачевића често прелази оквир двије реплике, а покатакд захвата цијелу

полилошку ситуацију, чему су потврда следећа два врло репрезентативна примјера:

СВИ: *Никаг!*

ДР ИЛИЋ: *Само никаг?!*

СВИ: *Не само никага!!! Никаг никага!* (ШЉБВП, 268);

МИЛАН: *То је он, тата.*

ВАСИЛИЈЕ: *То је он?*

РАЈНА: *То је он?*

МИЛАН: *Да, њо је он.*

ВАСИЛИЈЕ: *То је он?*

МИЛАН: *Да, тата, њо је он.*

РАЈНА: *То је он, Васо.*

МИЛАН: *Нарасџао је, тата.*

ВАСИЛИЈЕ: *Нарасџао је?*

РАЈНА: *Нарастао је Васо.*

КОСТА: *Нарасџао је, тата. Нарасџао је.* (УТ, 247)

Да је реитерација један од најзначајнијих језичко-стилских поступака у дијалошким репликама Душана Ковачевића, посредну потврду налазимо и у једној врло занимљивој чињеници, која се тиче завршетака Ковачевићевих драма. Наиме, у свим анализираним драмама, искључујући само драму „Професионалац”, у посљедној, и/или посљедњим завршним репликама „доминира” реитерација језичких јединица:

1) СВИ У ХОРУ: *Гас!!! Гас!!! Гас!!!* (МТПК, 106).

2) СВИ У ХОРУ: *Главу ѿре! Главу ѿре! Бре! Бре! Бре! Море! Море!* (РТ, 170).

3) СВИ: *Нећемо ѿиџи! Нећемо ѿиџи!*

Нећемо кафанско робље биџи!
 Са првим сунцем и новим даном
 Када се љубав и радост буди
Бићемо здрави, бићемо нови,
Бићемо људи, поносни људи!
 Ооооооо, како је леп овај дан!
 Ооооооо, како смо срећни, а није сан!
 (ШЉБВП, 270).

4) МАРКО (*наклони се њед Најалијом*): *Љубави, дозволи... Дозволи, љубави.*

НАТАЛИЈА: Ниси заслужио, али ... *дозвољавам!*

ЈОВАН: *Браво! Браво! Ми смо, ипак, срећни људи!*
 (Пуј, 61);

5) ИЛИЈА: 'Ало ...Смиљка.. Ја сам... 'Де је Ђура? *Реци му да све остави... Нек' одма' иде на аеродром... Реци овај је побегао ... Нек' заустави све летове... нек' блокира центар за полетање ... Реци му: ја ћу га пратити...*
 (БШ, 323).

6) РУЖА: Невене...

НЕВЕН: Не лажи ме, молим те! Реци ми *ко сам ја. Ко сам ја? Ко сам ја?* (УТ, 279).

Уз реитерацију једна од најбитнијих, ако не и најбитнија, карактеристика говорне реченице, реченице свакодневнога дијалога, јесте – *ајозиојеза*. А *ајозиојеза* је „говорничка фигура која се састоји у изненадном прекидању конструкције или говора или говора паузом због говорникове неодлучности или колебања, срцбе, узбуђења, сумње или двоумице или из другог каквог разлога” (Симеон 1969: 88). Та тако карактеристична особина испрекиданости и недовршености исказа – по чему

се апосиопеза дјелимично наслања на елипсу – у сваком књижевном тексту, па и драмском, графостилемски се обиљежава употребом три тачке на мјесту „паузе”, на мјесту неодлучности, говорног застајкивања или прекида. Такве апосиопезичке конструкције врло су честе у драмским дијалозима Душана Ковачевића. Апозиопезичке конструкције, притом, имају различите функције. А најчешће означавају: 1) паузу између дијелова смиса-оно потпуног исказа, 2) испрекиданост и мисли и говора из различитих разлога, најчешће емоционалних, 3) оклијевање у изрицању исказа, најчешће ради тражења исказа за нејасну мисао, 3) недореченост исказа или због упадања саговорника у ријеч говорника или због избјегавања навођења ласцивног израза, и сл. Класификација и опис апозиопезичких конструкција засигурно заслужују посебну студију. Овдје ћемо, међутим, само „кумулативно” навести репрезентативне примјере за различите типове апосиопезе из Ковачевићевих драма, не улазећу у њихову класификациону нити функционално-значењску интерпретацију:

МИРКО: Имаш ли неку таблету за главу? Боли ме луда ужасно... Кристина, лакше мало, поломићеш се ... Свашта... (МТПК, 71); МТПК, 99;

ЂЕНКА ЂАВО: Хоћу да идем с вама. Где ви ... где ти ... ту и ја... Њему је позлило кад је чуо, али боли ме... теби је све јасно, је л' тако? Је ли? (МТПК, 71); Помери се овамо... Тако... Причај ми нешто... Волим да ми неко прича... или рецитује... Страшна си... Ти си чудо од женске... Драга Кристина... (МТПК, 87);

КАТИЦА: Да...Шта? Како? Да, да, да... Не...Јесте... Молим вас, донесите је кући... Знате, ми не смемо да излазимо дању ...Зашто не смемо? Па, друже, то је наш проблем. Шта вас се тиче... Донесите је... (Сју-

сји слушалицу, рекло би се замишљено.) (РТ, 124-125).

ОН: Докторе .. он ће нас да...да... Он ће нас сигурно да...да... (ШЉБВП, 232);

НЕКО: Шта можеш, морао си... Десило се. (ШЉБВП, 244);

ДР ИЛИЋ: Пијеш ли много?

РУИНА: Не баш...али...може се рећи... (ШЉБВП, 254)

ЛУКА: Мало вам дрхти рука.

ЈА: Да... Мало...Изволите. (П, 187-188).

МИЛАН: Остала је пуна шерпа ... од јуче. (УТ, 222);

РАЈНА: Не, не, не, не... нема потребе да се извињавате, госпођо. (УТ, 256)

НЕВЕН: Ово је право ордење?

ВАСИЛИЈЕ: Право...Моје... (УТ, 265)

НЕВЕН: Ја сам...

Василије: Не лажи! (УТ, 269)

НАТАЛИЈА: Јаче...тако...ту... Чело... И слепоочнице, Јоване! (ПуЈ, 17)

ЈОВАН: Хоћу ...али, нисам никад ... Како ћу ...кад нисам никад...(ПуЈ, 17)

ЦРНИ: Госпођо, кунем вам се ... Ево, дабогда умро у овом подруму... (ПуЈ, 19)

НЕНАД: Ако ми дозволите ... ја ћу га! Без пуцњаве... Рукама ... Док спава... (ПуЈ, 21);

НЕНАД: Као кад придавите рибу.. Толико.. А... ако сам на услузи ... могу... мислим ... једног дана, никад се не зна ...да...све њих...(ПуЈ, 21);

ВАСИЛИЈЕ: Докторе... куме... јесам ли ја нешто погрешно? (УТ, 271);

КОСТА: Је л' истина оно ... оно што си рекла Ружи ...да си четири пута абортирала? Је л' то истина? (УТ, 272);

МАРКО: Пробај... Ух, ух, ух... Ал' је препекао... (ПуЈ, 49);

НАТАЛИЈА: Нешто важно, и нешто ... страшно ...
Напољу је ...Напољу је... (ПуЈ, 53)

МАРКО: Наталија ... Чујем те, Наталија ... Немој да
лајеш, Наталија...(ПуЈ, 53)

МИША: Неее! Неее! Немојтееее! Молим вас! (ПуЈ,
55);

СТАРАЦ: Хвалаааа... Хвалаааа... Хвала, Црниии...
(ПуЈ, 56);

БАТА: Рекао сам тој свињи да ... не рањавају људе ...да
их не муче ... (ПуЈ, 57);

ДАНИЦА: Не ...односно, прича ...ал' не каже да вас ...
Зашто би? (БШ, 304);

ЂУРА: Па због онога... И онда су прво тебе... А онда
мене. (БШ, 277);

ИЛИЈА: Да? Да ... Отишо је... Не знам ... Узо је ствари,
сео у такси и отишо...Да... (БШ, 310);

АКСЕНТИЈЕ: Кад си се ти био заљубио у ону аждају и
вештицу, ону из Земуна, ја сам је једне ноћи...

МИЛУТИН: Ти си је... Тата? (МТПК; 81) итд.

2.5. Досјетке у дијалошким репликама Ковачевићевих драма

Међу најзначајнијим особинама Ковачевићевих драма свакако је и хумор. То је готово заштитни знак готово свих Ковачевићевих драма. Већ смо цитирали Ковачевићев став по коме драма не смије бити „досадна”. А бољег лијека против досадности нема од хумора. Овдје нити имамо намјеру, нити имамо простора да анализирамо начине реализације хумора у Ковачевићевим драмама. И то је засигурно тема за посебну, ширу студију. Овдје ћемо само указати на један тип творбе Ковачевићевих хумористичких исказа: на хумористичке досјетке Ковачевићеве. Међу тим досјеткама према

структурно-фигуративном критеријуму доминирају два типа: 1) досјетке парадоксичке структуре, и 2) досјетке зеугмичке структуре.

1) Досјетке најчешће са структуром и значењем парадокса¹⁰, увијек с елементима ироније или сарказма:

МИРКО: *Пуца од здравља. Да ја човек њошайише њо рамену, сав би се расјао, као њинени њолуб.* (МТПК, 42);

ЂЕНКА ЂАВО: *Добра кобасица. Узми ... Ко њовно...* (МТПК, 48);

ЛАКИ: *Драги наш оче, умро си њред крај своја живоѡа.* (МТПК, 54);

АКСЕНТИЈЕ: *А лепо сам рекао: Нећу да видим дугме на шлицу! Треба да њочнем да се оѡкојчавам у мају, а да се, ко човек, њоѡишам у њозну јесен....* (МТПК, 62);

МИРКО: *Исѡина, ја нисам завршио факулѡетѡ, јер немам средњу школу, али сам се ѡриѡремао.* (МТПК, 101);

ЈЕЛЕНЧЕ: *Јесте. Упадљиво сув и дебео.*

СТАНИСЛАВ: *Како ѡо: сув и дебео?*

ЈЕЛЕНЧЕ: *Конѡроверзна личностѡ.* (РТ, 118);

СТАНИСЛАВ: *Знаш, од јуче не купујем новине. У новинама све брзо ѡише – никако да их прочитам.* (РТ, 126);

РУ СТАНИСЛАВС: *На то се име више не одазивам. Ја се зовем Ру Сѡаниславс.*

СТАНИСЛАВ: *Ти се не зовеш, ја ѡе зовем! Донеси ми сланик...*(РТ, 129);

10 О структурно-семантичким особинама парадокса в. у Ковачевић (2015:86-89). Сви наведени примјери могу се подвести под парадокс, само у врло широком схватању појма парадокса. Детаљна анализа показала би да међу примерима има и оних који су или антитетички, или оксиморонски, или пак примјери за каламбура или игре ријечима итд.

РАДОВАН: *Слушај Руменка: кад будем мењао име жене, онда ћу њроменији целу жену.* (РТ, 131)

СТАНИСЛАВ: *У знак искреног поштовања, покло-нићу вам ову златну наруквицу од њлајине.* (РТ, 133);

РАДОВАН: *Одакле њи ова златна наруквица од њлајине?* (РТ, 134);

СТАНИСЛАВ: *Мало нас је мноо.* (РТ, 136)

РАДОВАН: *Ја веће моћи од женске немоћи – нисам видео...*(РТ, 145);

СТАНИСЛАВ: *Видиш ти, ко би рекао: овакво ђудре, а добар човек!* (РТ, 150);

РЕУ СТАНИСЛАВС: *Радован никад није имао њежину, као човек. Од дана кад сам га упознала, он је био лак човек.* (РТ, 155);

СТАНИСЛАВ: *Све ми је њознајји ... Боже, где смо се заборавили?* (РТ, 163);

СТАНИСЛАВ: *Ако ја овде осѡанем сам – дићу сѡрашно малодројан!* (РТ, 169);

ДОКТОР ИЛИЋ: *Што рече један мој пацијент: „Мрзим жену која није човек и човека који је жена”* (ШЉБВП, 216); *Игњатије се три пута женио, а из ѡри ѡромашена брака рођена су ѡри ѡоођена деѡеѡа.* (ШЉБВП, 227); *Живели су, углавном, овако: ѡраично сложено!* (ШЉБВП, 229);

АНА: *Морам вам рећи, нисам склона ѡићу. Али сам у пићу баш склона младићу.* (ШЉБВП, 223);

МАЈКА: *Ја, у ствари, никада нисам живела. Умрећу а нисам живела.* (ШЉБВП, 230);

ПЕРА: *Лејо ѡи је име да се усереш.* (ШЉБВП, 238); *А кога си ти, Обраде, обрадовао?* (ШЉБВП, 238);

ЖЕНА: *Брзо ћу научити бечки као нашки. Говорим сва слова.* (ШЉБВП, 241);

МАРГАРЕТА: *Памеѡан ѡи је мали као ѡчелица!* (ШЉБВП, 242);

ДР ИЛИЋ: Старче, *ѿамѿиши ли овакву врућину?*

СТАРАЦ: *Не, али се сећам да ће је биѿи.* (ШЉБВП, 265);

ИЛИЈА: Они то и *раде јавно, да не би изгледало ѿајно.* (БШ, 283);

ПОДСТАНАР: *Болесѿи је одлично. Једино ме она служи добро, све остало иде како не треба...* (БШ, 247) итд.

2) Досјетке са структуром и значењем зеугме. А зеугма је „двоклаузална или синтагматска конструкција у којој глагол према двама хомофункционалним синтаксемама исказује два различита значења” (Ковачевић 2015:213):

РАДОВАН: И неће моја ћерка да *иде од једноѿ до друѿоѿ Вилоѿиѿића, ко народна ѿесма – с колена на колена.* (РТ, 135);

ДОКТОР ИЛИЋ: Те године Ана је *наѿусѿишила Париз, али не и ѿиће.* (ШЉБВП, 223);

ЖЕНА: Драга моја мама, Бака ти *сѿрема ѿакетѿ и мене.* (ШЉБВП, 241);

ИЛИЈА: И *издала си, али не собу – већ мене.* (БШ, 239);

ДАНИЦА: *Кад издају жене, шѿио не би и земљу.* (БШ, 284);

3. Закључак

У раду су издвојене и анализирани језичко-стилске особености драма Душана Ковачевића. А пет је доминантних стилско-језичких карактеристика драмскога језика Душана Ковачевића. То су: 1) специфичност деиксе, 2) однос дијалога и типова туђег говора, 3) дијалог и говорна карактеризација ликова, 4) реитерација и апосиопеза у дијалогу, 5) досјетке у дијалогу.

У Ковачевићевим драмама деиктична специфичност везана је за прагматичко-катафоричку употребу деиктичких јединица. Ковачевићеву катафорску деиктичност карактерише потрага за идентификацијом, потрага за *огређеном референцијом* појма на који се деиктички упућује у драмској реплици.

У Ковачевићевим драмама реплике дијалога не репрезентују увијек прави управни говор, тј. дословно репродуковање говора лика. Код Ковачевића се у оквиру реплика дијалога сусрећу и конструкције *недословној ујравној њовора*. Ако употреба недословног управног говора и није несвојствена драмскоме језику, то се никако не би могло рећи за *слободни неуправни њовор*, као говор који интерферира особине неуправног и управног говора. Још нико није указао на могућност реализације слободног неуправног говора у језику драме, у драмским репликама. А он се – каквог ли истраживачког изненађења! – сусреће у драмама Душана Ковачевића у варијанти неуправно-управног говора.

У драмама Душана Ковачевића, баш као у реалистичкој прози, критеријум говорне карактеризације ликова везан је за идиоматско одступање од стандардног (књижевног) језика. Од некњижевних (нестандарднојезичких) особина које карактеришу говор некога лика код Д. Ковачевића се најчешће јављају дијалектизми и жаргонизми и ласцивна лексика (по правилу везана за псовачке изразе, од оних вулгарних до оних поштапалачких). Употреба суспстандардних особина у говору ликова може се сматрати и поступком пререгистрације, тј. употребе некњижевних елемената у књижевном тексту из естетско-умјетничких разлога.

У шест од седам анализираних драма Душана Ковачевића доминантан тип дијалога је *дијалој конфликтна*. За исказивање дијалога конфликта Душан Ковачевић се приоритетно служи двама језичко-стилским поступ-

цима: поступком *реитџерације* језичких јединица, толико разнообразних да се унутар њега може издвојити чак 12 структурно-фигуративних типова, и поступком *ајоси-ојезе*, са низом различитих прагматичко-семантичких варијаната.

Међу најзначајнијим особинама Ковачевићевих драма свакако је хумор. У раду је, међутим, само указано на један тип творбе Ковачевићевих хумористичких исказа: на хумористичке досјетке Ковачевићеве. Међу тим досјеткама према структурно-фигуративном критеријуму доминирају два типа: 1) досјетке парадоксичке структуре, и 2) досјетке зеугмичке структуре.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1980: Mihail Bahtin, *Marksizam i filozofija jezika*, Beograd, Nolit.
- Бахтин 2000: Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, prevod s ruskog Milica Nikolić, Beograd: Zepther Book World.
- Вукићевић 2006: Драгана Вукићевић, *Писмо и њрича*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Катнић-Бакаршић 2003: Marina Katnić-Bakaršić, *Stilistika dramskog diskursa*, Zenica: Vrijeme.
- Ковачевић 2013: Милош Ковачевић, Језик и стил Радовићевих драмских текстова за дјецу, *Српски њисци у озрачју сџи-листџике*, Београд: „Филип Вишњић”, Гацко: СПКД „Просвјета”, 313-352.
- Ковачевић 2011: Милош Ковачевић, О конструкцијама деик-тичке цитатности – или: о недословном управном говору у савременом српском језику, *Грамаџичка њиџања српскоџа језика*, Београд: Јасен, 217-232.
- Ковачевић 2012: Милош Ковачевић, О грамаџичко-стили-стичком терминосистему туђег говора, *Српски језик*, XVII, Београд, 13-38.

- Ковачевић 2015: Милош Ковачевић, *Стилска и драматуршка стилистичка фигура*, IV битно допуњено издање, Београд: Јасен.
- Ковачевић 2015а: Милош Ковачевић, Синтакса и стилистика допунских питања, *О реченици и њеним члановима*, Београд: Јасен, 151–175.
- Ковачевић 2019: Милош Ковачевић, *Стилске доминанције српских њрозних јисаца*, Андрићград: Андрићев институт.
- Ковачевић 2020: Милош Ковачевић, О тмезичкој пермутацији партикуле „ли” у разговорном језику, *Научни сасијанак славистија у Вукове дане*, 49/1, Београд: МСЦ, 2020. 49/1, 49–59.
- Д. Ковачевић 2013: Душан Ковачевић, Радионица позоришних прича, *Драме. 1*, Београд: Завод за уџбенике, 3–26.
- Кристал 1995: Deјvid Kristal, *Kembrička enciklopedija jezika*, Beograd: Nolit.
- Рајић 2010: Јелена Рајић, Слободан неуправни говор: језичка реализација полифоничног исказа у наративном дискурсу, *Српски језик*, XV, Београд, 515–524.
- Ристић 2010: Stana Ristić, Diskurs psovki u srpskom jeziku, u: *Diskurs i diskursi, zbornik u čast Svenki Savić*, urednica Vera Vasić, Novi Sad: Filozofski fakultet, 195–212.
- Саразак ред. 2009: *Leksika moderne i savremene drame*, priredio Žan-Pjer Sarazak u saradnji s K. Nogret, H. Kunc, M. Losko i D. Losko, s francuskog prevela Mirjana Miočinović, Vršac: Književna opština Vršac.
- Симеон 1969: Rikard Simeon, *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Тошовић 2002: Бранко Тошовић, *Функционални стилови*, Београд: Београдска књига.
- Човић 1991: Бранимир Човић, *Стил историјске њрозе А. Н. Толстоја*, Нови Сад: Радови Института за стране језике и књижевности.

Miloš Kovačević

DOMINANT LINGUISTIC STYLE
CHARACTERISTICS OF DRAMAS BY DUŠAN
KOVAČEVIĆ

Summary

The paper singles out and analyzes the linguistic and stylistic features of Dušan Kovačević's plays. There are five dominant stylistic-linguistic characteristics of Dušan Kovačević's dramatic language. These are: 1) the specificity of deixis - reflected in the pragmatic-cataphoric use of deictic units, 2) the relationship between dialogue and types of other people's speech - shows that the language of dialogue is not limited to direct speech, but also uses non-verbatim direct speech, as well as free reported speech, or reported-direct speech, 3) the relationship between dialogue and speech characterization of characters - shows that in most plays Kovačević characterizes the speech of characters with dialectal and jargon features, but that this characterization can be subsumed under a broader process of re--registration of language units, 4) reiteration and aposiopes in dialogue - represent the dominant structurally and figuratively diverse stylistic and linguistic procedures in the presentation of conflict dialogue, as the basic type of dialogue in Kovačević's plays, and 5) witticisms in dialogue - represent a very characteristic feature of the dramatic dialogue language of Dušan Kovačević.

In the paper, only the language of dialogic replies was analysed, while the language of the author's didascalies in Dušan Kovačević's plays remained outside the analysis in this paper.

Keywords: Dušan Kovačević, language of drama, dialogue in action, direct speech, free reported speech, reiteration, aposiopesis, witticism

Нина С. Беклић*
Универзитет у Источном Сарајеву
Педагошки факултет у Бијељини

811.163.41'36:821.163.41-31.09 Kovačević D.

ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ ДРАМЕ *ШТА ЈЕ ТО У ЉУДСКОМ БИЋУ ШТО ГА ВОДИ ПРЕМА ПИЋУ* Д. КОВАЧЕВИЋА

У раду се бавимо доминантним лингвостилистичким обиљежјима у црнохуморној комедији Душана Ковачевића *Шта је то у људском бићу што га води према пићу*, сазданој на принципима метатеатралности као унутрашњем и обликотворном поступку у настанку савремене драме. Са лингвостилистичког аспекта ова драма обилује многим стилским фигурама и стилемама међу којима се истичу по својој експресивној вриједности и структурном ткању – стилске фигуре хармоничног противурјечја, семантичке фигуре које почивају на синонимизији смисла, фигуре изневјереног очекивања, потом фигуре у форми конструкције, фигуре понављања и фигуре мисли. Све оне поткрепљују и подражавају урнебесни свијет доктора Константина Илића омеђен преувеличавањем и противурјечностима. У раду ћемо се бавити стилематичношћу и стилогеношћу ових онеобичајења.

Кључне ријечи: црнохуморна, урнебесна комедија, фигуре семантичке супротности, афористички искази

* ninaceklic@yahoo.com

1. О драми „Шта је то у људском бићу што га води према пићу”

Драмски текст Душана Ковачевића *Шта је то у људском бићу што га води према пићу*¹, објављен 1976. године, иако филмски оживотворен и екранизован 1980. године у *Посебном приказу*, остварењу Горана Паскаљевића, један је од оних о којима је са књижевнотеоријског, театролошког и лингвистичког аспекта најмање писано, а ипак заслужује посебан лингвостилистички третман. Елементи метатеатралности о којима говори З. Милутиновић у студији *Метатеатралност – Иманентна поетика у драми XX века*, оивичени „самосвешћу сценског књижевног дела”, не само да су унутрашњи већ и обликотворни елементи драме *Шта је то у људском бићу што га води према пићу*, која почива на „метатеатралној располућености лика” (в. о томе у: Милутиновић 1994: 8), а осмишљена је као комад о комаду. На самом почетку, паратекстуалним елементом, поднасловом – *документарна представа* – аутор нас уводи, али и преводи из свијета драмског текста у свијет представе, која настаје садејством аутора и позоришних умјетника. И то нимало случајно. Ова драма и јесте комад у и о комаду, у којој је др Константин Илић и *persona dramatis* и творац представе, и аутор и редитељ, и глумац и, условно речено, говорник пролога. А он је и сама представа. То потврђује на самом почетку и попис учесника у драмском комаду који чине, на првом мјесту, др Константин Илић, управник санаторијума „Стеван Чаркић Бели”, а потом и група бивших алкохоличара, ниједан појединачно именован, већ опет заједнички детерминисани докторовим именом – „лечени и излечени у поменутом санаторијуму, а под

1 (ШЉБ) у: Д. Ковачевић, *Драме I, Шта је то у људском бићу што га води према пићу*, Београд: Лагуна, 2018.

надзором, руководством и старатељством др Константина Илића”.

Као што су и пацијенти под докторовим старатељством, тако је и цијела представа, омеђена темом лијечења пацијената од алкохолизма, „једне од најстрашнијих болести у историји људског рода” (ШЉБ, 2018: 241), у његовој власти и писана његовим језиком. Сачињена је од дванаест поглавља-сцена од којих седам представљају „Случајеве” изабране из медицинског досијеа доктора Илића. Испод пописа ликова, *Уочи њредсџаве*, налазе се и упутства и наредбе које издаје лично др Илић о свим пратећим елементима представе – улазницама, маркицама посвећеним борби против алкохолизма, изложби умјетничких фотографија бивших алкохоличара под називом „Био сам у паклу”, дидактичким плакатима о штетности алкохола („Алкохол је непријатељ сваке породице, чак и ако сте самац”), скулптурама антиалкохоличара и алкохоличара које алкохоличаре у поређењу са здравима представљају као „насмрт болесне”, па чак и класичној музици која ће се са разгласа пуштати прије и после представе, и на крају, наравно, наређењем да је точење алкохола у фоајеу строго забрањено. Уколико, с једне стране, посматрамо доктора Илића као творца представе, све су ово паратекстуални елементи, док, с друге стране, они заправо представљају метатеатралне начине осмишљавања сценског књижевног текста тако што, утичући на његову самосвијест, доводе у везу сценско и стварносно, а то се првенствено огледа у интеракцији драмских ликова и публике, као и у поетолошким, експлицитним исказима доктора Илића о самој представи. Он је назива документарном, а у првом обраћању публици објашњава и зашто. Лијечени алкохоличари окупуљени око позоришне секције „играју своје животе или животе бивших болесника”, а представа је документарна јер казује „истините приче”, „позоришне испове-

сти” и „кратке биографије појединих пацијената” и више је „опомињућа прича” но игра.

Другим ријечима, метатеатралном подвојеношћу лика, доктора Константина Илића, сукобљавају се, али и преплићу позоришна илузија и стварност, ни у једном тренутку тиме не нарушавајући фикционалност драмског дјела. Ова црнохуморна комедија настала подражавањем живота, гдје се некад не зна гдје и кад живот престаје, а позоришни рефлектори пале, представља стварност за себе, замишљену и преувеличану, изображену из перспективе доктора Илића, који, ушавши потпуно у лик спаситеља, на себе ставља скоро алазонску комедијашку маску, наступа из позиције ауторитета и моћи, судбински усмјерава животе својих пацијената, а посматрано из перспективе савременог тренутка, неодољиво подсећа на мотивационе говорнике, месије нашега доба. Уједно, он непогрешиво демонстрира Слотердијево философско становиште о лекару као човјеку моћи: „Лијечник заузима страну живог тијела насупрот лешу. Будући да су жива тијела извор свеколике моћи, помагатељ тијела постаје човјек моћи. Утолико из помагатеља самога постаје нека врста моћника, јер он задобива удио на централној сили располагања свих моћи на власти, моћи над животом и смрти других.” (Слотердијк 1992: 265). И не само то, изабравши санаторијум као мјесто радње драмског дјела и лијечење од алкохолизма као његову тему, те Константина Илића као лекара који се пред публиком преображава у власника живота и смрти, Душан Ковачевић заправо бира и једно од шест кардиналних подручја цинизма², односно једно од шест

2 У својој философској студији *Кријивика циничкога ума* Петер Слотердијк дефинише шест кардиналних цинизама – војни цинизам, цинизам државе и моћи на власти, сексуални цинизам, цинизам медицине, цинизам религије и цинизам знања. (в. о томе у: Слотердијк 1992: 217–296)

великих подручја вриједности којима је цинизам одавно овладао, а то је подручје медицине. Тиме а priori улази у свијет бесконачних могућности језичке реализације хумора јер тих шест основних подручја цинизма међу којима је и медицина, по Слотердијковом схватању, „представљају главна бојна поља узвисивања и унижавања, идеализирања и реалистичких дезилузионирања. Хуљење и псовање, иронизирање и поруга ту посједују своје највеће просторе за игру.” (Слотердијк 1992: 299). С друге пак стране, из фукоовске перспективе и његовог тумачења простора, Д. Ковачевић једну хетеротопију замијењује другом, санаторијум/болницу као хетеротопију отклона са потенцијалом моћи преклапа са позориштем као хетеротопијом лијепога, гдје оно са својом правоугаоном сценом и свјетовима у садејству јесте заправо представа свијета у малом, или у овом контексту – огледало нашега друштва.

Са лингвостилистичког аспекта драма *Шта је то у људском дићу што ја води њрема њићу* обилује многим стилским фигурама и стилемама међу којима се истичу по својој експресивној вриједности и структурном ткању – стилске фигуре хармоничног противурјечја, семантичке фигуре које почивају на синонимији смисла, фигуре изневјереног очекивања, потом фигуре у форми конструкције, фигуре понављања и фигуре мисли. Све оне поткрепљују и подражавају урнебесни свијет доктора Константина Илића омеђен преувеличавањем и противурјечностима. Будући да се у језику драме огледа и њено биће, он га највјеродостојније и приказује. Маничан је, експламативан, одсјечан, препун крилатица и афоризама, неочекиваних обрта, изневјерица, динамичан је, жустар, а у говорној карактеризацији докторовог лика – надмен, ироничан и подругљив.

2. Доминантна лингвостилистичка обиљежја драме

Стилске фигуре које на семантичком плану самоочигледно показују одступање од нефигуративне употребе језика, а које су у Ковачевићевој драми и најучесталије, јесу фигуре настале спајањем инкомпатибилних лексема на различитим језичким нивоима – а то су оксиморон, антитеза, парадокс и антиметабола. „Хармонична дисхармонија” из које ове фигуре израстају, уједно је и одлика ове црнохуморне комедије у којој су и актери и њихови животи и френетични методи лијечења доктора Константина Илића апсурдом уобличени. Фигуре семантичког противурјечја у драми Д. Ковачевића остварују се најчешће у форми афоризма. У афоризму форма доминира над садржајем, а одликује је првенствено прегнантност која, по ријечима М. Ковачевића „није ту ради сужавања него управо супротно – ради проширивања смисла” (Ковачевић 1998: 174). Када се двије семантички супротстављене јединице нађу у форми афоризма, њихова се стилогеност појачава и удвостручује.

Оксиморон настаје уједињењем противурјечности. На структурном плану остварује се најчешће у субординираним синтагмама или у форми субјекатско-предикатских веза са копулативним или семикопулативним глаголима (в. о томе у: Ковачевић 2000: 91–100). Из корпуса смо ексцерпирали примјере оба структурна типа оксиморона:

а) Живели су, углавном, овако: *ѿрајично* *сложно!* (ШЉБ, 258); Забележио сам безброј *различийтих* судбина са *сличним* крајем... (ШЉБ, 252); Кафана је једино место где одлазите *свако вече* „*јоследњи ѿуји у живојиу*”. (ШЉБ, 240); Случај у кафани „*Код брајта јединца*” (ШЉБ, 270); Ја сам овде само један *сувишно неѿходан човек*. (ШЉБ, 291)

б) За столом седе мајка, отац и син. *Мали је већ велики.* (ШЉБ, 258); *Устаје као да није пао и жив се удио.* (ШЉБ, 294).

Посљедња наведена потврда првог типа (а) оксимо-ронских структура (Ја сам овде само један *сувишно неоходан човек*. (ШЉБ, 291)) настала је семантичко-функционалним уједињењем два значењски противурјечна појма која су се нашла у саставу субординиране синтагме са конгруентним атрибутом као подређеним чланом, исказаним прилогом *сувишно* и надређеним чланом изреченим придјевом *неоходан*, а све у склопу именског предиката – *један сувишно неоходан човек*. Изговара је наравно доктор Илић, лажно умањујући свој значај у лијечењу алкохоличара након што је *снајом Воље*³, *шом неизмерном силом*, учинио да столица лебди и нестаје пут звијезда. Контрадикторности из којих израста и у које урања личност доктора Илића огледају се и у реченицама које слиједе: „Пре или касније цео свет ће схватити да сам ја једини способан да ову мисирску зграду домислим и оплеменим, уз вашу несебичну помоћ! Хоће да направе Вештачког Човека!? Па ништа лакше, господо!” (ШЉБ, 291). Лексеме и синтагме којима је окружено наглашено, емфатичко *ја* доктора Илића, а које осликавају његову манично умишљену личност, која се пропиње, као што видимо, и до Божјег престола, јесу *цео свети*, *ова мисирска зграда*, те глаголи *оилемениши* и *домислиши*. Све је, дакле, у озрачу лажног месије др Илића, који још увијек

3 Слотердијк (1992: 266) наводи да један од три разлога моћи лекара лежи управо у снази воље, воље за животом. „Воља за животом, покретачка сила сваког оздрављења, у случају озбиљних обољења осјећа се угроженом властитим двојбама. Гдје се тенденција живота бори с умирањем, болесник треба савезника, чијој безрезервној заклетости на живот може вјеровати. Тако болесник пројцира самозацјељивачке снаге свога тијела на лијечника [...]”

није препознат у *целом свейу*, васељени дакле, и који једини посједује тај дар да санаторијум, који је из његове концептуалне позиције проминацијом постао мисирска зграда – Обећана земља – домисли и оплемени. Дакле, створи и држи један свијет, као и сам Сведржителъ. Јасно је да је цијела наведена докторова реплика – и својеврсна хипотипозичка хипербола.

Док се оксиморон остварује у субординираним синтагмама и у субјекатско-предикатским везама са копулативним и семикопулативним глаголима, *йарадокс* се реализује у реченичним или надреченичним структурама. То репрезентују наредни примјери:

В) Алкохол је непријатељ сваке породице, чак и ако сте самац. (ШЉБ, 240); Прво ми је рекао да смо *йријателъи из дейињсѣва* на шта сам му ја одговорио: „*Можда смо йријателъи, али сиѣурно не из дейињсѣва јер ја дейињсѣво нисам имао.*” (ШЉБ, 255); Игњатије се три пута женио, а из три *йромашена* брака рођена су три *йоѣођена* детета. (ШЉБ, 257).

Неочекиваним обрѣом настао је други ексцерпирани примјер парадокса у форми афоризма – „Игњатије се три пута женио, а из три *йромашена* брака рођена су три *йоѣођена* детета.” (ШЉБ, 257). Семантичка супротност овог парадоксичког афоризма очигледна је. Почива на антонимији придјева *йромашен/йоѣођен*. Његовим семантичким рашчлањивањем испоставља се да није ријеч искључиво о чистој антонимији. Наиме, синтагма *йромашен драк* јесте фразеолошког карактера и има значење разведеног, неуспјелог брака. Супротна њој – *йоѣођени драк* – у језику се не употребљава. Међутим, том аналогijом, сопственом логиком која је у сржи свакога парадокса, настала је и синтагма која јој се значењски привидно супротставља, а смислено отвара потпуно нова

тумачења. А то су – *ири појођена гејтеи*. Значење антонимног придјева *појођена* у наведеној синтагми помало је и неухватљиво, а протеже се од онога биолошког до егзистенцијалног, философског. Дакле, од зачетог дјетета до стварнога, правога човјека који је, ипак, из неуспјелог брака постао. У биолошком смислу, овај придјев би могао бити чак и еуфемистичког карактера, а везује се и за жаргонску ласцивну конструкцију – *добиии метиак*, а тако и дијете.

На плану форме *антииметиаболу* одликује понављање синтагме или реченице са обрнутим распоредом њихових чланова, гдје они промјеном мјеста мијењају и синтаксичку функцију. Обрнут ред ријечи антиметаболу доводи у везу и са хијазмом као фигуром у форми конструкције. Из драме смо ексцерпирали наредне потврде ове стилске фигуре:

г) Пиће, као и политика, чини немогуће. *Од људи ирави живоишиње, али никад од живоишиња људе...* Кафане, кафане. (ШЉБ, 266)

Из драме ексцерпирана потврда – „Мрзим жену која није човек и човека који је жена.” (ШЉБ 2018: 245), у структурном се смислу дјелимично подудара са антиметаболом у којој су се замијениле лексеме у позицији објекта, као и лексеме у атрибутској реченици. Међутим, у првој зависној реченици употребљен је одрични облик 3. лица јединине презента помоћног глагола *јесам*, а у другој његов потврдни облик. То потпуно мијења и њихово значење. Конструкција – *жена која није човек* – како то грубо рече један Илићев пацијент, потврђује докторову претходну тврдњу да је *важно бишии човек*, да он мрзи жене које нису људи, друкчије речено, било кога ко није добар човјек. Промјену значења у овом примјеру не доноси са собом само промјена функције у поновљеној

структури већ и дословна супротност употребљених глагола. И још нешто. Опетована конструкција са обрнутим распоредом већ употребљених лексема има и еуфемистично значење. *Човек који је жена* (бићемо поново еуфемистични) јесте човјек лабилног карактера. Примјер, дакле, није само антимаболског типа, већ и антитетичког и чак литотско-еуфемистичког.

На семантичком плану *антиијезу* карактерише приближавање супротности, а на структурном – реализација у склопу координираних конструкција:

д) Игњатије крајем исте године бежи преко границе, верујући да *наша земља „неће да ја узме”* и да ће се у *јућем свећу коначно удийи*. (ШЉБ, 257); *Мене све касно сийже*. *Рођена сам рано*. (ШЉБ, 288)

Изневјерено очекивање, скоро незаобилазни термин у савременим лингвостилистичким истраживањима од Р. Јакобсона па на овамо, јесте и доминантни принцип творбе стилских фигура и стилема у драми Душана Ковачевића, и то оних које улазе у састав афористичких исказа. На њему су утемељене не само стилске фигуре семантичке супротности о којима смо до сада говорили већ и афористички искази са синонимском структуром – епимонског, односно парадијастичког типа. Под *ејмоно* подразумевамо синонимски однос у афористичким конструкцијама, и то на структурном плану, у којима се синонимија језичких јединица остварује на различитим језичким нивоима анализе. С друге пак стране, у значењском смислу синонимија у афористичким структурама утемељена је на *ипарадијасиоли* којом се „раставља или разликује слично од сличнога” (Симеон II 1969: 12), па су садржаји заправо семантички супротстављени, а не блискозначни како би се на први поглед могло помислити. (в. о томе у: Ковачевић 1998: 179) То потрђују наредни примјери:

ђ) Игњатије, *сѣтар* четрдесет година, у ствари, *никад и није био млад*. Рођен је у Сомбору, *од оца Јакова* – испичутуре, испифлаше, испибурета. *Мајке никад није имао*. *Ко ја је родио, и да ли је уойишѣ рођен, остѣаће ѿјајна*. Неки људи *ѿврде да је из ѿородилишѣа изашао сам*. (ШЉБ, 256–257); Несрећни Гаврило. Не да му се да постоји ни као биста. *Ево, мрѣав се удавио*. (ШЉБ, 277).

Принцип изневјереног очекивања остварује се и у *аѿросдокеѣону*. Од фигура изневјереног очекивања разликује га то што се реализује искључиво на синтаксичком нивоу, док су изрази изневјереног очекивања онеобичајења на свим лингвистичким нивоима. Из драме смо ексцерпирали сљедеће синтаксостилемске потврде овога типа:

е) Основну *кафану* је завршио у родном месту, а онда је прешао у Београд и уписао се у „*Последњу шансу*”, где је дипломирао с изузетним *делиријумом*. Након два неуспела лечења, код једног мог колеге, о коме не бих сад желео... (ШЉБ, 257);

СПИКЕРКА: Ове године ћу летовати у *шамѣањцу* јер сам прошле године обишла *воѣку и виски!* А сан ми је да видим *ѣекилу!*

ДР ИЛИЋ: Значи, посетите *меѣаксу* јер ћете се обогатити новим пијанствима! *Манасѣири јужне шљивовице* су најлепши на свету. (ШЉБ, 282);

Мој брат, велики брат, био је човек и људина с оволиким срцем. А душу, какву је само душу имао: као топлу лепињу, мекану, миришљаву...

Старац: Са младим кајмаком...

Маргарета: и дивним пршутом...

Жена: И црвеним луком...

Старац: Келнер! Донеси *чеѣири Гаврилове душе!* И још пића. (ШЉБ, 272).

Апросдокетонска изневјерица прве наведене потврде почива на замијени уобичајених лексема у позицији надређеног члана, у саставу субординиране синтагме (*основна кафана* и *изузетни делиријум*), а у синтагми „*Посљедња шанса*”, чије је пренесено значење строго контекстуално условљено и двоструко кодирано, и њеним потпуним замјењивањем. Уобичајени, очекивани надређени члан синтагме, лексема *школа*, замијењен је лексемом *кафана*, која асоцијативно отвара и значење наредног антономазијског апросодекетона *Посљедња шанса*. Ријеч је, наиме, најприје о антономазијској замјени лексеме *кафана* познатим властитим именом кафане, а потом, по аналогiji са претходним примјером, и читавању новог значења – факултет. Лексеме које поспјешују неочекиваност обрта јесу конгруентни атрибути *основна* и *изванредан*, који најављују предстојеће изневјерене лексеме и тиме појачавају експресивност и изненадност новоупотребљених и неочекиваних. Наведени примјер је опет реплика доктора Илића који опсједнуто говори о алкохолизму, а саркастично о онима који пију. Општи утисак је да Д. Ковачевић оваквим стилским вратоломијама у говорној карактеризацији лика, доктора Константина Илића уводи у позицију исмијаног, као што то увијек бива са онима који мисле да су надмоћнији од других. Преувеличавајући штетност алкохола доктор, у другом наведеном примјеру, реплици, имена држава замјењује именима алкохолних пића која потичу из њих. Тако и манастири јужне Србије посташе *манасџири јужне шљивовице*. Стилоскопност трећег цитираног примјера почива на интерференцији три стилске фигуре – поређења, градације и апросодекетона. Учитавањем значења, Гаврилова душа је најприје упоређена са топлом, меком лепињом, затим су јој градацијски климаксно придодати кајмак, пршут и лук, да би на крају екскламативно и неочеки-

вано умјесто изневјерене лексеме *лејиња* биле затражене *чејири Гаврилове душе* и *пиће*.

Међу многобројним синтаксичко-семантичким фигурама, у драми употребљеним, издвојила се и *зеуџа* која почива на елиптирању „уоквирењем” гдје наведени глагол из дубинске структуре преузима и значење редукованог глагола. Он је уједно и синтаксички оквир који у структури наступа са једним значењем према једном реченичном члану за који се везује, а са другим према другом синтаксичком члану. Зеугма и оксиморон су, по мишљењу М. Ковачевића, једне од најстилогенијих фигура – „Потврда томе је и чињеница да готово свака зеугмичка конструкција има статус афоризма или се по структурним и комуникативним вриједностима приближава афористичком и/или паремиолошком исказу” (Ковачевић 2000: 192). То потврђују и сљедеће потврде ове фигуре:

ж) Те године Ана је *најусџила Париз, али не и џиће*. (ШЉБ, 253);

Подударност граматичког значења и синтаксичке функције, а неподударност лексичког значења редуковане глаголске лексеме из дубинске структуре у примјеру: „Знате, мене одмах *ухваџи, џрво џиће, џа онда неко џако џлав*.” (ШЉБ, 252) огледа се у експлицираном глаголу *ухваџиџи* који према првом субјекту наступа са једним, а према другом са сасвим другим значењем. Прва клауза – *мене џрво ухваџи џиће* – подразумијева фразеолошку употребу овога глагола са значењем *наџиџи се*. Друга клауза дубинске структуре – *ухваџи ме неко џако џлав* – има значење глагола *завесџи*. Семантичка вриједност глагола у другој калузи произлази као посљедица претходног значења глагола.

Поред оштроумне дисхармоничне хармоније, уједињавања и приближавања противурјечности, неслуђе-

них изневјерица и синонимије која се преображава у смисаоне супротности, и квалитативно и квантитативно низање језичких елемената по степену, и урнебесно, екскламативно преувеличавање су доминантне језичко-стилске одлике ове драме Д. Ковачевића. Градација је врло експресивна стилска фигура која је као „језичко-стилска категорија реализирана низањем трију или више ријечи, синтагми или реченица које имају најмање једну заједничку сему – најчешће архисему” (Катнић Бакаршић 1996: 129) и подразумијева узлазно (климаксно) или силазно (антиклимаксно) степеновање. Из драме смо ексцерпирали оба наведена типа градације:

- з) Само *једну* је заменила само *друџа*, па само *џрећа*, али *четврџа* никако, али *џеџа* никако, и не *шестџа* не, и *седма* – ни говора! (ШЉБ, 252);
 Flashe, прво испијене а затим напуњене *рекама, морима, језерима...* (ШЉБ, 253);
 и) Одједном је збир свих знања и мудрости сведен на *10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1 – 0! На нулу!* (ШЉБ, 288).

Све три наведене потврде градације почивају на увећању (з) и умањењу (и) количинске семантичке компоненте у низу. У примјерима климаксне градације (з) уланчане лексеме нижу број и количину попијених пића. Елиптирањем глаголских лексема у структурама – *али четврџа никако, али џеџа никако, и не шестџа не, и седма – ни џовора!* – ритам се фуриозно убрзава водећи реченицу стрмоглаво крају, а човјека пијанству и пропасти.

Градација је и фигура која се врло често комбинује и преплиће са другим стилским фигурама – кумулацијом, полиптотомом, хиперболом, итд. У овој драми она је најчешће ослободена хиперболом, екскламативним исказима и фигурама понављања:

ј) И сваким даном светска армија пијанаца је све већа и већа, све снажнија и снажнија – и опаснија! *Она іази немилосрдно у свом іијаном маршу! Планетіа се ііресе іод њиховим іијаним ноіама!* (ШЉБ, 281).

У наведеној потврди хипербола је интензификована екскламативним исказима чије низање представља „средство патоса, набрајања и појачавања”, а сваки исказ појединачно носи свој „екскламативно-емфатички набој” (Бабић 2015: 26).

Изванредни примјери гротескног преувеличавања и изобличавање библијских, књижевних и историјских тема остварени су и у алегоријским причама доктора Илића на самом почетку драме. То су приче о Ноју, Одисеју, Сократу и Душановом законику. Издвајамо само двије:

к) Када је Одисеј кренуо на пут, у ризници је закључао злато и драго камење, а жену је оставио слободну. Вративши се, након дугих година, угледа како весели сватови испијају пехаре његовог најбољег вина. Само због вина, по предању, поубијао је многе незване госте. Што су жену хтели да му одведу, то га и није било брига. (ШЉБ, 246); А Ноје у свој брод унесе све што вам је познато и – узорак винове лозе. Па чим се искрца, он брже-боље засади лозу, све правећи се да не зна шта ће с јесени бити. [...] А на јесен, Ноје обра грожђе, бар тако пише у старим рукописима, и, једног дана, љут на једно кисело зрно, све побаца у камени суд и изгази ногама. Шест месеци је обилазио око каменице, и на почетку седмог, напи се „сока од грожђа”. И...и... (ШЉБ, 246).

Будући да ове алегоријске приче казује доктор Константин Илић на самом почетку драме, када упознаје публику са штетности алкохола, он нас њима уводи у дијаболичну слику свијета у коме је и цијела историја

изокренута и прилагођена његовим схватањима. Свијет у који урањамо предочава нам се као мјесто у коме, како то доктор метафорично казује, „та нова реч”, „Ужас 0,5” није „индивидуална болест” већ „национална трагедија” и најстрашнија болест човјечанства.

И стилске фигуре понављања, полиптотон и анафору, налазимо у драми Д. Ковачевића. Позиционо неусловљеним понављањем исте језичке јединице у различитим облицима у више реченица или стихова настаје полиптотон (л), а анафора (љ) је понављање исте ријечи на почетку стиха или реченице.

л) Била је дивна девојка, али рођена у *йоїрешном* граду, у *йоїрешној* земљи, у *йоїрешно* време, међу *йоїрешним* људима. Сувише *йоїрешних* ствари за један обичан живот. Никад је нећу заборавити. (ШЉБ, 254);

љ) И *сликала се* данима, ноћима, јутрима, *сликала се* прво у хаљинама, па без хаљина, *сликала се* за модне часописе, а онда за приватне албуме. У почетку није пила. (ШЉБ, 252)

У реторици се фигуре понављања сматрају изузетно експресивним стилским средствима, иако се често употребљавају, а најчешће у поезији. Употреба ових стилских фигура у драми казује о помпезном и патетичном, псеудопоетском, „високом стилу” доктора Илића, ишчашеном из контекста. Друкчије речено, оне потпомажу иронизирању докторовог лика. Са аспекта функционалне реченичне перспективе рематске секвенце у структурама овога типа јесу сегменти који су детерминисани поновљеном ријечју – темом – и на њима је информативни фокус. Потврде – Ја *сам бежала* из школе, од куће, од мужа, из канцеларије... *Бежаћу* и из смрти. (ШЉБ, 289) и Двадесет првог новембра, тачно у поноћ, кад се *сасџаве казальке, сасџавићу их са земљом!* (ШЉБ, 265) – за разлику од прве (л) наведене потврде полипто-

тона представљају полиптотонске афоризме у којима понављање глаголских лексема *бежайи* и *саїавиїи* није пуко таутолошко опетовање. Стилогеност ових примјера произлази из суодноса диференцијалних сема двије напоредне секвенце са редуплицираним глаголом. Њихова значења су различита и удаљена иако је ријеч о поновљеном глаголу. Поетски ефекат друге потврде је израженији јер је значењска раздаљина опетованих глагола већа. Прва конструкција, зависна реченица – *кад се сасїаве казаљке* – описно означава поноћ, док друга, главна реченица у инверзији – *сасїавићу их са земљом* – има фигуративно, али у језику увријежено значење – *исїући ћу их, їреїући ћу их*. Казује је један докторов пацијент у *Случају брачної їара Зецовић*, надреалној, алегоријској „причи” о људима који су умислили да су животиње. *А били су дивни људи... Никада их нећу заборавиїи...* – често и патетично додаје доктор.

3. Закључак

И да закључимо. Драма Душана Ковачевића *Шїа је їо* у људском *дићу шїо їа води їрема їићу* почива на два обликотворна и језичко-стилска принципа – хармоничном противурјечју и преувеличавању. Оба доминантно вајају и карактерно конструишу лик доктора Константина Илића преводећи га из позиције онога који се под маском духовитог а ученог љекара и доброчинитеља, са говорнице свог умишљеног свијета, истиха подсмјехује својим пацијентима, а потом доводећи га у позицију онога чији су гротескни поступци и језичке вратоломије поријекло смијеха у овој црнохуморној комедији. У лингвостилистичком смислу, у драми у томе учествују стилске фигуре – оксиморон, парадокс, антитеза, антимераболо, парадијастола, апросдокетон, гра-

дација, хипербола, полиптотон и екскламативни искази. Неријетко међусобно испреплетени неслућеним везама у овој драмски хиперболично климаксној дисхармоничној хармонији.

ЛИТЕРАТУРА

- Бабић 2015: М. Бабић, *Синтаксички и стилски ички оједи*, Београд: Јасен.
- Катнић-Бакаршић 1996: М. Katnić-Bakaršić, *Gradacija*, Sarajevo: Међународни центар за мир.
- Ковачевић 1998: М. Ковачевић, *Стилске фиуре и књижевни иекс*, Београд: Требник.
- Ковачевић 2000: М. Ковачевић, *Стилсика и рамајика стилских фиура*, Крагујевац: Кантакузин.
- Милутиновић 1994: Z. Milutinović, *Metateatralnost – Imanentna poetika u drami XX veka*, Београд: Studentski izdavački centar.
- Симеон 1969: R. Simeon, *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Слотердијк 1992: P. Sloterdijk, *Kritika ciničkoga uma*, Zagreb: Globus, Nakladni zavod.

Nina Milanović

LINGUO-STYLISTIC FEATURES OF THE DRAMA ŠTA JE TO U LJUDSKOM BIĆU ŠTO GA VODI PREMA PIĆU BY D. KOVAČEVIĆ

Summary

The paper deals with dominant linguo-stylistic features of the black comedy drama by Dušan Kovačević *Šta je to u ljudskom biću što ga vodi prema piću*, based on metatheatrical principles acting

as the internal shaping process of the modern drama. From the linguo-stylistic perspective this drama is abundant with various stylistic figures and stilemas. The most prominent stylistic figures among these are those of harmonic contradiction, semantic figures that are based on the sense synonymy, the figures of unfulfilled expectation, the figures in the form of a construction, as well as the figures of repetition and the figures of thought. All of them support and enliven the absurdly comic world of doctor Konstantin Ilić framed by exaggerations and contradictions.

Key words: black humor, comedy of absurd, figures of semantic contradiction, aphoristic expressions

Александар М. Милановић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

801+821.163.41-31.09 Kovačević D.

ЈЕЗИК КАО АКТЕР У ДВАДЕСЕТ СРПСКИХ ПОДЕЛА ДУШКА КОВАЧЕВИЋА

Душан Ковачевић је у књизи посвећеној српским поделама издвојио више језичких појава у савременом српском друштву који су заслужиле специфичну обраду у контексту расправе о нашим поделама. Сагледане синтетички и наведене редом којим се појављују у књизи, у питању су следеће појаве: језички ставови происточно оријентисаних Срба, очување „језика предака” кроз историју, језичко испољавање пројугословенски оријентисаних Срба, говорна асимилација Срба рођених ван данашњих државних граница у савременој Србији, језичка асимилација исељених Срба, разноликост српских презимена као фактор подела, судбина регионалног израза у језику српске књижевности, статус српско-хрватских језичких односа. Ширином обухваћених феномена, али и идејном повезаношћу међу њима, Душан Ковачевић понудио је специфично сагледавање српског језика и наше актуелне језичке ситуације.

Кључне речи: српски језик, језичка асимилација, дијалекат, регионализам, српска презимена, српско-хрватски језички односи

* aleksandar.jus@gmail.com

1. На корицама петог, Лагуниног издања, Душана Ковачевића одређено је као „сатирична набрајалица српских подела”.¹ У овом Ковачевићевом прозном делу, писаним бритким стилем на граници књижевноуметничког и публицистичког, сагледане су и коментарисане бројне, понекад и пренаглашене, српске поделе, а предмет овога рада биће Ковачевићево сагледавање улоге српског језика као фактора у различитим српским поделама. Ковачевић је у овом делу различитим језичким феноменима посветио много пажње, а селекција језичких феномена, њихове анализе и коментари у делу заслужују не само књижевно него и (социо)лингвистичко занимање. Несумњиво је да је и писању овога дела познати драмски писац на начин који приступа и стварању драма: Свака драма која хоће да буде успешна захтева дуге припреме, почев од налажења доброг разлога за њено писање, преко убедљивог образложења онога што њоме желимо да кажемо, до разраде плана за њено извођење (Ковачевић 2007: 117).² Књига *Двадесет сръпских њодела : Како се Срби множе дељењем* има, наиме, више него јасну мотивацију у актуелним друштвеним догађајима, али и у одређеним српским историјским тенденцијама.³ Примери за српске поделе пажљиво су одабрани, а потом веома маштовито илустровани, уз одлична и разнолика језичко-стилска решења текстова. Чињеница да је до 2018. године Ковачевићево дело доживело чак пет издања сведочи и о

1 Сви примери у раду биће наведени према овом издању.

2 Уп. и: „Кратко речено, тај механизам је врло осетљив и публика га мора прихватити полако, јер су моји комади пажљиво и до последњег детаља склопљени и стилизовани” (Ковачевић 2020: 100).

3 Описујући разговоре са дедом Цветком, Ковачевић (2020: 141) издваја један детаљ: „Други светски рат му је био мрзак и није га често помињао, зато што се село поделило на партизане и четнике. Али, Први светски рат био је чист, у патриотском смислу те речи.”

његовој популарности, а самим тим и о утицајности судова изнесених у њему.

Циљ овога рада о Ковачевићевој књизи јесте да се на основу пасажа посвећених српском језику и некадашњој и садашњој српској језичкој ситуацији осветли Ковачевићево виђење актуелног језичког стања на нашем језичком и културном простору и значаја који наш језик има у савременом друштву.

2. Структура овога издања књиге је трочлана. Прва целина именована је као „Шест прича о нестајању”, посвећена је аутобиографским детаљима, и у њој нема помена о нашем језику и језичкој ситуацији. Друга, централна целина има наслов „Двадесет српских подела” и она доноси више релевантних информација на основу којих ћемо конципирати излагање. Трећа целина насловљена је као „Прилог непостојећој аутобиографији” и у њој је дат запис „Како сам постао Индијанац”, у којем се писац не осврће на српски језик.

У поглављу „Двадесет српских подела” језик је једно од средишта Ковачевићевих интересовања у шест текстова, односно шест „подела”. То су текстови: „Друга подела: Происточни и прозападни (Да ли је лепши излазак или залазак Сунца?)” (стр. 54–57), „Четврта подела: Патриоте и издајници (А он ће ти опростити што те је тукао...)” (63–66), „Девета подела: Срби и Југословени (Била једном једна земља...)” (95–104), „Једанаеста подела: Српски Срби и косовски, црногорски, босански, хрватски... Срби (Земљаци Пилипа Бакљина Пилипенде)” (115–122), „Дванаеста подела: Српски Срби и немачки, француски, амерички, новозеландски, јужноафрички... Срби (Остајте овде... ако већ нисте тамо)” (123–133) и „Четрнаеста подела: На -ић и на -ов, -ац, -ски, -го, -ач... (И би једно време као да ништа није било)” (144–153). У раду ће пасажии посвећени српском језику и језичкој ситуацији бити навођени према редоследу појављивања у књизи.

3. У тексту „Друга подела: Происточни и прозападни (Да ли је лепши излазак или залазак Сунца?)” српски језик постаје културолошка вредност коју „происточни” или „источњаџи” бране од западњачког света који, према њиховој перспективи, жели уништити све српске традиционалне вредности које уобличавају наш идентитет, па и сâм језик. Проговарајући језиком „происточних” кроз низ псеудоцитата, Ковачевић износи:

а по „источњаџима”, пут на Запад је „ход на коленима према онима који нас презиру, који нас прихватају само као ’обојене’”, где ћемо – ако (икад) стигнемо, изгубити име, и презиме, и све што један народ чини народом; мораћемо да се одрекнемо – како страни господари очекују – простачког, племенског језика, изазивачког погледа и инаџијског хода, све док од силног повијања не саставимо браду са коленима, до потпуне „асимилаџије”, промене имена, говора, порекла, и пола, ако треба. И бићемо добри само такви – никакви (55–56).

Западњачко доживљавање српског језика, али и народа, као „простачког, племенског”, тумачи Ковачевић погледе „происточних”, резултира захтевом за потпуним губљењем идентитета. Аргументи „прозападних” Срба, према Ковачевићу, не подразумевају језички фактор, чим их писац и не спомиње. Ковачевић не анализира ваљаност аргумената ни „происточних” ни „прозападних” Срба, већ закључује како овај вишевековни српски идеолошки сукоб ништа не доноси српском народу:

И тако, иста прича, иста свађа, данас, сутра, јуче, годинама, вековима, са оптужбама „тачним и аргументованим”, које, изузев немира, сукоба, и мржње, не доносе ништа ново, боље, и паметније (56–57).

4. Текст „Четврта подела: Патриоте и издајници (А он ће ти опростити што те је тукао...)” полази од некадашњег српског становништва које није учествовало у Косовској бици, сатирично названог „дезертерима са Косова” у складу са актуелним политичким дискурсом, које је после битке завршило „скривајући се у облацима – међу планинским врховима” (64). Ковачевић указује на лингвистичку чињеницу да је планинско становништво потом добро очувало „језик предака”, између осталог и због мањег обима језичких контаката, али истовремено и на чињеницу да су ту језичку особину уочавали као карактеристичну црту представници осталог дела народа:

И та деца („издајника”) добише децу, и њихова деца децу, и деца те деце децу, и тако стотину и стотинама година, до дана данашњег, кад се још неко од њих појави из врлети – што рекоше – „као од стене одваљен”, дивовског раста и орловског носа, говорећи језиком предака, светле косе и светлих очију, у беспућима сачуваним од „данка у свадбама” (64).

Архаични језик тако би, уз „дивовски раст”, „орловски нос”, „светлу косу” и „светле очи”, могао бити схваћен као атрибут очувања првобитног, „чистог” стања српског народа пре турске окупације, али истовремено и као атрибут дезертерства у одсудном историјском тренутку. Избегавајући, наравно, расистичку перспективу, Ковачевићева анализа иде у другом смеру и осуђује савремену идеолошку компоненту поставке:

Без обзира на изглед, говор и место рођења, сви ми – по неким „деца – потомци издајника са косовског бојног поља”. Милиони који се нису родили, „потомци” су изгинулих, „бољих Срба”, док смо сви ми рођени, очигледно, и без сумње, деца „дезертера, кукавица и потурица” (64–65).

5. Актуелним односима између Срба и Хрвата посредно је посвећен текст „Девета подела: Срби и Југословени (Била једном једна земља...)”. Описујући типично понашање „Срба – Југословена” при одласку на далматинско приморје, Ковачевић скреће пажњу на њихове културолошке, али и на језичке разлике у односу на локално становништво. Разлике које овакви Срби, за разлику од „Срба – Србијанаца” који сматрају да је „све то Наше” (98), желе да минимализују или чак да пониште:

Срби – Југословени, власници кућа „на мору”, „жабари”, убеђени да ће се „добрим понашањем” и поштовањем написаних домородачких закона приближити локалцима и „асимилирати” се као да су ту одувек, као да су једнаки без обзира на „мале разлике” у говору, изгледу, понашању, обичајима и презименима на -ић... (98).

6. У тексту „Једанаеста подела: Српски Срби и косовски, црногорски, босански, хрватски... Срби (Земљаци Пилипа Бакљина Пилипенде)” полази се од познате чињенице да већи број презимена данас деле припадници српског, хрватског и бошњачког народа, те да овај сегмент ономастикона не може увек бити и диференцијално обележје нација:

У редовима хрватске војске био је човек са презименом К...ић (касније високи „чимбеник” хрватског парламента).

У редовима Алијине армије ратовао је (под љиљанима) плавокоси К...ић. (Некад је био изузетан фудбалер; играо једно време – за бањалучки *Борац*.) У рату против „других и трећих” догурао до чина пуковника.

Високи официр војске Републике Српске презивао се као претходна двојица, али за разлику од њих, имао је „чисто” српско име. Презиме му је било исто – К...ић.

Куће К...ића су некада, давно, могле бити само са подручја – тремеђе градова: Требиња, Грахова и Никшића (115–116).

Изненађујући језички феномен у вези са неименованим презименом потом се објашњава историјским чињеницама и вечитим српским усудом, сеобама:

Тако су се куће К...ића раселиле од Далмације, Истре, Славоније... до обала Дунава, Саве, Дрине... и тако су се поменути ратници срели на различитим странама – све Пилипендини земљаци одрођени због „кукурузова брашна” (116).

У истом тексту фокус се нагло мења, на сцену „у једној београдској улици” излази „сићушан Старац” (117). Говор постаје средство идентификације непознатог Старца, избеглице из околине Задра, а препознавање другачијег локалног српског говора опет се повезује са (некадашњим) летовањима на далматинском приморју:

Првих дана нико није знао ко је Старац са колицима и жућом, све док он једнога дана није почео да дозива пса, јер се цукац удаљио до оближњег парка да поприча са пријатељима, педигрираном господом из оближњих кућа. – Цуко! Цуко! Цукооо! – дозивао је Старац, и нешто га грдио говором који се могао чути само кад се лети оде на море, можда баш (негде тамо) у околини Задра... (118).

Ковачевићев дар за карактеризацију интересантних књижевних јунака кроз њихов израз у дијалогу укрштен је са способношћу вештог опонашања говора Срба из Далмације кроз активирање типичних фонетских и лексичких црта:⁴

4 Уверљивост Ковачевићевих књижевних јунака и њиховог говора није нимало случајна, она произлази из пищевог животног искуства и бројних разговора са људима: „Људи преточени у мој

– Ја сан ти из околице Задра. Има сан тамо дви куће; једна је била стара, а нова од дице... Има сан и стаје, винограде, краве и ситне бештије... И сад сан ти туде, ту у никин баракама, са дицом... И нима се пинези баш, па ти ја и овај мој Цуко скупљамо 'ртију и друге папире... (118).

На сличан начин план се са појединца, Старца, шири и на заједницу, избеглице – новобеоградске боћаре, чија је свакодневна безазлена свађа у игри веома верно пренета. Језик, дакле, опет постаје средство идентификације:⁵

– Асти, Госпе, па ти си начисто слип човик! Зар не видиш, слипи човече, да је моја балота ближа?! Мири, мири, само ти мири кад си слип... (119)

Коначно, две наизглед разнородне језичке информације, о пореклу једног презимена и о перцепцији говора далматинских Срба у Београду, повезују се пред крај текста, у којем се указује и на неминовну асимилацију, односно одбацавање локалних и дијалекатских црта које у свакодневном животу обележавају, ако не и жигошу, говорника у новој средини:

Срби из свих крајева (бивше) Југославије дошли су у

комад као драмски ликови и данас се тамо налазе, живи су, понекад понеко од њих умре, али се изнова врати, говоре истим језиком и шале се на исти начин као у драми” (Ковачевић 2007: 119–120). У другом интервјуу Михајлу Пантићу драмски писац двапут истиче своју особину која му је помогла у драмском стваралаштву: „Слушати, боље рећи ослушкивати шта људи говоре, то сам иначе радио целог живота, од тога сам као 'професионалац' патио од раног детињства” (Ковачевић 2020: 107); „Већ од раног детињства волео сам да слушам људе како причају, готово опсесивно су ме привлачили разговори обичних људи” (Ковачевић 2020: 128).

5 Описујући бројне селидбе по Београду, Ковачевић истиче како је при њима „упознао необичне карактере многих људи, становника Београда, *нових дошљака и сџароседелаца* (курзив А. М.)” (Ковачевић 2020: 115).

Србију бежећи од зла као у оно доба фамилија К...ић са тремеће – Требиње, Грахово, Никшић. Деца ће (врло брзо) проговорити тако да се „не разликују”, да их људи не гледају с питањем у очима: одакле ли је овај? И да не морају да певају неку нову верзију песме *Ја нисам одавде* (121).

7. Заправо исти, али у нијанси нови, социолингвистички феномен обрађен је у тексту „Дванаеста подела: Српски Срби и немачки, француски, амерички, новозеландски, јужноафрички... Срби (Остајте овде... ако већ нисте тамо)”. Опет је, наиме, у питању асимилација, али не у оквирима истог, српског језика, већ језичка асимилација српског становништва у иностранству. Ковачевић полази од актуелне ситуације кроз опис свакодневне ситуације са аеродрома. Догађај на аеродрому сјајно илуструје бројне феномене у вези са неумитном асимилацијом: разлике у језичком знању и језичким навикама између прве и друге генерације исељеника, делимичну попустљивост родитеља и вршњачку свакодневну комуникацију деце као узроке брже асимилације, али и непопустљивост баба и деда из Србије, који од унука очекују комуникацију на „језику предака”:

Родитељи читају наше новине, купљене чим су слетели, а деца се јуре, галаме, плачу, зановетају, извољевају, моле, траже, љуте се... довикују, углавном на енглеском. (Кад су у свађи с родитељима, малишани причају језиком земље из које су дошли, што Мајку и Оца излуђује; покушавају да их „исправе” бар на краће време – док буду у Србији, да их Баке и Деке могу разумети.)

– Реци ми шта хоћеш, али на српском – љути се (шапатам) један проћелави Отац, изнервиран дечаковим кукањем на немачком.

– Хоћу... моја ауто...

– Хоћу МОЈ ауто...

– Пустите дете, видиш да је нервозно од оволиког чекања. Чекамо, бре, пола дана; ја ускоро нећу знати како се зовем – смиривала је Мајка љутитог Оца, који је желео да за пола сата исправи „говорне мане” малог Србина.

Отац вади из ручног пртљага играчку, ауто на батерије, даје га Сину и гледа за њим како трчи према вршњацима, галамећи нешто, на немачком.

И у авиону, на лету до Београда, иста слика, деца причају језицима земаља одакле долазе, а родитељи се труде да их на брзину „преваспитају” не би ли (бар) „добар дан” рекли – правилно (130–131).

У овој прилици Ковачевић посеже и за цитирањем ауторитета, чији исказ целом феномену језичке асимилације даје и ширу, дијахронијску димензију (уз навођење карактеристичних детаља везаних за заборављање порекла и честу промену имена и презимена), али и анегдотски карактер у вези са Андрићевом биографијом, искористићен за ауторову ефектну поенту:⁶

Михиз је знао да каже: „Невероватно како се Срби брзо асимилирају у средину где оду. Већ друга генерација заборави језик, а трећа – и језик, и порекло; и многи промене имена, као да никада нису били (пореклом) одавде. Тако смо ”изгубили” стотине и стотине хиљада људи, неповратно.”

„Међутим, кад Срби неког ”асимилирају”” – настављао би Михиз причу – „тај Неко добије Нобелову награду.”

Јесте један, али – вредан (131).

У наставку истога текста, исти феномен се сагледава из другачијег, али подједнако занимљивог угла. Ковачевић, наиме, цитира наслове текстова из сензационалистичке штампе, током јесени 2007. године, који су се

6 Ово позивање на речи Борислава Михајловића Михиза није усамљен детаљ у Ковачевићевом опусу. Уп.: „Борислав Михајловић Михиз је имао необично запажање о ’Хамлету’ као једној од најнеобичнијих драма, да не употребим неку тежу реч, у историји позоришта. Покушаћу да га парафразирам” (Ковачевић 2020: 103).

односили на избор талентованог фудбалера из мешовитог брака (отац Србин, мајка Каталонка) за коју репрезентацију ће играти, али и на питање, повезано са овим избором, којим језиком говори. О суштинским идентитетским питањима проговара у једном од новинских текстова и фудбалерова мајка, која својом изјавом указује на шпанско-каталонске односе, доста налик онима које и Ковачевић описује и коментарише кроз књигу:

„Бојан Кркић игра за Србију!”

„Кркић не зна српски!”

„Мајка Кркића, Каталонка, изјавила: Ако Бојан треба да бира између репрезентација Шпаније и Србије, ја ћу му саветовати да игра за Србију, јер репрезентацију Шпаније ниједан Каталонац не признаје као ’своју’” (131).

Проблем идентитета и језика којим говоре наши исељеници опет се у Ковачевићевом поимању шири са појединца, који је само узет као интересантан повод, на заједницу у којој проблем одласка младих људи доживљава као трагичан. Судбина језика је, дакле, опет метонимијски повезана са судбином народа:

Кркић, фудбалер, познат је због „посла” који је планетарно популаран. А Кркићи – лекари, инжењери, научници, професори... – остају непознати по корпорацијама, институцијама, лабораторијама, катедрама... широм света, учећи студенте неких далеких земаља, или радећи на неком проналаску који ћемо ми, његови Срби, скупо платити кад га будемо увозили (132).

8. Текстом „Четрнаеста подела: На -ић и на -ов, -ац, -ски, -го, -ач... (И би једно време као да ништа није било)” Ковачевић нас још једном враћа питању разнородних српских презимена као фактору подела кроз навођење примера свакодневног разговора којем је свако од нас

барем једном присуствовао. Дијалог је, према очекивањима, код великог драмског писца вешто актуелизован пробраним колоквијалним средствима и делује посве аутентично:

Како рече да се зове?... А какво му је то презиме?... Одакле је?... Шта је по народности?... Србин?... Србин с тим презименом?... Никад чуо за тако нешто... Знам, знам, има у неким крајевима Срба са чудним, необичним презименима, али ово је баш невероватно... Јеси ли ти сигуран да му је то презиме, да није неки надимак?... Верујем ти, што ти не бих веровао... Мало је чудно да му се презиме завршава на -ЕР... Пре би се рекло да је Мађар, Чех... А да му хаћа није Шваба?... (144).

Исти саговорник потом преузима улогу етимолога, па почиње истраживати порекло и распрострањеност херцеговачких презимена. Аутентичност тона разговора помало опада због појединих књишких синтаксичких конструкција, али се опет успешно преноси дух свакодневног размишљања о пореклу презимена, као и једна од најраспрострањенијих разговорних поставки о бежању наших храбрих предака пред турском осветом, која већ добија статус модерног мита, нарочито у породичним предањима:

Ааа, па што не кажеш одакле су му преци, сад ми је све јасно. Он је пореклом из Старе Херцеговине, од неке сукочке фамилије, која је прешла у Лику, где се „сакрила” у то презиме да заметне траг освете Турака... Јесте, јесте, било је тога доста, нарочито у XVII и XVIII веку; убије неко Турчина, па се цела фамилија да у сеобу... Или због страха од освете, или због глади, бежећи од оног крша где је успевао само камен и под каменом – поскок. Тако су стизали до Приморја, Подунавља, Пеште, Русије, правећи каријере успешних трговаца, свештеника, официра, све до чинова генерала армија... (144–145).

Потом се очито добро информисани саговорник осврће и на порекло других српских регионалних презимена која се не завршавају уобичајеним суфиксом *-ић*, позивајући се на стање у Босни, Лици и Далмацији:

А има и она прича кад је Марија Терезија решила да попише своје ново, свеже окупирано „балканско становништво” по Босни, Лици, Далмацији... па је послала нотаре да сачине прве катастарске књиге. [...] Наши људи, склони шали и подсмевању странцима у необичној, градској одећи, представљали су се као: Тутумрак, Прдекало, из села Прђевица, под планином Бабин кук, из округа Бивоље поље. [...] Али после две-три године стигоше позиви Тутумраку, Тресибаби, заклану, Ђургузу, Прдекалу, Млатикури... да преузму своју „документа” за све што имају и што ће у „нашљедство моћи оставити”... (145).

Оволико пажње посвећене српским презименима, додајмо, није случајност у Ковачевићевом делу. Страст за изучавањем презимена, као и читавих историја које се иза њих крију, драмски писац је наследио од свог гимназијског професора филозофије, а појачао ју је један породични детаљ, везан за оца:

Професор филозофије је волео да се бави пореклом имена и причама о породицама. То му је била страст и кад год би прозвао неког увек би питао одакле је, из ког краја, из које фамилије... Био му је тешко оштећен вид, па је до те мере развио слух за акценте да ме је, чим сам изговорио име, одмах упитао да ли сам из Мачве. Рекао је да тамо има неколико породица Ковачевића и да је једног од Ковачевића познавао, те да се тај кога је знао звао Ђорђе (Ковачевић 2020: 145–146).⁷

7 Другачији тип интересовања за српску ономастику препознајемо у Ковачевићевом драмском стваралаштву. Опис избора имена Ђенка Ђаво за драмски лик из чувене комедије указује на суштину пишчеве мотивације, иако је постојао

Но, вратимо се тексту о поделама, у којем се пажња са разговора о презименима, датог у „Прологу”, премешта на судбину великог српског књижевника у средишњем делу текста под насловом „Симо Матавуљ (1852–1908–2008) : Сто година од последњег корака”, да би се две линије састале у „Епилогу”. У њему Ковачевић опет прави паралелу између наше некадашње и садашње језичке ситуације и српско-хрватских језичких односа, оптерећених насилним прекидом комуникације:

Симо Матавуљ, српски писац (пореклом) из бивше аустроугарске Далмације (као и Котора), данас је рођењем и већим делом најбољих рукописа пореклом из једне од „нових држава”, са озбиљним границама постављеним да би се спречио нелегалан прелазак људи, робе и, нажалост, речи; речи изговорених у свакодневном говору и речи исписаних међу корицама књига (150).

Потом се ова поставка продубљује, и уз цитат наведен из Матавуљевог дела указује се на игнорисање Матавуљевог опуса, као и опуса других српских писаца, у Хрватској, али и на недовољну комуникативност његових дела у савременој Србији. Локалне и архаичне црте Матавуљевог језика у Ковачевићевој поставци помало су пренаглашене кроз сатирично одређење да би цитат који је навео данашњим читаоцима у Србији „ваљало превести”:

Тамо где је Матавуљ рођен, ово (и слично) сматрају недостојним помена, најблаже речено, а овде где је „један од најзначајнијих српских писаца”, овај пасус (и слично) ваљало би превести; и уз све то, шта нас се, бре, тиче како су изгледали и шта су радили (тамо неки) фратри?! (151–152).

Ковачевићев комшија с истим надимком: „А ја сам само пошао од његовог имена које добро стоји и фонетски и карактерно за човека склоног ђаволијама” (Ковачевић 2020: 134).

Судбина других писаца са животном судбином Симе Матавуља, али и судбина њихових опуса, сагледава се зато и из неизоставног језичког угла, угла броја говорника:

Писци у „замци” завичајног језика, судбином рођења везани су за просторе и речи којих (више) нема. (А и ако их има, говоре их њих петорица.)

То је то, што се тиче Матавуљевих „приморских прича”. Али ништа боље (му) није ни кад је реч о његовом „београдском периоду” (152).

Из свега наведеног следи и закључак о судбини писаца са израженијом регионалном цртом у свом језику, овде конкретно о српским писцима са тла данашње Хрватске, као о „колатералној штети” стварања нових држава и штетне бригае о „чистоти говора”:

И живот ће нам (вероватно) проћи у потрази за „изгубљеним идентитетом” нових држава, а „колатерална штета” ће бити писци и њихова дела из времена кад се о „чистоти говора” није водило довољно рачуна (152).

9. Наведени примери, чини нам се, доказују огромну пажњу коју је Ковачевић посветио и српском језику и српској језичкој ситуацији као значајним факторима у расправи о нашим поделама. Понегде су, видели смо, језички фактори чак и узрочници подела. После прочитане Ковачевићеве књиге читаоцу србисти се намеће један утисак, који ће поделити са читаоцима овога рада. Занимљиво је и интригантно да у књизи нису ни споменуте две језичке поделе међу Србима које би аутору овога рада, али вероватно и многим другим говорницима нашег језика, прве пале на памет при размишљању о наведеном проблему. Оне су заправо свеprisутне, изазивају доста расправа у свакодневном животу (од разговора у кући до разговора у кафанама), али и у лингвистици, у образовном систему,

а у великој мери и у књижевности и издаваштву. Дакле, у питању су готово класичне српске поделе.

Прва постојећа подела је на значају добила од стварања Југославије, а то је подела на заговорнике писања ћирилицом у српској култури (назовимо их овде ковачевићевски „ћириличарима“) и заговорнике писања латиницом („латиничаре“). Суштина расправа између „ћириличара“ и „латиничара“, чини нам се, била би захвално полазиште за један од Ковачевићевих текстова. Ова подела се, уосталом, у пуној мери уклапа у издвојене језичке феномене у књизи, нарочито оне који своје упориште налазе у српско-хрватским, али и у другим јужнословенским језичким односима некада и сада.

Друга значајна подела је наслеђена од давнина, од времена када су се у 14. веку коначно уобличиле различите замене некадашњег вокала јат, и односи се на поделу на екавце и ијекавце. Екавица или ијекавица углавном није било нити јесте питање избора говорника, као што је то случај са писмом, или барем није морало бити.⁸ Кроз историју српске културе има, додуше, и примера у којима је избор изговора био прворазредан културни избор. Вођени Вуком Караџићем као књижевнојезичким узором, многи српски интелектуалци су у другој половини 19. века изабрали да пишу ијекавицом иако су до тада били екавци, а Ђуро Даничић је несумњиво најпознатији пример међу њима. Сличних примера има и данас, било да екавци свесним одабиром прелазе на ијекавицу било да ијекавци прелазе на екавицу.⁹ Нажалост, да останемо у духу дела које описујемо, подела на екавце и ијекавце

8 На срећу, слобода избора изговора је и законски регулисана и у Републици Србији и у Републици Српској.

9 На више научних скупова историчар српског језика Виктор Савић, екавац, реферисао је на ијекавици, што је наишло на одобравање окупљених србиста који су у наведеном поступку препознали симболички чин језичког повезивања.

после последњих ратова, и свих ужасних последица које су донели, има понекад и своје негативне последице: аутор ових редова имао је тужно искуство да сазна како су наставника у једној новобеоградској школи родитељи оптужили да предаје на „хрватском језику” само зато што је говорио ијекавицом. Људско незнање, очито, не познаје границе, и лако се претвара у зло.

10. Књига Душана Ковачевића о двадесет српских подела може се читати и као социолингвистичко сведочанство о појединим аспектима функционисања српског језика и о српској језичкој ситуацији крајем 20. и почетком 21. века. Готово све језичке појаве описане у његовој књизи третиране су и у најбољем приручнику социолингвистике у нас (Радовановић 2003). Вођен широком ерудицијом и извршним језичким осећањем, познати драмски писац издвојио је више језичких појава у савременом српском друштву који су заслужиле специфичну обраду у контексту расправе о нашим поделама. Сагледане синтетички и наведене редом којим се појављују у књизи, у питању су следеће појаве: језички ставови происточно оријентисаних Срба, очување „језика предака” кроз историју, језичко испољавање пројугословенски оријентисаних Срба, говорна асимилација Срба рођених ван данашњих државних граница у савременој Србији, језичка асимилација исељених Срба, разноликост српских презимена као фактор подела, судбина регионалног израза у језику српске књижевности, статус српско-хрватских језичких односа.

Ширином обухваћених феномена, али и идејном повезаношћу међу њима, Душан Ковачевић понудио је специфично сагледавање српског језика и наше актуелне језичке ситуације. Занимљиво би било, додајмо на крају овога рада као предлог за нова истраживања, анализирани језичке феномене ставити и у контекст драмског опуса Душана Ковачевића.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Ковачевић 2007: Душан Ковачевић, „Позориште је синтеза свих искустава”, у: *Писци њоворе* (разговарао Михајло Пантић), Београд: Друштво за српски језик и књижевност, 109–123.
- Ковачевић 2018: Душан Ковачевић, *Двадесет сръских њогела : Како се Срби множе дељењем*, пето, допуњено издање, Београд: Лагуна.
- Ковачевић 2020: Душан Ковачевић, „У доброј драми ништа није случајно”, у: *Писци њоворе 2* (разговарао Михајло Пантић), Београд: Друштво за српски језик и књижевност, 91–155.
- Радовановић 2003: Милорад Радовановић, *Социолингвистика*, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Александр Миланович

ЯЗЫК КАК УЧАСТНИК В ДВАДЦАТИ СЕРБСКИХ
РАЗДЕЛЕНИЯХ ДУШКА КОВАЧЕВИЧА

Резюме

В книге, посвященной сербским разделениям, Душан Ковачевич выделил больше языковых явлений в современном сербском обществе, заслуживших особый анализ в контексте обсуждения наших разделений. Речь идет о следующих явлениях, синтетически рассмотренных и приведенных в порядке появления в книге: языковые точки зрения првосточно ориентированных сербов, сохранение „языка предков” через историю, языковое выражение проюгославски ориентированных сербов, языковая ассимиляция сербов, рожденных вне сегодняшних государственных границ в современной Сербии, языковая ассимиляция сербов, покинувших страну, разнообразие

сербских фамилий как фактор разделений, судьба регионального способа выражения в языке сербской литературы, статус сербско-хорватских языковых отношений. Широтой охваченных феноменов и идей, связывающей их Душан Ковачевич предложил особое обсуждение сербского языка и нашей актуальной языковой ситуации.

Ключевые слова: сербский язык, языковая ассимиляция, диалект, регионализм, сербские фамилии, сербско-хорватские языковые отношения

Милка В. Николић*
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српски језик

37.091.3:821.163.41.09-2 Kovačević D.

МЕТОДИЧКИ ПОТЕНЦИЈАЛ ФИЛМОВА ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА У НАСТАВИ СРПСКОГ КАО СТРАНОГ ЈЕЗИКА**

У раду се разматрају могућности примене филмова Душана Ковачевића у функцији изграђивања интеркултуралне свести у настави српског као страног језика. Анализа лингводидактичких текстова и активности у удбеницима српског као страног језика показује да поједини аутори отварају осетљиве теме из новије српске историје и савремене српске стварности. Изабрани филмови Душана Ковачевића могу се у настави српског као страног језика користити као полазиште за сагледавање прилика кроз које је пролазило српско друштво. Наставницима се предлаже да осмисле дискусије у којима ће студенти, полазећи од одгледаних филмова Душана Ковачевића, осветљавати одређене догађаје из новије српске историје и савремене српске стварности.

Кључне речи: српски као страни језик, методички потенцијал, интеркултурална свест, филм, Душан Ковачевић.

* milkanik75@gmail.com

** Овај рад написан је у оквиру пројекта *Динамика сѝрукѝура савременој срѝској језика* (2011–2020), број 178014, који финансира Министарство науке и просвете Републике Србије

1. Увод

У настави српској као страног језика играни филм се примењује као дидактичко средство за развијање рецептивних и продуктивних језичких вештина, као и за изграђивање интеркултуралне компетенције. Помоћу филма се остварује „међукултурална комуникација без које би постојао ризик изучавања и доживљавања лингвистичког образовања као вјештачког и самодоволjnог процеса, који није у контакту са језичком и социјалном стварношћу на коју се односи” (Малчић 2010: 761).

Предмет интересовања у овом раду јесте методички потенцијал филмова Душана Ковачевића у настави српског као страног језика, и то у функцији изграђивања интеркултуралне свести. Један од актуелних лингводидактичких проблема тиче се начина на који се страним студентима презентује слика Србије, тј. новије српске историје и савремене српске стварности. Поменути проблем посебно долази до изражаја у уџбенику јер ово наставно средство утиче на формирање ставова о језику који се учи, као и о народу који њиме говори.¹

Циљ нашег разматрања јесте да се испитају: (1) садржаји који у уџбеницима српског као страног језика сугеришу одређену слику новије српске историје и савремене српске стварности; (2) могућности да се у настави српског као страног језика примене изабрани филмови Душана Ковачевића за разноаспекатско и проблемски усмерено сагледавање друштвено-политичких тема.

Корпус истраживања чине уџбеници објављени током последњих десет година на страним универзитетима (Русија, Бугарска, Пољска). Примењује се метода анализе садржаја, а истраживање је квалитативног типа.

1 Истраживања најновијих уџбеника показују да поједини аутори доследно кроз све нивое учења уводе садржаје који имају културолошки потенцијал и подстичу дијалог између полазне (матичне) и циљне (стране) културе (уп. Мијаљевић 2019).

Очекивано је да аутори најновијих уџбеника у лингводидактичким текстовима и активностима намењеним студентима отварају питања о прошлости српског народа. Ковачевићева филмска остварења могу да буду ослонац наставнику српског језика у настојању да допуни уџбеничке садржаје и странцима омогући да свестраније упознају сложена стања кроз која је српско друштво пролазило током последњих сто година. Његови филмови успевају да „изнутра” осветле српску стварност и њено историјско наслеђе, али и да истовремено назначе универзалне односе у свим друштвеним системима, а посебно у онима који се развијају у сличном геополитичком контексту као српско друштво.

2. Приступ проблему

У методици наставе матерњег и страног језика, као и уметничких предмета, још од 50-их година 20. века постоји интересовање за образовно-васпитни потенцијал филма (уп. Биједов, Шарић 2016; Видосављевић 2016; Вичихлова и др. 2017; Вучковић 2017; Врабец 1959; Дабић 2016; Ранђић 2016; Тежак 2001; Филиповић 2018). У савременој лингводидактици се указује да имплементација филмског стваралаштва у језичко образовање подразумева да наставници унапреде сопствену медијално-дидактичку компетенцију. Све више аутора се бави испитивањем методичког потенцијала филма, чиме се доприноси успешној интеграцији филма у учење страног језика (уп. Малчић 2012; Јемрић Остојић, Скледар Матијевић 2009; Маричић 2011; Радусин Бардић 2009; Стипанчевић, Зобеница 2013; Стипанчевић, Зобеница 2018; Стрмечки Марковић 2005; Хорњак 2017; Хорњак Рајић 2016).

У настави српског као страног језика, после друштвено-политичких промена кроз које је Србија прошла у

последњих неколико деценија, посебно је значајно да се спрече предрасуде о новијој српској историји и савременој српској стварности. Србистичка литература пружа увид у различита културолошка питања у вези са учењем српског као страног језика, а за наше истраживање значајна су следећа питања: (1) утицај културних стереотипа и разлика на перцепцију и комуникацију приликом учења српског језика (Драгићевић 2007; Ковачевић, Крајишник 2013); (2) перцепција традиционалне и савремене српске културе и ставови страних студената о српској култури (Крајишник, Несторовић 2013; Стрижак 2016); (3) наставне стратегије којима се превазилазе тешкоће условљене међукултурним разликама и којима се изграђује критичка и интеркултурална свест (Драгићевић 2011; Иванова 2011; Редли 2018); (4) културолошки садржаји у уџбеницима српског као страног језика (Мијаљевић 2019; Перишић Арсић 2017; Перишић Арсић 2018; Раковић 2018; Спасић 2018).

Подстицање дијалога између култура представља један од савремених лингводидактичких принципа (в. Раичевић 2010), што се може повезати с применом српског филма у функцији развијања интеркултуралне свести.² У овом раду се полази од уџбеничких садржаја који усмеравају студенте да формирају одређену представу о српској култури да бисмо дошли до методичких импликација за примену филмова Душана Ковачевића.

3. Резултати анализе

Анализа лингводидактичких текстова и задатих активности у уџбеницима српског као страног језика

2 Филмови југословенских аутора приказују се на славистичким катедрама иностраних факултета. За ту сврху постоје посебни наставни предмети предвиђени за упознавање културних тековина југословенских народа (в. Анђелковић 2016).

потврдила је наше очекивање да аутори најновијих уџбеника отварају теме о српској историји и савременој стварности. Међутим, постоје знатне разлике међу уџбеницима нашег корпуса:

(а) Уџбеници објављени у Русији и Бугарској или не обухватају друштвено-политичка питања (издања из Москве и Петрограда) или то чине на сасвим уопштен начин (издања из Софије).

(б) Насупрот томе, уџбеници из Пољске садрже текстове о друштвено-политичком темама, као и задате активности, предвиђене за разматрање таквих питања, што посебно долази до изражаја у издањима из Кракова.

Наводимо карактеристичне примере текстова и активности у уџбеницима са двају пољских универзитета (Торуњ и Краков).

Следећи текст, наведен у уџбенику из Торуња, показује настојање да се историја Југославије прикаже на неутралан начин (лекција под насловом „Југославија”). У сагледавању кључних догађаја не помиње се рат којим је обележен распад заједничке државе нити се истиче сукоб:

Југославија је била лепа идеја јужнословенских народа да се, ослобођени од туђинске власти, уједине у заједничку државу. Та идеја се остварила после Првог светског рата као краљевина, а после Другог светског рата као федерација. [...] Југославија се распала крајем двадесетог века. Једнима се то допада, док други тугују за Југославијом. Распао се и српскохрватски језик, који је настао 1850. године на основу договора Срба и Хрвата у Бечу. Поново су се родили српски и хрватски језик, а настали су и бошњачки чак и црногорски језик (Душков, Коритовска, Савицка 2011б: 72).

У истом уџбенику постоји и текст који сугерише негативну слику балканског етничког простора (лекција под насловом „Европеизација”). Експлицитно се говори

и сукобима, разилажењу и неповерењу, а читаоцу се не оставља много наде да ће доћи до побољшања постојеће ситуације:

У земљама југоисточне Европе нема значајних демократских традиција. Између земаља региона постоје бројни стари и нови сукоби и спорови, посебно територијални и етнички, са анимозитетима и дубоким неповерењем. [...] Распад бивше Југославије и југословенски ратови су проблеме у односима даље заострили и продубили, а створили су и нове озбиљне спорове. Све политичке, економске и друге негативне последице тога у овом моменту тешко је до краја сагледати, али је јасно да ће се оне још дуго осећати. [...] Ако не би дошло до европеизације Балкана, реална је опасност његове даље „балканизације”, чије негативне последице не би могле остати само у границама региона (Душков, Коритовска, Савицка 2011б: 401).

Уџбеници из Кракова отварају питања која се тичу историјских догађаја, националног идентитета, слободе медија, религије, као и начина на који Срби сагледавају сопствену прошлост и актуелна збивања.³ Поменута питања имплицитно су укључена у текстове, а експлицитно су задата у активностима намењеним за развијање рецептивних и продуктивних језичких вештина.

Ово су питања постављена студентима у две лекције (из два краковска уџбеника) – (а) „Идентитет” и (б) „Историја”:

(а) За који од наведених историјских догађаја је разлог био национализам: (1) Први балкански рат; (2) Други балкански рат; (3) Први светски рат; (4) Други светски рат; (5) распад Југославије; [...] (Либер, Прпа 2011: 147).

3 Пољски проучаваоци посебно се интересују за „појаве које одређују хоризонт постјугословенске рецепције 'цивилизације комунизма'” (уп. Богуславска 2010).

(6) Каже се да је питање националног идентитета на простору бивше Југославије веома компликовано. По чему се разликују и на чему су засновани, према вашем мишљењу, идентитети Срба, Хрвата, Црногораца, Бошњака и Босанаца? (Либер, Прпа 2012: 101)

Уџбенички садржаји могу утицати на ставове страних студената о српској историји, стварности и култури. Информације у текстовима претходно су селектоване, постављене у одређене релације и сагледане из одређене перспективе. Отвара се простор за деловање на читаочев став, што се запажа у следећем примеру (лекција под насловом „Историја“):

Опис нових историјских догађаја кроз школску литературу, у Србији је, углавном, одражавао ставове владајућих политичких структура. Уџбеници Милошевићеве Србије проналазили су разлоге у „политици Ватикана“, „поступцима фанатизованих верника“, „борби против православља и Срба“. Одласком Милошевића, стижу другачији тонови, а језик мржње уступа простор прикладнијим изразима. „Шиптари“ се коначно називају Албанцима, „насилно издвајање Словеније и Хрватске“ смењују „супротстављени ставови југословенских република“, конференција у Рамбујеу није више „алиби за уцене“, док се „агресија“ припитомила у „акцију НАТО-а“ (Либер, Прпа 2011: 139).

У завршном осврту на резултате анализе указаћемо да је неопходно да се у настави српског као страног језика елиминишу предрасуде о српској прошлости, посебно о догађајима из друге половине 20. века. Осим уџбеника треба примењивати и друге (другачије) изворе знања, међу којима је и филм, а одговарајућим методичким приступом треба подстаћи стране студенте да свестрано сагледавају новију српску историју.

4. Методичке импликације

Зашто се филм сматра погодним дидактичним средством за учење страних језика? Филмска трака бележи стања друштвене заједнице која утичу на живот појединца, што страним студентима пружа прилику да упознају и доживе значајне догађаје и појаве које филм приказује (Анђелковић 2016). Седма уметност пружа увид у конкретан социокултурни и историјски амбијент, а уз то преноси културолошке, естетске и етичке вредности (Видосављевић 2016). У најширем смислу гледано, филм представља извор знања, као и подстицај „за самостално и стваралачко деловање и помоћ у самоостваривању најбољег што човек носи у себи” (Филиповић 2018: 339). Сви наведени аспекти односе се и на целокупан позоришни, филмски и телевизијски ангажман Душана Ковачевића: „није могуће без Душана Ковачевића бавити се данас ни умјетничком, ни естетском ни хуманистичком димензијом друштва, историје појединца и свега онога што чини јужнословенски простор” (Ђурђевић 2018: 1). Најпознатија Ковачевићева дела могу се посматрати као *прецедентни феномени* у српској култури:⁴

Прецедентни феномени [...] имају сљедеће особине: добро су познати свим представницима одређене лингвокултурне заједнице, они имају надличносни карактер; актуални су на когнитивном и емоционалном плану [...]. Корпус прецедентних текстова чине прије свега репрезентативни текстови националне културе, чије је проучавање неопходно при социјализацији личности у лингвокултурну заједницу и према којима се у границама одређене културе апелација непрестано обнавља (Пејановић 2009: 238).

4 Из Ковачевићевог стваралаштва потичу бројне крилатице које су постале саставни део комуникативног дискурса савременог српског језика (в. Ивановић, Ружин Ивановић 2012).

Наводимо опште дидактичке принципе према којим треба конципирати методички приступ филму у интеркултурално оријентисаној настави српског као станог језика: (а) укључују се културолошки садржаји из изворне (матичне), циљне (стране) и опште (међународне) културе; (в) полазници се подстичу да са различитих аспеката испитују културолошке садржаје и да их проблемски осветљавају; (г) лингводидактички текстови, као и активности (питања и задаци), примењују се на такав начин да циљна култура буде представљена са својим специфичностима, али уједно и као део опште културе света.

Последњи од претходно наведених принципа сматрамо кључним за методички приступ филму. Дакле, у интеркултуралној настави српског као страног језика полазници се упознају са Србијом, истовремено поредећи српску културу са културом своје земље и сагледавајући Србију као део Европе и света.

Стваралаштво Душана Ковачевића омогућава да се у оквиру претходно описаног методичког концепта сагледава деловање „великог механизма идеологије” на „стварности обичног човека”:

Ковачевић прати однос (боље рећи конфликт) између канонске слепе идеологије и психолошког менталитета појединца који узрокује антрополошку драму постојања. [...] Иманентно дејство страха од идеологије и поданичко губљење идентитета ликова такође су конститутивни део структуре и поетике Ковачевићевих драма. Оне садрже сцене тектонских социо-културолошких поремећаја у којима се продубљује драма постојања појединца (Андрејевић 2017: 9–10).

Утицај идеологије на појединца представља погодну тему за интеркултуралну наставу српског као страног језика, посебно ако се узме у обзир да постоји став о снаж-

ном утицају идеологије на јужнословенске народе. Тако, Павле Леви истиче да његове критичке анализе југословенског и постјугословенског филма полазе од премисе да је распад Југославије произашао из „идеолошке обмане којом су локалне политичке и културне елите правдале своје територијалне претензије, вољу за моћ и ратне сукобе” (2009: 14). С друге стране, у настави српског као страног језика треба говорити не само о последицама утицаја идеологије на човека јужнословенског простога него на човека уопште. Како објашњава Петар Марјановић, писац је у драми *Балкански шйијун* „вешто користио Чворовићев стаљинистички комплекс”, међутим, „ако се из драме уклоне све реченице с овим мотивом, види се да она и даље функционише без застоја” (2000: 281). Идеологија је снажно утицала на становнике Југославије, али, исто тако, може се говорити о идеолошкој деконструкцији интегритета личности уопште, дакле, Србија у том погледу не представља „пусто острво” у свету.

Као мотивационо-проблемско полазиште у функцији унапређивања интеркултуралне компетенције код страних студената филолошког профила на Ц нивоу знања могу се применити филмови *Балкански шйијун* (1984), *Професионалац* (2003) и *Свети Георгије удива аждаху* (2009).⁵ Овом приликом, у складу предвиђеним обимом рада, дајемо методичке препоруке за имплементацију филма *Балкански шйијун* у наставу српског језика.

Примена филма у интеркултуралној настави страног језика подразумева три фазе: (1) припремна фаза – обухвата давање информација и задатака пре гледања филма,

5 Ковачевић је написао и драме под истим насловима *Балкански шйијун* (1983), *Професионалац* (2003) и *Свети Георгије удива аждаху* (1984). Текстови драма могу бити од помоћи страним студентима да боље пропрате садржај филма. Предметом овог нашег разматрања није обухваћена проблематика филмске адаптације драмског остварења.

с циљем да се студенти мотивишу и усмере да проблемски и истраживачки приступе филму; (2) гледање филма; (3) интерпретативна фаза – обухвата методичке поступке којима се тумачи садржај филма, с циљем да студенти успоставе паралелу између различитих култура.

У припремној фази студентима се дају основи подаци о садржају филма *Балкански шџијун*: (1) место и време приказаних догађаја; (2) негативно политичко искуство јунака Илије Чворовића које је довело до његовог оданог служења идеологији; (3) друштвено-политички контекст у коме живи породица Чворовић (економска криза и појачано деловање тоталитарног режима).

Даље, пре гледања филма потребно је студентима предочити проблем којим се филм бави и који ће бити уједно и предмет њиховог разматрања:

(а) Као што је познато, предмет интересовања књижевности, позоришта и филма одувек су били „проблеми људске егзистенције на примеру њихових пројекција на индивидуални живот малог човека” (Андрејевић 2017: 10).

(б) Не улазећи у жанровске одлике, поетичке и теоријске аспекте стваралаштва Душана Ковачевића, покушаћемо да филм *Балкански шџијун* пратимо кроз проблематизацију односа „између великог механизма идеологије и стварности обичног човека” (Андрејевић 2017: 10).

(в) Геополитичка ситуација у Србији друге половине 20. века послужила је Душану Ковачевићу да у својим делима „демистификује појам идеологије, изоштри њену драматичну угрожавајућу природу по човека и покаже људску меру ствари на којима би требало да почива свет” (Андрејевић 2017: 20).

(г) Илија Чворовић, јунак филма *Балкански шџијун*, представља пример који показује „како идеологија генерише људску драму и чини од обичног човека контроверзног чудака” (Андрејевић 2017: 16).

(д) Под утицајем својих негативних политичких искустава због којих је прошао кроз процедуру идеолошког (пре)васпитања, Илија Чворовић прихвата партијску доктрину без преиспитивања, као божанску категорију.

(ђ) „Испраног мозга, на чију табулу разу бивају уписани идеолошки кодови, Чворовић представља особену жртву друштвене драме колективног једноумља” (Андрејевић 2017: 16). Поштујући идеолошка убеђења, он предузима бројне морално неприхватљиве подухвате, сматрајући да поступа часно.

(е) Судбина Илије Чворовића конкретно се веже за одређени геополитички контекст, а то је Србија друге половине 20. века. Међутим, такви примери постоје и у другим просторима и другим временима.

Након одгледаног филма, у интерпретативној фази наставног рада, наставник са студентима разматра следеће поставке:

(а) Илија Чворовић непоколебљиво ступа у обрачун са Подстанарем, што у најширем слислу можемо посматрати на следећи начин:

Назадовољство сопственим положајем и животним постигнућима повезано са страхом, сумњом и немоћи пред друштвом које је изневерило сва обећања и званично прокламоване вредности, учиниће да се Илија, кад већ не може са државом, сукоби и обрачуна са Подстанарем као носиоцем опречног идеолошког обрасца. Тако Подстанар 'постаје крив' за све невоље које су снашле Илију, а једним делом и плаћа за њих (Кузмић 2014: 95).

(б) Подстанар Петар Марков Јаковљевић оличава сасвим другачија животна начела у односу на Илију Чворовића. За разлику од Чворовића, чија је свест тоталитарна, Јаковљевићева свест је индивидуална:

Његов [Јаковљевићев] поглед на живот подразумева лични избор и лични став, па сходно томе и супротстављање владајућем (породичном, задружно-племенском, паланачком и државном) моралу и очекивањима. Подстанарева идеологија доноси право на кретање сопственом стазом, одабраном према личним афинитетима, као и право на заблуду и грешку (Кузмић 2014: 95).

(в) Подстанарева жеља да се врати у отаџбину и започне посао не може бити остварена не само зато што се Илија томе супротставио него и зато што државна бирократија томе не погодује:

Свепрожимајућа неодговорност, бахатост и деструктивност друштвено-политичког система онемогућавају опстанак другачијем, здравијем и хуманијем светоназору или га једноставно елиминишу (Кузмић 2014: 107).

(г) Владајућем идеолошком систему у одређеном друштву припада одговорност за формирање слике света код чланова друштвене заједнице. Поред тога, код сваког појединаца слика света се моделује под утицајем личних, породичних и менталитетских специфичности. Зато ставови и поступци Илије Чворовића представљају „драматични животни биланс са којим се он носи онако како једино зна и може” (Кузмић 2014: 96). Из такве перспективе може се посматрати уопште појединац у тоталитарном друштвеном систему.

(ђ) Филм разоткрива „механизме конструкције идентитета” и подржава „слободну, конструктивну друштвену свест” (уп. Живковић 2012).

Инспиративно је истраживање Ковачевићевог комада *Балкански швијун* са аспекта политичке теорије, које се може применити у раду са страним студентима приликом разматрања истоменог филма (в. Живковић 2019). Поменуто истраживање показује како „логистика

перцепције” утиче на развој комедиографске радње и на карактеризацију ликова:

Амбиција ка свевидљивости и свезнању, кључна одлика тоталитаризма, овладала је драмским јунацима. Илија и Даница прикупљају све могуће информације о Подстанару, Соњи и Подстанаревим пријатељима. [...] Циљ је обухватити што више података, све богатство детаља до којих се може доћи. Тој сврси служе и све белешке које Илија саставља, сви добијени новински чланци. Радња *Балканској шийијуна* усмерава нас ка уверењу да се тоталитаристички политички поредак одржава управо овом тежњом ка свевиђењу, којом власт задобија и остварује своју моћ под маском бриге за државни интегритет (Живковић 2019: 353).

Веома је важно да након разговора о филму наставник подстакне студенте да у сопственој култури пронађу примере сличне Илији Чворовићу и да их упореде како би уочили специфичности, али и заједничке културолошке одлике.

Како објашњавају проучаваоци филма, „на основу увида у кинематографију једне земље могла [би] бити реконструисана и њена историја у којој се преплићу смене политичких режима, критике упућене на њихов рачун, задовољства и незадовољства грађана, јавни и тихи, скривени говор целокупног друштва” (Лазаревић Радак 2016: 5). У том смислу, Ковачевићеви филмови омогућавају страним студентима да упознају српско историјско наслеђе.

5. Закључак

Приликом избора дидактичких материјала у настави српског као страног језика веома је значајно да се узме

у обзир начин на који се студентима презентује слика Србије. Анализа уџбеника српског као страног језика објављених током последњих десетак година на страним факултетима – показује да најновији аутори отварају теме везане за друштвене прилике и политичке догађаје по којима странци углавном (пре)познају јужнословенски простор новијег времена (неразумевање између балканских народа, тоталитарни режими, кризе и сл.).

Полазећи од изабраних филмова Душана Ковачевића, наставници српског као страног језика могу да мотивишу студенте да новију историју и савремену стварност Србије сагледавају из интеркултуралне перспективе. Ковачевићева филмска остварења омогућавају да се оствари кључни дидактички принцип интеркултуралне наставе, који подразумева да се српска култура приказује као аутентична, али уједно и као део Европе и света.

Филм *Балкански шиијун* у интеркултуралној настави српског као страног језика треба пратити кроз проблематизацију деловања идеолошког механизма идеологије на живот појединца. Филмски јунак Илија Чворовић у таквом светлу представља пример који показује како идеологија дезинтегрише идентитет човека, како трансформише његов унутрашњи свет и како управља његовим мислима, осећањима и поступцима. Потребно је да студенти повежу пример овог јунака с примерима из свог културног наслеђа и да уоче не само специфичности српске и своје културе него и заједничке културолошке одлике.

ИЗВОРИ

Дункова, Васић 2015: Т. Дункова, Б. Васич, *Учебник по срџбски и хџрватски език 1*, Ниво С1/С2, Софија: Универзитетско издателство „Св. Климент Охридски”.

- Дункова, Васић 2017: Т. Дункова, Б. Васич, *Учебник по срѣбски и хѣрватски език 2*, Ниво С1/С2, Софија: Универзитетско издателство „Св. Климент Охридски”.
- Душков, Коритовска, Савицка 2011а: О. Duškov, А. Korytowska, I. Sawicka, *Срѣбски језик 1*, Торун: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Душков, Коритовска, Савицка 2011б: О. Duškov, А. Korytowska, I. Sawicka, *Срѣбски језик 2*, Торун: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Либер, Прпа 2011: К. Liber, S. Prpa, *Priručnik za srpski kao strani jezik*, Krakow: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellonskiego.
- Либер, Прпа 2012: К. Liber, S. Prpa, *Kultura živog jezika*, Krakow: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellonskiego.
- Просвирина 2007: О. А. Просвирина, *Сербский с нуля*, Москва: Издательство АСТ, Издательство Восток – Запад.
- Трофимкина, Дракулић Пријма 2011: О. И. Трофимкина, Д. Дракулич Пријма, *Сербский язык. Начальный курс*, Санкт-Петербург: Издательство КАРО.

ЛИТЕРАТУРА

- Анђелковић 2016: С. Анђелковић, Југословенски и српски филм – богатство у настави српског као страног језика, у: В. Крајишник (ур.), *Срѣбски као сѣрани језик у теорији и ѣракси III*, Београд: Филолошки факултет, Центар за српски као страни језик, 387–397.
- Андрејевић 2017: Д. Андрејевић, Идеологија, човек, драма (о драмама Душана Ковачевића), у: Ж. Миленковић (ур.), *Душан Ковачевић: идеологија, човек, драма*, Грачаница: Дом културе „Грачаница”, 9–21.
- Биједов, Шарић 2016: V. Bijedov, M. Šarić, Dokumentarni film u nastavi medijske kulture s aspekta učeničkoga zanimanja, *Hum: časopis Filozofskog fakulteta*, 17, Mostar, 256–278.
- Богуславска 2010: М. Богуславска, Поп-посткомунистичке носталгије, *Књижевна историја*, 142, Београд, 625–631.

- Видосављевић 2016: М. Видосављевић, Домети емпиријских истраживања употребе филма у настави страних језика, *Зборник радова Училијског факултета*, 10, Брање, 67–82.
- Вичихлова и др. 2017: В. Вичихлова и др., *Филм у настави – њиручник за стиуенте бдуће настави*, Београд: Филозофски факултет.
- Врабец 1959: Vrabec 1959: М. Vrabec, *Filmska umetnost i škola*, Београд: Savet društava za staranje o deci i omladini Jugoslavije.
- Вучковић 2017: Д. Вучковић, Филмске адаптације у функцији потпоре читању књижевности, у: С. Маринковић (ур.), *Културно-џијорна средствија у функцији наставе и учења*, Ужице: Учитељски факултет, 177–190.
- Дабић 2016: Д. Дабић, Филм у школским клупама, у: Б. Стефановић (прир.), *Петта филмска колонија „Крајка форма”*, Горњи Милановац: Културни центар, 18–23.
- Драгићевић 2007: Р. Драгићевић, О културно стереотипним појмовима у српском језику, у: М. Дешић (ур.), *Српски као страни језик у теорији и ѡракси*, Београд: Филолошки факултет, Центар за српски као страни језик, 83–90.
- Драгићевић 2011: Р. Драгићевић, Лингвокултуролошки приступ настави српског језика као страног, у: В. Крајишник (ур.), *Српски као страни језик у теорији и ѡракси II*, Београд: Филолошки факултет, Центар за српски као страни језик, 81–93.
- Ђурђевић 2018: М. Ђурђевић, Сценски космос Душана Ковачевића, *Билтен Позоришних сусретиа Босне и Херцеговине*, 2, Брчко, 1–2. <https://susreti.co.ba/wp-content/uploads/2018/11/Bilten-2-web2.pdf>. Читано 24. 03. 2020.
- Живковић 2012: Д. Живковић, Иронија у контексту друштвених промена и конструкције идентитета у драми *Балкански шџијун* Душана Ковачевића, у: М. Ковачевић (ур.), Д. Бошковић (ур.), *Савремено друштво и криза ѡрочавања језика и књижевности*, Крагујевац: ФИЛУМ, 341–354.
- Живковић 2019: А. Живковић, Политика ока у комедији *Балкански шџијун* Душана Ковачевића, *Наслеђе*, 43, Крагујевац, 349–363.

- Зобеница, Стипанчевић 2013: Н. Зобеница, А. Стипанчевић, Филм *Талас* у настави немачког језика, *Иновације у настави*, XXVI/4, Београд, 126–134.
- Ивановић, Ружин Ивановић 2012: Н. Ивановић, Т. Ружин Ивановић, Крилатице у драмским делима Душана Ковачевића и њихова употреба у комуникативном дискурсу савременог српског језика, у: Б. Мишић Илић, В. Лопичић (ур.), *Језик, књижевност, комуникација*, Ниш: Филозофски факултет, 396–408.
- Јемрић Остојић, Скледар Матијевић 2009: I. Jemrić Ostojić, A. Skledar Matijević, Uporaba filma kao nastavnog pomagala u učenju stranog jezika. https://bib.irb.hr/datoteka/783994.uporaba_filma_ka_o_nastavnog_pomagala_3.pdf. Читано 23. 03. 2020.
- Кузмић 2014: А. Кузмић, *Слика светиа у драмама Душана Ковачевића: ѿола истиина и час истиорије*, Београд: Музеј позоришне уметности Србије.
- Лазаревић Радак 2016: S. Lazarević Radak, *Film i politički kontekst: o jugoslovenskom i srpskom filmu*, Pančevo: Mali Nemo.
- Леви 2009: P. Levi, *Raspad Jugoslavije na filmu: estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugoslovenskom filmu*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Ковачевић, Крајишник 2013: Б. Ковачевић, В. Крајишник, Утицај културних разлика на језичку комуникацију у настави српског као страног језика, у: Љ. Бајић (ур.), *Култура: у ѿирази за новом ѿарадијом*, књ. 3. Београд: Филолошки факултет, 43–52.
- Крајишник, Несторовић 2013: В. Крајишник, В. Несторовић, Доживљај традиционалне и савремене културе у настави српског као страног језика, у: А. Вранеш (ур.), *Култура у дијалоју: Филолоѿија и интјеркултуралност*, књ. 1. Београд: Филолошки факултет, 51–68.
- Малчић 2012: Д. Малчић, Филм као наставно средство, у: Б. Димитријевић (ур.), *Наука и савремени универзитет 1: Филолоѿија и универзитет*, Ниш: Филозофски факултет, 755–767.
- Маричић 2011: С. Маричић, Употреба хиспанског филма у циљу стицања културне компетенције у настави шпанског језика као страног језика, *Теме*, 3, Ниш, 751–765.

- Марјановић 2000: П. Марјановић, *Српски драмски њисци ХХ стилолећа*, Београд: ФДУ, Институт за позориште, филм, радио и телевизију.
- Мијаљевић 2019: К. Мијаљевић, Слика Србије у уџбеницима за српски као страни језик објављеним на Универзитету у Кракову, *Зборник радова Педагошког факултета*, 22, Ужице, 157–170.
- Пејановић 2009: А. Пејановић, *Горски вијениц* као прецедентни текст, *Стил*, 8, Београд, 237–242.
- Перишић Арсић 2017: О. Perišić Arsić, Elementi kulture u udžbenicima srpskog i hrvatskog kao stranog, u: V. Karlić, S. Šakić, D. Marinković (ur.), *Tranzicija i kulturno pamćenje*, Zagreb: Filozofski fakultet, 369–380.
- Перишић Арсић 2018: О. Perišić Arsić, Različiti aspekti kulture u udžbenicima srpskog jezika kao stranog, u: I. Živančević Sekeruš, Ž. Milanović (ur.), *Susret kultura*, Novi Sad: Filozofski fakultet, 95–105.
- Радусин Бардић 2009: Н. Радусин Бардић, Савремени француски филм у настави француског језика као страног језика, *Годишњак Филозофског факултета*, XXXIV/1, Нови Сад, 181–190.
- Раичевић 2010: В. Раичевић, Настава страног језика у контексту култура, *Научни саставник славистица у Вукове дане*, Београд, 39/1, 331–337.
- Раковић 2018: М. Раковић, Садржаји о српској култури у уџбеницима српског као страног језика за А ниво (методички аспект), у: Д. Бошковић, М. Ковачевић, Н. Бубања (ур.), *Брендони у књижевности, језику и уметности*, Крагујевац: ФИЛУМ, 373–386.
- Ранђић 2016: О. Ранђић, Филм као помоћно средство у настави, у: Б. Стефановић (прир.), *Петта филмска колонија „Крајња форма”*, Горњи Милановац: Културни центар, 50–53.
- Редли 2018: Ј. Redli, Razvijanje interkulturalne svesti u radu sa studentima srpskog jezika kao stranog, u: I. Živančević Sekeruš, Ž. Milanović (ur.), *Susret kultura*, Novi Sad: Filozofski fakultet, 83–93.
- Спасић 2018: Н. Спасић, Аутентичност српске културе у дидактичким материјалима српског као страног језика за А ниво

- (лингвокултуролошки аспект), у: Д. Бошковић, М. Ковачевић, Н. Бубања (ур.), *Брендрави у књижевности, језику и уметности*, Крагујевац: ФИЛУМ, 387–406.
- Стипанчевић, Зобеница 2018: А. Стипанчевић, Н. Зобеница, Филм као васпитно-образовно средство: приступи и стратегије његове имплементације, *Наслеђе*, 39, Крагујевац, 101–115.
- Стрижак 2016: Н. Стрижак, Културолошки садржаји у настави српског као страног језика, у: В. Крајишник (ур.), *Српски као страни језик у теорији и пракси III*, Београд: Филолошки факултет, Центар за српски као страни језик, 311–322.
- Стречки Марковић 2005: S. Strmečki Marković, Igrani film u nastavi jezičnih vježbi u sklopu studija germanistike u Zagrebu, *Strani jezici*, 34, Zagreb, 59–68.
- Тежак 2001: S. Težak, *Metodika nastave filma na općeobrazovnoj razini*, Zagreb: Školska knjiga.
- Филиповић 2018: С. Филиповић, Образовање наставника из области уметности за примену филма у настави – значај и васпитнообразовни домети, у: С. Маринковић (ур.), *Језик, култура, образовање*, Ужице: Педагошки факултет, 323–342.
- Хорњак 2017: С. Хорњак, Филмски трејлери у настави шпанског као страног језика, *Узданица*, XIV/1, Јагодина, 103–113.
- Хорњак Рајић 2016: С. Хорњак Рајић, Филм као средство за приказивање невербалне комуникације на часу шпанског као страног језика, *Зборник радова Училијског факултета*, 18, Ужице, 157–166.

Milka Nikolić

METHODICAL POTENTIAL OF DUŠAN KOVAČEVIĆ'S FILMS IN THE CLASSES OF SERBIAN AS A FOREIGN LANGUAGE

Summary

In the classes of Serbian as a foreign language a feature film is used as a didactic tool for developing receptive and productive language skills, as well as for building intercultural consciousness. This paper discusses the possibility of using Dušan Kovačević's films in the classes of Serbian as a foreign language, as a way of building intercultural consciousness. The problem which has initiated our discussion concerns the way in which Serbia is portrayed (i.e. the recent Serbian history and contemporary Serbian reality) in some textbooks of Serbian as a foreign language published abroad. The analysis of linguo-didactic texts and exercises in the textbooks of Serbian as a foreign language shows that some authors talk about sensitive subject: the fall of Yugoslavia, the war at the beginning of the 1990s, depiction of the recent Balkan history in textbooks. The selected films of Dušan Kovačević can be used as a multifaceted and problematic observation of Serbian culture in the classes of Serbian as a foreign language. Teachers are advised to come up with discussions in which students will talk about certain events from the recent Serbian history and contemporary Serbian reality based on the screened films.

Key words: Serbian as a foreign language, methodical potential, intercultural consciousness, film, Dušan Kovačević.

Саша С. Чорболоковић*
ОШ „3. октобар”, Бор

811.163.41'36:821.163.41.09-2 Kovačević D.

ИНОВАЦИОНИ ПРОЦЕСИ У ФРАЗЕОЛОГИЗМИМА У ЈЕЗИКУ ДРАМА ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА¹

Рад се бави иновационим процесима у фразеологизмима у језику драма Душана Ковачевића. Основни циљ истраживања је испитивање трансформација фразеологизама који су инкорпорирани у говор јунака Ковачевићевих драма: издвајање и описивање начина њихове модификације (морфолошке, творбене, семантичке, синтаксичке), конкретних модела њихове прераде, идентификовање и раздвајање примера нормираних од околиналних (ненормираних) фразеолошких варијаната, издвајање ауторских фразеолошких израза (индивидуализама) и разматрање њиховог настанка.

Кључне речи: фразеологизам, норма, варијанта, иновација, драма, Душан Ковачевић.

1. Увод

Већ је давно утврђено да је Душан Ковачевић драмски писац „препознатљиве индивидуалности, бујне

* saleprof@gmail.com

1 Овај рад је настао у оквиру курса *Фразеолошка семантика* на докторским студијама Филолошког факултета у Београду под руководством проф. др Драгане Мршевић Радовић.

креативне снаге и поуздане сценичности” (Марјановић 1997: 271). Осим тога, Ковачевићев драмски опус специфичан је по језику ликова, који не служи само карактеризацији него и демистификацији стварности у којој су јунаци „жртве параноје или опсесије, чији су корени колико у менталитету, толико и у датим друштвеним околностима”. Та аутентичност постиже се разним кратким језичким формама (изреке, максиме, афоризми, пословице, крилатице и фразеологизми) које су функционално уклопљене у примарни драмски текст: у неизмењеном или у модификованом облику. Ове језичке форме су током времена постале део разговорног, новинарског стила нашег језика, присутне су и у комуникативном дискурсу савременог српског језика (Ивановић, Ружин Ивановић 2012: 396–408).

Иако се у литератури наводи да је Ковачевић склон модификацији постојећих језичких ресурса, али и стварању нових облика по угледу на постојеће, сами модели њихове прераде или измене ретко се јављају и то углавном без детаљнијег осврта и анализе (Вучетић 2004: 232; 245–247). Предмет овог рада биће само фразеологизми¹, који су инкорпорирани у говор јунака Ковачевићевих драма њихове трансформације². Задаци рада су истражи-

-
- 1 Под фразеологизмима подразумевамо вишелексемске спојеве које одликују: чврста међусобна веза, репродуковање као целина у језику, експресивност и опште фразеолошко значење. Са структурног аспекта посматрано, фразеологизми могу бити: синтагме, предлошко-падежне конструкције, зависне предикатске реченице и независне предикатске реченице са незавршеном, отвореном структуром, као конституентом неке више комуникативне реченице (в. Мршевић Радовић 1987: 23).
 - 2 А. Милановић (2006: 385–405) анализом примера из новинских наслова издваја тринаест модела трансформације цитата: скраћивање, проширивање, замена лексике, контаминација, промена граматичког облика лексема, лексичка негација, промена синтаксичке структуре, промена реда речи, промена

ваће начина њихове модификације, уочавање и описивање конкретних модела измене, затим идентификовање и раздвајање примера нормираних од околиналних (ненормираних) фразеолошких варијаната³, издвајање ауторских фразеолошких израза (индивидуализама) и разматрање њиховог настанка.

Истраживачки корпус чини пет Ковачевићих драма: *Мартијонци њрче њочасни круї, Радован Трећи, Сабирни центар, Балкански шїијун, Свети Георгије убија аждаху*.⁴ Ексерцирани фразеологизми се упоређују са фразеологизмима у РСМ потом и у РСЈ, речницима који репрезентују српску нормативну фразеологију. Заправо, РСМ и РСЈ су нека врста контролора и показатеља колико је и како измењена првобитна форма и значење основног (изворног) фразеологизма. У зависности од начина модификације и степена удаљавања од нормираног фразеологизма, примере у раду ћемо поделити у три групе: прву групу ће чинити примери са променама на морфолошком и творбеном плану. У питању су примарни фразеологизми и њихове варијанте. У другу групу

реченичне интонације, стављање речи под наводнике, проширивање факултативном језичком јединицом, пребацивање језичке јединице у факултативну и комбиновање више претходних модела.

- 3 Фразеолошке јединице могу имати своје нормиране варијанте на гласовном, лексичком, морфолошком, деривационом, синтаксичком плану или пак околиналне, ненормиране. Нормираним обликом фразеолошке јединице сматра се употреба израза у одређеном лицу, броју, глаголском виду, прелазак из потврдног у одрични облик... „Не сматрају се нормираним промене нпр. на унутрашњем плану које су резултат самосталне употребе неке од фразеолошких компонената, најчешће услед недовољне језичке компетенције или импровизације (Мршевић Радовић 1999: 58)”.
- 4 Уз сваки пример дати су у загради неопходни подаци о употребљеном извору. Списак употребљених скраћеница налази се на крају рада.

сврстаћемо све примере који су резултат семантичких (и семантичко-лексичких) трансформација, док ће део треће групе бити сви фразеологизми настали као последица структурних промена. Друга и трећа група репрезентују фразеолошке иновације⁵, које се јављају као резултат секундарних фразеологизационих процеса.

2. Досадашња истраживања у области фразеологије у делу Душана Ковачевића

Језиком у драмама Душана Ковачевића бавили су се: Б. Провчи (2009) и Ј. Вучетић (2004, 2005). Б. Провчи се бавила типом говорних исказа, док је Ј. Вучетић (2004, 2005) пажњу посветила искључиво фразеологизмима⁶. Наиме, она је на корпусу од 390 фразеолошких јединица извршила поделу на основу структурно-функционалног и семантичког критеријума издвајањем семантичко-асоцијативних поља. Као једну од тешкоћа при класификовању фразеологизама ауторка наводи и склоности аутора ка њиховој модификацији⁷ у циљу постизања експресивности израза и што ефектније карактеризације”, и у једном делу рада помиње три начина њихове прераде: замена лексема, скраћивање и промена значења (Вуче-

5 Под фразеолошким иновацијама подразумевамо „нове појаве у постојећим фразеолошким јединицама и њиховим варијантама” (Мршевић Радовић 1999: 281).

6 Фразеологизми у драмама Душана Ковачевића постају део и истраживања ученика средњих школа. Један од радова настао је у ОКЦ „Вук Караџић” у Тршићу (Петровић 2019: 153–162).

7 О фразеолошким модификацијама у српском језику нема много литературе. Више је примера стручне анализе у новинским текстовима. В. Петровић (1982: 103–111) анализом фразеолошких израза у новинарском стилу утврђује као најваријабилнији део фразеологизма његов лексички састав (замена лексема, контаминација, редукција и проширење).

тић 2004: 38–54). Осим тога, ауторка истиче да је „један од начина иновирања и обнављања фразеолошког слоја једног језика и стварање нових израза, скованих по аналогiji са старим...”. На крају рада, даје се и речник фразеологизама. Поменута ауторка у фразеологизме убраја све оно што се у науци о језику назива фразеологија у ширем смислу (пословице, изреке, цитати и сл.). О крилатицама у драмским делима Душана Ковачевића и њиховој употреби у комуникативном дискурсу савременог српског језика писали су и Н. Ивановић, Т. Ружин Ивановић (2012: 396–408). Како аутори примећују, употреба крилатица се везује за опис нескладних, противречних или прикривено конфликтних ситуација и врло често су део новинских наслова. Крилатицама се обично алудира на нешто, обично уз дозу духовитости, али понекад и са ироничним и саркастичним призвуком.

3. Фразеолошке иновације и нормативна фразеологија

Под нормативном фразеологијом се подразумевају сви примери забележени у неком од дескриптивних речника. Пошто је језик подложен променама, поставља се питање да ли те промене захватају и фразеологизме, да ли и колико се и један фразеологизам може модификовати, а да се притом не наруши његова нормативност, нарочито ако знамо да је једна од његових категоријалних особина устаљеност и целовитост (лексичко-граматичка и семантичка). Друго, колико речници бележе те новине и уопште нове фразеологизме јер нова издања речника су ретка, а кад се десе, обично су без измена и допуна, више су то прештампана него допуњена издања.

Потврда дате тврдње јесте фразеологизам *као човек*. У нашој грађи је више забележених примера овог фра-

зеологизма који у нормативним дескриптивним речницима не постоји:

- Он је лудак што те *йримиио као човека* (БШ, 289).
- ...професора сам бријао преко педесет година, *йознајем га као човека* (СЦ, 146).
- да сам човек од ваше лозе и морала, ја бих вас лепо пријавио милицији, спаковао на робију и *живео као човек* (М, 18).
- Што није наишао у цивилу, *као човек* (СГ, 321).
- Професор је *йосйуйио као човек*, јер човек мора да буде изнад ситносопственичких жеља (СЦ, 169).
- Хоћу да старост *йроведем као човек*, а не... (М, 12)

Поредбена фразеолошка конструкција *као човек* (поредбена реч *као* + именица *човек* у номинативу) квалификује и појачава значење глагола, који је употребљен у свом лексичком значењу. Захваљујући овој конструкцији, остварују се разне конотације и врло успешна фразеолошка поређења: примити *ко човека* (како доликује), познавати *ко човека* (добро), живети *као човек* (нормално), наићи *као човек* (како је уобичајено), поступити *ко човек* (како ваља), провести (*сийаросйи*) *као човек* (како ваља). Значење овог фразеологизма који бележи само фразеолошки речник (Оташевић 2012: 412) увек је прилошко. Интересантно је да РСЈ бележи као фразеологизам само *као човек живейи* (РСЈ, стр. 1520, под „човек” у значењу *добро, солидно, йрисйојно живейи*), али не и као засебни *као човек*.

Треће, да ли речници региструју више нормираних варијаната једног фразеологизма, постоје ли они који су данас архаични (нпр. уп. (*врайийи*) *мило за драјо* и (*врайийи*) *шило за ојњило*), а да су временом замењени неким новијим, у датом тренутку актуелнијим (у грађи (*врайийи*) *јлаву за јлаву*). Четврто, да ли управо такав

вид модификације заменом једне компоненте (*шило за оїњило, мило за драїо, ілаву за ілаву*) доприноси актуелизацији и дужем трајању једног фразеологизма⁸ или дефразеологизацији. То су питања којима свакако треба посветити више пажње, а о њима ће се уз промене које су регистроване у ексцерпираним примерима дати одређени коментари.

3.1. Морфолошке и творбене иновације

У корпусу нема много примера са уоченим променама на морфолошком плану које не нарушавају нормираност почетног фразеологизма. Ексцерпирани примери представљају само варијантне облике одређеног фразеологизма које илуструју тзв. делимичну парадигматичност јер се изворни фразеологизам незнатно мења, тј. прилагођава контексту. Саме измене не нарушавају основно одређење фразеологизма (лексичко-граматички састав) већ доприносе појачавању његове експресивности.

Фразеологизам забележен у РСЈ као *вадиїи флеку* (под „вадити”, стр. 125) код Ковачевића је присутан у облику *вадиїи флеку* где је у односу на норму само промењена категорија броја именичког члана ове глаголске синтагме.

– *Да не вадим флеку* са прстењем, златним зубима и цвећем, које моја деца, моја сирота деца, увече продају по кафанама, био бих последњи слепац (М, 71).

Нормирани фразем *їросуїи (коме) црева* (РСЈ, под „просути”, стр. 1077) јавља се и у варијанти *їросуїи (коме) цревца*:

8 Мокиенко (1989: 9–49) говори о фразеосхемама које управо чине више фразеологизама којима се разликује једна компонента, с тим да је значење тих различитих компонената из једне фразеосхеме тематски повезано (в. шире у Драгићевић 2019: 398–405).

- Ако се вратим, *йросућу* ти *црева* по улици (М, 76)
- Хајде, кад сте такви јунаци, ударите на мене, да вам мало *йросѝем* *цревца* (М, 55)

У другом примеру је само именичка компонента *црева* замењена својом творбеном варијантом *цревца*. Овом променом се посредно открива лични став учесника у комуникацији (лексема *цревца* асоцира на животиње, храну која се од ње прави) и постиже се стилска маркираност.

Фразеологизам *йоломиѝи* (*коме*) *косѝи* регистрован је у облику *йредѝи* (*коме*) и **најмању** *кошчицу*:

...Ко мазне, односно – здипи чашу, *йредѝу* му и *најмању* *кошчицу* (РТ, 92).

Атрибут *најмању* и творбена деминутивна варијанта лексеме *косѝи* доприноси експресивности и појачавању значења (пребити све – до најмање кости, тј. *исѝредѝи*, *исѝућу* *јако*).

Неке варијанте фразема настале су променом редоследа речи и преласком из одричне у потврдну форму: нпр.: *милом или силом* (према *ни силом ни милом* у значењу „ни на који начин, никако”) добивши опште значење „на било који начин” (– Тако је рекао да се разиђете *милом или силом*, а ја да то средим како знам и умам.). Интересантно је да у нашим нормативним речницима не постоји овај фразем који се дубоко усталио у нашем језику, а и присутан је у фразеолошком речнику (Оташевић 2012: 499) и готово свим двојезичним и вишејезичним фразеолошким речницима (Golović 2010: 156; Milosavljević, Viliјams Milosavljević 1995: 155; Petronijević 2007: 113; Stojanović 2006: 299).

3.2. Семантичке (и лексичке) иновације

Већина фразеолошких иновација се остварује супституисањем одређене лексеме у нормираном фразеологизму. Та замена је најчешће узрочник стилске маркираности и сам фразеологизам приближава се разговорном стилу и жаргону. Фразеологизам је актуелизован с обзиром на конкретну комуникативну ситуацију. Дакле, промене су семантичке и семантичко-стилске док категоријални статус фразеологизма остаје исти.

У фраземима где се остварује њихова актуелизација могу се издвојити примери у којима је реализовано основно значење као својеврсна намерна, свесна ауторска интервенција јер се уместо очекиваног пренесеног значења изворног фразеологизма појављује денотативно значење. Поменуто значење се остварује захваљујући језичком контексту:

– Не прилази му *надохваї̄ ноїе* (БШ, 289).

– А мене си *од оволиких ноїу* облачио и сматрао за мушко. Желео си сина по сваку цену (РТ, 93).

У оба примера је остварена буквализација значења. Нормативни фразем је *надохваї̄ руке* (РСЈ, стр. 764, под „надохват”), где је супституисана реч *рука* речју *ноїа*, а у примеру *од оволиких ноїу* модификован је атрибут мали (од малих ногу, РСЈ, 837, под „нога”). тако доприневши реализовању дословног значења.

– Једино кад убијеш комарца, *їролијеш соїсї̄вену крв* (РТ, 81).

Уобичајени нормирани фразем *їролиї̄и крв коме* (РСЈ, стр. 1066, под „пролити”) је незнатно модификован и прилагођен конкретној комуникативној ситуацији.

Глаголски фразеологизам *седеї̄и скршї̄ених руку* (РСЈ, стр. 1209, под „седети”) забележен је у буквалном значењу:

– Па као кад *би ја овако скрсїио руке* и дозволио да ме баце на муке (РТ, 128).

Има и примера са реализованим пренесеним значењем:

– Напустио си нас у *цвейџу сїаросїи* (М, 29).

Лексичка замена компоненте *младосїи* антонимом *сїаросїи* у нормираном фразему *у цвейџу младосїи/живоїа* (РСЈ, стр. 1480, под „цвет” у значењу *најлеїше годa*) допринела је постизању ироничног односа.

Најбројнију групу чине фразеолошке јединице које су резултат измене њиховог лексичког састава, тј. замене тематски сродном компонентом. Дакле, једна од компонента (реч или синтагма) најчешће се замењује својим синонимом. Опште значење није нарушено, нити промењено.

– *Није имао ѝредијеної долара*, све док се после две велике пљачке није обогатио (РТ, 94).

Фразеологизам *немаїи ниједан долар* (м. *ѝредијене ѝаре, ни банку*)

– Оно мало *црквице* што имам чувам за *црне дане* (М, 14).

Фразеологизам *чуваїи црквицу* (м. *беле ѝаре*) за *црне дане*

– Има да *радим ко ниїер* (РТ, 24).

Фразеологизам *радиїи ко ниїер* (м. *црнац*)

– *Имаш ли који динар за дус?*

– *Ни филера* (М, 27).

Фразеологизам *немаїи ни филера* (м. *ни банку, ни ѝредијене ѝаре*)

– Доста сам ја тебе *шјеилио на їрбачи*. (М, 27).

Фразеологизам *шјеилии* (м. *вући/носији*) некоја на *їрбачи*

– И сад чим *си се дочейала свої динара*, дошла си да му се захвалиш, да га стрпаш у лудницу.... (БШ, 271).

Фразеологизам *дочейаји се свої динара* (м. *комада*)

– Турај *їлаву на їањ* због швалера (СГ, 228).

Фразеологизам *їшураји* (м. *сїавији*) збої која *їлаву на їањ*

– Отац све зна...али *ћути и трпи, їуша то као оїров*, склања ти се с пута... (БШ, 272)

Фразеологизам *їушаји ко оїров*⁹ (м. *їорке їилуле*)

– Слути, вели, неће се вратити, а нема никога, па да му *се име не зайре* (СГ, 312)

Фразеологизам *зайрло се (нечије) име* (м. *семе, траг, лоза*)

Будући да је лексичка замена често нека позајмљеница или супстандардна лексема, фраземи постају експресивнији, јер унета лексема, синтагма, или израз углавном доприносе њиховој стилској маркираности. Интересантно је да сви примери носе неку негативну обојеност. Ова фразеологија је везана за човека, његово понашање, активности, негативне појаве у друштву, а што утиче на њену експресивност. Све модификације у језику су условљене променом јунака и у јунаку (социјални,

9 Интересантан и само формално сличан овом фразему је и облик *їушаји ко ђаво*, који представља неологизам јер је значењски нема никакве везе са њим „*имаји велику їоїрошњу, мноїо їрошији*” (– Тата, што не продаш „москвич”? *Ѓуша бензин ко ђаво* БШ, 237).

етички, психолошки аспект). Другим речима, избор и промене у фразеогизмима су у непосредној вези са етапама драмске радње кроз коју јунак пролази, али и са индивидуалном унутрашњом драмом.

Пример *без задњих ѿремиса* (м. мисли, фразем је *задња мисао* РСЈ, стр. 714, под „мисао” у значењу *скривена, зла, рђава намера*) уноси и семантичку разлику (– Драга колегинице, дозволите ми да вам пољубим руку, **без задњих премиса** (РТ, 103)) јер *мисао* означава неко мишљење већ формирано, а *ѿремиса* је само претпоставка.

Увођењем ове нове лексеме, мења се састав фразеологизма. Лексички измењени фразеологизам подсећа на првобитни, изворни фразеологизам, али није део синонимијског низа јер је везан само за одређени контекст или ванлингвистичку ситуацију.

Синтагматски нормирани фразеологизам *ѿацији* у *сијаро ѿвожђе* (РСЈ, стр. 66, под „ѿацити” у значењу „одбацити као непотребно”) у грађи је присутан у измењеном облику: *ѿацији* као *ѿразну кујију дувана* (БШ, 262) и *ѿѿацији* као *канју ѿудреѿа* (М, 53). Осим семантичког нијансирања, постоји и структурална промена јер уместо одредбе места имамо поредбену одредбу. Ови примери би се могли третирати и као ауторски фразеолошки изрази јер их дескриптивни, а ни фразеолошки речници српског језика не бележе.

У грађи има и доста ауторских фразеолошких израза (индивидуализама) који су врло сликовити: *сиуѿији* *која* у *мезанин без лиѿа* (РТ, 112); *сеѿи* *ко ѿрвомајско ѿрасе* (СЦ, 183); *увенуји* *ко ѿѿишан цвеѿи* (М, 32); *ѿѿадаји* *ко снојље ѿосле леда* (М, 67); *расејаји* (*која*) *ко лија семе* (РТ, 82); *мазаји* *се ко нека уличарка* (М, 69); *ѿросуји* *зубе ко сиѿан шодер* (БШ, 35); *ѿросуји* *сиѿан камен из дудреѿа* (РТ, 106); *ѿдесији* *некоја* *ко шурено ѿрасе*

(РТ, 109); *изіледати као ѡаѡаѡајка*¹⁰ (СЦ, 148); *вући нечије име ѡо новинама* (РТ, 84); *звати ко сѡрина* (БШ, 259). За неке од њих би се могло рећи да су настали по аналогiji са већ постојећим фразеологизмима, било нормираним, било оним колоквијалним: *изіледати као ѡаѡаѡајка* (према *шарен као деѡлић*), *исећи као ѡрвомајско ѡрасе* (према *исећи као реѡу*), *ѡросуѡи зубе ко сѡѡан шодер*, *ѡросуѡи сѡѡан камен из дудреѡа* (према *ѡросуѡи крв/ѡросуѡи црева*), *вући име ѡо новинама* (према *вући име ѡо блаѡу*), *сѡусѡиѡи коѡа у мезанин без лифѡа* (према *ѡѡѡравѡиѡи/ѡѡѡерѡи коѡа у ѡрод*), *ѡреѡазила коѡа мода* (према *ѡреѡазило коѡа време*). Неки од њих имају своје еквиваленте у народној фразеологији. Ови примери су врло експресивни у самим дијалозима, али без обзира на популарност Ковачевићевих дела многи нису постали општи, раширени у употреби. Они обично значе или нешто немогуће, нестварно или алогично. Већина спада у поредбене глаголско-именичке конструкције. Дакле, без обзира на иновативност, ово су већ познати модели настанка, а и сама значења припадају већ постојећим семантичким пољима.

На семантичком плану уочљиве су врло занимљиве колокације: *ѡросѡачка*, *манѡуѡска ѡосла* (СГ, 336), *сељачка ѡосла* (СЦ, 199), *вечиѡа девојка* (РТ, 83), *ѡрљави обрачун* (СГ, 376), *ѡѡасна зверка* (М, 40), *ѡоследња сѡроѡиња* (РТ, 95), *дечја иѡра* (БШ, 241) у којима секундарни колокат придев не само да ближе одређује примарни колокат именицу него захваљујући свом секундарном значењу доприноси пејоративном или ироничном значењу целе колокације.

10 У примеру *изіледати ко ѡаѡаѡајка* (– Гледам се јутрос у огледалу..., па ми дошло смешно, *изіледам ко ѡаѡаѡајка*, СЦ, 148) имамо замену лексема (папагајка м. канаринац/детлић) и творбу форме женског рода моционим суфиксом -ка (папагај – папагајка), творбену иновацију која није уврштена ни у РМС, ни и РСЈ.

3.3. Структурне иновације

Бројнију групу у грађи чине фразеолошке јединице као резултат неке од структурних промена, које су по природи трансформационе.

3.3.1. КОНТАМИНАЦИЈА

Контаминацијом два модела настаје више фразема. Уочава се двојаки облик контаминације:

1. сликовито поређење + фразеологизам:
црнчиџи као мазја = вући као мазја + радиџи ко црнац
 (– Нисам ни ја луд да *црнчим ко мазја* (М, 52));

2. два фразеологизма:
 - а) *проћердаџи живоџи на мој рачун=живеџи на џуђ рачун+проћердаџи живоџи*
 (– Цео живот си проћердао на мој рачун (СЦ, 170));
 - б) *намучиџи се ко Исус учеђи = намучиџи се као Исус на крџу + идуђи као Исус учеђи џо свеџу*
 (– Одрасла девојка, пред удају, *намучила се ко Исус учеђи*, нема ни динара (БШ, 232)),
 - в) *удаџи као џиле=заклаџи као џиле+заврнуџи (коме) враџи*
 (...*удаџио дих ко џиле*, ал' сам се плашио да ће ме открити (БШ, 265);
 - г) *џрчаџи у круџи за соџсџвеним реџом=врџеџи се у зачараном круџу+хваџаџи реџи за собом*
 (– Докле ћемо, питају се ти душебрижници, *џрчаџи укруџи за соџсџвеним реџом?*)
 - д) *џоџиџи на сџавању ко мачиће=џоџиџи на сџавању и џодаџиџи као мачиће¹¹/ даџиџи у воду као џрве мачиће*

11 В. шире у Матешић (1982).

(– Еј, бре, *йодићу вас* на спавању *ко мачиће* М, 56).

3.3.2. ПРОШИРИВАЊЕ

Интерполирањем атрибута проширује се именички конституент више глаголско-именичких фразеологизама чиме се остварује интензификација њиховог значења или уноси неко специјално значење. Атрибут није постао обавезан, па форма са њиме представља само једну од фразеолошких варијаната.

Фразеолошки израз *не дайџи ни* (*йишиљиве, йредијене*) *йаре* забележен је у облику *не дайџи ни цркнуџи динар*: – А и да имам *не дих* ти *дао ни цркнуџи динар* (РТ, 14).

Придев *цркнуџи* има метафорично значење и употребљен уз именицу *йаре* значи „које има најмању вредност” (уп. основно значење из РСЈ „који само што није цркао, јако слаб, болестан” и наведени пример цркнути коњи). Избор придева је у директној вези са девалвацијом валуте динара, што је посредно критика стања у економији државе.

Фразем *диџи у сосу* значи *диџи у йроблему*. Интерполирањем атрибута *йадни* појачава се (додатно наглашава) већ постојеће значење: *диџи у великом йроблему* – Кажу да *смо у гадном сосу* (БШ, 12)

Пример *оџераџи ко шуѓаво йсеџо*¹² (– Јесте, професоре, *оџерао* ме је с прага као *шуѓаво йсеџо*, СЦ, 194) такође са експлицираним атрибутом *шуѓав* и пејоративном употребом лексеме пас: *йсеџо* доприноси интензификацији значења. Негативна асоцијација на именицу *йас* појачава се овим придевом *шуѓав* чиме се постиже јачи емотивни набој.

У примеру *осџаџи потуљено људре* (– Био си и *осџао йоџуљено људре* (СГ, 374)) атрибут *йоџуљено*

12 Ј. Матеша (1982: 454) и Ђ. Оташевић (2012: 641) наводе фразеологизам *йосџуџаџи с (неким) као са йсом* у значењу *нехумано/нечовечно йосџуџаџи с ким*.

уноси специјално значење (*йриџајено, йодмукло* ђубре). Можда у овом примеру можемо тражити и утицај рок музике, песме групе Рибља чорба *Осџани ђудре до краја* и утицај жаргонске фразеологије.

Фразеологизам *йредџиџи* (коме) и *најмању кошчицу* са атрибутом *најмању* творбеном деминутивном варијантом лексеме *косџи* доприноси експресивности и појачавању значења (пребити све – до најмање кости) (... Ко мазне, односно – здипи чашу, *йредџићу му и најмању кошчицу* (РТ, 92)).

Интересантан је и пример *йодџиџи ко ђурђевданске зечеџе*¹³ (– А знаш ли шта ће на крају да испадне, *йодџиће* нас Ђорђе *ко ђурђевданске зечеџе*) (СГ, 326), где атрибут *ђурђевданске* заједно са лексемом *зечеџи* с конотацијом (пролећне) појачава значење *младе, неискусне*. Фразеолошки израз је вероватно направљен према *ђурђевско јајње*: јагње које се жртвује.

Израз *данас јесмо, суџира нисмо* је забележен у проширеном и мало модификованом облику: *Еџо, шџиџа џиџи је живоџи: данас јеси, суџира јеси, йрекосуџира јеси, онда дође нека среда и, цаџ! ко дудиња* (М, 31). Њиме се само градивно појачала животна неизвесност, која је у значењској основи полазног фразема.

3.3.3. КОНДЕНЗАЦИЈА

Реченични фразеологизам *йиџи йроџало* забележен је у облику *йроџала сџвар* (– *Проџала сџвар*, професоре

13 Фразеолошки израз *йодџиџи ко зечеџе* је учестао у преписци на друштвеним мрежама и уопште у савременој комуникацији на интернету: Sve ću **'pobiti'** kao **'zećeve'** ako mi propadne koncert; <https://arhiva.vesti-online.com/Scena/Soubiznis/142196/Sve-cu-pobiti-kaozeceve-ako-mi-propadne-koncert>; Sve ću vas **'pobiti'** ko **'zećeve'**! Ja za to imam papire i nitko mi ništa ne može. <https://www.facebook.com/login/?next=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fjutarnji.list%2Fposts%2F10153870560751543%2F>, 12. 10. 2020.)

(СЦ, 172)), где се јасно уочава категоријална, али и делимична значењска промена (или боље речено укрштање њиховог значења). Реченични фразем је кондензован у једну реч, а потом му је придодата именичка компонента *стивар*. Оба фразема су одавно нормирана.

4. Закључак

У раду смо се бавили фразеолошким иновацијама у драмама Душана Ковачевића. На основу ексцерпираних и анализираних примера, можемо закључити да већина њих представљају секундарне варијанте (нису у питању деривати) изворних фразеологизама јер им је сачувано фразеолошко значење, а измењена стилска вредност.

Чињеница је да су многи од њих у колоквијалном језику одавно постали уобичајени, али да је ретко који ушао у неки речник стандардног српског језика, па самим тим не можемо о њима говорити као о делу наше нормативне фразеологије.

Мали број фразема је претрпео само неку мању морфолошку (и творбену) промену, већина је настала као резултат секундарних фразеологизационих процеса семантичке и синтаксичке природе. Семантичке промене су условљене актуелизацијом и честом буквализацијом значења. Осим тога, често се и одређене лексичке компоненте замењују синонимним. Наравно да има и врло успешних колокација и индивидуалних (ауторских) фразеологизама. Ауторски фразеолошки изрази се граде по угледу на постојеће моделе и примере нормираних фразеологизама и углавном значе нешто немогуће или алогично.

Примењени процеси синтаксичке природе су проширење и контаминација, док је кондензација врло ретка.

ЛИТЕРАТУРА

- Вучетић 2005: Јасмина Вучетић, Улога фразеологизама у карактеризацији ликова у драмама Душана Ковачевића, *Башићина* св.17, Приштина, Лепосавић, 37–54.
- Вучетић 2004: Јасмина Вучетић, „Фразеологија у драмама Душана Ковачевића”, *Прилози истраживању језика* бр. 35, Нови Сад: Филозофски факултет, 231–285.
- Golović 2010: Branko Golović, *Srpsko-italijansko-francuski rečnik*, Beograd.
- Драгићевић 2019: Рајна Драгићевић, *Српска лексика у ишло-сти и данас*, Нови Сад: Матица српска.
- Ивановић, Ружин Ивановић 2012: Ненад Ивановић, Татјана Ружин Ивановић, Крилатице у делима Душана Ковачевића и њихова употреба у комуникативном дискурсу савременог српског језика, *Језик, књижевност, комуникација* (језичка истраживања), Ниш: Филозофски факултет, 396–408.
- Јакшић Провчи 2009, Бранка Јакшић Провчи, Типови говорних исказа и њихова функција у драмама Душана Ковачевића, *Свеске*. бр. 94, Нови Сад: Филозофски факултет, 25–31.
- Матешкић 1982: Јосиф Матешкић, *Фразеолошки речник храватскоја или српскоја језика*, Загреб: Школска књига.
- Милановић 2006: Александар Милановић, Цитатност као језичка игра у насловима београдске дневне штампе, *Српски језик* 11/1-2, Београд: Научно друштво за неговање и проучавање српског језика, Филолошки факултет Београд, Филолошки факултет Никшић, Филолошки факултет Бања Лука и Филолошки факултет Српско Сарајево, 385-406.
- Марјановић 1997: Петар Марјановић, *Српски грамски иницији XX столећа*, Нови Сад: Матица српска : Академија уметности ; Београд : Факултет драмских уметности.
- Milosavljević, Vilijams Milosavljević 1995: Boško Milosavljević, Margot Vilijams Milosavljević. *Srpsko-engleski rečnik idioma*, Beograd.
- Мршевић Радовић, Драгана Мршевић Радовић, Фразеолошке иновације и језичка норма, *Књижевност и језик?*, Београд: Филолошки факултет, 281–288.

- Мршевић Радовић 2008, Драгана Мршевић Радовић, О утицају жаргонске лексике на стандардну фразеологију, *Зборник Института за српски језик САНУ: посвећено др Драгу Ђупићу поводом 75-годишњице живота*, Београд, 343–350.
- Мршевић Радовић 1987: Драгана Мршевић Радовић, *Фразеолошко глагољско-именичке синтаксе у савременом српскохрватском језику*, Београд: Филолошки факултет.
- Мршевић Радовић 1999: Драгана Мршевић Радовић, Место фразеологије у настави српског језика, *Књижевност и језик*, XLVI, 1/3, Београд, 57–64.
- Мршевић Радовић 1988: Драгана Мршевић Радовић, Фразеолошке иновације и језичка норма, *Књижевност и језик*, XXXV, 3–4, Београд, 281–288.
- Оташевић 2012: Ђорђе Оташевић, *Фразеолошки речник српског језика*, Нови Сад: Прометеј.
- Петровић 1982, Владислава Петровић, Типови трансформација фразеолошких израза у језику новина, *Зборник за филологију и лингвистику* XXV/2, Нови Сад: Матица српска, 104–111
- Петровић 2019: Тања Петровић, Фразеологизми у драмама Душана Ковачевића, *Млади и српски језик*, Тршић: ОКЦ „Вук Караџић”, 153–162.
- Petronijević 2007: Božinka Petronijević, *Srpsko-nemački prevodni frazeološki rečnik*, Beograd.
- РМС I–VI: *Речник српскохрватског књижевног језика*, Матица српска, Нови Сад, 1967–1976
- РСЈ: *Речник српског језика*, Нови Сад, 2005.
- Stojanović 2006: Milutin Stojanović, *Rečnik opštih fraza i izraza (srpsko-španski)*, Beograd.

ИЗВОРИ И КОРИШЋЕНЕ СКРАЋЕНИЦЕ

- Ковачевић 1988: Душан Ковачевић, *Балкански шпигун и групе граме* (друго допуњено издање), Београд: БИГЗ.
- БШ: Балкански шпигун
- М: Маратонци трче почасни круг

РТ: Радован Трећи

СЦ: Сабирни центар

СГ: Свети Георгије убива аждаху

Saša Čorboloković

INNOVATION PROCESSES IN PHRASEOLOGISMS IN THE LANGUAGE OF DUSAN KOVAČEVIĆ'S PLAYS

Summary

The paper studies innovative processes in phraseologisms in the language of Dušan Kovačević 's plays. The main goal of the research is to examine the transformations of phraseologisms that are incorporated into the speech of the heroes of Kovacevic's plays: to single out and describe the ways of their modification of specific models of their processing, to identify and separate examples of normative from occasional (non-standardized) phraseological variants, authorial individualisms from neologisms. Most of the excerpted examples represent secondary variants of the original phraseologisms because their phraseological meaning has been preserved, and the stylistic value has been changed. Many of them have long since become commonplace in colloquial language, but they have not become part of our normative phraseology. A small number of phrasemes have undergone only a minor morphological (and formation) change, most of which arose as a result of secondary phraseological processes of semantic (semantic-lexical) and syntactic nature (reduction, ellipse, expansion and contamination, while condensation is very rare). There are also very successful collocations and individual authorial phraseologies in the material. Authorial individualisms are built by existing models and examples of normative phraseologisms and mostly mean something impossible or illogical.

Key words: phraseologisms, norm, variant, innovation, play, Dušan Kovačević

Зорана З. Ђупић*
Институт за српску културу
Приштина, Лепосавић

82.09+821.163.41.09-2 Kovačević D.

ИНТЕГРАЦИЈСКО-КОРЕЛАЦИЈСКИ ПРИСТУП ДРАМАМА ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА

У раду ће интеграцијско-корелацијским приступом бити анализирана, представљена и теоријски размотрена компаративна виђења у драмама *Клаусџирофобична комедија*, *Професионалац* и *Урнебесна ѿраједија* Душана Ковачевића. Циљ рада је да у ширем културном контексту и сагласју са теоријским утемељењима осветлимо значај интеграцијско-корелацијског приступа у литерарном и театролошком тумачењу и представимо могућа решења проблемских питања, а ослањајући се на међусобно прожимање и надградњу мотива, ликова, радње у поменутих драмама Душана Ковачевића.

Кључне речи: драма, интеграција, корелација, Душан Ковачевић, *Клаусџирофобична комедија*, *Професионалац*, *Урнебесна ѿраједија*.

* Докторанд на Филолошком факултету Универзитета у Београду и стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, ангажована у научноистраживачком раду на Институту за српску културу Приштина, Лепосавић. Електронска пошта: cupiczorana1194@gmail.com

1. Уводне напомене

За интеграцијско-корелацијски приступ драмама Душана Ковачевића определили смо се сматрајући да је најпогоднији за компаративно и интеркултурално изучавање елемената који чине нуклеус у драмама *Клаустрофобична комедија*, *Професионалац* и *Урнебесна трагедија*. У раду ће посебна пажња бити усмерена на специфичне естетске вредности које обележавају драмско стваралаштво Душана Ковачевића и чине га инвентивним и вредним пажње. Те вредности ће бити представљене и анализирание кроз истраживачко разлагање књижевноуметничког дела – *Клаустрофобичне комедије* и препознате у драмама *Професионалац* и *Урнебесна трагедија*, што је погодно за интеграцијско-корелацијски приступ у тумачењу. У складу са реченим, драма *Клаустрофобична комедија* разматраће се кроз прожимање трагичког и комичног у драмском роду, затим ширем контексту књижевности и културе које носи проблемско питање катарзе у драми, потом на ширем нивоу уметности и питањем њеног опстанка у драми која разоткрива живот и, најзад, на најширем моделу који подразумева везу с осталим драмама и сценским адаптацијама.

С обзиром на то да су корелација и интеграција складни поредбени поступци у тумачењу, где ниједна страна не губи своју веродостојност, већ имају допуњујућу вредност, онда ће нам и две концепције у тумачењу драмског текста, литерарна и театролошка, помоћи да драме тумачимо функционално и сврховито. Дуговековна интертекстуална повезаност књижевности и позоришта указују да је паралелни поглед на драмски текст и сценску изведбу подразумевајући и незаобилазни корак у ваљаном проучавању драме. Стога, и драму која улази у корпус нашег истраживања представимо у јединственој целини – споју драмског и сценског, а са циљем да се

анализа не сведе на *ејизацију драме*¹ или *тумачење само сценских постојања и ефеката*. Циљ нам је да разложно појаснимо став Јована Христића да је позоришна представа најбоља иманентна анализа једној драмској текстови (Христић 2006: 239), али и докажемо вредност ауто-поетичког исказа драмског писца Душана Ковачевића, који напомиње да је лоша представа скројена од лоше драме несумњиво корак ка одвикавању од позоришта, а јасно позориште је јужно (Ковачевић 2013: 21).

2. Античка форма и кафијанска Атмосфера – сусрет трагедије и комедије

Синкретизам комичног и трагичког, који обележава драмско стваралаштво Душана Ковачевића, суочава нас и са проблемским питањем одређења жанра и функције инверзије смеха. Наиме, говорећи о хумору као механизму разоткривања противуречности, друштвене извитоперености, пада моралних вредности, долазимо до закључка да је човек сумње у центру збивања. Јунаци драма Душана Ковачевића налазе се на линији смешног, жалосног и трагичког, где ситни недостаци нису увек јасно одређени, али кулминација која води до пада човека у свету доказује закључак теоретичара да је хумор² у драмама Душана Ковачевића најприближнији дефиницији *црној хумора*, тј. *смеха кроз сузе*, а комедија жанровски најприближнија *црној комедији*. Зачетник

1 *Ејизација драме* подразумева литерарно тумачење драме на исти начин као дела епског рода, без довољних сазнања о књижевнотеоријским поступцима и појмовима својственим драми, а где до функционалног прожимања драмског текста и сценске изведбе не долази. Више о томе в. Росандић (1988).

2 Више о смеху, хумору и комичном кроз различите теорије в. Аристотел (1988), Бергсон (1987), Лангер (1981), Проп (1984).

термина, Андре Бретон, у њему је уочио чуло побуне, отпор против дихотомије, хумор који ремети прихваћене вредности, опасан је, ироничан, а има особине сабласног смеха и ужаса свакодневице и система. То је хумор који нема функцију злурадог подсмеха него интелектуалне катарзе у откривању сурове или трагичке истине о људској комуникацији као и последицама утицаја режима на савременог човека. Црни хумор производи смех прожет сатиром, елементима гротеске, цинизмом, апсурдом (Поповић 2010: 113). Хумористичко-сатирички синкретизам препознајемо у драмама Душана Ковачевића, нарочито у *Клаусџрофобичној комедији*, *Професионалцу* и *Урнебесној трагедији*. Најзаступљеније одлике поменутих драма су: лудило, тоталитаризам, депресија, клаустрофобија, кафкијанска атмосфера, усамљеност. Међутим, жеља аутора *да ѿмери законе ѿравиѿације и ѿрикаже осећање свеѿта као бескрајну циркуску ѿредсѿтаву са свим моѿућим и немоѿућим чудима, аѿсурдом ѿосѿѿојања који се може објасниѿи једино раскошним ѿреѿѿеривањем, ѿроѿѿеском и смехом* (Ковачевић 2013: 12), помаже нам да разумемо функцију и природу његових поступака у грађењу драма. Драма у којој смех увесељава са једне стране, а потом разобличава друштвену стварност и моралне деформације, подругљиво и критички приказује систем вредности који иде ка маргини, представља опомену и могућност освешћивања искошене стварности у чијем су центру људске мане и клаустрофобија живота. *Ковачевићеве комедије су ослоњене на драмске ѿриче, али сачињене су од ѿрађе која може ѿриѿадаѿи ѿраѿѿедији* (Стаменковић 2018: 69).

У смеховној култури савременог доба проучаваоци драмско стваралаштво Душана Ковачевића сврставају између трагедије и комедије, а аутора доживљавају као наследника Бранислава Нушића, Јована Стерије Поповића, али са примесама Бекета и Јонеска (Неделку

2005: 470). Наизглед неспојиви елементи допринели су стварању савременог драмског текста у коме имамо несрећне, мрачне јунаке који су комични у својој трагичности, а њихово понашање изазива смех, страх, саосећање, али и презир. Крај у драмама Душана Ковачевића није срећан, што указује да жанровски нису комедије и пука забава, већ творе горчину, а наслови често буду погрешна смерница у жанровском одређењу или дискурзивно упућивање (*Клаустрофобична комедија*, *Урнебесна трагедија*), док поднаслови имају ауто-поетичку, интертекстуалну и метатеатралну обојеност, о чему ће бити речи.

Инверзију смеха³ као један од механизма у производњи хумора који је заступљен код ликова политичких трагикомедија и није доброћудни смех, можемо разумети као наличје комедије која у основи има трагички ритам⁴ и опскурну атмосферу. Међутим, по питању форме⁵ и композиције сложили бисмо се да су Ковачевићеве драме ближе античкој, класичној драми која подразумева јединство времена, радње и простора, док у њиховој атмосфери преовладава дух антидраме, то јест, театра апсурда⁶ који се види у Ковачевићевом односу према идеологији и човеку у њој, а реалистички приказ менталитета, породице и радње указује на осо-

3 Октавија Неделку у свом раду *Парадијме смеха Душана Ковачевића* наводи смехотворне поступке на којима почива природа комике Душана Ковачевића, а који су значајни за осветљавање и могуће разумевање хумора у његовим драмама (Неделку 2005: 469).

4 В. Лангер (1981).

5 Владимир Стаменковић говори о Ковачевићевој *мајемајичкој драмајуршкој вештини* (Симовић 2018: 160), а Михајло Пантић уочава Ковачевићеву строго устројену *алхемијску формулу* по којој ради (Пантић 2018: 164).

6 Више о томе в. Еслин (1961), Кебара (2019), Марјановић (2000), Симовић (2018).

бине грађанске драме⁷, што у целини чини основ за постојање модерне трагикомедије XX столећа. Амбивалентност комичног и трагичког као гротескни систем супротности (Живковић 2011: 192) указује да је реч о црној комедији у којој су јунаци ликови савременог доба реалистички осликани у преображеној стварности где нема повратка у почетну равнотежу зато што она никада није постојала. Они не излазе из круга зачараног владајућом идеологијом и последица које је иста оставила, али се и никада не враћају на почетни степен. Кроз њих је представљен човек сумње који демистификује све моралне и друштвене аномалије и стереотипе укорене у менталитету, породици и друштву. Душан Ковачевић и напомиње да не воли *џешики* реализам у литератури и позоришту и стога његове драме, попут *Професионалца*, почињу приказујући свет познат читаоцу, док убрзо схватамо да рукописи које Лука Лабан доноси нису прозни, већ су то полицијски досијеи који су сачували писца, Теју Краја. Душан Ковачевић то назива *ајсурд џерора* (Ковачевић 2018: 17). Јулија Пешић закључује да се Ковачевић *хумором брани од џрајизма сојстївеної џостїојања* (Пешић 2018: 53) и стога је и крај његових комедија отворен иако је структура драма затвореног типа, а тиме се пружа могућност читаоцу, то јест гледаоцу да стваралачким путем креира завршетак, али и да све привидне недоречености у драмском тексту разуме сопственим стваралачким и читалачким делањем.

7 Врста драмског дела која се бави темама из грађанског живота и усредсређује се на обичног човека и невоље које он доживљава, етичке проблеме друштва и немире грађанске класе (Поповић 2010: 247). Циљ грађанске драме није да прикаже боље и лошије, већ реалне људе, онакве какви јесу у трагикомичним ситуацијама (Милосављевић 2006: 301). *Модерна драма је драма џрађансїва, џио је џрађанска драма* (Лукач 1978: 56).

3. Клаустрофобични живот са повременим отварањем прозора

Проучавајући драму *Клаустрофобична комедија* Душана Ковачевића насталу 1987. године, сложили бисмо се са постулатом Драгише Живковића да је драма *поезија воље* (Живковић 1960: 243). Наиме, сачинивши целину која обухвата језгровиту радњу, динамичне мотиве, наративни дискурс у дидаскалијама и коментарима у функцији боље психологизације, али и уткавши и стихове у драмски след, разумемо да је драма својеврсни спој епског и лирског. Драма *Клаустрофобична комедија* носи наслов који има функцију да мистификује жанровско одређење и да још на почетку истакне значај главног мотива ове црне комедије – мотив клаустрофобије са примесама сталног страха. Поднаслов: *Позоришће појказује животи* такође нас усмерава на аутопоетички став писца који ће на крају читања постати јасан, а на почетку постати предмет наше пажње због метатеатралног аспекта и читања драме у драми.⁸ Значај подналова у демистификацији текста можемо запазити и у драми *Професионалац* који гласи: *Тужна комедија по Луки*, што директно упућује на иронијску интертекстуалну везу са *Јеванђељем по Луки*, док важност синтагматске конструкције у наслову драме где атрибутски члан има значењску и стилски обојену вредност видимо и у драми *Урнебесна историја*.

8 Други назив за драму у драми јесте метадрама и представља поступак где се у ток драмске радње умеће заокружени мали комад који лица драме гледају или у њему учествују. Инвентивност овог поступка у драми XX века огледа се у начину на који га аутори користе (Поповић 2010: 157). У Ковачевићевој драми препознајемо елементе пиранделовског модела, где лица трагају за писцем, који су и подстрек за стварање инвентивне метадраме у савременој српској драми.

На подлози тоталитарног комунистичког режима који активно прерушен живи у драмама Душана Ковачевића, а у споју са архетипским породичним односима и приказом менталитета, примећујемо да се драме *Клаусџирофобична комедија*, *Професионалац* и *Урнебесна ѿраједија* заснивају на породичном сукобу. Породична разореност и дисфункционални односи међу њеним члановима, који прерастају у друштвено-политички сукоб *наших и ваших* и воде ка потпуној одрођености, запажамо у све три поменуте драме – сукоб Теје и Јагоше Краја у *Клаусџирофобичној комедији*; сукоб Луке Лабана и сина Милоша, Теје Краја и оца у *Професионалцу*; сукоб Руже и свекра Василија у *Урнебесној ѿраједији*, али и осталих чланова те породице где је жртва једини изданак – дечак Невен. Наведени сукоби доказују присутност противречја идеологије и човека, појединца који покушава да се избори са системом, али безуспешно, јер та борба подсећа на атмосферу *Процеса* који ће неминовно бити дуговечан и поражавајући, што се и обистинило. У Тејином монологу на крају драме *Клаусџирофобична комедија* где је сликовито представљено режимско угњетавање људи, а директно обраћајући се брату речима: *Госјодари јага, беде, чемера и срама* (Ковачевић 2013:162), суочени смо са судбином неподобног човека коме је власт одредила дијагнозу. На крају драме *Урнебесна ѿраједија* остаје отворено преиспитивање сопственог идентитета и понављање питања дечака Невена: *Ко сам ја?*

У драмама Душана Ковачевића сусрећемо се с осећањем нестајања, нема класичне смрти, постоји само летаргично нестајање што и појачава осећање страха, песимизма, декаденције. Људи су представљени као архетип људи тога доба који на прагу нове идеологије не виде спас, већ понор. Они личе на Естрагона, Владимира, Хамлета, Јозефа К, Саву Оџачара, заглављени у клаустрофобичној држави, где покоји искорак или „отварање

прозора” не доносе бољитак, већ привидну снагу и потом потпуни крах. Истакли бисмо запажање Љубомира Симо-вића који, проматрајући породице у драмама Душана Ковачевића, закључује да би им лепо пристајао наслов *Породични циркус* да га Киш већ није употребио као наслов своје трилогије. Ковачевићев циркус је *мрачан и личи на њакао, а то најбоље њоказује како завршавају најмлађи чланови њих њородица* (Симовић 2018: 151). У корист реченом а на примеру трију драма које су предмет нашег изучавања, додали бисмо и мишљење Драгане Бесаре, која напомиње да се у драмама Душана Ковачевића откривају тешке наслаге нашег менталитета, то јест, износе се на пиједестал укорењене друштвене аномалије које су нашле погодно тле у друштвеном уређењу (Бесара 2012: 302).

Желећи да приступимо књижевноуметничком делу у интеркултуралном контексту, драму *Клаусџирофодична комедија*⁹ прво смо посматрали кроз специфичности драмског рода, затим у ширем контексту књижевности, а потом преостаје да сагледамо питање опстанка уметности у драми која разоткрива живот и постојање катарзе. Аутопоетички став Душана Ковачевића исказан је кроз метатеатралну¹⁰ одредницу већ у поднаслову: *Позориште њоњказује живоњи*. Однос наслова и поднаслова је амбивалентан, што се уклапа и у законе црне комедије и структуру саме драме. Паралелна уметничка стварност дешава се на позорници Народног позоришта, а његова функција јесте да разоткрије живот. Стварајући драму која разоткрива

9 Питање постојања катарзе и опстанка уметности у драмама *Професионалац* и *Урнебесна њраџедија* не улазе у оквире овога рада, али су неминовно вредна пажње. У овом раду те две драме посматрамо интеграцијско-корелацијски у односу на драму *Клаусџирофодична комедија* и њихове заједничке и допуњујуће естетске вредности, мотиве и поступке.

10 Више о употреби шест основних облика метатеатралности у драми *Клаусџирофодична комедија* в. Живковић (2011).

живот и супериорнија је, Теја Крај постаје једно од лица која траже свога писца. Кроз наративни дискурс присутан у дидаскалијама драме и тиме творећи додатну жанровску поливалентност (Живковић 2011: 194), већ на почетку видимо метатеатралну раван и паралелну стварност. Теја Крај преводи *Ойела*, пишући *нешто налик на савремену њричу о Ойелу* (Ковачевић 2013: 94). Интертекстуални моменат у драми има више значење и постаје подстрек за сукоб између браће – два погледа на уметност и њено разарање. Кроз Јагошин однос према Тејином раду запажамо архетипски мотив деградације уметности и дехуманизације савременог доба, а томе сведоче Јагошине речи: *Песник и даље има снаге да босоној њреводи ШЕКСПИРА јер је изнад њолиџичке и сојсџивене беде* (Ковачевић 2013: 99). Спој великог Шекспира и *беде* метафорично приказане у Тејиним поцепаним чарапама и начину живота имају двоструко значење, а у циљу да истакну тоталитарно угњетавање до крајњих граница. Кроз Јагошу је представљено одсуство катарзе, *он не доживљава емџаџију, сажаљење, разумевање, нема узвишеносџ душе* (Живковић 2011: 196), а драму на позорници где се догађа самоспознаја и такозвано каљање породичног презимена схвата као опасност по режим и *најџрљаџију њолиџичку њџру* (Ковачевић 2013: 98). Ту се суочавамо и са важним проблемским питањем у уметности – да ли постоји катарза у драми *Клаусџрофодична комедија*? Пре предлога могућег одговора, навели бисмо речи Душана Ковачевића: *Захваљуџићи владавџни комунисџа, никад нисмо доживели кайџарзу, лек за њокајање, њрашџање њојединачних и колекџивних џрехова* (Ковачевић 2013: 15), али као циљ свога стваралаштва истиче жељу *да се радом званим њисање доживи КАТАРЗА* (Ковачевић 2013: 19).

Стављајући своје јунаке у заглављену државу *џде ћемо се сџџи најесџџи џудреџа док је не одџлаве* (Ковачевић 2013: 111), Душан Ковачевић је створио паралелну ствар-

ност где позориште и драма имају предност у односу на живот. Кроз интертекстуални моменат са Шекспировим *Оћелом* и Пиранделовом драмом, поред усвојеног тумачења да се тиме брани уметност и ствара постмодернистички преображај, али и разоткрива амбивалентна стварност где се *реално ѿоћврћује у имаћинарном* (Стаменковић 2000: 31), додали бисмо још подударности, које можда могу водити ка решењу проблемског питања постојања катарзе. Подтекст љубавне приче и метатеатрални тренутак када се балет *Оћело* игра на позорници Народног позоришта упућују на директну интертекстуалну везу љубави Отела и Дездемоне. Међутим, мотив љубоморе своју кулминацију доживљава у кући породице Крај, када Леополд Важик покушава да убије Нину Херберт, али бива ухапшен за *ѿокушај удисћива ван сцене* (Ковачевић 2013: 144). Душан Живковић ту супротност у поступцима доживљава као пародирање жанра и гротескну деградацију уметности, зато што трагичка кривица не постоји, а балерина је несрећно заљубљена у ожењеног политичког функционера, али и беспоговорно полази са Јагошом на крају драме (Живковић 2011: 195). Сложивши се, додали бисмо и да се детронизација уметности остварује и у различитим испољавањима уметности, где плес балерине под светлима позорнице у пуном сјају прераста у плес за Саву Оѿачара у скромној соби, који има само њу и идеју о лепоти у црној стварности. *Музика Чајковској као да доћире из некој друћој, лейшеј светћа* (Ковачевић 2013: 131) и Савино запажање *слика црно-бела, а ћи сва у доји* (Ковачевић 2013: 126) упозоравају на постојање дубоког светла у његовој црној, оѿачарској стварности. Кроз лик Саве Оѿачара, којег можемо разумети и као отелотворење Отела који одлази у свесну смрт самоубиством због неузвраћене љубави предсказану Тејином драмом, и питање катарзе постаје актуелно. Кроз Савин лик препознајемо дубинску доброту

која се испољава у односу према породици којој помаже, додајући: *Није њих много, мој Вуле, неће је мене мало. Да ме има више, било би ми лакше* (Ковачевић 2013: 109); кроз његов однос према осталим људима као и према породици Крај којој је био као други отац, а тих добрих дела се сећа највише Весела; Вулету милиционеру је био сламка спаса за време студија.

На крају, несебична љубав и пожртвованост према балерини одвела га је у смрт, а писац је режимски апарат довео до усијања, јер у таквом систему добротвори не успевају, већ постају жртве. Језичка баријера није представљала препреку у споразумевању Саве Оџачара и балерине, јер на питање како су се споразумевали, Сава одговара да је *веома њажљиво разговарао са њом* (Ковачевић 2013: 155). Међутим, систем који маскирано делује у комунистичком проседеу однео је и један чисти живот, доказујући да у савременом свету ни за кога нема милости. Стварајући савременог Отела, Теја је драмом у драми представио Отела кроз три форме – Саву Оџачара, Леополда Важика и Теју Краја. Шекспиров Отело је заробљен у љубомори и несигурности, а Тејин Отело је заглављен у држави, на прагу катарзе коју у борби против страха испољава трагикомичним приступом, смејући се над ужасом. Последњи обезвређени концепт уметности у драми *Клаусирофобична комедија* видимо и у дехуманизованој сцени плеса пољске балерине пред Јагошом Крајем. Интертекстуална асоцијација на Аскин плес за живот стављена је у корелацију са друштвом у коме све постаје капитал и губи значај, а Нинин одлазак са Јагошом упозорава на амбивалентну природу балерине која је потпала под утицај грађанске драме и политичко жртвовање. Монолог Јагоше Краја о светским уметницима који напишу две песме па траже стан, а бранећи се да он није *комјанија за здрињавање светских луда*, доказује профано и унижено сагледавање уметности, а све у циљу

да понизи и рођеног брата и стваралаштво уопште. Ту се сусрећемо са два погледа на уметност – Савин, који је исконски чист и естетизован иако у супротности са црнилом које га окружује и Јагошин, наизглед углађен, начитан и образован, а заправо врло унижен. У том тренутку сусрели су се Отело и Јаго савременог доба.

Модерна драма мора да нас увери да оно што смо илегално је стварности, а што је стварности од смрти, пита се Јован Христић (Христић 2006: 31). Пиранделова драма Шест лица тражи ишца завршава се самоубиством детета; Клаусирофобична комедија завршава се Тејином дијагнозом лудила, а осликава је и самоубиство Саве Оџачара, али и отворена недовршеност исказана речима: Биће ваља једном (Ковачевић 2013: 163), драма Професионалац завршава се замрзнутом сликом Теје Краја са магнетофоном у руци и припремом за прекуцавање драме, а Урнебесна трагедија завршава се очајничким криком дечака Невена окруженог лудацима. У складу са реченим и жанровска одредница црне комедије има своје упориште у текстовима. Христићево виђење драмског простора који има две осе – хоризонталну и вертикалну¹¹, можемо применити и у стваралаштву Душана Ковачевића. Вертикалну осу чинио би амбивалентни спој маскираног тоталитаризма који тлачи и оних који се под сенком боре, а бивају окарактерисани као лудаци. Хоризонталну осу би сачињавао нуклеус у стваралаштву Душана Ковачевића – породица и балкански менталитет.

11 О хоризонталној и вертикалној осе у драмском простору Христић говори на примеру античке трагедије, где се на врху вертикалне осе налазе богови, а на дну хор, док хоризонталну осу чини породична и митолошка историја. У Шекспировим трагедијама вертикалну осу чини спој Природе и гробара, луда, а хоризонталну огледала протагониста – double plot. Чеховљевој драми у вертикалној равни чини јединствени симбол и коментатори из другог угла, могући резонери, а хоризонталну осу представљају паралелне породичне приче (Христић 2006: 16).

Интертекстуалност у драмама Душана Ковачевића посматрамо кроз теорију Јулије Кристеве, која инсистира на томе да то није књижевни поступак нити уметнички ефекат, већ суштинска одлика текстова чије се значење образује у узајамном односу са другим текстовима. Такође, виђење Данила Киша да кроз дијалог два текста цитат који је инкорпориран у други текст може имати нови смисао, важно је, јер драме *Клаусџрофобична комедија* и *Професионалац* то и потврђују. С напоменутим у вези запажамо да интертекстуални цитат у Ковачевићевој драми *Клаусџрофобична комедија* добија нови смисао у односу на Шекспира и Андрића а у складу са друштвеним тренутком и положајем човека у њему, као што је то случај у драми *Професионалац* где се интертекстуалност пародијски остварује у односу на *Библију* и долазак Христов и отвара могућност иронијском читању.¹²

4. Позориште разоткрива живот

Театролошки приступ¹³ у проучавању драме подразумева театролошку анализу драмског текста и његову реализацију на сцени, а притом стварајући обједињену слику сврховитог тумачења које није у функцији оповргавања литерарног погледа, напротив, циљ је да се на литерарној основи прошире гледишта. Сусрет позоришта и драме представља јединствени тренутак када један текст можемо посматрати из различитих углова, а у циљу да се *драма дојоди* (Милосављевић 2006: 301). Душан Ковачевић, драмски писац и редитељ, напомиње да *џрозни џисци имају све време овога свџта, а џозоришџе је „омеђено и*

12 Више о томе в. Аксентијевић (2018).

13 Више о литерарном и театролошком приступу драмском тексту в. Диклић (1989), Илић (1997) и Росандић (1989).

оїраничено временом и сценом – куїїијом”; налик је ринїу у који улазе људи, сїремни да се боре до смрїи за своја удеђења (Ковачевић 2013: 22). Стога, можемо закључити да драмски писци имају истоветни ринг, али омеђен пером и језгровитошћу. Циљ је исти – створити драму која мора бити неуништиво добра, разумљива, да одолева времену, да има узрочно-последични след, а и да читаоца/гледаоца одведе у свет илузија и катарзу измештајући га из стварности (Ковачевић 2013: 20).

О важности позоришне реализације драме и њеном оживљавању на сцени доследно говори Јован Христић: *Драма њокреће велике механизме људских односа и нема ничеї лейшеї неїо их на сцени учиниїи живим и оїиїљивим, ѡреївориїи оно шїїо је ѡсїїојало само на шїїамїаној сїраници у живої живих људи, оїкриїи и изложиїи шїе мноїсїруке и исїрейлейшане односе који се сви на ѡрви ѡїлед не ѡримерују, али који у доброј ѡредсїави знају да се одједном ѡјаве и да се, као ударом чаробної шїїайића, сложе у једну кохеренїну целину* (Христић 2006: 239). Међутим, говорећи о позоришној реализацији једнако је важно и поменути значај позоришне критике – литературе кроз коју представе једино живе и након престанка извођења на позорници. *Криїичар је сачувао нешїо шїїо више не можемо видеїи, он је медијум у разїовору са сенима давних ѡредсїава* (Христић 2006: 240).

У раду се бавимо театролошким питањем и освртом на позоришну реализацију драме *Клаусїрофобична комедија*¹⁴ из разлога што желимо да укажемо на значај

14 Душан Ковачевић је режирао и позоришне представе *Професионалац* и *Урнебесна тїраїедија* чија анализа не улази у корпус овога рада, али је вредна помена због култног оживљавања ликова Луке Лабана и Василија од стране Данила Бате Стојковића. Такође, истакли бисмо да је предмет многих анализа било компаративно тумачење драме *Професионалац* и филмске адаптације, што уз позоришну представу може бити изврсни

редитељске визије. Колико је она важна за остварење драмског текста у пуном значењу на сцени говоре и речи Душана Ковачевића који је после пет-шест верзија створио драму са чврстом партитуром, али и несигурношћу како би она изгледала на сцени. У недоумици му је помогао Данило Бата Стојковић, коме је намењена улога Саве Оџачара, рекавши: *Ако ти не режираш, онда неће бити овако како је најисано, а ја бих волео да изледа баш тако као што је најисано* (Ковачевић 2018: 36). Занимљиво је гледиште критичара да позориште које разоткрива живот у ствари проналази у њему извесну лепоту коју увеличава, али и ружноћу коју чини још ружнијом, а Ковачевић је у томе мајстор (Христић 2006: 261). Стварајући сликовите ликове и желећи да дочара причу на прави начин, Ковачевић је режирао представу *Клаустрофобична комедија* откривши судбине јунака у пуном светлу са свим врлинама и манама и тиме доказао да драма живи кроз читаоце, а одјекује кроз гледаоце. Права кохерентност трагикомичног сагледава се у томе што су играли на *ивици комичној и озбиљној* (Христић 2006: 263), на ивици смеха и суза, патње, бола и летаргије, остављајући велику горчину за собом.

Ковачевић је јединствену алхемију позоришта успео да оствари на сцени као што је то исписао на страницама своје драме. Сценски говор и покрет су доследно одиграни у складу са карактером ликова. Кроз досетке Вулета милиционера који се *борио са језичким границама* (Христић 2006: 262) и неухватљивим покретима тела, сликовито је приказан лик и карактер некадашњег сељака из Вукова, али и дочаран мотив корена и матице у овој драми, који може бити додатни подстрек за интеграцијско и корелацијско тумачење у литерарном и театро-

подстицај за шири интеграцијско-корелацијски приступ остварењима Душана Ковачевића.

лошком приступу. Михаило Јанкетић је кроз стабилан драмски израз и прецизне покрете тела сликовито представио утицајног функционера Јагошу, док је лик његове сестре Веселе, *йајријархалне уседелице крайкој вида и још краће йамейи* (Христић 2006: 263), дочарала Јелисавета Сека Саблић вештим глумачким средствима и реакцијама, а на основи литерарне партитуре. *Осйавимо ми мисли на миру, задржимо се на речима; мада мисли су снажније*, речи су којима је Данило Бата Стојковић маестрално довео до усијања лик Саве Оџачара. Кроз музичку пратњу, неспретне реакције на нове емоције, али и неминовно страдање, Данило Бата Стојковић је представио Саву Оџачара онаквог какав је он био на страницама Ковачевићеве драме. Кореографијом Лидије Пилипенко, глумица Софија Жугић доследно је приказала две визије уметности у два различита тренутка – уметност у пуном сјају где видимо чист ларпурлатизам, а потом сумануто свргавање у савремени тренутак који доводи до детронизације уметности и приклањање систему, творећи естетску амбивалентност својствену драми Душана Ковачевића. Напоменули бисмо и прецизно одношење према језичком плурализму у тексту где долази до мешања пољског, енглеског, руског и француског језика. У целини, драма *Клаусйрофодична комедија* оживљена на позорници Звездара театра доследно је приказала причу, не испуштајући сегменте важне за драмско дело, а у циљу редитељске воље. Тиме смо добили двојаки израз драме, оживљене ликове са страница књиге, а и могућност за функционално повезивање области књижевност и позоришта.

Премијерна праизведба комада *Клаусйрофодична комедија* десила се на сцени Звездара театра 2015. године у режији Дарка Бајића. Сматрамо да је ова изведба вредна помена због могућих ширих интеграцијско-корелацијских сагледавања и отварања нових проблем-

ских питања. Представа је доследна и вешто скројена, што доприноси чињеници да се може мерити са својим култним претком из 1987. године. Маестрална глума уз ликовне елементе и инвентивну кореографију донели су дух времена који и данас траје и указује на свевременост. Посебно је вредан помена глумачки приступ у сликању ликова, нарочито бравурозно оживљавање лика Саве Оџачара од стране Љубомира Бандовића. Такође, сценски покрет и музичка пратња као својеврсни омаж Данилу Бати Стојковићу указују на трајност Савиног лика вредног памћења. Одређене литерарне референце које нисмо пронашли директно у књижевној критици, успели смо да сагледамо из другог угла, али истог циља, у позоришној критици, што може представљати смислен корак ка тумачењу и допуњавању. Истакли бисмо запажање позоришне критичарке Ане Тасић, која усмерава на корелативност Чеховљеве драме *Галед* и *Клаусирофобичне комедије*.¹⁵ Сматрамо да је тај наговештај могуће интертекстуалности важан и за дубље литерарно тумачење. Тиме се подстиче аналитичко-синтетички и стваралачки приступ у могућем поређењу ликова: Весела Крај/Маша, Сава Оџачар/Константин Трепљев, као и заједнички мотиви самоубиства и неузвраћене љубави. Појам традиције у ширем контексту културе можемо разумети дијахронијски где Душан Ковачевић заузима место на српском и европском драмском небу. Говорећи о односу живота и уметности у интеркултуралном следу, истакли бисмо запажање Рашка Јовановића који даје осврт на театролошку повезаност *Клаусирофобичне комедије* и Нушићевог комада *Књија друја*.¹⁶ Указујући на сличности и разлике, Јовановић нам је отворио пут ка дубљој анализи и корелацији позоришна представа/

15 В. Тасић (2015).

16 В. Јовановић (2016).

драмски текст. Главна опречност стоји у крилатици, то јест поднаслову, јер из свега реченог, закључујемо да позориште код Нушића антиципира живот, а код Ковачевића разоткрива, што упућује на друштвено-политички аспект драме, а не само естетско поимање. Тиме се поспешује и тема уметности у драмском делу и како је она представљена кроз две позоришне реализације. Говорећи о литерарној и театролошкој корелативности, поменули бисмо и могуће упоређивање глумачких осликавања ликова из драма Душана Ковачевића. У први план се истиче корелација Данило Бата Стојковић – Љубомир Бандовић, а у складу са улогама које тумаче могуће је поставити у предмет разматрања и однос Илија Чворовић – Сава оџачар из 1987. године – Сава оџачар из 2015. године. Тиме се отвара питање интеграције и корелације у стваралаштву Душана Ковачевића, где бисмо се суочили са сличностима, разликама и заједничким мотивима, као и односом драма/позориште/живот. Временски различито оживљавање ликова на сцени може бити предмет проматрања у театролошком културном обрасцу, а појава Љубомира Бандовића као доследног наследника Данила Бате Стојковића неминовно проблемско питање које може бити решено у неком новом истраживању.

5. Закључак

У раду је интеграцијско-корелацијским приступом кроз истраживачко разлагање књижевноуметничког дела, а потом стваралачко усложњавање сегмената и приказивање могуће корелације у ширем културном контексту, анализирана драма Душана Ковачевића, *Клаустрофобична комедија* са освртом на заједничке мотиве који се корелацијски опажају у драмама *Професионалац* и *Урнебесна трагедија*. Кроз говор о драмском роду и

његовим подврстама жанровска специфичност стваралаштва Душана Ковачевића представљена је у анализама црнотуморних комедија са освртом на теоријска полазишта, традицију и амбивалентни спој трагикомичног у његовим драмама.

Драма *Клаустрофобична комедија*, својеврсни пример драме у драми, анализирана је са циљем да се докуче њене интертекстуалне могућности које би биле сврховито представљене интеграцијско-корелацијским приступом и њеним односом са драмама *Професионалац* и *Урнебесна ѿраџедија*. Питање разарања породице кроз архетипски однос укорењен у менталитету сагледан је у три драме, а опет и постојање заједничког мистификованог мотива режимског апарата и његовог деловања на појединца. Мотив клаустрофобије као друштвено-политичке заробљености и тескобе указао је на безизлазност, а циклична структура драме упозорава на зачарани круг у коме нисмо више исти, али из њега не можемо изаћи. Питање (не)могућег постојања катарзе анализирано је кроз амбивалентност ликова Јагоше Краја и Саве Оџачара, где је Савин лик творен за могућност доживљавања катарзе, али бива угашен услед суровости идеологије. У складу са реченим, поставља се и питање уметности у социјалистичкој, а маскираној комунистичкој стварности. Кроз интертекстуалну повезаност са Шекспировом трагедијом *Ојело* питање уметности своје упориште имало је у балетској изведби Нине Херберт у необичним околностима. Кроз монологе Јагоше Краја суочили смо се са детронизацијом уметности и дехуманизованом представом света, а стварање савременог *Ојела* учинило је да у Тејиној драми он обухвата три форме – лик Саве Оџачара, Леополда Важика и Теје Краја. Интеграцијско-корелацијским приступом драмама *Професионалац* и *Урнебесна ѿраџедија* опет ћемо срести новог, али и старог Теју Краја и друштвени поредак који руши прво

појединца, а затим и нуклеус у стваралаштву Душана Ковачевића – породицу. Питање уметности и катарзе опет ће бити присутно, а зачарани круг из ког не можемо изаћи све више ће указивати на тескобу против које се можемо борити смехом.

Други део рада чини театролошко тумачење драме *Клаустирофобична комедија*, а са циљем да се оправда јединствени интеграцијско-корелацијски приступ у интеркултуралном контексту. Представљајући премијерну изведбу драме у Звездара театру 1987. године, указали смо на значај редитељске визије Душана Ковачевића чиме је створена драма једнака оној у литерарном сажеу. Бравурозна интерпретација глумаца на челу са Данилом Батом Стојковићем представила је дух драме на прави начин, остављајући горчину, али и одшкринут прозор за размишљање да ли ће лепота, односно љубав спасити свет. Премијерна праизведба на даскама Звездара театра десила се поново 2015. године, а у нашем раду је била вредна помињања због функционалног корелативног повезивања драме и две позоришне реализације, али и могућег интертекстуалног подстрека за даље литерарно и театролошко тумачење односа Ковачевић/Чехов/Нушић, али и Данило Бата Стојковић/Љубомир Бандовић.

ИЗБОР

Ковачевић 2013: Д. Ковачевић, *Драме #3*, Београд: Завод за уџбенике.

ЛИТЕРАТУРА

Аксентијевић 2018: Х. Аксентијевић, *Стваралаштво Душана Ковачевића – Професионалац од драме до филма*, *Philologia Mediana*, Ниш: Филозофски факултет, 253–267.

- Андрејевић 2017: Д. Андрејевић, Идеологија, човек, драма, у: Ж. Миленковић (прир.), *Душан Ковачевић идеологија, човек, грама*, Грачаница: Дом културе „Грачаница”, 9–21.
- Аристотел 1988: Аристотел, *О њесничкој умейносџи*, Београд: Завод за уџбенике.
- Бајић 2013: Љ. Бајић, Читање драме, *Књижевносџи и језик*, LX, 3–4, Београд, 351–362.
- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Београд: Nolit.
- Бергсон 2004: А. Bergson, *О смећи*, Нови Сад: VEGA media.
- Бесара 2012: Д. Бесара, Елементи фарсе у драмама Душана Ковачевића, у: *Зборник Маџице срџске за књижевносџи и језик*, LI/1–2, Нови Сад: Матица српска, 299–316.
- Диклић 1989: Z. Diklić, *Lik u književnoj, scenskoj i filmskoj umjetnosti*, Zagreb: Školska knjiga.
- Еслин 1961: М. Esslin, *The Theatre of Absurd*, New York: Anchor Books.
- Живковић 1960: D. Živković, *Teorija književnosti*, Sarajevo: Svjetlost.
- Живковић 2011: Д. Живковић, Метатеатралност и критика друштва у Клаустрофобичној комедији Душана Ковачевића, у: Драган Бошковић (ред.), *Друшџивене кризе и (срџска) књижевносџи и кулџура*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 189–199.
- Илић 1997: П. Илић, *Срџски језик и књижевносџи у насџавној џтеорији и џпракси*, Нови Сад: Прометеј.
- Јовановић 2016: Р. Јовановић, *Драма као џоџказивање живоџа*, Београд: Печат, 22. 1. 2016.
- Катнић Бакаршић ²2013: М. Katnić Bakaršić, *Stilistika dramskog diskursa*, Sarajevo: University Press.
- Кебара 2019: Ђ. Кебара, Црнохуморна представа деградираног друштва у комедији апсурда Душана Ковачевића, *Филолоџ*, X, Бања Лука, 520–537.
- Ковачевић 2013: Д. Ковачевић, [Предговор] *Драме #1*, Београд: Завод за уџбенике.
- Ковачевић 2018: Д. Ковачевић (Т. Крстић и М. Панџић), У доброј драми ништа није случајно, у: М. Панџић (прир.), *Хумор је свеџлосџи. О књижевном сџваралашџиву Душана Ковачевића*, Београд: Библиотека града Београда, 9–61.

- Ковачевић 2012: М. Ковачевић, *Линівосїилисїїка књижевної ілексїїа*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Ковачевић ⁴2015: М. Ковачевић, *Сїїилисїїка и ірамаїїка сїїилских фїїура*, Београд: Јасен.
- Кузмић 2014: А. Кузмић, *Слика светїа у драмама Душана Ковачевића*, Београд: Музеј позоришне уметности.
- Лангер 1981: S. Langer, *Velike dramske forme – komični ritam*, у: Мїоїновић, *Moderna teorija drame*, Београд: Nolit, 379–402.
- Лончар 2017: Р. Лончар, Антеј у ваздуху – јунак Душана Ковачевића, у: Ж. Миленковић (прир.), *Душан Ковачевић идеологија, човек, грама*, Грачаница: Дом културе „Грачаница”, 141–164.
- Лотман 1976: J. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Београд: Nolit.
- Лукач 1978: Ђ. Лукач, *Istorija razvoja moderne drame*, Београд: Nolit.
- Марјановић ²2000: Р. Марјановић, *Srpski dramski pisci XX stoleća*, Београд: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Милосављевић 2006: П. Милосављевић, *Теорија књижевносїїи*, Ваљево: Исток.
- Неделку 2005: О. Nedelcu, *Парадигме смеха Душана Ковачевића*, у: *Хуморисїїичка и сїїїирична іїрадиција у срїској књижевносїїи*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 35/2, Београд, 469–478.
- Пантић 2018: М. Пантић, *Људи лутке у свету апсурда*, у: М. Пантић (прир.), *Хумор је свеїїлосїї. О књижевном сїїваралашїїву Душана Ковачевића*, Београд: Библиотека града Београда, 162–170.
- Пешић 2018: Ј. Пешић, *Следство, иновација, синтеза*, у: М. Пантић (прир.), *Хумор је свеїїлосїї. О књижевном сїїваралашїїву Душана Ковачевића*, Београд: Библиотека града Београда, 171–202.
- Поповић ²2010: Т. Поповић, *Речник књижевних іїермина*, Београд: *Logos Art*.
- Проп 1984: V. Prop, *Problemi komike i smeha*, Novi Sad: „Dnevnik”: Književna zajednica Novog Sada.

- Росандић 1988: D. Rosandić, *Metodika književnog odgoja*, Zagreb: Školska knjiga.
- Симовић 2018: Љ. Симовић, Трагедије као комедије, у: М. Пантић (прир.), *Хумор је свејлосиј. О књижевном сиваралашћиву Душана Ковачевића*, Београд: Библиотека града Београда, 145–161.
- Стаменковић 2018: В. Стаменковић, Опаска о људској природи, у: М. Пантић (прир.), *Хумор је свејлосиј. О књижевном сиваралашћиву Душана Ковачевића*, Београд: Библиотека града Београда, 64–87.
- Тасић 2015: А. Тасић, *Urnebesna društvena tragedija*, Beograd: Politika, 28. 12. 2015.
- Христић 2006: Ј. Христић, *Есеји о драми*, Београд: Српска књижевна задруга.

Zorana Ćupić

INTEGRATION-CORRELATION APPROACH TO THE DRAMAS OF DUSAN KOVACEVIC

Summary

In order to present the importance of comparative interpretation in a broader cultural pattern and in accordance with the theoretical canon, the dramas *Claustrophobic Comedy*, *The Professional* and *The Hilarious Tragedy* by Dusan Kovacevic, we used the correlation-integration approach. The basis of interpretation is the play *Claustrophobic Comedy*, an exceptional example of drama in drama, which aesthetic values, intertextual possibilities, the question of catharsis and art we observed in the integration-correlation sequence, and in relation to the dramas *The Professional* and *The Hilarious Tragedy*. Through research analysis of literary and artistic works we pointed out aesthetic values and possible problematic issues of genre, intertextuality, art and man in the world of decadence.

In this paper, we decided on a parallel literary and theatrical reading of the play *Claustrophobic Comedy*, in order to point out the importance of directorial vision, theater criticism, but also the bravura acting of Danilo Bata Stojkovic, who we can also see as a unique feature of Dusan Kovacevic's work. Through all three theatrical realizations of the mentioned plays, Danilo Bata Stojkovic presented Jagosa Kraj, Luka Laban and Vasilije as they are written on the pages of the plays, which leaves room for a functional comparative interpretation of the play and theatrical realization with an integration-correlation approach.

Key words: drama, integration, correlation, Dusan Kovacevic, *Claustrophobic comedy*, *Professional*, *Hilarious tragedy*.

ИНДЕКС ИМЕНА

А

- Аксентијевић, Христина Љ. 322
(фус), 329
Александер, Џефри (Alexander,
Jeffrey C) 139, 151
Андрејевић, Даница Т. 275, 277,
278, 282, 330
Андрић, Иво 42 (фус), 45, 51
(фус), 55, 57
Анђелковић, Маја 83, 106
Анђелковић, Сава Б. 270 (фус),
274, 282
Аполодор 76, 83
Арент, Хана (Arendt, Hannah)
130 (фус), 133
Аристотел (Ἀριστοτέλης) 21
(фус), 118, 311 (фус), 330
Асман, Јан (Assmann, Jan) 137, 152

Б

- Бабић, Миланка 241, 244
Бабић, Сава 84
Бајић, Љиљана Д. 284, 330
Бахтин, Михаил (Бахтин,
Михаил Михайлович) 184,
224, 330
Беговић, Сима 112, 121
Базрђан, Иван 115, 121
Бекет, Семјуел (Beckett, Samuel)
99, 312

- Бергсон, Анри (Bergson, Henri)
91, 105, 311 (фус), 330
Бесара, Драгана 67, 83, 317, 330
Биједов, Весна 269, 282
Биркин, Ендру (Birkin, Andrew)
160, 169
Богдановић, Димитрије 72, 83
Богуславска, Магдалена
(Boguslawska, Magdalena)
272 (фус), 282
Бом, Харк (Bohm, Hark) 143 (фус)
Борхес, Хорхе Луис (Jorge
Francisco Isidoro Luis Borges
Acevedo) 96
Бошковић, Драган 36, 37, 97–99,
105, 106, 126, 128, 129, 133,
283, 285, 286, 330
Бучан, Даниел 84

В

- Вajtхорн, Алан (Whitehorn,
Alan) 16, 36
Ван Генеп, Арнолд (van Gennep,
Arnold) 107, 109, 110, 113,
121
Васић, Биљана 281, 282
Васић, Вера 225
Велч, Дејвид (Welch, David) 168,
169
Веселиновић, Јанко 32

- Видосављевић, Милена
 Вилсон, Дидре (Wilson, Deirdre)
 24, 36, 38
 Вичилова, Власта 269, 283
 Врабец, Мирослав 269, 283
 Вукићевић, Драгана 188, 224
 Вучетић, Јасмина 290, 292, 306
 Вучковић, Дијана 269, 283
- Г**
 Гејбл, Кларк (Gable, Clark) 149
 Голдхил, Симон (Goldhill,
 Simon) 102, 105
 Головић, Бранко 296, 306
 Грачан, Гига 106
 Гулдинг, Данијел Ј. (Goulding,
 Daniel J) 146, 148 (фус), 152
- Д**
 Дабић, Дејан 269, 283
 Даковић, Невена М. 135, 137
 (фус), 142, 145, 152
 Даничић, Ђуро 262
 Диклић, Звонимир 322 (фус), 330
 Димоски, Јован 108
 Донерсмарк, Флоријан Хенкел
 фон (Donnersmarck, Florian
 Henckel von) 150
 Драгићевић, Рајна 270, 283, 295
 (фус), 306
 Драгојевић, Срђан 136
 Дракулић Пријма, Драгана 282
 Драшковић, Боро 166 (фус)
 Дункова, Татјана (Дункова,
 Татьяна) 281, 282
 Душков, Милан 271, 272, 282
- Ђ**
 Ђинђић, Зоран 144 (фус)
 Ђорђевић, Пуриша 166 (фус)
 Ђукић, Људмила 105
 Ђурђевић, Миљана 274, 283
- Е**
 Еслин, Мартин (Esslin, Martin)
 313 (фус), 330
 Ешер, Мориц Корнелис (Escher,
 Maurits Cornelis) 96, 98,
 99, 105
- Ж**
 Жари, Алфред (Jarry, Alfred) 149
 Жегарац, Владимир 36
 Живановић, Јован 166 (фус)
 Живковић, Ана С. 59, 279, 280
 Живковић, Драгиша 315
 Живковић, Душан Р. 13, 18, 18
 (фус), 19, 19 (фус), 20, 23
 (фус), 24, 25, 25 (фус), 26,
 26 (фус), 28–30, 33, 34, 34
 (фус), 36, 37, 279, 314, 315,
 317 (фус), 318, 319, 330
 Жилник, Желимир 166 (фус)
 Жирар, Рене (Girard, René) 138,
 152
- З**
 Зобеница, Николина 269, 284,
 286
- И**
 Ивановић, Ненад 274 (фус),
 284, 290, 293, 306
 Илић, Павле 322 (фус), 330
 Исаковић, Антоније 166 (фус)
- Ј**
 Јакобсон, Роман (Якобсон,
 Роман Осипович) 236
 Јакшић Провчи, Бранка 292,
 306
 Јакшић, Ђура 77
 Јанкетић, Михаило 325
 Јанковић, Александар С. 155
 Јањић, Ивона 108

Јевремовић, Петар 104 (фус), 105
 Јемрић Остојић, Инес 269, 284
 Јеротић, Владета 20, 35, 37
 Јовановић, Бојан 109, 116, 121
 Јовановић, Рашко 326, 326
 (фус), 330
 Јовановић, Томислав 59 (фус),
 65, 74 (фус), 75 (фус), 76, 83
 Јорданова, Дина (Jordanova,
 Dina) 142, 143, 148, 152
 Југин, Миливој 158

К

Кадијевић, Ђорђе 166 (фус)
 Караџић, Вук Стефановић 262
 Катнић Бакаршић, Марина
 173–175, 189, 202, 203, 206
 (фус), 224, 240, 244, 330
 Кебара, Ђорђе 313 (фус), 330
 Кембел, Џозеф (Campbell,
 Joseph) 95, 105
 Кенеди, Џон Ф. (Kennedy, John
 F) 159, 167
 Кјукор, Џорџ (Cukor, George)
 157
 Клајн, Хуго 88, 105
 Кнежевић, Кристина 78, 78
 (фус), 83
 Кнежевић, Саша Д. 107
 Ковачевић, Борко 270, 284
 Ковачевић, Душан 7–333
 Ковачевић, Милош М. 36, 173,
 174 (фус), 181, 183, 184, 186,
 204, 220 (фус), 222, 224, 225,
 232, 239, 244, 283, 285, 331
 Козомара, Љубиша 166 (фус)
 Колишевски, Лазар 15 (фус)
 Коритовска, Ана (Korytowska,
 Anna) 271, 272, 282
 Костић, Лаза 77
 Кот, Јан (Kott, Jan) 136 (фус)
 Крајгер, Сергеј 15 (фус)

Крајишник, Весна 270, 282–284,
 286
 Кристал, Дејвид (Crystal, David)
 174, 175, 202, 205, 225
 Крлежа, Мирослав 88
 Кузмић, Александра М. 41, 44,
 57, 75 (фус), 83, 279, 284, 331
 Кук, Пем (Cook, Pam) 137, 152
 Куљић, Тодор 137

Л

Лазаревић Радак, Сања 280, 284
 Лазаревић, Лаза 24
 Лалевић, Миодраг С. 47, 47
 (фус), 57
 Лангер, Сузана 311 (фус), 313
 (фус), 331
 Лебовић, Ђорђе 77
 Леви, Павле 276, 284
 Левинас, Емануел (Lévinas,
 Emmanuel) 100, 101, 105
 Леви-Строс, Клод (Lévi-Strauss,
 Claude) 60, 84, 139
 Ленон, Џон (Lennon, John) 167
 Лечић, Бранислав 143, 144 (фус)
 Лешић, Јосип 88–90, 105
 Либер, Катарина 272, 273, 282
 Лојаница, Марија 99, 105
 Лончар, Растко 331
 Лопушина, Марко 37
 Лотман, Јуриј (Лотман, Юрий
 Михайлович) 62, 84, 331
 Лубурић, Радоица 18 (фус), 37
 Лукач, Ђерђ (Lukács, György) 61,
 84, 314 (фус), 331

М

Макавејев, Душан 166 (фус)
 Малчић, Дејан 268, 269, 284
 Ман, Пол де (Man, Paul de) 25, 96
 Маргалит, Авишай (Margalit,
 Avishai) 140, 152

- Марићевић, Јелена 119–121
 Маричић, Сања 269, 284
 Марковић, Горан 108, 136 (фус),
 137 (фус), 155–160, 166,
 168, 169
 Матавуљ, Симо 260, 261
 Матешић, Јосиф 302 (фус), 303
 (фус), 306
 Матушевски, Болеслав
 (Matuszewski, Boleslaw) 168
 Медић, Маја 169
 Мелетински, Јелеазар Мојсејевич
 (Мелетинский, Елеазар
 Моисеевич) 139, 151
 Мијаљевић, Катарина Г. 268
 (фус), 270, 285
 Мијатовић, Џвијетин 15 (фус)
 Микецин, Вјекослав 84
 Микић, Радивоје 130, 133
 Милановић, Александар М.
 247, 290 (фус), 306
 Миленковић, Жарко 37, 282,
 330, 331
 Милер, Хајнер (Müller, Heiner)
 56, 57
 Миливојевић-Мађарева, Марина
 111, 121
 Милићевић, Вељко 93
 Милосављевић, Бошко 296, 306
 Милосављевић, Маргот
 Вилијамс 296, 306
 Милосављевић, Петар 314
 (фус), 322, 331
 Милошевић, Слободан 162, 273
 Милутиновић, Зоран 24, 26, 27,
 29, 37, 133, 228, 244
 Миоциновић, Мирјана 225, 331
 Митровић, Биљана В. 135
 Митровић, Жика 144
 Михајловић, Алекса 108
 Михајловић, Борислав 256 (фус)
 Михајловић, Драгослав 166 (фус)
- Михић, Гордан 166 (фус)
 Молијер, Жан Батист Поклен
 (Molière, Jean-Baptiste
 Poquelin) 88
 Мршевић Радовић, Драгана
 289 (фус), 290 (фус), 291
 (фус), 292 (фус), 306, 307
 Мунитић, Ранко 157, 159, 169
- Н**
 Настасијевић, Момчило 155
 Настић, Радмила 113, 121
 Неделку, Октавија (Nedelcu,
 Octavia) 312, 313 (фус), 331
 Несторовић, Зорица 270, 284
 Николић, Божидар 136 (фус)
 Николић, Милица 224
 Николић, Милка В. 267
 Николић, Часлав В. 87
 Новаковић, Стојан 65
 Нушић, Бранислав 89, 91, 91 (фус),
 93, 104, 312, 326, 327, 329
- О**
 Орвел, Џорџ (Orwell, George) 19
 Оташевић, Ђорђе 294, 303
 (фус), 307
- П**
 Павловић, Живојин 166 (фус)
 Пантић, Михајло 254 (фус), 313
 (фус), 330–332
 Паскаљевић, Горан 228
 Пауел, Мајкл (Powell, Michael) 157
 Пејановић, Ана 274, 285
 Пекић, Борислав 166 (фус)
 Перић, Весна 142, 152
 Перишић Арсић, Оља 270, 285
 Петрановић, Бранко 18 (фус), 38
 Петровић, Александар 166 (фус)
 Петровић, Владислава 292
 (фус), 307

- Петровић, Тања 292 (фус), 307
 Петронијевић, Божинка 296, 307
 Пешић, Јулија 314, 331
 Поповић, Јован Стерија 88, 89 (фус), 104, 105, 312
 Поповић, Мића 166 (фус)
 Поповић, Тања 312, 315 (фус), 331
 Поповић-Николић, Данијела 109, 121
 Принс, Џералд (Prince, Gerald) 42, 49, 57
 Принцип, Гаврило 52, 164, 165
 Проп, Владимир 311 (фус), 331
 Просвиринa, Олга Артемовна (Prosvirina, Olga Artemovna) 282
 Прпа, Славица 272, 273, 282
 Пуле, Жорж 82, 84
 Путник, Радомир 45, 57
- Р**
 Радовановић, Бора 17, 18 (фус), 31 (фус), 38
 Радовановић, Милорад 263, 264
 Радосављевић, Душка 38
 Радуловић, Ксенија 149, 150, 152
 Радусин Бардић, Наташа 269, 285
 Раичевић, Вучина 270, 285
 Рајић, Јелена 184, 225
 Раковић, Марија 270, 285
 Ранђић, Оливера 269, 285
 Редли, Јелена 270, 285
 Рикер, Пол (Ricoeur, Paul) 161
 Ристић, Стана 196, 225
 Росандић, Драгутин
 Ружин Ивановић, Татјана 311 (фус), 322 (фус), 332
- С**
 Саблић, Јелисавета 325
 Савић, Виктор 262 (фус)
 Савић, Свенка 225
 Савицка, Ирена (Sawicka, Irena) 271, 272, 282
 Саразак, Жан-Пјер (Sarrazac, Jean-Pierre) 175, 202, 225
 Селенић, Слободан 166 (фус)
 Симеон, Рикард 211, 216, 225, 236, 244
 Симић, Анка Ж. 59
 Симовић, Љубомир 155, 313 (фус), 317, 332
 Сирц, Љубо 38
 Скледар Матијевић, Ана 269, 284
 Слотердијк, Петер (Sloterdijk, Peter) 230, 230 (фус), 231, 233 (фус), 244
 Смит, Ентони Д. (Smith, Anthony D) 140, 153
 Сонди, Леополд (Szondi, Léopold) 20, 35, 38
 Спасић, Наташа 270, 285
 Спербер, Ден (Sperber, Dan) 24, 36, 38
 Срећковић, Неда З. 123
 Стаљин, Јосиф Висарионович Џугашвили (Сталин, Иосиф Виссарионович Джугашвили) 18 (фус), 25, 25 (фус), 34, 164
 Стамболић, Петар 15 (фус)
 Стаменковић, Владимир 14, 15, 26, 38, 70, 84, 312, 313 (фус), 332
 Стевић, Александар 104 (фус), 105
 Стефановић, Стефан 77
 Стивенс, Ентони (Stephens, Antony) 163, 169
 Стипанчевић, Ана 269, 284, 286

- Стојановић, Драган 19 (фус),
21 (фус), 23 (фус), 38
Стојановић, Милутин 296, 307
Стрижак, Никица Ј. 270, 286
Стречки Марковић, Соња
269, 286
- Т**
Тасић, Ана 326, 326 (фус), 332
Тежак, Стјепко 269, 286
Теодоровић, Јасмина 102, 105
Тито, Јосип Броз 15 (фус), 16,
17, 24, 25 (фус), 34, 141, 143,
143 (фус)
Тошовић, Бранко 225
Трофимкина, Олга Ивановна
(Трофимкина, Ољга
Ивановна) 282
- Ђ**
Ђеклић, Нина С. 227
Ђирић, Биљана 79 (фус), 84
Ђосић, Добрица 166 (фус)
Ђосић, Павле 47, 57
Ђупић, Зорана З. 309
- Ф**
Фасбиндер, Рајнер Вернер
(Fassbinder, Rainer Werner)
143 (фус)
Фергасон, Френсис (Ferguson,
Frensis) 60, 61, 84
Филиповић, Сања 269, 274, 286
Фишер Лихте, Ерика (Fischer-
Lichte, Erika) 61, 61 (фус), 84
Форд, Џон (Ford, John) 146
Форетић, Далибор 44 (фус), 50
(фус), 57
- Фрај, Нортроп (Frye, Herman
Northrop) 89, 94, 94 (фус),
95, 96, 106
Фрајденберг, Олга Михајловна
(Freidenberg, Olga
Mikhailovna) 152
Фрајнд, Марта 53, 57, 84
Фуко, Мишел (Foucault, Michel)
84, 131, 133
- Х**
Хавел, Вацлав (Havel, Václav)
149
Харе, Ром (Harré, Rom) 62, 84
Хачеон, Линда (Hutcheon,
Linda) 142, 152, 161, 169
Хитлер, Адолф (Hitler, Adolf)
143 (фус), 164
Хорњак Рајић, Соња Н. 269, 286
Христић, Јован 311, 321 (фус),
323–325, 332
- Ц**
Црњански, Милош 77, 93
- Ч**
Чајкановић, Веселин 116
Человић, Бранко 158
Ченгић, Бахрудин 166 (фус)
Човић, Бранимир 184, 225
- Ш**
Шарић, Матеја 269, 282
Шекспир, Виљем (Shakespeare,
William) 92, 92 (фус), 104,
318–320, 321 (фус), 322, 328
Шијан, Слободан 136, 146, 156
Штимац, Славко 164

Одјељење за српски језик
Библиотека
ДОБИТНИЦИ АНДРИЋЕВЕ НАГРАДЕ
Књига 4

ДРАМСКО СТВАРАЛАШТВО ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА

* * *

главни и одговорни уредник
Емир Кустурица

уредник
проф. др Милош Ковачевић

издавач
АНДРИЋЕВ ИНСТИТУТ
Трг Николе Тесле, Андрићград
00387 58 620912; info@andricevinstitut.org

за издавача
Емир Кустурица, директор

коректура и лектура
Милан Ружић

именски регистар
Милан Ружић

прелом текста
Жељка Башић Станков

штампа
Белпак, Београд

тираж
100

ISBN
978-99976-21-88-7

ISBN 978-99976-21-88-7



CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

821.163.41-2.09 Ковачевић Д.(082)
791.3(082)
811.163.41'38(082)

НАУЧНИ скуп Драмско стваралаштво Душана Ковачевића (2020
; Андрићград)

Драмско стваралаштво Душана Ковачевића / (радови са
научног скупа Драмско стваралаштво Душана Ковачевића,
одржаног 28. и 29. јуна 2020. године у Андрићграду) ; [главни и
одговорни уредник Емир Кустурица]. - Андрићград : Андрићев
институт, 2021 (Београд : Белпак). - 339 стр. ; 20 см. - (Библио-
тека Добитници Андрићеве награде. Одјељење за српски језик /
уредник едиције Милош Ковачевић ; књ. 4)

Тираж 100. - Напомене и библиографске референце уз текст. -
Библиографија уз сваки рад. - Регистар. - Резимеи на енгл., рус. и
њем. језику.

ISBN 978-99976-21-88-7

COBISS.RS-ID 134412545