

САДРЖАЈ

Увод.....	3
1. План рада и методологија истраживања	4
1.1. Методологија истраживања	6
2. Избор драмских текстова	7
3. Драматуршке особености Ковачевићевог писања.....	8
4. Проблем идентитета – теоријске импликације	13
5. Идентитет као кључна динамичка и флукутирајућа категорија дела Душана Ковачевића	19
6. Проблем идентитета кроз драмске текстове Душана Ковачевића.....	23
6.1. Лично у светлу породичног идентитета	23
6.1.1. У свету породице метузалема, лудака и богаља	23
6.1.2. Мирко Топаловић – на путу од индивидуе до типа и лика без идентитета (<i>Ако већ не могу бити цар, онда ћу бити – ништа</i>)	26
6.1.3. Тип или индивидуа.....	29
6.1.4. <i>Болна комедија о самоиздаји</i>	32
6.1.5. Породични идентитет Ковачевићевих људи из Завичаја	34
6.2. Лично у процепу колективног, политичког и националног идентитета	38
6.2.1. Политички идентитет и идеологија једног времена преломљена кроз идентитет Радована Трећег	40
6.2.2. Идентитет Радована Трећег на путу од издаје других до самоиздаје	42
6.2.3. Поглед на драму <i>Балкански шпијун</i>	44
6.2.3.1. Проблем идентитета у <i>Балканском шпијуну</i> – фигуре без лица у окриљу породичне, националне и политичке парадигме	45
6.2.3.2. Ђура Чворовић – клон идентитета Илије Чворовића.....	50
6.2.3.3. Петар Марков Јаковљевић – човек са идентитетом	51
6.2.4. <i>Свети Георгије убија аждаху</i>	53
6.2.4.1. Богаљи – носиоци колективног идентитета. Лични идентитет у светлу колективног и националног	57
6.2.4.2. Гаврило – о идентитету човека <i>туђе</i> жене.....	63
6.2.4.3. Ђорђе Цандар – жртва сопствене слабости.....	65
6.2.5. <i>Професионалац</i> (Тужна комедија по Луки).....	67
6.2.5.1. Свет <i>Професионалца</i> и његове идеолошке конотације.....	68
6.2.5.2. Друштвени тренутак у функцији изградње/разградње идентитета	71

6.2.5.3. Лука Лабан – <i>рефлексивна личност</i> у потрази за изгубљеним идентитетом	72
6.2.5.4. Теодор Теја Крај – у потрази за идентитетом	74
6.2.6. <i>Лари Томпсон, трагедија једне младости (Show Must Go On)</i>	75
6.2.6.1. <i>Привидно Живи Људи</i> и њихова идеологија	77
6.2.6.2. Стефан Нос, идентитет човека <i>из позоришта и из куће</i> , и идентитет људи <i>из куће</i> Нос	79
6.2.6.3. Колективно <i>Ја</i> из угла уметности и у уметности (<i>Људи из позоришта</i>)	83
6.3. Лично у светлу родног идентитета	86
6.3.1. Јунакиње <i>без лица</i> и права на лично у драми <i>Маратонци трче почасни круг</i>	86
6.3.2. Родни идентитет на примеру женских ликова у свету издаје <i>Радована Трећег</i>	87
6.3.3. Женски ликови у <i>Балканском шпијуну</i> – на путу од <i>покорног саучесника до прећутног противника</i> и без права на идентитет	90
6.3.4. Катарина Цандарева, Гаврилова и ничија у потрази за идентитетом у свету драме <i>Свети Георгије убива аждаху</i>	92
6.4. Трагичка кривица као детерминишуће својство личног идентитета у драмама <i>Балкански шпијун</i> и <i>Свети Георгије убива аждаху</i>	94
6.4.1. Трагички идентитети и трагичка кривица Илије, Данице и Ђуре Чворовића	94
6.4.2. Трагичност и фатална лепота у светлу морализаторске парадигме Катарининог идентитета	96
6.5. Симболичка својства имена и презимена у контексту одређења појединачног идентитета (на примерима ликова у драмама <i>Маратонци трче почасни круг</i> , <i>Балкански шпијун</i> и <i>Свети Георгије убива аждаху</i>)	99
Закључак	103
Библиографија	105
Основни извори	105
Остала навођена дела Душана Ковачевића	105
Литература	105
Књиге, зборници, огледи и расправе	105
Интервјуи, чланци, критике	108
Електронски извори	109
<i>Прилог А</i>	111
Научни интервју са академиком Душаном Ковачевићем	111
Биографија	118

Увод

Стотине и стотине ликова и целе фамилије Топаловића, Радована, Чворовића, Павловића... изнедрило је перо Душана Ковачевића, расног комедиографа, нашег савременика и, ако је судити по ванвремености његовог штива, савременика будућих нараштаја. У културним драмским остварењима, надасве стваралачкој несвакидашњости, а опет нушићевској препознатљивости, у начину на који се бави човеком свога времена бивали су разлози нашег опредељења за овог писца и његове рукописе.

Он, *мајстор причања*, прича о човеку нашег поднебља и његовом несналажењу у једном времену и простору, о људским ситуацијама на измаку XX столећа, умешно у уметничке проседе својих драмских текстова (од *Маратонаца*¹, преко *Радована III*, *Балканског шпијуна* до *Сабирног центра*...) умеће питање човековог духовног хабитуса. Сваки тај текст је, на себи својствен начин, опаска о људској природи, о нама самима, о нашој, како сам Ковачевић каже, *колективној параноји*. „Расан драматичар, с изузетном, готово математичком драматуршком вештином” (СТАМЕНКОВИЋ 1986: 36, 38) умешно је инкорпорирао живот сâм у драмску грађу. Захваљујући томе, Ковачевићеве ликови јесу они одистински, „из комшилука, с улице, из дућана” (МАРЈАНОВИЋ 1985: 206), али огрезли у мраку сопственог бића, препуштени себи и каквоме усуду, релативно живи у паранормалном свету. У баш таквој, изокренутој слици света, у тако скицираном друштвеном пејзажу свет постаје позорница на којој се одиграва трагедија обичног човека који постаје и *сувишан*, и отуђен, и немоћан у судару са самим собом, морално урушен и сведен на карикатуру.

Основна тема дисертације сконцентрисана је око особености Ковачевићевих ликова, разлога и мотива њихових сукоба; око великог механизма идеологија које су им својствене, односно око односа тих идеологија и менталитета појединца који су прво означили кризу идентитета савременог човека, да би га раслојиле, а онда и проузроковале његов губитак. У вечном раскораку између идеологије и голе егзистенције, Ковачевићеве јунаци су били неснађени, неприлагођени, одсечени од сваке *другости* и у стању одложене, али неизбежне драме која је била у раљама *великог механизма*. Тако се драма идеологије преливала у драму друштва, а онда су такве, обједињене, породиле драму човека. У човеку, односно у ликовима и језгрима њихових личности пребивали су снага и зрелост Ковачевићевог писања. Њима су се исцрпљивала сва значења драмских текстова, а не ситуацијама, не радњом; сам појам средишњег сукоба или, казано хегеловским речником, *великог драмског судара*, везивао се за њихово *ЈА*, за идентитет који се никада није јавио као апсолутан, већ као збир разноврсних одблесака једне личности. У њему изналазимо корене пријемчивости и интригантности саме теме.

¹ У даљем тексту смо на овај начин означавали Ковачевићеву драму *Маратонци трче почасни круг*.

1. План рада и методологија истраживања

Унутар дисертације која ће се обликовати на репрезентативном драмском опусу Душана Ковачевића (*Маратонци трче почасни круг* (1973), *Радован III* (1973), *Балкански ипијун* (1983), *Свети Георгије убива аждаху* (1986), *Професионалац* (1990) и *Лари Томпсон, трагедија једне младости* (1996)), приступиће се свеобухватној анализи проблема идентитета по одређеним етапама и на нивоу сагледавања специфичности сваког драмског рукописа понаособ. Пажња ће превасходно бити усмерена на ликове Ковачевићевих драма, односно на проблем моделовања идентитета који постаје могућ и нужан у својеврсној слици света, али ће се поједини сегменти рада бавити и темељним истраживањем и тумачењем свих круцијалних чинилаца драмског текста као таквог.

Сви Ковачевићеви „мислећи људи” које је усуд одредио да трају у земљи где, како писац сâм збори, „грехе отаца испаштају деца”, без права на катарзу, на лек за покајање, преживљавајући између „коца и конопца”, „са ногама на земљи и главом у облацима” (КОВАЧЕВИЋ 2017: 51), радикално подељени унутар себе самих (један човек – две личности, два убеђења, два опредељења, два погледа на свет...) учинили су да нуклеус писања ове дисертације буде развијен и моделован око проблема идентитета као кључне динамичке и флукутирајуће категорије књижевног дела Душана Ковачевића.

Проблем идентитета настојаћемо сагледати посредством тумачења самих ликова и њихових раслојених карактера унутар приче са политичким, социјалним, психолошким, етичким и антрополошким потенцијалом, али и онога чиме су одређени и без чега их не би било: социјалних прилика у којима су се обрели и средине у којој су поникли. У слици света коју обликује, односно у идеологији својих јунака, Ковачевић нам нуди смернице при рецепцији уметничких светова драма, разоткрива нам да кључ константног унижавања, свођења на карикатурално, апсурдно и извитоперено ваља тражити у ономе у чему пребива тежина и окосница предмета истраживања ове дисертације – у самом идентитету.

У уводним сегментима *начеће се* оне тезе које ће се свестрано, критички и целисходно гранати, употпуњавати и надграђивати како у централним, тако и у завршним етапама дисертације. Показаће се како ниједна Ковачевићева драма није, како и сам писац каже, „ламент над годинама које су појели скакавци”², већ слика судбине једног колектива у којој се замеће питање човековог духовног хабитуса. Док посматра свет с критичког одстојања, с наглашеном присутношћу чврстог моралног става, Ковачевић разоткрива поетичке поступке којима релативизује жанровска правила (издижући се изнад њих самих) и истовремено објашњава начин стварања драмског текста. Природа Ковачевићеве драмске приче и писање као пишчев начин живљења, подробно брушење фабуле (коју разграђава тако што је приморава да се пробије кроз низ других, споредних прича и да поврх свега сачува своју компактност и језгровитост), карактери који својим снажним делањем формирају исту ту фабулу, идеолошка визура слике света која узрокује креирање, али и рекреирање идентитета јунака који свесно или

² Видети о томе више у: Требјешанин, Борка. „Безнађе се побеђује смехом.“ *Политика*, 30. 12. 2009.

несвесно тону у свет својих идеолошких утвара – сва наведена проблемска места чиниће потку ове студије у свим њеним слојевима.

Већ у уводном делу изнеће се критичко и теоријско промишљање концепта идентитета. Посебна пажња биће посвећена дистинкцији између психолошког и социолошког приступа, који се у првом реду односи на питање „да ли идентитет треба посматрати као иманентан и постојан у променама” (ЕРИКСОН, 2008) или као „приписан и обликован, константно креиран и рекреиран у складу са променама и околностима и социјалној ситуацији у којој је појединац затечен” (GLEASON, 1983). Тако ће се наметнути питања о томе ко смо ми у ствари, шта мислимо о себи, шта нам се догађа, можемо ли се одупрети судбини или нам она неминовно долази у сусрет. Наведена питања покренуће механизам других питања кључних у обликовању идентитета и разобличавању његове дуалне природе. У свакој драми Ковачевић (што ће се настојати показати у самој студији) на различите начине преиспитује перцепирање идентитета, где кроз изражену поетичку свест наглашава проблематичност његовог формирања, немоћ индивидуа да успоставе властиту кохерентност и да се интегришу.

Готово у свим етапама рада провлачиће се нит која осветљава однос појединца и света који га окружује, где се он – појединац појављује као променљив и нестабилан, контрадикторан и често конфронтиран са собом. Бављење природом и последицама овог односа, који је свеприсутан у Ковачевићевим драмама, додатно потпомаже сагледавање и целисходно тумачење кључне проблематике. Слика света у Ковачевићевим драмама несумњиво привлачи пажњу својом препознатљивом гротескношћу, својим оксиморонским спојевима (смешног и крајње озбиљног, узвишеног и тривијалног, традиционалног и скоројевићког), где се критички изоштравају дубоке и трајне девијације менталистичке, цивилизацијске и антрополошке природе.

Стога ће се у централном делу дефинисати сâм проблем, на чијој ће се изради конципирати и ова студија – проблем идентитета књижевних јунака у драмама Душана Ковачевића. Само питање идентитета, које се меандарски грана и обитава у константном улажењу и излажењу из људских релација, истаћи ће видове човековог бића онако како их писац разоткрива – унутарњим проматрањем, његовим положајем у свету и односом према ономе што га често надилази. Поједини сегменти рада бавиће се темељним истраживањем и тумачењем круцијалних чинилаца драмског текста као таквог: наратолошком анализом одређених драмских текстова, обнаживањем књижевних поступака за којима посеже писац, суштинских тачака гледишта и њихових функција у моделовању односа међу јунацима, улогом језичких досетки, као и говорних фактура у целини (оне не служе само произвођењу смеха нити су само средство за комичну театрализацију радње, већ продубљују и карактеризацију драмских лица), жанровском разливеношћу Ковачевићевих драма.

У завршном делу дисертације сумираће се резултати истраживања и критички ће се сагледати књижевно дело Душана Ковачевића у контексту српске књижевности, чиме ће овај писац несумњиво бити ближи и пријемчивији читаоцу, али и гледаоцу рафинираног укуса, као и актуелним теоријама на којима израстају његова поетичка становишта.

1.1. Методологија истраживања

Основна методолошка апаратура истраживања је била условљена настојањем да се предложеној теми приступи тако да она у целости, речито и промишљено разоткрије проблематику идентитета у драмском опусу Душана Ковачевића, где су од великог значаја били критички опсервирана сазнања претежно српских савремених аналитичара (из социолошке, антрополошке, психолошке, театролошке и биографске сфере), али и теоријске основе које су поставили неки од светских теоретичара драме (највидљиви траг је оставило дело Манфреда Пфистера *Драма. Теорија и анализа*, као и студија Жана-Пјера Саразака *Поетика модерне драме и Модерна трагикомедија*, *Истраживање природе жанра* Карла Гуткеа, док су у извесним сегментима истраживања од великог значаја била гледишта Ан Иберсфелд у *Читању позоришта*, а у домену психолошког истраживања и *Идентитет и животни циклус* Ериха Ериксона). Не можемо заобићи ни подстицајне радове аутора који су дали допринос изучавању српске и европске драме попут Петра Марјановића, Јована Христића, Владимира Стаменковића, Марте Фрајнд, Мирјане Миочиновић, Мухарема Первића, Саве Анђелковића, Радомира Путника, Љиљане Пешикан Љуштановић, Бранке Јакшић Провчи, Ивана Меденице, Александре Кузмић, Зорице Несторовић.

Методолошка полазишта проистекла су како из артизма драмског ткива, тако и из научних дисциплина из чијих се перспектива проблем посматрао: психологија, социологија, антропологија, театрологија, филозофија, етика. Било је неопходно позвати се и на теорију књижевности, односно на део који изучава драму, али и на реторику и део науке о језику који се бави ономастиком. С обзиром на мултидисциплинарни карактер рада, истраживање је било условљено комбиновањем аналитичко-синтетичког, интерпретативног, индуктивно-дедуктивног, културолошког, имаголошког и есенцијалистичког метода.

2. Избор драмских текстова

Потку овог рада чине драмска дела настала током првих четврт века пишевог стварања, односно у периоду омеђеном 1973. годином (*Маратонци трче почасни круг* и *Радован III*), преко 1983. (*Балкански ипијун*) и 1986. године (*Свети Георгије убива аждаху*) до 1990. (*Професионалац*) и 1996. (*Лари Томпсон, трагедија једне младости*). У третману изабраног драмског корпуса, уз потпуну свест о високим вредностима целокупног Ковачевићевог драмског корпуса, водили смо се мишљу да поменута остварења представљају спецификум пишевог стварања и да као таква најбоље демонстрирају саму проблематику. Осим поменутог, самом избору је морао допринети и доживљај Ковачевићевог драмског стваралаштва од стране културног, уметничког и научног мњења доба којем оно својим настајањем припада и чини да издвојена дела буду *вечито жива*. Остала дела су укључивана у аргументацију када је то било функционално, односно неопходно или илустративно.

Читање и тумачење дела одабраног драмског корпуса тећи ће у кључу расветљавања различитих типологија идентитета, уз образложење вредносне импликације појмова *самопоимање, самовредновање и самоидентификација* који доприносе разгртању наталожених значења која у себи сабира поменути проблем. Издвојени драмски комади треба да на целовит начин покажу у којој мери Ковачевић антиципира тезу о неумитној двојности унутар идентитета својих ликова који као такав, подвојен, има своју препознатљиву суштину и универзално својство, али и да истакне снагу и несвакидашњост писања човека који представља, уз Александра Поповића, Љубомира Симовића и Борислава Михајловића Михиза, најзначајније име српске драмске књижевности друге половине двадесетог века.

Истраживањем поменуте проблематике на издвојеним драмама, *жила куцавица* се позиционирала у апорично поље идентитета, тј. бића као онога што јесте и као онога што протиче, што се мења и постоји тек у својој усмерености на Другог. Услед омеђености условљене постојањем Другог, уплив судбине, с којом је у познатим нам текстовима тесно скопчана и сама пролазност, утицај друштвеног миљеа, неизоставно је учинио да у Ковачевићевом драмском свету често не видимо *огољене* људе, већ оно што је укореењено у њима самима, у њихову бит – карактер.

Његове драме покренуле су приче о људским односима и околностима које ће суптилно нијансирати животну аутентичност ликова и њихово битисање у универзуму. Као такве, задржале су ону рељефност и дубину својствену његовом писању.

3. Драматуршке особености Ковачевићевог писања

Јован Христић је с правом говорио да „драма покреће велике механизме људских односа, и нема ничег лепшег него их на сцени учинити живим и опипљивим, претворити оно што је постојало само на штампаној страници у живот живих људи, открити и изложити те многоструке и испреплетане односе који се сви на први поглед не примећују, али који у доброј представи знају да се одједном појаве и да се, као ударом чаробног штапића, сложе у једну кохерентну целину” (ХРИСТИЋ 2006: 7).

У контексту пишевог односа према традицији, истраживачким читањем Ковачевићевих драмских текстова спознаје се она дубина коју српска комедија после Стерије и Нушића није имала. И пре него започнемо причу о Ковачевићу, ваља уметнути ону о његовима претечама, о „његовим сродницима по народу и духу” (како их сам Ковачевић одређује), о најзначајнијим писцима свеукупне српске драмске књижевности; причу пониклу на линијама поетичких истоветности, сусретања и мимоилажења, на потенцијалним додирним тачкама у стварању поменутих писаца и писца нашег доба. Јер, како бележи Несторовић, „они својим делима не означавају само време своје појаве, већ маркирају и његов проток па се тако може говорити о развоју српске комедије до и након Стерије односно Нушића” (НЕСТОРОВИЋ 2016: 321). Маркантне уметничке фигуре попут њих доиста су оставиле трага на савремене драмске писце.

Мање у односу на Стерију, а више у односу на Нушића који му је био уметнички сроднији, Ковачевић обликује поглед на свет који претаче у драмско штиво дајући му лични печат. У тренутку појављивања *Балканског шпијуна* Христић запажа и бележи да је пред нама „нушићевска комедија” и да „нема никакве сумње да је Душан Ковачевић достојан последник и наследник Нушићев у нашој драмској књижевности. Његове драме: *Маратонци трче почасни круг*, *Радован III* (упркос свим недостацима према којима, својевремено, нисам био много благонаклон), *Лимунација*, *Сабирни центар* и сада, ево, *Балкански шпијун*, непогрешиво идентификују неке константе нашег живота као што су то, у своје време, чиниле и комедије *Сумњиво лице*, *Народни посланик*, *Госпођа министарка* или *Ожалошћена породица*” (ХРИСТИЋ 1992: 127). Како би што верније представио слике и прилике свог времена, ликове које је у душу знао и које је црпео из свог окружења, писац је, не штедећи наше националне нарави и обичаје, и по цену да их наглавце изокрене, *разголити* и изложи подсмеху, упориште проналазио у реалистичкој поезици својственој Нушићу. У дослуху са њом, комедијима је додавао нешто ироније и ненаметљивог сарказма у осликавању социјалних прилика свога времена, али и овог нашег, јер је извесно да ће појаве попут полакомљене власти, покондирености и неувиђајности још дуго живети на овом тлу и свуда тамо где постоји човек. Поставивши ствари на своје место, Ковачевићево писање је, попут Нушићевог, прерасло у опору критику и извргавање руглу свега онога што је лоше, а што проистиче из социјалних и политичких проблема једног доба, из бирократизованог и тоталитаризованог друштвеног миљеа унутар којег су сви *сумњиво лице*. Насупрот Стеријим „позорјима” која су урођена у морални, дидактички моменат, а тиме су и у дослуху са његовом идејом о комедији као *тешиатељки* и о васпитној и исцелитељској улози смеха, Ковачевићев смех (иако му драме нису чисте комедије попут нушићевске, већ вазда лелујају на међи комичног и трагичног), као и Нушићев, нема васпитну улогу већ је ту да читаоца/гледаоца упозори, да га тргне и помогне му да научи како

да пригрли све своје слабости и прихвати их као део сопственог бића. Он не одустаје од својих протагониста, већ их прихвата, саосећа са њима и освешћује их кроз чин уметничког стварања. Он прихвата човекову праву природу и надасве је разуме. По овом својству, Ковачевићев приступ комичном налик је Пиранделовом појму хуморизма. Пирандело комично одређује као „запажање противног, а хуморизам се заснива на осећању противног које у себи садржи почетак саосећања са оним коме се смејемо” (ПИРАНДЕЛО 1963: 972). [подвукла Б. Т.] Постављајући човека у ткиво писања, у средиште својих интересовања, Ковачевић драме уоквирује антрополошком димензијом, наткриљујући их свешћу о слабости човековој која тражи разумевање и изнад свега поверење, а не „поправљање”, не осуду и сурову казну. Док Ковачевић попут Нушића „симпатише онога коме се смеје и дотиче се нежно његове ране бојећи се да му не изазове бол” (ПАУНОВИЋ 1958: 148–149)³, Стерија не успева прескочити јаз очаја у трену спознаје немоћи разума пред страстима (и поред тежње да врлина однесе победу) и раскринкава своје заблуделе личности уз уверење да је све „што је до њега, он учинио”. Ковачевић жели да допре до човека и његове активистичке снаге; да га разуме и оберучке прихвати. У томе је универзалност и савременост његова, као и његове *прозе у дијалозима*.

Начинимо ли корак даље у односу на узор, приметимо да Ковачевићеве драме, засноване на аристотеловском подражавању радње, унутар своје чврсто и прецизно организоване композиције покрећу велике механизме људских односа јер у сфери поменутих односа и настају. Драматично се рађа из односа међу лицима која су, по неком неписаном правилу, „међусобно или пријатељи, или непријатељи, или лица која нису ни једно ни друго” (МИОЧИНОВИЋ 2008: 21). Ова драмска лица јесу баш то – тесно скопчани једни за друге, а љути противници на траси потпуног посрнућа човековог, како социјалног, тако и његове дегенерације као духовног, душевног и интелектуалног бића. Он полази од ликова (људи) као индивидуа које су везане за какве дужности, морал, друштво, породицу; од јунака који не савлађују случај, који у надметању са животом не могу и не умеју да реализују себе, да би их, како се приближавамо концу драмске приче, истрагао из међуљудских односа, из онога *између*.⁴ Такви, хомогенизовани, а у бити разједињени, подељени на *све и свеја*, ипак трају унутар колектива који зовемо породица – почевши од Топаловића (*Маратонци*), преко Радованове породице (*Радован III*) и породице Павловић (*Сабирни центар*) до Чворовића (*Балкански шпијун*), Вуковића (*Свети Георгије убица аждаху*) и породице Нос (*Лари Томпсон, трагедија једне младости*). Међу поменутих драмским текстовима једино *Професионалац* не следи ток породичних односа јер породица овде не постоји (али односи оца и сина Луке и Милоша, и само у наговештају дат однос Теје и Уроша битно одређују драмски ток). Свака од ових породица унутар које дефилују његови протагонисти личи на ону нормалну (после *Маратонаца* и *Радована III*). Али на први поглед. На други поглед, као што пише Симовић, „ми схватамо да апсурд и лудило нису нестали, да се чак нису ни смањили, да су само прикривени привидном нормалношћу. Што изгледају нормалније, ове породице делују страшније и опасније” (СИМОВИЋ 2002: 10). Она је, каква-таква, за Ковачевића *жила куцавица*, лик-рефлектор за сваког појединца. У њој се преламају најважније теме његових комедија: однос појединца и света, појединца и власти, однос индивидуалне и тоталитарне свести. Посредством ње, као знака социјалне и културне детерминисаности, проматрамо сву погубност система и идеологија

³ „Ја волим људе, и волим их баш са свим њиховим слабостима и то ме спречава да будем немилостив. Ко чита какву моју причу где се смејем чијој слабости, осетиће једновремено да ја симпатишем онога коме се смејем и дотичем се нежно његове ране бојећи се да му не изазовем бол” (ПАУНОВИЋ 1958: 148–149).

⁴ У том часу „човек се сагледава и схвата на основу сагледавања суштине. Он у својој уметности постаје нешто најузвишеније и најјадније: он постаје човек.” (Сонди, Петар. *Студије о драми*. Нови Сад: Орфус, 2008, стр. 41). А права драма увек има нешто важно да нам каже о човеку.

које Ковачевић ставља на плећа својих протагониста, али где ће најјачи ударац трулих идеолошких схватања поднети управо она, а са њом узрочно-последично и њени чланови. Уместо да буде темељ човеков, извор подстицаја и разумевања, она у Ковачевићевим драмама представља своје наличје, другу себе и постаје она која спутава, изједа, раслојава, ишчашује. Хипокризија се увукла у сваку њену пору и идеал преобратила у снагу која уништава, о чему нарочито сведочи завршна сцена *Урнебесне трагедије*, где Невен, једини Василијев потомак, отупео услед родитељских увреда и удараца, самообманут од себе и од живота за који више није ни сигуран да је живео, у очају пита *Ко сам ја. У Доктору шустеру* она је представљена као сасвим окрњена и у изумирању. На почетку текста *Урнебесне трагедије*, Душан Ковачевић је истакао мото у форми депеше коју је Лењин упутио Луначарском 1921. године: „Препоручујем да се сва позоришта ставе у гроб.” Како примећује Јакшић Провчи „значање позоришта као огледала стварности већ је опште место”, тако да „можемо закључити да из тога произлази јасна накана писца да драму са породичном тематиком читалац/гледалац реципира као метафору друштва” (ЈАКШИЋ ПРОВЧИ 2012: 181) и изнад тога – као *метафору света*.

Породица јесте огледало друштва „са свим његовим противречностима и изопаченостима, појединца, власти, а у најдубљем писац у њој тражи „метафору света” (МАРЈАНОВИЋ 1985: 209). Као таква, породица добија круцијални статус у разобличавању пишевог односа према ликовима и постаје мера поимања сопства сваког јунака понаособ. Она у Ковачевићевим драмама игра кључну улогу у социјалном, културолошком и психолошком формирању личности и њихових идентитета. Локализујући их унутар микроћелије друштвеног система каква је она, писац својим ликовима удише извесну препознатљивост, чини их још уочљивијим, наглашенијим, животнијим.

Треба ли онда у ликовима тражити *носеће стубове* Ковачевићевог писања? Ти мрачни, опсесивни, манијакални људи, колоритни и интезивно живи, поникли из друштвене стварности пишевог времена и средине („Све ликове из мојих драма ја знам сјајно, знам их као живе људе”⁵) својим делањем обликују драмску причу до које је Ковачевићу и те како стало. Захваљујући томе, остварена је нераскидивост драмске радње и јунака јер „радња је судбина јунака а јунак је неодвојив од ње у тој мери да тек по њој постаје оно што јесте” (ЛУКАЧ 1978: 35). Заснована на строгом поштовању јединства радње, његова прича има почетак, средину и крај. У њу брижљиво уноси своје ликове, тежећи да од њих начини типове, да наслика карактере, тј. опште типове⁶. Сама прича њима је условљена, одређена. Посредством њих и њихових сложених односа, Ковачевић у драмски текст уводи приповедање, где захваљујући разуђеној галерији ликова, а тиме и упливом различитих тачака гледишта, израђује динамичну слику света. „Због тога се приповедање сасвим логично везује за неке од најважнијих елемената Ковачевићеве драмске технике, будући да је он писац који нам, на различите начине, скреће пажњу на саму поетичку страну својих драма, па ће у некима од њих, било кроз жанровску дефиницију било кроз опис типа догађаја, настојати да у први план постави потребу да их

⁵ Видети о томе више: Марјановић, Петар. *Српски драмски писци XX века*. Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 2000.

⁶ „У одређеном смислу могли бисмо рећи да је сваки *карактер* комичан, ако под карактером мислимо на оно *непроменљиво* у нашој личности, на оно што је у нама попут једном навијеног механизма, спремног да делује аутоматски. [...] Комична личност је тип. Обрнуто, сличност са неким типом има у себи нешто комично.” [...] Сликати карактере, то јест опће типове, ето, дакле, предмета високе комедије. Комедија нам, наине не приказује само опће типове, него је, по нашем мишљењу, *једина* од свих умјетности која тежи ка опћем, и кад смо јој једном одредили тај циљ, рекли смо што је она и што остале умјетности не могу бити.” (Бергсон, Хенри. *Смијех*. Загреб: Знање, 1987, 96–97. стр.)

посматрамо из сасвим посебног угла.”⁷ У гротескно-хуморно интонираној слици света, раблеовски уобличеној, где се не зна ко је коме отац, а ко син и где све преже од идиле до накарадности, Ковачевић нам указује на то да није важно оно што видимо и чујемо, него евентуално тумачење/схватање поменутог. Поигравајући се жанровима (стога поједине своје драме и дефинише као *урнебесне трагедије, тужне комедије, клаустрофобичне комедије* и сл.), релативизујући њихове границе, тежећи да књижевни поступак оголи, да га постави *наглавачке*, Ковачевић нас увлачи у драмску игру, у то драмско плетиво као суделујуће чиниоце. Драме које су у исти мах и комичне и трагичне, поникле на посматрању света једним оком које се смеје и другим које плаче, допуштају писцу да имплицира и отеловљује виђење које јасно и верно одражава људску ситуацију, не толико бесмислену колико ишчашену (што је својствено, како Гутке истиче, „синтетичком феномену трагикомичног” (ГУТКЕ 2007: 13)). Стога и свако читање његових драма тече у пољу трагикомичног, али тако да једно (трагично) неупитно навлачи образину оног другог (комичног) и обратно. Тиме се међусобно потврђују.

И доиста, узмемо ли у обзир све наведено, постаје извесно да на путу подробног тумачења његових драмских светова, било као идеолошке утваре или као јунаци једног доба, живи или мртви, бљесну они – ликови, и то дубином истине о себи и својим слабостима. Комплексно устројени, носећи као бреме све своје мане и врлине (које готово да остају у сенци својих противности), они су, у неку руку, како рече Стаменковић, „стварни карактери, личности са сложеним психичким устројством, понекад индивидуализирани и више него што дозвољава природа комедије” (СТАМЕНКОВИЋ 1987: 278). Ковачевићеви јунаци су јасно профилисани, комични у својој трагичности, трагични када су највише комични; компактни, мајсторски обликовани и не изневеравају своју суштину. И поред наглашене дихотомије унутар себе самих (што је у спречи са жанровским одређењем Ковачевићевих комада као трагикомедија), јунаци тако *подељени* успевају објединити све противуречности и бити *обоје* у исти мах, а тиме и неразлучиви: „воља и неоствареност, биће и маска, стварност и привид, дакле комично и трагично” (ГУТКЕ 2007: 99). Писац финим нијансирањем успева синкретизовати све распоућености унутар својих ликова и кроз комично прозборити о трагичном и обратно. Проистиче ли из наведеног да се определио за феномен трагикомичног, односно за оно што Ерик Бентли одређује као *трагедију са срећним крајем* или као *комедију са несрећним крајем*? Ни на једном месту Ковачевић не даје прецизно жанровско одређење својих комада. Отуда постаје јасно да их треба сагледати кроз пишчеву перцепцију односа према свету, животу и човеку, где је од значајне важности контекст у ком писац ствара и контекст у ком се само дело рађа. Зато се ваља сагласити са оним што Гутке изриче у поглављу о значењу и значају модерне трагикомедије унутар своје студије *Модерна трагикомедија*:

Ниједан књижевни жанр, ни сонет ни елегија, ни еп ништа мање него сатира, у својој суштини није исход формалних особености и стилских карактеристика или тематике која се обрађује, већ произилази из специфичне перцепције, специфичног сагледавања тематике, живота, човека и света. Стога нам сваки књижевни жанр показује специфичне човекове могућности разумевања самог себе. Изучавање књижевних жанрова је, сходно томе, у суштини прилог антропологији: прилог нашем познавању човековог сагледавања себе самог кроз векове. [...] трагикомедија уједињује две крајности за које је човек способан у својој евалуацији самог себе. Човек је једино

⁷ Микић, Радивоје. „Све је супротно од онога што изгледа да јесте или један поглед на драму ’Балкански шпијун’.“ <<http://riznicasrpska.net>>. 10. 11. 2010.

биће које се смеје и плаче. И смех и плач су реакције на опажање човековог положаја in extremis (ГУТКЕ 2007: 177–178). [подвукла Б. Т.]

У судару и сукобу са светом, али и са сопственим Ја, Ковачевићеви јунаци су осујећени, ни довољно добри ни превише зли, али аморални, спутани ситним обзирима, скршени, поражени и унижени. У гротескно изобличеној реалности, протагонисти су дезорјентисани, без могућности да сагледају себе у свету који клизи у симулакрум и изискује жртву за каква узвишена дела. И као такви, узрок су и покретач свега. Иако својим делањем, мишљењем, својим проматрањем и извитопереним идеологијама доиста изазивају морално згражавање, неку врсту осуде, Ковачевић их не осуђује у оној мери у којој бисмо очекивали. Према њима је благонаклон, помирљив и онда када их куди (у чему изнова повлачимо већ наведену паралелу са Нушићем): „Нисам никада пожелео да некога исмејем и да наружим у смислу указивања на неке крајње негативне особине. Једноставно, моје драме и филмови су део наших обичаја, део нашег менталитета, део онога чему ја припадам и народа који ја познајем.”⁸ Ваљда отуда што су истинити. Заправо, уместо осуде, пре бисмо могли говорити о подсмеху, али упућеном на рачун тривијалног друштва, *палог света* и социјалних прилика које су до тога довеле јер, како Лангерова запажа, „ми се не смејемо личностима, ни са њима, већ њиховим радњама – ситуацијама у које они западају, њиховим поступцима, њиховим изразима, често и њиховом очајању” (према ЛАНГЕР 1981: 392). Такав смех доиста постаје нека врста друштвене поруге, пошто су у друштву самом корени лошег. Тог часа свака његова драма постаје огледало свог времена и свега у њему.

Мајсторском руком од људских извитоперености, боли, јада, мржње писац ствара смех који подучава и изоштрава нашу слику расуђивања о предоченом, датом и виђеном. Код Ковачевића смех има друштвено значење, али и оно које му даје Бахтин – снижава и материјализује. Комичан⁹ је једино човек, односно карактер неприлагођен друштву и немоћан да се супротстави злу и апсурду. Стога су Ковачевићеве драме одговор на исти тај апсурд, на умну ишчашеност и друштвену игноранцију, а хумор, опор и сабласан, рефлексивна извесна доза резигнираности и песимизма. „Он не пише драме да бисмо се зацењивали од смеха. Његов ’замрзнут’ смех открива лице претећег света” (ПЕШИЋ 2018: 188) који представљају његови јунаци. У природи тог црнохуморног и округлог смеха, који је у дослуху са комично-трагичним карактерима и гротескно-комичном сликом света у којем трају, пребива феномен Ковачевићевих комедија. Ако бисмо из Ковачевићевих драмских прича избрисали хумор, оне би биле црне. А нису само једно, и нису само црне јер ни живот није једнообразан. Отуда „хумор остаје као последња одбрана од трагизма сопственог постојања, а смех над собом је израз супериорне виталности живота, тријумф живота над смрћу” (ПЕШИЋ 2018: 201).

⁸ Види извор: Машић, Гордана. „Ексклузивни интервју са Душаном Ковачевићем.“ *Базар*, 8. 4. 2021.

⁹ „Комична је особа која аутоматски иде својим путем не бринући се о томе да успостави контакт са другима. Смијех је ту да казни њезину растресеност и да је тргне из сна.” (Бергсон, Хенри. *Смијех*. Загреб: Знање, 1987, 88. стр.)

4. Проблем идентитета – теоријске импликације

Један аспект сагледавања драмског опуса Душана Ковачевића заснива се на изучавању проблема идентитета и на потрази за идентитетом као углом сагледавања и тематизације књижевноуметничке грађе, као конструкције у структурирању дела, али и као одређујућег момента његових протагониста и самог Ковачевићевог писања.

Изабране драме на уверљив начин истражују питање обликовања и покушаја самообликовања идентитета драмских лица, односно питање начина на који он постаје оно што јесте, али и начина на који јунак тежи ономе идентитету који би једино и довољно био прихватљив као аутентичан.

Да бисмо преиспитали перцепирање идентитета у Ковачевићевим драмама, ваљало би изнети критичка и теоријска промишљања концепта самог проблема, односно покушати одговорити на питања шта се под појмом *идентитет* подразумева, која значења унутар себе сабира, како се конституише и да ли га треба проматрати као иманентан и постојан у променама или као дат, приписан и обликован, константно креиран и рекреиран међу људским релацијама. У изналажењу одговора на постављена питања од великог значаја ће бити студија Ерика Ериксона *Идентитет и животни циклус*, као и студија *Идентитет(и): појединац, група, друштво* чији су уредници Катрин Халперн и Жан-Клод Руано-Борлабан.

Шта је уопште идентитет?

У времену у ком је распад система вредности евидентан, питање идентитета се нужно намеће. Значајни амерички психотерапеут Ерих Ериксон у својој књизи *Детињство и друштво* (1950) пише да је бављење проблемом идентитета наступило онда када је идентитет као такав постао проблематичан.

Било да је реч о личном, колективном, родном, културном, политичком, националном или неком другом идентитету, појави се проблем дефинисања истог (који је у извесним периодима тумачења представљао датост, а потом и оно што је само суштински и појединачно унутар свакога од нас), а затим и проблем његовог неговања и одржавања у вртлогу опречних погледа и ставова.

Идентитет је за личност једно од кључних одређења, језгро нас самих. Владета Јеротић поменуто *језгро* наше личности одређује као „увек исто и поред свих промена којима смо споља изложени или које сами стварамо” (ЈЕРОТИЋ 2002: 17), наглашавајући да је „осећање идентитета утолико постојаније уколико човек доживљава чешће и интензивније унутрашње и спољашње промене” (ЈЕРОТИЋ 2002: 17), али и да поменуто осећање идентитета није код свих подједнако снажно и стабилно, већ разапето између „духа потврђивања” и „духа одрицања”¹⁰. Насупрот промишљањима академика Јеротића, Хал у свом тексту напомиње да „идентитет *не* указује на стабилну језгру јаства [...]”, да нису никада јединствени, већ све више фрагментирани

¹⁰ Видети више у: Јеротић, Владета. *Човек и његов идентитет*. Београд: Ars Libri, 2002.

и разломљени; „никада нису сингуларни, него се умножавају [...] и непрекидно се налазе у процесу промјене и трансформације” (HALL 2001: 218). У прилог Халовој тврдњи да идентитет није нешто што је за свагда утврђено, а тиме и непроменљиво, треба истаћи и проматрање овог проблема које износи Мукијели¹¹: „То је однос који еволуира према сопственим процесима идентификације, путем прилагођавања и селективног одбацивања. Идентитет се уобличава прогресивно, реорганизује а и непрестано обликује све док учествује у одређењу неког живог бића. Он има исту унутрашњу динамику као и заједништво сазнајних процеса, из којих смо створили заматак идентитета. Као резултат непрестане синтезе која ствара целину, идентитет пролази фазе свог развоја” (према MUCCHIELLI 1986: 89 – 90)¹².

И када заступају опречне ставове, чини се, сматра Владета Јеротић, „да се већина психолога и психијатара слаже око неких значајних и за све људе типичних критеријума који могу приближно тачно одговорити на тешко питање: шта човека чини зрелом и целовитом личношћу?” (ЈЕРОТИЋ 2002: 22) Дајући одговор на постављено питање, академик Јеротић полази од признате чињенице да нема потпуно зреле личности, односно личности која би била потпуно интегрисана, али да „постоје само ступњеве зрелости који се, више или мање, приближавају овој замишљеној, идеалној целини личности. [...] Најважнији критеријуми у психологији који одређују снагу човековог Ја, односно показују степен његове зрелости, при чему редослед ових критеријума не мора да означава и њихов значај, јесу:

1. Способност за вољење неког другог, а не само себе самог
2. Способност контролисања сопствених нагона и импулса
3. Способност подношења непријатности, бола и патње
4. Поседовање зреле, а не инфатилне савести
5. Умерена агресивност без реакције беса или мржње, али и без претеране бојажљивости
6. Способност да будемо независни” (ЈЕРОТИЋ 2002: 11–16).

Концепт идентитета у пољу психоанализе је устоличио Ериксон. Међутим, ако желимо открити како је дефинисао овај комплексни *појам*, наићи ћемо на проблем јер сама дефиниција нигде није јасно и експлицитно изложена. Стога ће нам у томе помоћи рад Јована Мирића *О појму идентитета*¹³, који се позива на реконструкцију Ериксонских дела у истраживању идентитета, а коју је предочио Аугусто Блази. Посреди је дванаест одредница Ериксонског концепта идентитета.

1. *Идентитет је одговор на питање Ко сам ја?*
2. *Уопште, тај одговор се састоји из постигнућа новог јединства међу елементима нечије прошлости и очекивања од будућности,*
3. *при чему то јединство представља извор фундаменталног осећаја истости и континуитета.*
4. *До одговора на питање о идентитету долази се путем реалистичког оцењивања себе и своје прошлости,*
5. *узимањем у обзир своје културе, нарочито идеологије, као и тога шта друштво очекује од нас,*

¹¹ Mucchielli, Alex, *L'identite'* Presses Universitaires de France, 1986, према извору: Анђелковић, Сава. *Стеријиних 80 комичних ликова*. Вршац: Књижевна општина, 2003. Аутор наводи цитат из поменутог дела.

¹² Исто.

¹³ Види: Мирић, 2001, стр. 49–60.

6. док се у исто време критички преиспитује ваљаност и културе и друштва, као и примереност туђих перцепција и очекивања (криза).
7. Процес интегрисања и преиспитивања треба да се одвија око неких фундаменталних области као што су занимање, сексуалност, религијске и политичке идеје,
8. а треба и да доведе до флексибилне, а ипак трајне привржености (*commitment*) у тим областима,
9. тако да обезбеди, гледано из објективне перспективе, интеграцију јединке у друштво,
10. да обезбеди, субјективно гледано, осећај базичне лојалности и поверења,
11. као и, предсвесно, осећање укорењености и добробити, самоцењења и сврховитости.
12. Сензитивни период за развој идентитета јесу адолесценте године (МИРИЋ 2001: 53).

Из наведених одредница очигледно је да је Ериксонев концепт веома сложен, али нас и довољно јасно упућује на то да идентитет не можемо поистоветити са филозофским одређењем као *истост*¹⁴, већ као *одређеност*, и то као одређеност у социјалном контексту, унутар друштвеног миљеа (као што су пол, занимање, улога у друштву...). Значај социо-културне средине је пресудан за развој личности и њеног идентитета који се „непрестано изграђује и остварује кроз узајамни утицај појединаца, група и њихових идеологија” (ХАЛПЕРН, РУАНО-БОРБАЛАН 2009: 6). У сагласју са Ериксоновим ставом да је „развој личности усмераван не само односима у породици, већ и збивањима у широј социјалној, културној средини, као и историјским околностима” (ЕРИКСОН 2008: 8), Халперн и Борбалан истичу важност особа које нас окружују у изградњи нашег Ја. Захваљујући Другима и у односу на Друге који играју улогу „друштвеног огледала” (ХАЛПЕРН, РУАНО-БОРБАЛАН 2009: 57), добијамо слику о ономе што смо и креирамо смисао свог бића. Једино у односу с Другим, а тиме и у односу према ономе што нисмо, што немамо, што нам недостаје, проналазимо себе, себе афирмишемо и градимо лично Ја. Извесно је да ће *одређеност* у односу на некога или на нешто имати предност у односу на *самоодређеност*. Анализирајући Софокловог *Цара Едина*, Антони Смит¹⁵ је приметио да је баш то лично Ја многоструко, састављено од вишеструких идентитета и улога – породичних, класних, верских, етничких, полних. Тиме се јасно потврђује да наше *Ја* није нешто апсолутно, завек дато и непроменљиво, већ, позваћемо се на Стриндберга, „разноврсност одблесака, клупко инстиката, жеља од којих су неке пригушене, друге помахнитале [...]”¹⁶.

Уколико бисмо хтели сачинити класификацију идентитета, односно говорити о његовим подтипovima као што су *лични, колективни, национални, родни, политички, морални, културни, религијски...* и тиме их дубље проматрати на примеру Ковачевићевих драмских текстова, чини се да тај списак не би био довољно исцрпан, већ *отворен* и услед те отворености, произвољан и променљив. Ваљда стога што ни у литератури која истражује појам идентитета у психологији нисмо пронашли прецизно одређење истог, као ни систематичну и јасну класификацију унутар њега самог. У извесној мери и оправдано. Сваки пут када би требало *разврстати* човека, изучити га по извесним *поделама* и *каталозима*, поменути *деобе* се нису могле спровести (бар не у целости) јер се ни људи нису могли и не могу се каталогизирати, класификовати.

¹⁴ Реч *идентитет* филозофи употребљавају у њеном изворном значењу – као *истост*. Филозофско одређење идентитета је најпре дао Џон Лок, а најпрецизније формулисао Џон Пери (Perry, J. (1975): *Personal identity*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press).

¹⁵ Види: Смит, Антони. *Национални идентитет*. II издање. Београд: Библиотека XX век, 2010.

¹⁶ Види у: Саразак, Жан-Пјер. *Поетика модерне драме*. Београд: Слио, 2015, стр. 111.

Стога и типологија идентитета осликана на изабраном корпусу драма Душана Ковачевића неће бити коначна, јединствена и прецизна, али ће бити брижљиво разграничена и поред сигурног преплитања и преливања различитих типова идентитета унутар исте личности, односно унутар истог драмског света чији су носиоци управо они – ликови.

Њихово отуђење од других, али и од себе наметнуло је и питање проблема идентитета. Ко су они заиста? Колико је њихово *Ја њихово*, а колико је упитно и *пољуљано*? Неки међу њима навлачили су маске како би се свету представили другачијим у односу на оно што у бити јесу. Идентитет као дефинишуће својство нико не доводи у питање до самих ликова. Тако се идентитет лика као нешто оспориво, а с друге стране упитно и променљиво, наметнуо као начин каталогизације и промишљања концепције ликова, и то као носилаца разнородних идентитета.

На примеру издвојених драмских текстова (*Маратонци трче почасни круг*, *Радован III*, *Балкански штијун*, *Свети Георгије убија аждаху*, *Професионалац* и *Лари Томпсон*, *трагедија једне младости*) извесно је присуство различитих типова идентитета, али се издвајају и целовито тумаче:

1. појединачни (лични) идентитет
2. колективни идентитет
3. породични идентитет
4. национални идентитет
5. политички идентитет
6. родни идентитет.

И поред велике разлучености, распршености унутар исте личности, недовољне профилисаности појединих ликова неумољиво се наметао један закључак – сви одреда остају *привржени* себи. Та приврженост је неопозиво означавала верност ономе ко су и шта су; приврженост свом пореклу, своме роду, својој *биолошкој задатости*.

Табела 1: Типови идентитета (сагледани на сваком лику понаособ) у изабраним драмским текстовима Душана Ковачевића.

Драмски текст	Протагониста (драмско лице)	Тип идентитета					
		Појединачни (лични)	Колективни	Породични	Национални	Политички	Родни
<i>Маратонци трче почасни круг</i>	Пантелија Топаловић	+		+*			+
	Максимилијан Топаловић	+		+*			+
	Аксентије Топаловић	+		+*			+
	Милутин Топаловић	+		+*			+
	Лаки Топаловић	+		+*			+
	Мирко Топаловић	?*		+*			+
	Ђенка Ђаво	+		?			+
	Били Питон	+					
	Кристина			?			+*
	Оља						+*
<i>Радован Трећи</i>	Радован	?*		+		+	+
	Руменка (Ру Станиславс)	?		+			+
	Георгина	?		+			+*
	Катица	?		+			+*
	Станислав	?		+			
	Вилотићи			+			+
<i>Балкански иштијун</i>	Илија Чворовић	+*		+	+*	+*	+
	Ђура Чворовић	+		+	+*	+*	
	Даница Чворовић	+		+	+		+*
	Соња Чворовић	?		+			+
	Подстанар (Петар Марков Јаковљевић)	+*		+			
<i>Свети Георгије убива аждаху</i>	Гаврило Вуковић	+		?	+*		+
	Алекса Вуковић	+		+	+*		
	Миле Вуковић	+		+	+		
	Ђорђе Ђурић – Џандар	?		+	+*		+
	Катарина Џандарова	+*		?	+		+
	Поручник Тасић	+		?	+*		
	Учитељ Мићун (богаљ)	+				+	
	Нинко Белотић (богаљ)	+*	+	+	+		
Богаљи		+*		+*			

Драмски текст	Протагониста (драмско лице)	Тип идентитета						
		Појединачни (лични)	Колективни	Породични	Национални	Политички	Родни	
<i>Професионалац</i>	Теодор Теја Крај	?		+ (однос отац : син)		+*		
	Лука Лабан	?		+ (однос отац : син)		+*		
	Милош Лабан	+		+ (однос отац : син)				
<i>Лари Томпсон, трагедија једне младости</i>	Људи из позоришта	Катарина	+				+	
		Глумац Бели	+			+	+	
		Величанствена публика		+			+	
	Људи из куће	Стефан Нос	?		+		+	+
		Драган Нос	+		+			+
		Драгана Нос	+		+			+
		Бојан Нос	+		+			+
		Бојана Нос	+		+			+
		Оливер Нос	+		+		+	+
		Оливера Нос	+		+			+
Сава			+			+		
Савка	+		+			+		

Легенда:

+ тип идентитета

? у трагању за идентитетом

* доминантни тип идентитета

Напомена:

Начињена подела није коначна нити затворена. Сама могућност да се неки ликови могу појавити као носиоци разнородних идентитета, али и да су неки недовољно профилисани (услед њихове затворене концепције), у трагању или поцепани истиче важност самог проблема идентитета Ковачевићевих ликова.

5. Идентитет као кључна динамичка и флукутирајућа категорија дела Душана Ковачевића

Човек је себи јама највећа.
Д. Ковачевић *Урнебесна трагедија*

Ковачевићу је полазило од руке да сваком свом драмском јунаку подари део себе, да се *издели* у више ликова и постоји у више домена. Отуда су његови драмски текстови, као изданци једне *компаративне уметности*, изискивали читаоца који „мора бити спреман да чује унутрашњим ухом и да види унутрашњим оком” (STYAN 1965: 3); који је у стању да разгрне сва сабрана значења драмског комада, па и оно неисказано и на први поглед невидљиво; да их надграђује у својој свести и изнова исцрпљује.

Читање изабраних драмских текстова је изнедрило питања о томе ко смо ми у ствари, шта мислимо о себи, шта нам се догађа, можемо ли се одупрети судбини или нам она неминовно долази у сусрет. Наведена питања изнедриће друга питања кључна у обликовању идентитета и разобличавању његове дуалне природе¹⁷, где писац показује интезивну свест о проблематичности формирања идентитета својих јунака. Приказати његову еволуцију кроз однос књижевних јунака индивидуалистичких стремљења и друштва са свим својим реалијама, у бити је комплексан задатак, нарочито ако знамо колико је тешко ишчитати „наталожена” значења која у себи сабира сам појам. Он чини потку драмске приче „с политичким, социјалним, психолошким, етичким и антрополошким потенцијалом”¹⁸ (СТАМЕНКОВИЋ 1987: 18) и тежи самоостварењу и услед своје неумитне подвојености и усмерености на Другога.

Свака Ковачевићева драма је слика судбине једног народа, друштва, појединца у којој се замеће питање човековог духовног хабитуса; свет за себе у чијем је темељу увек јасна, кохерентна прича. Док тај исти свет посматра с критичког одстојања, писац разоткрива све поетичке поступке и објашња начин стварања драмског текста. А то је, с правом можемо казати, круцијално у сагледавању проблема који је пред нама.

„Живимо неко време у параноичном трчању, јурњави, журби, гледању на сат, са задиханошћу која је непристојна иоле честитог живота.”¹⁹ У тој непрекидној, бесомучној, *маратонској* јурњави заборављамо себе и на себе, на вредносна начела на којима почива нека наша идеологија. Да бисмо опстали у таквом времену и друштву, често пристајемо на то да их (да ли без права или без довољно смелости да их мењамо) прихватимо такве какви јесу.

Но, чини се, Ковачевићеве драме проговарају о људима који на то не пристају. Иако на одређен начин омеђени поменути факторима, они им се неће повиновати у целости, па и по

¹⁷ Посебна пажња биће посвећена дистинкцији између психолошког и социолошког приступа, који се у првом реду односи на питање да ли идентитет треба посматрати као иманентан и постојан у променама (ЕРИКСОН, 2008) или као приписан и обликован, константно креиран и рекреиран у складу са променама и околностима и социјалној ситуацији у којој је појединац затечен (GLEASON, 1983).

¹⁸ Стаменковић, Владимир. *Предговор* у: Ковачевић, Душан. *Изабране драме*. Београд: Нолит, 1987, 5–22.

¹⁹ Ковачевић, Душан. *Безнађе се побеђује смехом*. ><http://www.politika.rs/scc/clanak/117645/beynade-se-pobedjuje-smehom...>> 30. 12. 2009, 20.00 PM

цену каквог моралног сагрешења. И поред пишчевог настојања да расветли *магловита* места, и поред његове *опсесивне* упорности на путу моделовања идентитета својих јунака као алотропија онога што им одговара у стварности, као карактера који се не понашају онако „како њему – писцу „треба”, они остају себи доследни.”²⁰ Као такви, осећање „припадности себи” (ХАЛПЕРН, РУАНО-БОРБАЛАН 2009: 9) граде посредством, мање-више, снажног противљења Другоге.

Од неупосебљених ликова у драми *Пролеће у јануару*, преко живописних и животних, без обзира на то да ли „живују” или „мртвују” у *Сабирном центру*, па све до портрета Радована, где Ковачевић истиче омеђеност идентитета припадношћу друштвеној групи, инсистирајући на особеностима његовог и нашег менталитета, померајући ситуацију ка бурлескном и апсурдном – његови јунаци јесу особени, јесу *стварни* карактери продубљеног унутарњег живота који не изневеравају своју бит и остају себи доследни, чак и на сопствену штету. С друге стране, прерастају у *метафору живота* о којој пише Марјановић, али оног живота спрам којег граде ропски однос; живота у ком човек труне, осиромашује духовно, бива неосвешћен и претворен у утвару. У тим тренуцима његови људи у *транзицији* (од Мирка Топаловића, Радована, преко напаћеног Илије Чворовића и свих његових до Ђорђа, Гаврила, Катарине и изданог српског народа и ништа мање породице Нос, браће Теје и Јагоша, неименованог Професора (*Контејнер са пет звездица*), Невена (*Генерална проба самоубиства*)...) болно трагају за властитим (личним) идентитетом и општим смислом постојања у жељи да владају бар оним што је или би требало бити само њихово – животом. У друштву где је и приватно политизовано и где се смрт каткад појми као спас и избављење о посрнулог живота у којем се само привидно *живује* (*Сабирни центар, Лари Томпсон, трагедија једне младости, Урнебесна трагедија, Генерална проба самоубиства*...), не чуди стална запитаност јунака о улози на овом свету.

Силазећи дубоко у свест својих ликова, у извесном смислу писац је парализовао спољашњу радњу и предност дао трвњима, моралним процепима унутар њих самих и у односу на друге. Иако је према речима Ан Иберсфелд „лик један сложен скуп обележен јединственим именом” (ИБЕРСФЕЛД 1982: 96), готово сви Ковачевићеве драмски јунаци су расцепљени, распрснути, доведени у питање сопственим постојањем. Има нечег *стриндберговског* у његовом конципирању ликова и њихових идентитета – „само су оно што чине другима и што други чине њима” (СТРИНДБЕРГ 1977: 40). Изнова се тка знана нит о условљености Другим и у односу на Другог. И управо из ње проистиче наша запитаност – да ли све то Друго у контексту идентитета Ковачевићевих *људи* значи и брисање личног идентитета или је само његов дефинишући фактор? Под самим појмом *Други* саображава се свеколики збир чинилаца, почевши од оних националних и личних (порекло и прошлост јунака, систем вредности које пропагира, личне могућности...), преко друштва, политике, културе, религије, рода. Ковачевић своје *субјекте* промишља унутар поменутих парадигми, али исте те парадигме поричу њихове индивидуалне идентитете. И Чворовићи, и Топаловићи, и Радованови, и Вуковићи...све Ковачевићеве породице са свим својим члановима неповратно губе своје идентитете и постају *ЈА* без садржине, без воље за чињењем, лица „без својства” (САРАЗАК 2015: 115). Колико њихово друштвено *ЈА*, под огледалом других, успева да се изрази, да измили на површину, али у свој својој противуречности, толико лично *ЈА* остаје немо у својој трагичности. О таквом трагичном најбоље је говорио Шопенхауер, а његове речи наводи Саразак: „Чим одлучимо да продремо у себе саме, и када, уперивши око нашег духа ка унутра, пожелимо да себе посматрамо, једино успевамо да се изгубимо у празнини без дна; личимо самима себи на оне шупље стаклене лопте, из чије празнине избија глас чије је начело негде другде; и кад

²⁰ Кузмић, Александра. *Театар као историјски барометар*. www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:512342-Aleksandra-Kuzmanovic-Teatar-ko-istorijski-barometar> 29. 9. 2014, 15.15 PM

помислимо да ћемо дохватити себе саме, ми дотичемо, о ужаса, само привиђење без супстанце” (САРАЗАК 2015: 114). [подвукла Б. Т.]

Ковачевићеви протагонисти су се обрели у дехуманизованим условима егзистенције, у друштву у ком се ситуација све више компликовала, где се питање идентитета заметало у контексту колективне свести, а они бивали све мрачнији, опорији, опсесивнији. Тиме се и критички изоштравао и додатно усложњавао проблем идентитета као таквог, одређен као оно што јесте и оно што протиче, што се мења, и постоји у односу на Другога, јер је субјекат свестан немоћи да успостави сопствену кохерентност и да се интегрише. Из тог односа „на Другога” и „према Другога”, из несаломиве и провоцирајуће разлучености произилазиле су и све остале деобе: идентитет и декаденција, идентитет и власт, идентитет и нација, идентитет и свет, идентитет и породица, идентитет и језик. У том контексту се испитивала и функција етничког и националног идентитета²¹, посредством које се вишеструко идентификовао и учвршћивао идентитет појединца и група; „разоткрива слика света која је застрашујућа по насиљу, ускогрудости и неосвешћености ликова, али и извитоперености њихових идеологија.”²². Према мишљењу одређених аутора националност је опредмећена самосвешћу заједнице, али и представом коју појединац гради о себи, о свом имену, о својим почецима. Кроз колективну свест појединац развија своју (индивидуалну) и обратно – са осећањем властитог идентитета, он говори о националном самоодређењу. У том контексту *Балкански шпијун* и *Професионалац* би се могле посматрати као драме погодне за дубљу анализу начина на који национална структура једног времена одређује друштвену и индивидуалну и обратно. Национално у спрези са политичким хируршки прецизно продиру до најболнијих тачака историјске самосвести појединца (Илије Чворовића, Теје Краја и Луке Лабана) и откривају лабаве основе општих вредности које би требало да обједињују и чувају један колектив. Ковачевићевим драмама не недостаје психолошка мотивација. Штавише, она је морала бити присутна како би писац предочио оно што је био предмет његовог интересовања: човек и његов положај у свету, начин на који се преплићу индивидуално и колективно и као такви, испреплетани, једно друго условљавају при обликовању свести појединца о себи самоме; индивидуа (појединац) спрам задатости које му намеће ишчашени колектив.

Ковачевићеви „мислећи људи”, као носиоци дубоких девијација (менталитетске, цивилизацијске и антрополошке природе), трају у тој и таквој подељености и разједињености, свесно клизећи у властиту празнину коју не успевају испунити (попут Стефана Носа). Они траже оправдање за сопствена (не)чињења, а тиме и за своју природу и тако уљуљукују себе у енигматској представи о сопственом идентитету, као што то чине Илија Чворовић или Радован. Њихова пасивна личност изграђује и посесиван однос према свему што им припада, без обзира на то да ли су у питању особе или материјално и чини да они израстају у ликове породичних тирана. Тако се, на пример, Илија декларише као *гада куће, окућнице, жене и идеје о слободном човеку и слободној земљи* (КОВАЧЕВИЋ 1987: 205), а Радован као онај који би другима да кроји судбу (кћерки Георгини не дозвољава да се породи после пет година трудноће, од кћерке Катице је желео сачинити сина по сваку цену, а таста Станислава је успео наговорити

²¹ Антони Смит у својој књизи *Национални идентитет* пише о сложеној и апстрактној природи националног идентитета. Осим што наводи да се нација ослања на елементе других врста колективних идентитета, напомиње да је „национални идентитет у суштини вишедимензионалан: никада се не може свести на један једини елемент, чак ни у посебним националистичким фракцијама, нити се пак у некој популацији може лако и брзо створити вештачким средствима” (СМИТ 2010: 30).

²² Кузмић, Александра. *Театар као историјски барометар*. www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:512342-Aleksandra-Kuzmanovic-Teatar-ko-istorijski-barometar > 29. 9. 2014, 15.15 PM

да прода дедовину и исту замени сивилом града, пошто му је претходно узео новац и за тили час потрошио), да друге етикетира као издајнике (увек и прво своју жену Руменку), а у бити је он највећи – издао је друге и, поврх свега, издао је себе.

Сам предмет истраживања унутар дисертације устројен је тако да у сфери процеса обликовања идентитета утврди све формално-стилске поступке којима писац исти креира. Идентитет није статична и мртва категорија, већ се мења у зависности од различитих друштвених, историјских, културолошких и националних околности, не дозвољавајући да било ког часа постане ограничен и апсурдан јер тако захтева драмска ситуација²³. Сценски призори не сужавају унутарњи живот ликова. Штавише, они постају личности са сложеним психичким устројством. Њих обележава индивидуално, али и групно поимање сопства. Они јесу јединке за себе, али у константним метаморфозама, ужлебљени и условљени непресушном интеракцијом са другима (појединцима, колективом, средином). И поред опирања, у тим спонама обитава њихово поцепано ЈА. Они одређују начин, ток и исход његовог живота, јер „ја се гради кроз однос са околином и са другима, у оквиру група, ужих или ширих, уговорених или наметнутих.“²⁴

Развоју овог проблема и његовом преламању и научном проматрању кроз призму различитих гледишта допринела су и друштвена и културна збивања епохе у којој је писац учествовао и учествује, његови есеји, (ауто)поетички ставови, наративни потези. Они носе аутобиографски печат и формирају симбиотичку везу са идентитетима драмског опуса. У преплету комичног и трагичног они хомогенизују историју и фикцију и у таквом – оксиморонском споју воде ка „драми апсурда“.

Драмски опус Душана Ковачевића карактерише театрализација историје и враћање *бившем* времену; обележава га прича о разнородној типологији идентитета. Својим писањем Ковачевић је зналачки разобличио новија значења поменутог проблема који се дељењем множи и истргао га из *магле*, чиме је потврдио дубину и рељефност у својим делима.

²³ „Идентитет није нешто апсолутно, статично, непроменљиво, већ се мења са узрастом, са искуством, са историјским и друштвеним променама.“ у: Ериксон, Ерих, Х. *Идентитет и животни циклус*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2008, стр.11.

²⁴ Ериксон, Ерих, *нав. дело*, 9.

6. Проблем идентитета кроз драмске текстове Душана Ковачевића

Захваљујући драмским причама са колективним, породичним, политичким, националним и родним аспектима, настојаћемо размотрити проблематику личног (властитог/појединачног) идентитета Ковачевићевих лица у дискурсу поменутих парадигми, а посредством конкретних драмских текстова.

6.1. Лично у светлу породичног идентитета

Да бисмо писали о породици као неизоставном мотиву Ковачевићевих драма и као једном од конститутивних елемената који органски сраста и учествује у изградњи и обликовању идентитета, требало би испрва представити оне који је чине. У контексту изабраног драмског штива, поћи ћемо од лозе Топаловића да бисмо причу дисперзивно разгранали међу зидове куће Радованове.

У сталном преплитању друштва, појединца и породице писац изнова замеће концепт проблема идентитета усредсређујући се на породицу као најпогодније тло за приказивање свих погубних дејстава још погубнијег система, заривеног међу конвенције труле идеологије. Иста та идеологија је изглобила породицу из лежишта и променила је мењајући јој чланове. Пратећи повести Ковачевићевих породица, потврђивала се несрећа у њеним оквирима док су из ње излазили још несрећнији људи, оронулих и обесмишљених идентитета, али често и без њих.

Нема сумње да је породица била основно упориште целокупног Ковачевићевог штива, поље потраге за самоспознајом, али се чини да се она као лик-рефлектор и облик друштвене изградње/разградње личног најцеловитије показала у свету *Маратонаца* и *Радована III*.

6.1.1. У свету породице метузалема, лудака и богаља

Година 1972, јул/август. Са двадесет и две године Душан Ковачевић отпочиње живот писац, упакован страхом од нестајања, и то драмским рукописом о погребном предузећу. Пред читаоцем Ковачевићевог текста бесомучно дефилију, један другоме до уха, на траси потпуног посрнућа чланови дугога века породице Топаловић, власници погребне радионице с традицијом „Дуго коначиште”, искључиво изданци мушкога рода (Максимилијан (126 година), његов син Аксентије (102 године), унук Милутин (79 година), праунук Лаки (44 године) и чукунунук Мирко (24 године)). Сви они су потомци првог међу једнакима – Пантелије Топаловића. И сви одреда, тако „мужевни”, „добродржећи” и вазда гладни новца, граде свој однос на патолошким надметањима и огољеној борби за моћ, профит и сексуалну доминацију. Осим што зло стварају, они га и оличавају – себи су најопаснији и најкрвожеднији непријатељи, чему су сами допринели затварањем у уске породичне оквире. Све постоји, траје и остаје само унутар ове погребне фамилије. „Када функционишу као целина, Топаловићи су веома конзервативна,

егоистична и агресивна група, непријатељски настројена спрема свега што би могло да је угрози. Новине су прихватљиве ако доприносе бољитку породичног бизниса, а унутарња динамика почива на непрестаној борби за доминацију, која се показује било кроз уздизање себе самих, властитих дела и могућности, било кроз унижавање и вређање другог” (КУЗМИЋ 2014: 30). Они, осим што су увек спремни да другима *помрсе рачуне* (Лаки: „Ја сам се договорио са Ђенком да им мало помрси рачуне, ал’ ко ће знати шта сотона може”), *смрсе конце* (Лаки: „Иде Били Питон.” Милутин: „Били? Сигурно долази да тражи паре. Пустите га мени, ја ћу му смрсити конце”), *очерупају их ко кокошку* (Аксентије: „А данас ћу га очерупати к’о кокошку. Данас ћу му узети и гаће”), непрестано кују завере једни против других, живећи у складу са девизом *човек је човеку вук*. Аксентије Топаловић тако прети унуку Лакију да ће га „отерати на вешала”, али и остатку фамилије да ће „попадати к’о снопље после леда”. Лаки му не остаје дужан и, као прави изданак мафијашке породице, воли да су рачуни измирени (Аксентије: „Ја ћу ово пашче ноћас да придавим. Готово је.” Лаки: „Ти пса, ја твог оца, па смо квит”). У младости чувени тровач („Нека, нека си је убио. Тако сам и ја моју жену – к’о мачку”) господин Аксентије под старе дане зазира од свога окружења, непрестано страхујући да му чланови породице кују заверу, да желе да га се отарасе, да око њега стежу обруч. Страх који осећа очигледно га толико преплављује да није у стању реално сагледати шта се збива око њега. Помно пратећи дијалоге ликова који су огрезли у криминалу, учувамо да је посредни реч о инфатилним умовима, људима који не умеју изградити јасне представе о себи, а камоли о другоме. Али умеју ширити зло ослобађајући га свуда око себе.

Очеви и оци, синови, унуци, прауници и они *чукун* (где се не зна ко је коме отац, а ко коме син) под окриљем су родоначелника фирме и фамилије „предатора-метузалема” Пантелије, који их напушта „у цвету старости” и „пред крај свога живота” (а проживео је *само* више од једног века). Пантелија, односно његова смрт, означава почетак *трке* Ковачевићевих маратонаца. Са портретом *заједничког оца* се идентификују сви изданци славне нам лозе. Тако устројен, он управља њиховим животима и одређује путању њихових међусобних односа. Ковачевић га, дајући списак протагониста комедије, привидно спомиње само узгред, уз Максимилијана (126 година. Син великог Пантелије (КОВАЧЕВИЋ 1987: 24)). На почетку драме Пантелија је жив, иако се, парадоксално, то актуелизује тек када се сазна да је умро. Својим *одсутним присуством* (КУЗМИЋ 2014: 70) (где немамо конкретно појављивање лика, али он бивствује као у каквом магновењу, посредно, кроз приче потомака, у форми портрета и текста тестаментa) он успева *одиграти* улогу, и жив и мртав, до конца драмског комада значајно га одређујући.

Потомци Великог делају и трају у мраку (ако се они питају – у светлу) света гробља и мртваца, спутани тескобним, загушљивим простором у којем обитавају, *животарећи* на рачун експлоатације туђе смрти и у име туђе несреће. За њих је смрт начин да се профитира и „једини сигуран и вечити, велики и светски посао” (КОВАЧЕВИЋ 1987: 78); извор радости, живота, успеха. И када умре неко њихов (Пантелија), они су искључиво заинтересовани за имовину коју оставља, тачније за њено преузимање или, прецизније казано, грабљење. Безобзирна борба за већи део наследства, мимикрирана оданошћу родоначелнику лозе, почиње. Иако свако од претендентата види у томе своју шансу, показују се као неиновативни – Лаки и Аксентије се самопроглашавају за наследнике имовине пошто су претходно фалсификовали Пантелијин тестамент, у чему их раскринкава проницљиви и лукави Милутин. Њихова *оставинска расправа* само је друго лице борбе за доминацију у породици. Они су слика и прилика људи „што егзистирају око нас у свој саможивости своје неморалне самосвијести” (ФОРЕТИЋ 1974: 9), али и изданци једног времена и друштвених прилика којима се ни дан-данас не назире крај.

Топаловићи краду мртвачке сандуке из тек затворених гробова које касније, сарађујући са породичним и пословним пријатељем Билијем Питоном, препродају као нове. Чак и сандук у ком су сахранили Пантелију.²⁵ Не прежу ни пред чим и ни пред ким, а за душу не знају јер је одавно у поседу ђавола. Девијантни, морално застрашујући, умно *ишчашени*, огрезли у духовној учмалости и слепилу, поприлично болесни, у стању су да сахране читав свет.

Колико су дехуманизована, извитоперена ова *чудовишта* и настраности које пропагирају, потврђује онај од којег је све и почело (велики Пантелија): „Жао ми је што сте моји, а не деца неког мог непријатеља. Ко је вас познавао, не мора се бојати пакла; са ђаволима ће му бити лепше и пријатније” (КОВАЧЕВИЋ 1987: 59). За сва драмска лица у *Маратонцима* може се рећи да су обликована унутар „психолошке концепције” (ПФИСТЕР 1998: 268–269). Уроњени у материјалистички поглед на свет, код њих нема места за дубинска критичка самопроматрања. Они постају енигма у сопственим очима и, како Саразак рече, „једна врста лика који је сав празнина” (САРАЗАК 2015: 117). То их, на извештан начин, чини смешним, па отуда и прихватљивим.

Ова прича једне фамилије и о једној фамилији је *јурила*²⁶ писца самог, ваљда отуда што је несвакидашња, готово нерационална, животно аутентична. „Писао сам је две године по подстанарским собама као трагедију једног младог човека, присиљеног да се бави погребним пословима у фамилији метузалема. Писао сам је као сопствено осећање немоћи и жеље да напустим 'погребну државу'. Када сам је прочитао као завршни рад на трећој години студија, испоставило се да је реч о комедији, да сам се од ужаса бранио смехом, иронијом, цинизмом и црним хумором; црним као моја осећања тих година, у таквој држави.” (КОВАЧЕВИЋ 2020: 25). Иако натопљена горчином, гротескно и црнотуморно упакована, Ковачевић је умео казати да је након овог текст сам себе излечио, а касније се и „долечивао”.

Ишчитавањем контекста у којем је дата, уметнута међ препознатљиве нам менталитетске и друштвене шаблоне, у својој свести смо *дочитавали* Ковачевићеву инсинуацију – породица јесте алтер его појединца. Полазећи од стуба сваког здраво утемељеног друштва, настојао је да нам посредством општег предочи појединачно, посредством колективног – индивидуално. Рафинирано кроји причу о појединцима полазећи од темеља – породице и односа унутар ње саме. Исходиште проблематике идентитета, што је и идејно тежиште дисертације, Ковачевић поставља у међуљудске односе који суделују у изградњи идентитета сваког Топаловића понаособ, црнотуморно га рефлектујући кроз заједницу. Она драмски доминира. Представља не само тачку, не само тежиште већ и чвор драмске радње, чвор заплета и нешто што се не да размрсити.

Овај *камен темељац* у драмском свету *Маратонаца* није онај који креира, већ онај који рекреира смисао идентитета сваког члана. Породица постаје сила која дезинтегрише, дестабилизује, урушава и цепа биће свакога од њих. Занимљиво је да се Топаловићи углавном појављују заједно, лишени потребе за приватношћу, трансформисани у једно. Они без задршке парадиреју сексуалним искуствима, интимом машу да би њоме претили или се подсмевали.

²⁵ „Што да пропада онако добар сандук. Пред светом смо га сахранили како ваља. Донеси га.” у: Ковачевић, Душан, *нав. дело*, 71. стр.

²⁶ „Од неких прича сам успевао да побегнем, јер су биле моје, а неке су ме сустигле и „присиле” да их обелоданам и изнесем у јавност.”

Пред нама је заједница *болесника* (ни трунка од здравих, психосоцијално развијених личности²⁷), неспособна да активно овладава својом средином и да исправно опажа свет и себе. Лично је ту да би постојало зарад колективног (породичног), чиме несумњиво укида својства индивидуалног.

Породицу Топаловића конституишу времешни мушкарци, али и поред тога, пред животом не посустају. Штавише, неуморно воде битку са ветрењачама времена (постоји само да би у њему искушавали своју дуговечност) одупирући се усуду самом, верујући у то да смрти могу одолети јер је, за њих, и нема. Зато Лаки на Пантелијином погребу искрено изговара: „Дакле, на крају, у овом за све нас непроцењиво тужном и трагичном тренутку, у који никад нисмо веровали, јер смо мислили да ћеш и ово избећи, као што си многе ствари у животу избегао, дозволи да те поздравим једном песничком метафором [...]” (КОВАЧЕВИЋ 1987: 42).

6.1.2. Мирко Топаловић – на путу од индивидуе до типа и лика без идентитета (*Ако већ не могу бити цар, онда ћу бити – ништа*²⁸)

Стаменковић је сасвим тачно запазио да ти „неуништиви, похотни старци, раблеовски гладни живота” (СТАМЕНКОВИЋ 1973: 43), склони грђењу свега пред собом, потапају, гуше младића од двадесет и четири године (Мирко) са којим су у готово неодредљивом сродству (он им је и син, и унук, и праунук, и чукунунук). Верујући у покретачку снагу младости и спремност да промени универзум, Ковачевић Мирка ставља у први план. Прича о појединцу (Мирку) у ствари је база приче о колективу (лози целој) која неизмењена траје кроз време и неумољиво трује својом *биолошком задатошћу* и моћима наследног фактора. Чини се да ту билошску задатост породице најбоље предочава Подстанар из *Балканског шпијуна*:

Знате у породици има нешто што вечито кружи, што се враћа на прапочетак. Један мој пријатељ назива то 'биолошка задатост фамилије'. Ја сам вам причао да сам отишао пред дипломски, на филозофском факултету. Био сам убеђен да ћу у Паризу постати светски песник [...] Мој отац је, пре рата, у Нишу, држао велику 'Народну кројачницу'. Сви смо радили, цела фамилија, и свима је било добро, само сам ја бежао као ђаво од крста. Маштао сам како ће се радионица запалити. Тукао ме отац, стриц, брат... Када сам дошао на студије, у Београд, прелазио сам улицу кад наиђем на кројачку радњу. Бојао сам се, истрчаће моја фамилија, ухватиће ме и увући [...] (КОВАЧЕВИЋ 1987: 221–222).

Та прича о Топаловићима израста на угрожавању индивидуалности и идентитета сваког следећег потомка који „мора да сачека тренутак слабљења снаге, ауторитета и сексуалне моћи свих живих мушких предака да би могао да ужива у својих пет минута” (КУЗМИЋ 2014: 31). Таквим живљењем, ма колико им Мирко противуречио и настојао да се измигољи из њихових канци, ипак га одређују и играју улогу „друштвеног огледала” (ХАЛПЕРН, РУАНО-БОРБАЛАН 1981: 57). Захваљујући том статусу, успевају обликовати слику о Мирку каква њима одговара и као такву је послати, а тиме и наметнути, њему. Чине да он постане завистан и тако, узрочно-

²⁷ О ступњевима у психосоцијалном развоју личности, а бавећи се кризом идентитета, писао је Ериксон. Он наводи осам ступњева у претходно поменутом развоју личности: основно поверење, аутономија, иницијатива, марљивост, оформљење идентитета, интимност, стваралаштво и интегритет. у: Ериксон, Ерих, Х. *Идентитет и животни циклус*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2008.

²⁸ Ериксон, Ерих, Х. *Идентитет и животни циклус*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2008, 18. стр.

последично, њима подређен, али и одређен као социјално неактиван („Са двадесет четири године он још није ништа започео” (КОВАЧЕВИЋ 1987: 26)) лењ, недоследан у својим хтењима („Али, зато се већ десет година спрема да напусти ову усрану кућу. Већ десет година се пакује” (КОВАЧЕВИЋ 1987: 26)), етикетиран као неспособан да продужи лозу Топаловића. Тако представљен пред светом, Мирко има велик проблем када треба истом том свету да се прилагоди и да међ његовим зидовима изгради индивидуалност свог идентитета. Испрва, не могавши се супротставити наметнутом, унапред датом, наслеђеном, Мирко излази на сцену као несамосталан, деперсонализован, неснађен у простору и времену, пометен, безвредан, расплут у доживљају сопства²⁹. Такву слику о њему су направили они *доминантни*, они који гуше и спотичу некаквим узусима и канонима. Увек ускраћен за реч која би имала тежину, јер се све његове претње завршавају неславно – било тиме што му се старији чланови подсмевају и извргавају га руглу, било сценама „чаплиновске неме филмске бурлеске” (МАРЈАНОВИЋ 1985: 300) (у којима остали Топаловићи насрну на њега или га нечим гађају), Мирко, услед упитаности над сопственом личношћу, незадовољства ближњима и трагања за властитим идентитетом, одлучује да дела из освете³⁰ („Ако већ не могу бити цар, онда ћу бити – ништа!”) (ЕРИКСОН 2008: 18)), решен да се обрачуна са свима, а нарочито са доминантним очинским ауторитетом. Он је по духу и менталитету налик оном Чворовићевом Подстанару – на сличан начин покушава да се истргне из фамилијарних стега и породичног уносног посла, али постајући још окрутнији, још опаснији од опасних му предака. У том трену он искорачује ка некој врсти типизације и постаје носилац одређене нарави. Међутим, оно што се никако не може подвести под типично јесте оно што је својствено свим Ковачевићевим драмским *људима* – расцепљеност, односно подељеност унутар њиховог *ЈА*, а онда и унутар Мирковог *ЈА*. „Постоји једна тајна коју знају они који се овим послом баве нешто дуже”, изјавио је у једном интервјуу Ковачевић, „лик који припада неком одређеном типу, заправо мора да буде антитип. Ако желите да дођете само до типа, онда лик остаје само представник своје класе. Међутим, ако вас интересује карактер, онда лик мора, на некакав начин, да буде у сукобу са сопственом класом, са оним што би тај лик по својој друштвеној функцији морао да буде” (РАДОШЕВИЋ 1988: 11). У тренутку кад покуша начинити искорак, неку врсту преседана на сцену ступа снага личне воље (иначе несвојствена већини Ковачевићевих драмских лица), одлучност која покреће драму и чини да Мирков идентитет искорачи из поља неутралног, да његово *ЈА* буде *садржином*, да буде карактер, а не тип! Он одбија да *уђе у посао* (чиме се супротставља и истовремено негира дугу традицију своје фамилије, одбацујући идеју *И после Пантелије Пантелија*) и прети одласком од куће. Таква побуна бива неприхватљива за породицу. Мирко се ту не зауставља. Иде даље. Овога пута његова побуна и делање њоме испровоцирано бивају дочекани с одушевљењем од стране те исте породице. Снага воље која је првобитно била стваралачка, покретачка, постала је она која разара и буди анималну страну његовог бића. Природа те побуне бива маркирана наглашеним насиљем и свирепешћу које Топаловићи хладнокрвно поздрављају аплаузом – Мирко убија Кристину, силује Ољу и преузима водећу позицију у породици. Постаје гори од родитеља и предака.

Тежећи за афирмацијом себе (иако је у бити налик онима од којих потиче), оног часа када је одлучио начинити искорак (иако безуспешан) из породице моралних наказа и од њих се отргнути, *отићи у бели свет*, изградити себе, код Мирка су се појавили проблеми, „замор од сопственог ја” (ХАЛПЕРН, РУАНО-БОРБАЛАН 1981: 24). Његова побуна бива узалудна. Воља за

²⁹ О значају социјалних чинилаца (породица, збивања у социјалној, културној средини, као и историјске околности) у формирању идентитета и кризи истог писао је Ерих Ериксон у: *Идентитет и животни циклус*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2008.

³⁰ „Мирко: – Криво ћу вам се осветити! Криво!”, у: Ковачевић, Душан, *нав. дело*, стр. 60.

слободом као да се окреће против њега самог. Одсуство моћи и довољно снаге на путу за преображај сопства створили су тензију између потпуног припадања породици и независности. Њихови сукоби (и *неспоразуми*) попримили су видове отворене борбе, са транспарентним облицима непоштовања, цинизма, презира и горчине. Уместо да се гради кроз однос са околином и са другима, у оквиру групе којој припада (упоређујући се са њеним члановима), кроз преплитање колективних идентитета (он је и син, и унук, и праунук, и чукунунук; и пријатељ, и партнер...), они су и даље њиме манипулисали – све до завршне сцене када се његово право, исконско ЈА огољује и потврђује у својој умној и духовној болести. Услед константно растућег незадовољства (почевши од осећања ниже вредности који му чланови породице намећу, па до повређености и осећања беса због Кристинине преваре и Ђенкине издаје), остварује се извесна перипетија у конципирању идентитета његовог лика. Али не она која би изазвала шок снагом разоткривене истине о његовом бићу, већ она која изнова и додатно потврђује добро нам знано и својствено свим Топаловићима одреда – физиономија ликована у којима чучи нешто зверско. Једино примесу новог у старом открива он – Мирко (пошто до тог трена није био свестан сопственог потенцијала јер је робовао заблудама да није дорастао својим прецима). Или је посредни само реч о симулакруму новог, с обзиром на то да Мирко спознаје исту ону рушилачку снагу својствену његовим прецима, само што је она овога пута у његовим рукама, чини се још интезивнија, још мрачнија од наслеђене? Њоме Мирко превазилази себе и све остале Топаловиће. Од тог часа се њиме и његовим чињењем знани им убилачки порив и агресивност манифестују и ван зидина куће Топаловића, попут меандра се грана, мултипликује и изводи на београдске улице (до тада су се обрачуни и убиства одигравали под њиховим кровом, понекад, стицајем околности и ван њега (Прегажени Човек, „нестале” жене). Посредством предочене трансформације истим и на исто, Ковачевић је Мирка ставио на развојни пут од индивидуе до типа, на пут који је означио растакање идентитета и губљење језгра његове индивидуе. Трагично уништавање Миркове личности од стране породице (која је погубна, рушилачка, уместо да буде она која ствара и обнавља), а којем претходи гушење воље и моћи самосталног одлучивања, на драматуршком нивоу значило је дефинитивно брисање његовог карактера и Мирково свођење на *лик без идентитета*.

Иако се испрва чинило да му није ни на крај памети преузимање доминантне позиције у породици (интересује га само колики је његов део наследства који би му омогућио да похрли у свет), исти тај Мирко „осваја лидерско место у породици која га је до тада кињила и ниподаштавала. Тако се први пут у историји фамилије Топаловић син намеће као ауторитет и предводник и поред тога што су отац и деда још држећи, у снази” (Кузмић 2014: 33). Тиме је само настављен континуитет изопачених мерила. На потенцијалном *путу промена* бар једног из клана Топаловића згрануто смо спознали да промена нема – сви они као јаје јајету наличе. И тако исти, једнаки расветљавају потку кључне нити константног сукобљавања међу Топаловићима. Она израста на жељи сваког млађег члана породице да приграби превласт и на мржњи коју гаји према оцу и осталим старијим члановима.

Ниједан протагониста комедије се не мења, „већ само увећава своје једино лице, лице настраности” (ПЕРВИЋ 1973: 15). Сви су из истог брлога. Ни добри ни зли, али аутентично аморални³¹ јер се ритам који их покреће не покорава етичким правилима – морал не познају јер је задовољење личног увек на првом месту. Оваквим штивом Ковачевић нам је обезбедио сусрет са катарзом, али таквом да нас је својом истином паралисала.

³¹ Делање Ковачевићевих јунака посматрано је, на известан начин, и ишчитавано у светлу теоријских размишљања Сузана Лангер. (Лангер, Сузана К. *Проблеми уметности*. Прев. Александар Спасић, Ниш: Градина, 1990. година)

6.1.3. Тип или индивидуа

У Аристотеловој *Поетици* одређење карактера (ethos) је дато готово необавезно, као „скупина психолошких и моралних црта”. Међутим, како бележи Саразак, у постеурипидовском развоју западног позоришта, „карактер – што значи ’белег’ – постао је средиште индивидуализованог лика, његово језгро” (САРАЗАК 2015: 110). На самом прелазу у XX век, очигледно је цепање тог језгра, његово комадање. Потврду за исказано изналазимо у драмском свету о Топаловићима, где је оно у свој својој пуноћи представљено; у свету који није толико бесмислен колико је ишчашен.

Чим је између типа и индивидуе посреди *или* значи ли да нам овај драмски свет доноси/односи неку нову поделу? Или нам је Ковачевић прилаже у аманет као какав *рачун* вековног расула, распада, насиља, злочина учињених у међусобним обрачунима? Овога пута ти сукоби (и неспоразуми) проистичу из нуклеуса – породице, излазе на улице и преливају се у друштво само. Настраности, дивљачко понашање, искривљени погледи на живот и људе, зло које Топаловићи прокламују својим делањима учинили су да одговорност буде општа. Дозволили смо да се морал посуврати, а да најгоре постане прихватљив и легитиман облик живота.

Потка кључне нити гложења у *Маратонцима* почива на релацији појединац – колектив, односно Мирко (млађи) – остали (старији) Топаловићи. Додуше, када је ова дуговечна породица посреди, године донекле бивају релативизоване, јер сукоб се преноси *с колена на колена* и тиме умногостручава.

Бавећи се овом деобом, расветљавајући потенцијална проблемска места, проматрања ћемо наклонити на дихотомију у концепцији лика коју предочава Пфистер. У концепцији лика коју даје Пфистер, а када је реч о односу типа и индивидуе, ваља поћи од онога на чему почива њихова различитост. Овакво тумачење ће бити од великог значаја при интерполирању поменуте различитости у свет Ковачевићеве драме, а тиме и у концепцији идентитета његових протагониста. Према Пфистеровом промишљању, „тип се апстрахује из индивидуалног како би могао представљати оно неиндивидуално-опште, што сужава његова обележја на оно што је типично, док се иза лика конципираног као индивидуа, скрива интенција да се нагласи оно јединствено и непоновљиво” (ПФИСТЕР 1998: 266).

Сходно наведеном, можемо се питати колико су ликови у Ковачевићевим драмама типизирани, а колико индивидуализирани карактери? Његови *мислећи људи* стоје на међи ове дихотомије, неумитно подељени унутар себе самих, између *већ виђеног* и *несвакидашњег*. Подведени под одређени тип, истовремено су врло индивидуализовани својим карактером. Услед поменуте двојности, једно је сигурно – карактери Ковачевићевих ликова су статичне категорије, не мењају се током драмске радње, већ се само откривају у свакој сцени и сваки пут све више.

Посматрани као целина која израста на једној идеологији, на погледу на свет преломљеном кроз карактеролошке нијансе свакога понаособ, Топаловићи јесу јединствен организам, личности са јасном свешћу о себи. С друге стране, ужљебљени у односе са другима и са околином, неминовна трвења (произашла из тих односа) су исценирала причу у којој је поставка ликова бивала другачија, с насумичним метаморфозама лика-индивидуе у лик-тип и

обратно. И као типови и као индивидуе, драмски карактери, које је изродила једна фамилија, радњу успешно воде и мотивишу.

Чињеница да протагонисте Ковачевићеве драме одређује свет очинског ауторитета и да фигура оца остаје надмоћна у односу на сина док год је отац држећи, сукоб се преноси и умножава *дељењем* (супротстављањем, раздором, обрачуном) не само између унука и деде већ и прадеде, ако постоји. Пошто је извесно да се Ковачевић одлучио за овај модел, отуда Александра Кузмић полази од традиционалне дијахронијске типологије познате од античких времена, а утемељене на архетипу који је предочен обрасцем чији су актери *шкрти старац* и *лакомислени син*³².

Лику *шкртог старца* у Ковачевићевој комедији најближи су Аксентије и Милутин. Обојица су стари, напрасити, себични. Новац љубоморно чувају од млађих нараштаја и љути су супарници својим синовима, а често и унуцима, када су посредни љубавне работе. У поменутим работама њихова бескрупулозност и простаклук не знају за меру. Њихова шкртост под контролом је њихових мисли и поступака. Једино новац не жале када треба угодити себи, сопственим прохтевима, што је атипична особина за овако конципиране ликове. Интересантно је и то што не штеде када треба купити нешто остарелим очевима (Аксентије купује Максимилијану скупе ципеле, а Милутин Аксентију протезу). Одступајући од типа шкртог старца, Ковачевић их приближава индивидуи. Колико у бити слични, толико су ови шкрти старци међусобно различити, а тиме и индивидуализовани. Насупрот Аксентију, немоћном старцу који је у сталном грчу због страха за сопствени живот, а представља се већим, храбријим, моћнијим него што јесте (говорећи о себи апологетски, хиперболишући сопствене квалитете), стоји Милутин који све конце држи у својим рукама. Он влада простором и временом. Одлучан је и прибран у кризним ситуацијама и отуда његова реч има тежину и јесте главна.

Тип *лакомисленог сина* би се могао применити на сваког сина међу Топаловићима. „Он би својим поступцима, поткрадањем новца, неумесним трошењем онога што није сам зарадио и заљубљивањем у неприхватљиву девојку требало да разголити друштвене или породичне прилике које су га учиниле таквим” (КУЗМИЋ 2014: 48). На основу наведеног, његово понашање би се заснивало на конфликту, на супротстављању окошталом, патријархално уређеном и убилачком миљеу који једино уме да згрће новац и пропагира агресивност. Из ове перспективе се чини да је Мирко у потпуности обликован као тип (посебно ако знамо да живи *на грбачи* осталих Топаловића и да је заљубљен у неприхватљиву девојку). Ипак, расплет *Маратонаца* казује и потврђује – развојни пут најмлађег Топаловића је другачије трасиран. Мирко не да не разара породицу из које потиче него је истовремено и потврђује у њеном битисању и надилази у свој својој бруталности и убилачком пориву.

Наспрам Мирка, ако говоримо о односу очева и синова, стоји Лаки. Је ли он, како Кузмић каже, „шкрти старац или лакомислени син” (КУЗМИЋ 2014: 46, 48), у односу на оца Милутина? Према својим годинама (има их 44) он никако не може бити шкрти старац. Александра Кузмић га позиционира на каквој „средокрећи развојног пута од лакомисленог сина до шкртог оца” (КУЗМИЋ 2014: 48). У односу на свога оца, он се у важном делу живљења „еманциповао”, где Кузмановићева поменуто локализује у домен сексуалности. У драми се у

³² Видети о томе више у: Кузмић, Александра. *Слика света у драмама Душана Ковачевића*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2014.

више наврата говори о Лакијевој сексуалној незаситости према Ољи, уз одређене аспирације према Мирковој девојци Кристини. Због оваквог нијансирања његове личности, као и због покушаја да сина Мирка приволи да уђе у породични посао, Лаки у себи обједињује тип и индивидуу. Сваки пут када има разумевање за неспособног сина, Лаки искорачује из домена који је типски за Топаловиће и постаје индивидуа. Он не поседује ону грубост и свирепост (бар не у оноликој мери) која је својствена осталим члановима лозе. Не да се у целости увући у какве шаблоне и мантре.

У друштво ове породице лудака Ковачевић уводи онога коме су крађе, обијања и пљачке у крви – Ђенка Ђаво. Говорећи о настанку овога лика, писац је рекао: „Ђенка Ђаво је аутентичан лик. Био је мој комшија, типично дете-ђаво. Завршио је касније у неком поправном дому. Када је филм „Маратонци трче почасни круг” премијерно приказиван у Шапцу, он је био главна звезда, сви су мислили да је то у ствари прича о њему. А ја сам само пошао од његовог имена које добро стоји и фонетски и карактерно за човека склоног ђаволијама” (КОВАЧЕВИЋ 2017: 154). Овако одабраним надимком, његов лик је одређен и пре него што је ступио на сцену. Тај „рођени разбојник” хода по ђавољој стази, вукући за собом и Мирка, таман да начине још злодела јер их, иначе, нема довољно. Осим што се наглашава психолошки профил, његовим надимком јасно се указује на припадност одређеној друштвеној групи која га центрипетално увлачи у себе, разара га и од њега чини не само биће без нарави већ и без идентитета. Ђенка је „с оне стране морала”, човек подземља, слаткоречиви заводник, битанга и хохшатплер који с лакоћом прихвата нечасне послове и бива легитимисан као подлац. Одрастањем без родитељске бриге, препуштености себи и улици, оптерећености наслеђем да му је отац робијаш, Ђаво настоји искупити сва своја страшна чињења. Шта год чинио или говорио, он се конфронтира самом себи, потврђујући дубоку противречност између онога што ради, говори и мисли. Зато себе непрекидно представља као човека који тек што није окренуо нови лист, као бољег човек од оног каквим се представља. Стога одбацује сопствени идентитет ради одабира идентитета који је далеко од његовог стварног. Циљ Ђенкине мимикрије јесте да се прикаже у бољем светлу пред околином, у односу са Другим и пред Другим, а да у бити, међу своја четири зида, остане исти. Дихотомија унутар његовог идентитета потврда је Ђенкиног настојања да буде *обоје у исти мах*: „воља и неоствареност, биће и маска, стварност и привид [...]” (ГУТКЕ 2007: 107), збир разнородних лица и улога. Он искључиво гледа себе и личну добит. Притом, не мари кога ће слагати, изневерити, опљачкати или убити. Лаж је срасла уз његово лице толико да је постала његово друго *ЈА*. Ништа му није свето и ни до кога му није стало. Услед неспособности да воли, увек је „на граници да некога убије”.

Ђенка завиди Мирку на брижноме оцу и смислу за бизнис који Топаловићи демонстрирају: – Знаш, буразеру, да је мене неко у животу само (*колико Мирка Лаки*) волео, ја би’ данас био...председник општине. Био би’ господин човек. [...] – Да је Лаки мој отац, срушили би цео свет. [...] – Ина тиш се с људима, уместо да се прихватиш посла. Ко данас има лову ако нешто не мути и ваља. Еј, бре, је л’ ти видиш где живиш? (КОВАЧЕВИЋ 1987: 37, 39). Овим рефлексијама постаје извесно да Ђенка прижељкује оно што нема – породицу, али не ону здраву, ону која негује праве вредности, већ баш такву какву представљају Топаловићи – извитоперену и накарадну; ону која ће бити залеђе, подупирач сви његовим преварама које су истовремено и њихове. Одсуство породичног фактора је *осакатило* Ђенкин идентитет, лишило га целине и упоришта сопствене личности. Стога у судару са светом изван своја четири зида бива дезорјентисан.

Ковачевић, и поред *историје* о усуду овог јунака, у извесној мери показује наклоност, разумевање за његов овакав живот и као таквог га прихвата. И када му *суди*, он заправо оштрице критике шаље на рачун искривљене и дехуманизоване стварности. Свесно нам казује да корене посрнућа и урушавања појединца ваља тражити у њој – овако рђавој, изопаченој, злој и лишеној суштинског смисла.

6.1.4. Болна комедија о самоиздаји

*Ноћима сањам поглед са брда
Све старе куће родног краја,
Ноћима сањам зелена поља
И плаво небо мога Завичаја.
Ноћима сањам трешњу у цвету,
Сва је у белом као невеста;
Ноћима сањам да се удаје
Та моја Трешња за принца Бреста.
Ноћима сањам вашар у селу,
Велики вашар јесењих боја;
Ноћима сањам ја коло водим,
До мене игра Милица моја.
Ноћима сањам млад сам ко некад,
Крај старе куће насмејан стојим;
Ноћима сањам како се будим
И буђења се једино бојим.*

(Из драме *Радован Трећи*)

Од свих Ковачевићевих драма чини се да је *Радован Трећи*³³ био онај камен у ципели, оно што је *стало на жуљ* како позоришној, тако и књижевној критици. Говорили су да се писац задовољио *сувише малим и сувише лаким, да је све остало на неколико мршавих досетки*, на пукој замисли... Све поменуто, а нису се бавили социјалним слојем драме, занемарили су њен политичко-идеолошки³⁴ аспект и *осећање живота* које је куцало у дубинама њеног драмског бића. Је ли несрећа ове *болне комедије* била у томе што је уследила убрзо након величанствених *Маратонаца* или узрок њене *изворне осредњости* треба тражити у ненадмашном глумачком остварењу Зорана Радмиловића који је удахнуо живот оном Ковачевићевом Радовану? „Мит Радмиловићевог Радована” (МЕДЕНИЦА 2005: 1) је, на себи особит начин, отежавао читаоцу да се пробије до самог текста и његове нутрине. Само проблематизовање овога мита успоравало је

³³ „Радован Трећи одигран је 299 пута. Прослава 300. представе није изведена; Зоран Радмиловић је преминуо после краће и тешке болести у 52. години. У болници ми је рекао да неће моћи доћи на јубиларно извођење јер је 'оправдано спречен'. Шалио се, а видело се да му није до шале. Комеморативна 300. представа изведена је уз помоћ телевизора и снимка једне раније јубиларне представе. Остали глумци из представе били су на сцени док је Зоран са екрана говорио своје монологе. Завеса се убрзо спустила и то је био коначни крај Радовановог живота на сцени Атељеа 212” (КОВАЧЕВИЋ 2020: 23).

³⁴ Не треба превидети чињеницу која је свакако одредила и саму драму, а тиче се њеног ширег локализовања у времену. *Радован Трећи* је написан после Другог светског рата, у време владавине комунизма и тоталитарног система власти, који је као такав себи обезбеђивао апсолутни ауторитет и тиме кршио нека од основних људских права. Отуда „комунизам и није био ништа друго до једна велика комедија, која је, нажалост, и те како била болна” (ЧОЛАК 2007: 199).

реципијента у обуздавању наметнуте предрасуде, али и у изналажењу слободе читања и разумевања на коју, после свега, сви полажу право.

И поред свих *отежавајућих* околности и типичног *неспоразума* између критике и књижевног ствараоца, стиче се утисак да су читаоци боље осетили свог писца од критичара.

Те 1973. Ковачевићево перо је изнедрило причу о људима из Завичаја, о дошљацима заробљеним менталитетским аршинима, о дојучерашњим сељанима и овдашњим жртвама града који их је прождерао тако *мале*, у *великом* слуђене и у највећма трагичне. А чинило се да ће ови „провинцијалци” добити статус „домаћих освајача”. Све одреда сломила је опседнутост чињеницом да је *тамо* другачије и боље него што су мислили; да светла велеграда чекају само њих док су они ногама још у своје љубљеноме Завичају, одржавајући илузију о томе да се имају где вратити ако *овде* крене по злу. Кад постану свесни да немају куда, а ни коме, биће касно, јер ће им Град (својом енергијом) већ узети „планинску крв”, ону свежину с којом су закорачили на његов асфалт. Извесно је само „да ће се (ускоро) вратити у Завичај, али сад у црним колима, на место где их чекају преци, вековима” (КОВАЧЕВИЋ 2017: 167). У томе је пребивао сав *бол ове комедије*.

Док грчевито желе сачувати традицију од које су побегли, они преживљавајући батргају у благу свакодневнице апсурда узалудно покушавајући да у истом обједине традиционални морални поредак у ком су до јуче живели са излишним илузијама које им намеће хаос градског живота у који су упали: посувраћен систем вредности, глава у облацима која пристаје на поистовећивање са јунацима тривијалних телевизијских серија и бескрупулозни снобизам који уништава и последње зрно хуманости у њима претварајући их у људе-лутке изгубљеног погледа. Како се могућност повратка није нудила, у сусрет им је долазила неминовност која је налагала да делају у оквиру система где распадање царује. И онда се десило отрежњење као слетање у свет реалности и немилосрдног стварног живота; такво цепање унутар њих самих да више нису могли знати ни ко су били, одакле су поникли, ни шта су постали. Једино је било очигледно да су се одродили од сопственог бића, од властитог идентитета. Град их је користио колико му је било потребно, а онда их је одбацио, одстриано их као *сувишне* и на крају згазио. *Тужан је поглед с дванаестог спрата: /висина људе од људи дели, / из стана у небо воде врата, / на небу смо се рано срели [...]* (КОВАЧЕВИЋ 1987: 96) – стих је из једне песме о фарсичном животу Радована и Радованових у солитеру, на дванаестом спрату.

Захваљујући слојевитости уметничког света дела, а нарочито његовим, од стране критике занемареним, социјалним и политичко-идеолошким аспектима, Ковачевић је знао да трагичност света о којем пише може изразити и осветити само комедијом. Не потцењујући значај смеха у животу, окрепио је све: и читаоце/гледаоце, и своје *мислеће људе*, и себе. Стапањем фантастичног и реалног, чиме је изражавао апсурдност света и човека у њему, писац нам је јасно показао да *Радован Трећи* има дубоке корене у драматургији Бекета и Јонеска, нарочито у домену приче саме, „где долази до неописиве збрке у радњи, која се разрешава изненађујућим апсурдним обртом” (СТАМЕНКОВИЋ 1987: 280), али их и ирационалношћу која се односи и на село и на град чак и превазилази.

Заподенувши причу о декласираним, традиционално-конзервативним људима у урбану колотечину, где је продор европског начина живљења евидентан, Ковачевић је у руху свог

особеног дара *Радована*³⁵ обликовао као сатиричну пројекцију националног менталитета и уједно као иронично-породичну антитезу основној традицији националне идеологије. Баш ту се рађао смех, и то онај опори, „окрутни смех у очајању” (према ЛАНГЕР 1981: 392), пун горчине, негодовања, нетрпељивости, оштре критике из које је израстао и сам критички интониран хумор, с дозом песимизма услед човекове немоћи да се супротстави, а камоли савлада апсурд. У природи смеха његове драме, у носиоцу (јунаку) истог и у апсурду који је све преплавио ваља тражити и наћи све њене потенцијале. Захваљујући поменутом, а често запостављеном аспекту у приступању тумачењу Ковачевићеве драме, она је као таква успела да се измигољи из сенке *Маратонаца* и изађе на чистину у свој својој величини. Био је то бљесак самодоказивања! У претходно наведеном је била *жила куцавица* толико оспораваног и само критички непроницљивом оку читаоца/гледаоца *бледог* драмског текста.

6.1.5. Породични идентитет Ковачевићевих људи из Завичаја

Како је комедија опаска о људској природи и њеном отелотворењу, онда је и Ковачевићева драма прича о човеку, о људима, упокована међу зидине чудовишности две породице – Радована и Вилотића. Тако Ковачевић изнова актуелизује кључне мотиве свога писања – породицу и завичај.

Сви људи из Завичаја постоје и трају искључиво у својим породицама. Она је као микросвет друштвеног догађања била детерминанта њиховог *Ја*, али и његовог распада на прелазу из традиционалног у савремено. У породици је, својствено Ковачевићевом писању, лежала бит, основно упориште. У исти мах је била и извор и ушће целокупног збивања, одређујући чинилац сваке јединке у своме саставу и изданак њихове аутентичности. Породицом је условљен или заточен главни јунак *Радована Трећег*, а посредством њега и остали протагонисти драмског збивања. У њој писац тражи и изналази „метафору света”, посредством ње говори о традиционалном патријархалном моделу који формира искривљену идеологију јунака, о судбини дошљака из села у град. Она је лик-рефлектор за све, дефинишући чинилац. Кроз породицу и конфротације унутар ње, Ковачевић прелама прилике и разноврсне облике кризе у друштву које постаје катализатор сукоба унутар сваког појединца понаособ. У њеним оквирима, кроз узајамни утицај појединаца, непрестано се изграђује и остварује идентитет, али, с друге стране, она уме бити и она сила која га разграђује, урушава, подрива уколико појединац нема дар прилагођавања.

Ову болну комедију о самоиздаји и њене носиоце Ковачевић смешта у породично окружење изникло из корена племенског уређења, чиме је опстанак индивидуализма и независности њених чланова доведен у питање.

С једне стране су чланови Радованове породице: његова супруга Руменка (Ру Станиславс јој је уметничко име) и кћерке Георгина и Катица. Свакако, овде би требало навести и чланове Радованове шире фамилије – Радованов таст Станислав и Станислављев брат Василије. Наспрам ове, по много чему ишчашене породице, стоји неколико мрских, заумних, подмуклих и на све спремних Вилотића. Из Јеленчетове приче, представника *фамилије мрских Вилотића*, сазнајемо да их има осамнаест (мада Станислав тврди другачије, јер никако не успева да их преброји, па каже: – *Има вас између десет и сто шездесет. Таман стигнем до дванаест, кад,*

³⁵ У даљем тексту смо на овај начин означавали Ковачевићеву драму *Радован Трећи*.

неко купи ново одело, неко пусти браду, неко се ошиша... (КОВАЧЕВИЋ 1987: 89). На основу бројности ове породице (која посредно указује на људе који су изгубиле своје лице (индетитет)) и према суду који о њима изриче њихов љути непријатељ, кад каже да су *код њих остали само разбојници, сецикесе, коњокрадице и покварењаци* (КОВАЧЕВИЋ 1987: 89), сазнајемо да је посредни реч о људима упитног морала, али и чудноватих карактеристика: *један од осамнаесторице хода натрашке, други муца, трећи има пет имена...* Само наизглед другачија, а заправо са исте стране и у истој мери зачудна је и Радованова породица њиме предвођена – њихова ненормалност је временом за њих постала нормалност, чиме је и култ породичног имена доведен у питање (почевши од Радована, уништитеља породице, и греха који се, слутимо, збио у времену пре почетка радње и у вези је са породицом Вилотића и Јеленчевим пореклом, преко Георгинине петогодишње трудноће до Катичине зле судбе чије је узрочник нико други до отац). У свету ових дезинтегрисаних породица, где се више не зна ко је ко и ко је чији (више нисмо сигурни у то чији је син главати Јеленче, а чији отац главати Василије; да ли је Катица Вилотић, а Станислав отац Руменки), нико од њихових чланова не размишља да дигне глас, да се супротстави постојећем изопаченом систему вредности и да побегне. Штавише, они се ових породица грчевито држе, свесни да њихова ишчашеност једино може опстати унутар ње, исте такве. Прикривајући своје мане, они остају привржени својој сировој виталности и себи без скрупула, а тиме и радикално непоправљиви. Наведено не изненађује, нарочито ако се узме у обзир да су ови ликови унутар своје затворене психологије, препознатљиве представницима одређеног менталитета и овог маловарошког сентимента, веома мало подложни било каквој промени.

Ове две породице чине окосницу Ковачевићеве драме. Оне су поникле из истог корена, потичу из истог Завичаја и сада живе у истом солитеру. Важно је истаћи да су они некада чинили једну породицу и да је, према Катичиним речима, Радован желео да се Георгина баш уда за Вилотића „пошто би му тако крај из кога потиче давао важност у вредносном поретку племена” (ГРБИЋ 2018: 217): – [...] Ти си лично и персонално наговорио Георгину да се вуцара са оном барабом, јер је из твог Завичаја. Хтео си зета из Завичаја, да направите велику свадбу, коју ће памтити генерације, до смака света... [...] (КОВАЧЕВИЋ 1987: 93). Овакво правило, на којем су почивале некадашње породичне задруге, подразумевало је друштвену изградњу идентитета, где се *Ја* градило кроз односе са околином и са другима, али и кроз тензију потпуног припадања и независности, с тим што се независност готово потирала у име колектива. Стога и не чуди сам завршетак драме, где сви одреда прелазе на страну истоветне породице и зарад заједнице. Сви осим Георгине. И не зато што није хтела, јер право да бира није ни имала, већ зато што им је био потребан *непријатељ* (таман био и њихове крви) којим би потврдили своје сопство и само привидно ненарушену породичну целину:

РАДОВАН: [...] Ми морамо бити сложни и заједно протерати Георгину, јер је она овај рат изазвала! Смишљено, подмукло, намерно! (КОВАЧЕВИЋ 1987: 13) [подвукла Б. Т.]

Док има опасности, биће и њих, и то на окупу – како племе налаже. Но вратимо се почетку и ономе одакле је све почело. Радованова кћерка Георгина, његов *дугогодишњи бол*, невенчана је затруднела са Марком Вилотићем, а он ју је оставио, отишао у Америку и од тада се о њему ништа не зна. Укаљана Георгинина част биће иницијална каписла у распламсавању већ постојећег рата између ове две фамилије. У овој игри рата, супротстављене стране подижу барикаде, разапињу бодљикаве жице, бацају бомбе и пуцају једни на друге. Намеће се питање – траже ли они у овој *игри* ослобођење од привида и од свега чега се не могу ослободити? Ови пометени умови томе не теже. Игру претварају у шегачење које прераста у самопоништавање.

Традиционални морал, који укида слободу воље и право на лично, и често газди достојанство човека, а кога се Радованови слепо придржавају, не допушта Георгини да невенчана роди, па је приморана да своју трудноћу носи пуних пет година, „чекајући да се њено благословено стање легализује” (СИМОВИЋ 2002: 9). Пред нам је прича која на апсурд упозорава! Као таква, изазива језу спрема огољене страхоте која је у њеном *бићу*.

Силовита одбрана части породице, и по цену одбацивања рођеног, долази од онога који је све сем оличење исте. Радовану је узор херој телевизијске серије који се сиротиње спасао тако што је опљачкао банку, убио службенике и развио неки бизнис. И неко кога Радован обожава, глорификује иако његов јунак не постоји. Џорџ³⁶ је за њега све оно што дошљаци по солитерима нису успели остварити; „дошли су у велики град из Завичаја поноћним возом, али им је срце, увијено у кошуљицу душе, остало у кући са мајком на прагу [...]” (КОВАЧЕВИЋ 2020: 26); неко коме Град својом енергијом није неосетно, неприметно узео „планинску крв” (КОВАЧЕВИЋ 2017: 167), „испразнио” га и прегазиио (попут Радована).

Поистовећујући се са *човеком* којем је морал велика непознаница, Ковачевић је конципирао лик Радована као лажног морализатора, човека без образа и обзира. Снагом примитивца и *моралног просјака* овај породични тиранин тера кћерку од себе и из куће док се удајом *за било кога* не искупи за почињени грех. Због паранормалног настојања да по сваку цену сачува дискутабилну част и одржи умишљену „позицију” у породици која чини све сем што га подржава и поштује, Радован им постаје стран и упорно се са њима сукоби без неког разумног и оправданог разлога. Док у *Маратонцима* јунаци показују поштовање према фигури оца, овај отац и муж не ужива ничије поштовање. Штавише, он се боји кћерке *мушкараче* (Катице), а супруга Руменка увек настоји да га омаловажи (називајући га *неспособњаковићем, бедником, будалом*) и уништи његов интегритет, иако је пред њом Радован привидни *мушкарчина* који прети, псује, удара. Отуда се чини да је Георгина трудна само начин да се изађе из оквира несносне породице и покрене сукоб са светом изван ње, ако се свет *мрских* Вилотића може појмити као свет друкчији од оног у ком су сви учаурени, егзистенцијално зацементирани и духом ограничени. А не може, јер су они исти, не једнаки или слични, већ *исти* у особинама које им писац не би придавао да их не могу имати (ако их претходно нису имали). У судару са *истима* они поништавају себе и своју аутентичност, односно себе изневеравају, о чему сведочи завршна сцена другог чина. Сви јунаци *Радована Трећег*, а не само Радован, прелазе један по један на страну Вилотића и одрођавају се од властитог идентитета издајом својих идеала „који су им били јасно додељени на почетку драме или много раније док су размишљали о удаји (Руменка и Георгина), о просперитету у граду (Радован) или о девојаштву (Катица) (ГРБИЋ 2018: 213)”. Непријатељи себи самима, услед немогућности да се носе са сопственим погрешним изборима, сеју зло, мржњом делају против других. Замрла интроспекција, а тиме и могућност процене ваљаности сопствених намера, избора и чињена, чини да друге криве за своје грешке. Ликови не спознају сопствене мане и њихову погубност,

³⁶ „А Џорџ је био мој комшија из детињства, озбиљан митоман и ситан криминалац који је причао невероватне приче о свом 'раду' у иностранству. У подземље је ушао тако што је у једној мрачној улици Минхена подигао шахт; спустио се металним мердевинама до ходника који га је одвео у канцеларију шефа мафије. После краће и вратоломне вожње постао му је шофер. Возио је најбржа кола на свету. [...] Џорџ – Ђорђе С. – био је старији од нас таман толико да нико није смео да посумња у његове приче, испричане и одигране у дворишту интерната Учитељске школе, обично лети, током распуста, у неке позне сате. Да ли му се ико икада смејао док је причао и глумио? Био би то последњи смех у нашем, већ ионако невеселом граду” (КОВАЧЕВИЋ 2020: 26–27).

тако да и у овом драмском тексту изостаје комични анагнорисис, она *весела катастрофа* којом би комедија као таква требало да се оконча.

6.2. Лично у процепу колективног, политичког и националног идентитета

„Сваки човек јесте посебна индивидуалност, различита од свих других индивидуалности, јесте свет за себе и свако жели да сачува бар део те сопствене индивидуалности. Али човек је истовремено и индивидуалност која се само у групи, у колективу, у чврстој заједници може остварити и афирмисати” (СИМИЋ 2012: 15). [подвукла Б. Т.] Свако индивидуално ЈА јесте и друштвено ЈА. Стога и свака Ковачевићева драмска прича рељефно приказује проблем идентитета и открива на који је начин лично ЈА сачињено од вишеструких идентитета и улога.

Процес истраживања и преиспитивања личног у процепу колективног, политичког и националног био је пишчев покушај да у контексту савремених историјских околности проговори о нама самима унутар заједнице која нам је дата и којом смо неповратно одређени, чак и када је тај покушај бивао врло често инструментализован одређеном интересном политиком.

Уметност Ковачевићевог писања ипак се показала дораслом свакој ситуацији. Његове драме доиста представљају, како би Пискатор казао, „револуцију [...], и то револуцију индивидуализма” (ПИСКАТОР 1985: 20). У својој дубини оне су тражиле душу човекову док су, с друге стране, биле реакција на беду колектива, пониклог из закржљалог система, и производ исте те реакције. Отуда, на пример, *Балкански шпијун* или *Свети Георгије*³⁷ нису само драмске приче, већ револуција. Нису то животописи Стаљина, Тита или Пашића, нити приказ Совјетског савеза и послератне Југославије, већ слика стварности једног времена, нацртана ликовима који су били носиоци покретачке снаге тога доба. Према томе, пред нама се збивало „пјесништво умјесто стварности, симбол умјесто документа, осјећај уместо спознаје” (ПИСКАТОР 1985: 55). И све поменуто се протезало од ликова који су испрва имали своје животе да би постали политички експоненти, а потом и симболи, „а да никад није јасно што говоре као приватне особе, што као политичари, што као симболи” (ПИСКАТОР 1985: 56).

Услед те неразлучености, у Ковачевићевим драмама са политичком парадигмом, извесно је да више нема индивидуе са личним усудом, већ је на сцени судбина колектива. Али тиме његова драмска лица не губе својства својих личности. Они и даље воле, мрзе, пате и поврх свега страдају, само што своју судбину и себе саме више не доживљавају издвојено, засебно, већ унутар онога што је њихова датост – друштво и усуд једног доба. Отуда и не чуди што ове *људе са позорнице* почињемо проматрати као политичка бића која „политичка збивања муче, прогоне и угрожавају [...]” (КОВАЧЕВИЋ 2020: 134), сведена на какве друштвене функције и без права на лично. „Велика политика и мали људи” (КОВАЧЕВИЋ 2020: 134).

Црпећи инспирацију у „домаћем” менталитету, у друштвеној стварности једног времена и средине, Ковачевић се, док обликује национални и политички идентитет појединих лица, заправо бави стањем духа нације и нашом моралном непросвећеношћу. Корене поменутог он читава у слику стварности која је одраз затвореног и затрованог комунистичког система, а касније и државе „Слобославије”, како на једном месту, у својој драми *Контејнер са пет звездица*, Ковачевић каже, са јасним критичко-ироничним интонирањем. И уместо да

³⁷ У даљем тексту смо на овај начин означавали драму *Свети Георгије убива аждаху*.

националност буде опредељена самосвешћу заједнице, али и представом коју појединац гради о себи, у драмама са колективним, политичким и националним потенцијалном човеков идентитет је упитан, а осећање сопства готово је ишчезло у име националног и политичког самоодређења и за њих. На сцену ступају брисани карактери, немоћни и сувишни, јер је идеологија узела маха, укинула им сопство, а свест о слободи поништила. Кроз њих такве, *брисане*, преламала се историја, преламала се судбина једног народа и судбина појединца.

У том контексту, а поред драма *Радован III*, *Балкански шпијун*, *Свети Георгије*, *Професионалац* и *Лари Томпсон, трагедија једне младости* (посредством којих ћемо подробно расветлити проблем идентитета у наведеном процепу), не можемо не поменути и драме *Шта је то у људском бићу што га води према нићу*, *Контејнер са пет звездица*, *Доктор шустер...* И оне на себи својствен начин проговарају и сведоче о времену велике рецесије и гушења како друштва као система, тако и појединца унутар тог и таквог устројства; о хипокризији свих вредности и оронулим породичним односима; о уништавању стваралачке енергије, о затирању талента који ће у посрнулој држави скончати у контејнеру (*Контејнер са пет звездица*), јер за једног професора, послушног грађанина, нема места тамо где одистински припада; о пониженом човеку који, иако тога свестан, и даље безрезервно показује оданост идеологији и њеном творцу који га сатиру; „о националној трагедији...широм наше мамурне домовине” где дванаест бивших алкохоличара, без свести о властитом *Ја* и попут утвара, индивидуалном болешћу осликавају свеопшту, народну болест (*Шта је то у људском бићу што га води према нићу*).

У „причи о човеку који почиње да заборавља”, како је у једном интервјуу сам писац одредио *Доктора шустера*, али не услед Алцхајмерове болести или сенилности, већ услед болести времена и друштва у ком се обрео, приметна се прича о *бившем човеку* у садашњем времену, о подвојеној личности – прича о чувеном хирургу Николи Косу и његовој сестри Дивни, професорки клавира. Ово је прича о изданицима старога кова, о интелектуалној елити и грађанској породици онога времена која нестаје услед гажења од стране морално посрнулог и криминализованог друштва. Резултат тог потирања и труле идеологије били су избрисани идентитети, расточене личности и људи-сенке који се сећају да би преживели. Свесни времена у које су „упали”, у жељи да сачувају бар *бивше* себе и своје *бивше* животе, они се враћају на почетак, у сене детињства и младости јер старост коју сада живе „врећа и понижава” (КОВАЧЕВИЋ 2003: 182).

У криминализованом друштву које израста на насиљу и које кроји полицајац-мафијаш овакви људи нису поштовани, а њихова позиција бледи. Страни сами себи, од живота прегажени и без игде икога, како би побегли из посрнулог система, они прибегавају сећању и кроз одблеске ретроспекције потврђују своје *бивше* идентитете. Захваљујући младости коју је провео у Бечу, где је дању студирао, а ноћу учио занат код мајстора Рудија Циклера, доктор се враћа себи, ономе што је био и што сада јесте, само промењен, изглобљен из сопственог бића. Посредством људи изнутра мртвих, које дијалог са сенима прошлости једино потврђује у садашњости, Ковачевић упућује оштру критику друштву у којем се учени људи не цене, већ моћници по оружју, са презименом Бездан. Бранко Бездан, бивши студент филозофије, полицајац и мафијаш, са братом Лолом, попут чудовишних Топаловића, покреће породично предузеће, али не погребно, већ за крађе, диловања и убиства. Такви, они су скројени по мери света у којем су се обрели. Стога не изненађује када бивши бечки ђак у горкој исповести предочи сав бесмисао и ништавност сопства:

Изем ти овај живот!... Свако је паметнији од мене!... Шта год да урадим, нисам добро урадио!... Цео живот се само извињавам и правдам!... Био сам „најбољи отац” а остао сам сам!... Био сам „најбољи хирург”, а из болнице су ме најурили као псето!... Чегга год да се ухватим да радим, испадне да све грешим!... Никакве користи од мене!... Човек – штеточина!... Где сам био – нигде!... Шта сам радио – ништа!... Како сам живео – никако!... Какав сам ја то баксуз од човека?!... Кад бих, сутра, отворио радњу за продају шешира, људи би се рађали без глава!... Што нисам умро прошле зиме од упале плућа!... Не знам ни да умрем кад треба!... (КОВАЧЕВИЋ 2003: 149).

О друштву које не мари за учене људе, о времену које све постојеће преобраћа у *бивше*, о искривљеној идеологији која брише човека са позорнице живота – о свему и више од наведеног зборе драме у којима је лично у процепу колективног, политичког и националног.

6.2.1. Политички идентитет и идеологија једног времена преломљена кроз идентитет Радована Трећег

Друштвена небрига за обичног човека и дејство идеолошке аутократске власти су присутни у језгру овог драмског текст. Тиме се створила потка за дубљу анализу начина на који национална структура у дослуху са политичком и породичном одређује лични идентитет Ковачевићевих драмских лица.

Кроз већину својих драма, писцу је пошло за руком да „ухвати” живот у свој својој пуноћи и верно га рефлектује посредством низа ситуација и шаролике природе проблема са којим се сусретао *његов* човек са другима – породицом, пријатељима, супружником, противницима и земљом у којој живи. Иако човека и његову позицију у свету, као и свет сам, настоји премерити и критички сагледати у оквирима реалистичког, писцу се дешавало да склизне у простор изобличавања истог гротескним, апсурдним, али и фантастичним. Сва његова драмска лица била су дубоко укорењена у одређену идеологију и обрасце понашања које је она наметнула, а на које су они навикли и који су их, по истој тој навици, и одредили.

Драму *Радован Трећи* Ковачевић је написао 1973. године, после Другог светског рата, а у време владавине комунизма, који је и сам писац одредио као друштвени тренутак у којем је зло неспутано почело да хара. У самом уметничком свету драме власт се нигде не приказује, не иступа у јавности, не види се на делу, али се осећа у ваздуху, она је *продужена рука* прошлости и из њеног мрака опомиње. Довољно да не да мира, да изједа и на крају руинира. Актуелни друштвени тренутак је сејао *страх* и није се могао отргнути из свести Ковачевићевог кажњаваног Радована, симбола тога времена и такве власти. Њене „шамаре по очима и устима и ушима” (КОВАЧЕВИЋ 1987: 86) још памти. Они га попут демона прате, чевијају га, применом силе угрожавају његово сопство и чине да постане погубан и за себе и за друге, а најпре за своју породицу.

При представљању овог лика, писац наводи да је Радован „стицајем разних стицаја пензионисан у тридесетој години свога живота. Веома мало радио, али изузетно много упропастио” (КОВАЧЕВИЋ 1987: 82). Да је посреди реч о нечистим пословима, потврђује и Радованово увијено, замагљено декларисање као негдашњег представника власти, свикле на злоупотребу положаја, корупцију: „Да сам ја власт, као што сам некад био [...]” (КОВАЧЕВИЋ

1987: 86), да би потом рекао да жали што им нису „језике почупали кад је било време... [подвукла Б. Т.]”, то јест кад је био на власти. Овај човек *с власти* од исте неуморно бежи и после толико година, параноично верујући да га уходи. Страх од хватања први пут ће доћи до изражаја кад Радован, поистовећен са Џорџом, јунаком серије коју фанатично прати, буде рекао Станиславу:

РАДОВАН: [...] Мене никад неће ухватити. Никад!

СТАНИСЛАВ: А зашто би тебе ухватили?

[...]

РАДОВАН: Мене? Зашто мене?

СТАНИСЛАВ: Па сам си рекао: – Мене никад неће ухватити.

РАДОВАН: А што би ме ухватили? Је ли? Шта сам ја урадио? Јесам ли пензионисан у најбољим годинама? Јесам. Јесам ли се раздужио по слову закона? Јесам. И шта сад – шта још хоћеш?! (КОВАЧЕВИЋ 1987: 97–98)

На основу овог дијалога постаје јасно да је Радован у прошлости био лишен слободе, и то од стране исте оне власти и утопије којој је слепо веровао. То што је био у затвору додатно поспешује његов страх, толико да се одриче и онога у кога се клео и који му је био *једина утеха и нада и спас* – Џорџа. Уместо коначног сусрета са оним кога је ишчекивао током читаве драме, уследило је потпуно одбацивање истог тог коме се до јуче дивио, а тиме и одрођавање од дела свога идентитета: *[...] Нећу да га видим! Ко је он да га ја чекам месецима. И сад је нашао да дође, кад су га скинули са програма и прогласили опасним елементом! Треба људи да ми говоре да сам постао уточиште разноразних међународних инкриминисаних сила! Неће мене нико купити за популарност. Ајде да се ради о неком милиону, па да осећам патриотску дилему! Што га није било док је био општеприхваћен и званично признат. Па, није Радован наиван...* (КОВАЧЕВИЋ 1987: 121). [подвукла Б. Т.]

Чињење из страха, расточило је Радованов објекат глорификовања, његову узданицу и његово друго *Ја*. Све до часа док Џорџ није проглашен за *опасни елемент*, а Радованова лојалност држави није била доведена у питање, овај криминалац, пљачкаш, убица и неко ко гази преко мртвих до успеха у Радовановој скученој свести је био у равни идолатрије. За разлику од Илије Чворовића који је и после затвора остао залуђенички веран једној идеологији, Радован долази до трагичног сазнања које је водило отржењењу, али, чини се, привидном. Јер његово отржењење, тај *anagnosis* није водио ка самоспознаји сви лоших чињења, већ ка још већим и дубљим разарањима свих и свега око себе. Тиме је била укинута могућност промене нивоа свести, па самим тим и искорачавања из модела живљења који га је водио у поништавање. Стога постаје и разумљивије Первићево одређење Радована као „аграрне свести распете између корена и помодарства [...] где је рељефно истакнута наша позната „туга” за завичајем, наша не мање позната „врела крв”, „тврда глава” ” (ПЕРВИЋ 2018: 131), али се и види „како нам на очи пада онај наш историјски мрак када особито мрзимо ближњега свога, рушимо, ломимо, бијемо [...]” (ПЕРВИЋ 2018: 131).

Иако смо пошли од наслућивања, газећи драмским светом, постало је извесно да је Радован, као и Илија, био у целости бића свог у политици, издресиран и изманипулисан. Умео је Ковачевић рећи да је и Он имао своје неостварене жеље, амбиције, али је морао да ћути, није смео приговорити, па се „све то што се нагомилавало као незадовољство преносило на породицу. Тако се појавио тај мали кућни диктатор која је заправо нека предприча о Радовану.

Зато је он човек из Завичаја. На први поглед шармантан, све остало у суштини велико зло” (ПАШИЋ 2003: 65).

Стога је ова драма горка критика ондашњег поретка који је будио мрачну страну човековог бића, па би он као такав постајао *опасност* за све. Опасност је пребивала у Радовановој неприлагођености средини у коју је по сваку цену хтео доћи, у задртости и малограђанштину којима се размахивао, у исконској духовној непросвећености и скученом схватању. Како је сам писац говорио, „само је било питање кад ће то своје лудило да употреби” (ПАШИЋ 2003: 65) и над ким ће га истрести, спрам прилика и могућности: над супругом, кћеркама, тастом, Вилотићима или над самим собом. Такав је постао, приметио је Стаменковић, „зато што живи у несређеном друштву с којим је на ратној ноzi, које не може ни да савлада ни да се с њим помири” (СТАМЕНКОВИЋ 1987: 282). У једној политизованој збиљи Радован настоји откинути све корене са прошлошћу одричући се старог *Ја*, са Завичајем, одродити се од свога порекла и постати нови човек у новој средини. Посреди је било самозаваравање својствено бићу слабе воље и нарави. Отцепљен од села и реда који је владао у патријархално уређеној заједници у којој је поникао, Радован, како примећује Јакшић Провчи, „не налази нове норме понашања, али се сналази у неетичком свету ситносопственичких односа” (ЈАКШИЋ ПРОВЧИ 2012: 45), али на сопствену штету. Исти посувраћени систем у којем се затекао манипулацијом га претвара не само у човека без карактера већ и без идентитета, укида му јаство; одузима му достојанство, дехуманизује *лице* отупело од свакодневице која му не дозвољава да духом узраста.

Проблематизујући неке од аспеката Радовановог постојања као политичког бића, у моделу света као гротескне и циничне визије стварности, Ковачевић је јасно проговорио о погубним последицама како политике, тако и политизоване стварности. Отуда драма постаје одјек друштвене кризе и свеопште материјалне и духовне беде.

6.2.2. Идентитет Радована Трећег на путу од издаје других до самоиздаје

Пишући о лику Радована, Мухарем Первић је добро приметио да га је Ковачевић конструисао „на општим „нижим” местима аграрне свести и менталитета, на једном уопштеном типу малограђанина као човека без става и сопственог унутрашњег живота, помодара, епигона који као папагај понавља „народног певача” или опонаша телевизијске узоре [...]” (ПЕРВИЋ 2018: 127). Представљајући га кроз призму маловарошког сентимента, који га обузме само онда када у граду крене по злу и кад му недостаје место где *река мирише* и *славуј буди народ*, писац кроји причу о човеку вазда поцепаном између корена и новог тла, једном ногом у селу, а другом у граду и опет нигде не припада; о човеку који се непрестано артикулише, разграђује и гради или колеба између два опречна идентитета, што води разградњи његовог лика. У Радовановој располућености и дезорјентисаности у новонасталој ситуацији, али и у болној спознаји о узалудном пружању отпора онима (граду) који су му уништили сан о Завичају, а тиме сломили већ руинирани патријархални свет, пребивала је трагичност овог у бити комичног лика. Док је покушавао да се одупре граду у који је испрва хрлио, исти тај град га је халапљиво јео и на крају са собом стопио. Последица тога је човек без идентитета, укинуто сопство.

Радован се не разликује од лакрдијаша који су се појављивали у народском, пучком театру. Према одређењу Сузанае Лангер „лакрдијаш је живо, неуништиво биће, које се сналази у свим околностима, спотиче се и пада, доспева из једне невоље у другу, извлачи се из њих

батинама или без њих. Његови доживљаји, његове незгоде, његова апсурдна ишчекивања и разочарања, његово хватање у коштац са светом, читав његов живот добијају стално нове, непредвидљиве обрте (према ЛАНГЕР 1981: 394). Радован је његов прототип – и он се сналази како зна и уме, срља из невоље у невољу и из њих се извлачи са последицама или без њих. На крају драме, управо он затвара круг дезинтегрисаних индивидуа. Својим кукавичким преласком на „јачу” страну, он пораз преобраћа у привидну победу, али шаље и подстицај ономе кога је за све окривио. Ако је град учинио то што је учинио и одузео то што му је одузео, зашто он изневерава себе својим завршним чињењем, али и оним где се одриче свога вољенога Завичаја, свога народа, свога порекла и онога што је био. Док са сетом говори о Завичају у ком река мирише и славуј буди народ, исти тај Радован изговара и реченицу: „Откад сам ја отишао из Завичаја. Позаборавао сам све те ствари. То су наши преци радили. Времена се мењају. Данас даш реч, а сутра – ко те пита шта си обећао” (КОВАЧЕВИЋ 1987: 109), чиме сугерише снажну одељеност од некадашњег себе. На то додаје: „Станиславе, молим те, удари ми шамарчину кад год почнем да се сећам своје прошлости” (КОВАЧЕВИЋ 1987: 123). [подвукла Б. Т.] Ретроспекција, пропраћена поновним оживљавањем минулог, овде преокреће смисао драме и, како наводи Саразак, „допушта личности која се сећа да у прескоцима лута простором и временом” (САРАЗАК 2015: 31), али и да личност попут Радована постане страна самој себи и услед тога несвесна да се идентификује са оним чега се одриче и без чега не постоји. Порицањем речи, нестаје и образ, нестаје и он, предодређен да делује у оквиру животног тока у коме влада хаос. Ипак, и поред Радовановог делања које је усмерено на покушај да буде *сопствена супротност*, он се враћа у своје пређашње оквире и испољава најмаркантније црте свога идентитета.

Њему, осујећеном, скршеном и у бити пораженом, лакше је да се хвата за сламку спаса, па макар она била у обличју ма какве победа, па и оне фиктивне. Отуда нам је и пријемчив у свој шароликости свог карактера – Радован није ни добар, а ни рђав, већ аутентично аморалан, животан. Стално разапет између *овде* и *тамо*, из немогућности да осмисли своје сопство, ништа му друго не преостаје сем одустајања. Оно је, по неком неписаном правилу, подразумевало одсуство разумевања са другим јунацима (Руменком, Катицом, Георгином) и са светом у целини. Из неке природне потребе да се усагласи са члановима породице, али и да одбрани ауторитет у кући који се полако топио и бивао пољуљан, Радован је умео преиспитивати неке своје пређашње одлуке или жалити што их је уопште донео, нарочито оне која се тичала напуштања Завичаја:

РАДОВАН (уздахне дубоко, жалосно): – Еј, Радоване, Радоване, сам си себи највећи непријатељ. Већег непријатеља од самог себе ниси имао. Цео живот си радио себи о глави. Нико те није могао боље упропастити, него што си ти сам себе... Шта ти је, Радоване, фалило у Завичају? Шта те је и ко те је и кад те је натерао да дођеш овамо и да године остављаш ко последњи бедник. А био си човек... Сад си јадан, чемеран и упадљиво глуп (КОВАЧЕВИЋ 1987: 85). [подвукла Б. Т.]

Ако Радован за себе каже *да је био човек*, неумитно се поставља питање ко је сада постао? Одређује ли га оно одакле је поникао, где је прогледао или оно што је? Од чега се он то отима и постаје оно што у бити јесте? Од оног *руралног* Радована или оног *урбаног* Трећег који жели постати? Услед немогућности да прекорачи границе уобичајеног, „нормалног” опажања, он бежи од властитог *Ја* и од околине и постаје баш овакав каквог себе види – *јадан, чемеран и упадљиво глуп*; празан, опустошен, *ишчупаног корена* и без сопства. У тим тренуцима, о чему је већ било речи, да би прикрио унутарњу празнину, он ће похитати да „преузме лице” неког

(Џорџа) ко узор бити не може. А кад и њега не буде било изврстан период, Радован, без икаквог оправданог разлога, посеже за самоубиством – скаче кроз прозор дванаестог спрата, пада на бетон и, као што Ковачевић воли да нам пружи неочекивано, остаје жив. И не само то – Радован тако одушевљено прича укућанима какве је лепоте и сензације видео док је „летео” од спрата до спрата да и Станислав и Јеленче одмах скоче за њим. Апсурд упакован са смехом је ту да би нам оголио вечитост људске глупости и духовног слепила, али и изразио трагедију као комедију.

Можда би било донекле разумљиво, *с мером*, да се Радованово уништавање задржало само на Радовану. Међутим, није. Изливајући се из домена личног (приватног), у домен општег, уништавање је прерасло у катастрофу и све са собом повукло: и Катицу, и Георгину, и Руменку, и Станислава... Прети да уништи и тек рођено Георгиново дете.

Овај човек из *Завичаја* је неприлагођен и ригидан, представник оног соја људи који се, распопућени између искривљеног схватања традиције и непрекидне променљивости појавног света, преображава у тиранина, домаћег диктатора, те на дно сопственог понора повлачи и оне који га окружују.

6.2.3. Поглед на драму *Балкански шпијун*

Кад кажеш Балкан, онда је најбоље гледати из авиона како то изгледа.

Душан Ковачевић, 1983.

У једној „недефинисаној земљи”, тамо где је народ свикао на лажи и где се радије опредељује за небеску, „вечну” Србију на рачун ове земаљске, „смртне”, где се једино дељењем, ми са нама, множимо (као небески или овоземаљски Срби, происточни и прозападни, патриоте и издајници рода својега, ослободиоци и ослобођени, они на -ић, -ов, -ац, -ски, -го и -ач, косовски и црногорски...) ³⁸, Ковачевић хируршки прецизно, неувијено, саркастично проблематизује аспекте човековог постојања као политичког бића, а опет питко ужљебљује драмску причу о Илији, о једној идеологији, о друштвеној стварности и политици једног времена која човека претвара у црва и чини да иструне. Зналачки и брижљиво пише о ликовима-жртвама какве параноје или опсесије „чији су корени колико у менталитету, толико и у датим друштвеним околностима” (ДАВИД 1983: 265). Сви они су одреда изданци овог тла, овог поднебља. Стога је пред реципијентима не само комедија карактера и нарави већ и комедија менталитета и његових мена, „са горким укусом наше јаве, па се оправдано може слутити да иза света чије судбине на сцени гледамо ’свиће хаос трагедије’ ” (МАРЈАНОВИЋ 1985: 216). *Балкански шпијун* је један од „политичких случајева,, тих малих, обичних људи којима је политика уништила живот. И то није највећа трагедија; веће је зло што су ти осумњичени и прогањани људи преузели модел владања над онима које су они могли да контролишу и уништавају. Спирала зла се из висина као пијавица спуштала на земљу уништавајући све пред собом” (КОВАЧЕВИЋ 2020: 134).

Деструирајућа идеологија и утваре које нам долазе у сусрет из њених дубина, учинила је да „Голим оком” посматрамо пад једног Голооточанина, жртве сопственог самоуништења. Али и пад, *генералну пробу самоубиства* једног народа, огрезлог, како писац каже, „између крста „Лазареве клетве” на грбачи, преко лажних проповеди о „братству и јединству” ” (КОВАЧЕВИЋ

³⁸ Упореди са: Ковачевић, Душан. *Двадесет српских подела*. Београд: Лагуна, 2017.

2017: 65) до продужене руке већ поменутих лажи пред којима и данас очи затварамо. Пред своје читаоце/гледаоце Ковачевић доноси *комедију свакодневне трагедије*, настојећи да нам, попут одистински доброг драмског писца, каже важну истину о човеку, о нама самимима – „потомцима прапредака издајника” (КОВАЧЕВИЋ 2017: 65). Запосевши статус свевремености, *Балкански шпијун* постаје огледало свог времена, али и овог нашег и, нажалост, оног које долази, као и једног тоталитарног поретка који „почива на постојању монополистичке партије којој одбрана идеологија обезбеђује апсолутни ауторитет будући да та партија промовише прихваћену идеологију у званичну државну истину” (РЕМОН 1997: 273). Тако устројен поредак, тај познокомунистички режим поникао на расколу Јосипа и Јосифа, Југославије и СССР-а, односно Тита и Стаљина (1948. година), гушио је основна људска права и брисао право на приватност. Тајна полиција, шпијуни међу нама (и међу собом) су својим чињењима (прогоњења, прислушкивања, ухођења, уцењивања, хапшења...) газили човеково достојанство и од њих стварали своје послушнике, људе без *лица*, терајући их да прво верују у политичке идеје које прокламују да би их због истих касније затварали. Такав систем и друштвена стварност од себе ништа не одузимају, већ негују и подстичу наказности, појединца одводе у физичку и душевну болест, али и у смрт. Апсурд идеологије несумњиво је условио драму Ковачевићевог *човека* и укидање његовог сопства, док је опсесивност оличена у верности идеологији била начин распрснућа и брисања истог. Захваљујући таквом систему и „оперетској владавини” (КОВАЧЕВИЋ 2018: 28), никада нисмо остварили право на катарзу, а камоли да смо је доживели, као што нисмо доживели, како збори Ковачевић, ни „лек за покајање и праштање појединачних и колективних грехова” (КОВАЧЕВИЋ 2018: 28).

Поменута трвења, односно идеолошке сукобе између система и индивидуе обузете идеолошким *беснилом* Ковачевић темељно развија и боји кроз *лица и личности* свог *Балканског шпијуна*, а они израстају у, како писац збори, „неку врсту наше колективне параноје.” Захваљујући овој драмској причи са политичким, породичним и националним аспектом, настојаћемо размотрити проблематику личног идентитета Ковачевићевих ликова у дискурсу поменутих парадигми.

6.2.3.1. Проблем идентитета у *Балканском шпијуну* – фигуре без лица у окриљу породичне, националне и политичке парадигме

Пишући *Шпијуна*³⁹, писац индикативним насловом пред реципијентом отвара питање теорије завере, шпијунаже и на крају – издаје. И унутар њих, а посредством породичне, националне и политичке структуре, промишља своје ликове и срж њихове личности, саткане од упорног преплитања духовног, политичког и друштвеног садржаја (јер засебно не постоје); начине на које се конституишу, а онда и неповратно губе.

У попису протагониста своје драме, Ковачевић нам већ на почетку пружа јасну смерницу у ишчитавању самог драмског текста, усмеравајући нашу пажњу тамо где, између осталог, лежи нуклеус проблема идентитета – у међуљудске односе који суделују у изградњи идентитета сваког јунака понаособ. На врху драмске хијерархијске лествице стоји Илија Чворовић, „газда куће, окућнице, жене и идеје о слободном човеку и слободној земљи” (КОВАЧЕВИЋ 1987: 204). Већ овде се Илија декларише као неко ко има тапију над свим живим и неживим. Идентитети осталих лица одређују се „брачним односом или крвним сродством са Илијом” (ЈОВАНОВИЋ

³⁹ У даљем тексту смо на овај начин означавали драму *Балкански шпијун*.

2012: 10) – отуда је Даница представљена само као Илијина жена, Соња као Илијина кћерка, а Ђура као Илијин брат близанац. Сви они су одређени као *власништво* домаћина куће Чворовића и налазе се у сенци његовог постојања. Свим, осим Петра Маркова Јаковљевића, човека са именом и занимањем – париски кројач. Тиме што није представљен као Илијино *власништво*, а самим тим му није ни подређен, Подстанар је већ одређен као улез, државни непријатељ и шпијун, нарочито у Илијиној перцепцији стварности. Тако *учворена* перцепција главног нам Чворовића условљава и извесну драмску конфузију, а тиме и заплет.

Христић је умео казати да „права драма увек има нешто важно да нам каже о човеку” (ХРИСТИЋ 2006: 11). Ковачевић не само да успева дубоко сићи у свест својих јунака, расветлити их из различитих перспектива и у целости несазнатљиве донети их пред нас како бисмо их дочитали, доградили, доцратали, ичшупали из какве магловитости, већ раствара поре онога унутар чега су сви они поникли, како-тако се изградили. Реч је о друштву, и то оном нашем, оном *искошеном*, с наличја подешеном, где у први план избијају све накарадности и у пуном сјају „блистају” наше мане. Оно као такво, посувраћено, постаје оно што појединцу не дозвољава да се развија као личност, већ преузима кормило и развија га по својој мери. У свести Чворовића, али и унутар самог, готово шизофреног колектива који их обликује и у којем трају „све је супротно од онога што изгледа да јесте.” Нема никакве сумње да је и ова Ковачевићева драма изнад свега прича о човеку, али и прича „у чије је средиште постављен механизам деловања власти у оним друштвеним порецима у којима се сви грађани деле на послушнике и непријатеље.”⁴⁰ У овој причи наш Илија је послушник свима, жигосан као непријатељ за оне којима је тако одговарало у одређеном часу (те је морао испаштати на робији две године) и, пре свега, непријатељ себи. У својој дубини и ова Ковачевићева драма је тражила душу човекову док је, с друге стране, била реакција на сву беду колектива, пониклог из закржљалог система, и производ исте те реакције – комад једног времена и слика једног света.

Стога се нит о проблему идентитета у овој драми плете и рефлектује кроз однос са друштвеним и политичким инстанцама: држава – нација – појединац. Илијино, Даничино, Ђурино *ЈА* се гради у оквиру поменуте инстанце, али и унутар њихових међусобних односа и делања унутар породице која их битно одређује. Отуда с правом можемо говорити о ономе што се назива *политички идентитет*⁴¹ (ХАЛПЕРН, РУАНО-БОРБАЛАН 2009: 15), као и о личном у светлу породичног идентитета. Једино унутар првог Илија свој идентитет, бар тако мисли, чини одрживим. О другом, породичном, као маркирајућем фактору појединца, он и не размишља јер је ту, сматра, *пустио корене*, устоличио се као газда и породични диктатор који држи кормило у својим рукама, а не види да брод тоне. Идеологија у којој је до сржи застранио и која је од њега начинила политичког параноика постаје огледало за њега и за свет. Он у том огледалу не види јасну представу себе, није у стању да спозна једног хистеричног, опсесивног и надасве измученог човека. Обликујући лик Илије Чворовића кроз односе са другим протагонистима драме, Ковачевић је представио развојни пут верног слуге једне идеологије, али и друштвено--

⁴⁰ Микић, Радивоје. „Све је супротно од онога што изгледа да јесте или један поглед на драму ’Балкански шпијун’.” <<http://riznicasrpska.net>>. 10. 11. 2010.

⁴¹ Према речима уредника Халперна и Руано-Борлабана „политички идентитети су у ствари политичке стратегије које рационално воде учесници које је могуће идентификовати да би служиле њиховим интересима, као што су то добро показали, на пример, ратови у бившој Југославији.” Осим наведеног, политички идентитет „заснивао се на променама у општим схватањима и ставовима времена, до којих је дошло након вишедеценијског морализаторског и рационалистичког деловања просветитеља. Нова етничка свест, усмерена према сопственој патрији, држави и њеном становништву, обухватала је у себе старије осећаје припадности према нацији и земљи у којој та нација живи. Патриотизам, схваћен као осамнаестовековна социјална идеја, све више је добијао политичку конотацију, и у том контексту све више је перципиран као осећај лојалности према нацији (СИМИЋ 2012: 354). [подвукла Б. Т.] ”

политички систем једног доба и свог доба. Отуда се питање идентитета замеће „у контексту колективне свести и друштвено-политичке контроверзе” (РАДОЊИЋ 2006: 105).

Илији, искључивом стаљинисти, „којег је од искључивости до глупости делило пола корака, а од глупости до злочина такође пола корака” (БУЛИЋ 1986: 40), било је неопходно да се освести у последњем часу. А није.

У *Балканском шпијуну* душу драмске приче представља баш он, „човек са месијанским претензијама, обузет идеолошком грозницом, који, полазећи од погрешне, али у принципу и вероватне премисе да све може изгледати друкчије него што јесте, логично изводи невероватне закључке о понашању других, што доводи до многих гротескних, комичних инфлексија” (СТАМЕНКОВИЋ 1987: 280). Већ самим именовањем, писац је наговестио прву Илијину карактеристику и на известан начин обележио његов идентитет. Илија, колико својим именом, а далеко више експлозивношћу свога карактера, најпре асоцира на Илију Громовника, али не по својој *светитељској* мисији. Према народном веровању, на Светога Илију пуцају муње и громови из ведрa неба, и то у најсушније и најтоплије доба године. Останемо ли у сфери народних веровања и тумачења, нимало не чуди ако бисмо спрегу између овог Илије и свеца Илије довели у везу са „предсказањем” онога што тек треба да изнедри драмски ток *кад му време није* – појава Подстанара у животу породице Чворовић. У етимологији њеног презимена је реч *чвор*, нешто чворновато и замршено и нешто што се, произвољним тумачењем, не да тако лако размрсити. Јасно је да се ова *чворновата* фамилија одупире сваком настојању да се јединка из њеног окриља ишчупа, издвоји и индивидуализира и траје независно од породичних правила и обичаја. Посесивност спрам свих и свега што их окружује постаје дефинишући елемент Чворовића, предвођених човеком преке и импулсивне нарави.

Под притиском живота, Илија се труди да остане и опстане на политички омеђеној позорници, да потврди пред породицом и пред собом да уме, да зна успоставити поремећену равнотежу која је таква постала доласком подстанара Петра Јаковљевића у њихову кућу. Заправо, он жели веровати да су се од тог доласка кола његове породице почела кретати низбрдо – одувек су мале лажи биле пријемчивије од велике истине. Уходећи Подстанара, *сумњиво лице*, Илија, задрти *балкански шпијун*, несвесно, али упорно трчи у круг за *сопственим репом*. Оптерећен манијом гоњења, у судару са светом он бива скршен. Његова свест, логика, перцепција „одређени су поимањем партије као власти, друштва као државе, патриотизма као ксенофобије, света као ратишта” (КЛАИЋ 1983: 38). Он није у стању дефинисати себе спрам заједнице и у заједници којој припада, већ насупрот. Иако не успева да се избори са задатостима које му намеће систем у који инфатилно верује док га овај кињи и урушава, Илија се, без свести о властитом идентитету, упорно одређује спрам националног и политичког и у име посувраћене и интересне идеологије за коју он као појединац никада није ни постојао. У тако искривљеном систему вредности патриотизам постаје начин брисања појединца. Он, лик опседнут ишчашеном идеологијом, у власти је своје страсти и затворен у мономаничном универзуму. Као слуга и жртва великог и тешког тоталитаристичког система, „полицијске и партијске репресије коју он даље самовољно шири да би доказао и оданост и „патриотизам“ ” (КОВАЧЕВИЋ 2012: 135), Илија израста у прототипа послушности и страха једног времена. Прогнан од оних којима је слепо веровао, он свесно тлачи слободу свога духа и негира себе самога. Индивидуална побуна овде је унапред била осуђена на бесмисао.

А све је почело након информативног разговора у полицијској станици са инспектором Дражићем. Инспектор се без неког нарочитог разлога распитивао за Чворовићевог подстанара

Петра Маркова Јаковљевића, париског кројача и часног човека, који се после двадесет година вратио у домовину, у Београд, како би отворио кројачки салон. Вођен параноидном логиком тоталитаризма, од тог трена Илија Подстанара „држи на оку”, прати га, уходи, малтретира јер у њему види „државног непријатеља”, шпијуна ЦИА, зликовца и мафијаша. Он, поборник „идеје о слободном човеку”, управо постаје онај који ту идеју о слободи одузима. Из безазлених ситуација, из шетњи по Београду, случајних или уговорених састанака које има Јаковљевић, Илија изводи сумануте закључке и у свему види супротно од онога што јесте. Прислушкује и снима његове разговоре, троши новац који нема на фотографске камере и магнетофоне, зове у помоћ брата Ђуру... У часу када се Подстанар спрема да отпутује у Њујорк, браћа Чворовићи га „хапсе” и саслушавају покушавајући да изнуде признање о такозваној шпијунској работи. Тиме, несвесно, „преузима обележје којим је маркирао свог подстанара, обележје шпијуна, али и бесправно преузима одговорности које припадају надлежним органима” (ЈОВАНОВИЋ 2012: 15). У тој двоструко преузетој улози он је спреман на све: „Рачунали су, ако их неко прати, одустаће због опере, па после могу мирно у кафану. Међутим, нису рачунали да има људи спремних на све” (КОВАЧЕВИЋ 1987: 239). Ковачевићев јунак одлази чак до Ниша како би прикупио што више информација о Подстанару и невиног човека прогласио кривим. И све наведено у име друштва и да би Илија, ваљда, доказао лојалност истој оној држави која га је отерала на робију и уништила му живот; да би се у туђим очима рехабилитовао за поступак који је и пре почетка драмског збивања означен као издаја домовине. Жељан друштвене инаугурације и потврде самога себе, вођен идејом да земљу брани од непријатеља (имагинарних), Илија је помешаних осећања, распомамљен услед страха за сопствени живот јер „цео живот покушавају да (га) убију” (КОВАЧЕВИЋ 1987: 230). Под теретом проживљеног страдања, где се страх подвукао под кости, овај некадашњи Голооточанин не уме да се избори са својом трагичном прошлошћу и стога каже: „Изгледа, бићу крив док сам жив” (КОВАЧЕВИЋ 1987: 228). У томе је бивала трагичност његовог лика.

Када се све толико замрси да се рашчивијати не може, чујемо језиве речи, видимо експлозију гнева и сусрећемо се са безданом у који је упао: „Стаљин вас је убио, ал’ вас није колико је требало! Ја сам држо његову слику пет година, ко икону, и држаћу је поново, кад-тад! Упамти: кад-тад!” (КОВАЧЕВИЋ 1987: 266) Дотакавши дно свога пакла, у безизлазној тучи са окорелим стаљинистичким демонима које га прогоне, Илија неуморно прати своју фикс-идеју и бива жртва себе самога. Исмејан и карикиран, Илија доживљава и физички (срчани удар) и психички крах. „Кроз специфичан однос са другим ликовима, Илија на сцени доминира и постаје карикатура свега онога чему тежи – правичног човека, човека са истанчаним смислом за кривицу и поборника, како Ковачевић написа, „идеје о слободном човеку и слободној земљи” ” (ЈОВАНОВИЋ 2012: 15). У завршној, десетој слици, насловљеном речју *Саслушање*, где Илија у улози иследника саслушава Подстанара, присуствујемо исповести посредством које он, Илија, разголићује сопствену душу, а тиме и муку која га притиска, проистеклу из незадовољства и неправде која му је стално чињена. У поменутом контексту ваља тумачити аутокоментар који Илија изговара стварајући привид да је у позицији Подстанара. Он сведочи о неисцељеним ранама његовим.

Јесте, браћо, све је истина, јео сам говна – баи тако, тим речима, без самилости и кукања – јео сам говна, грешио сам, био сам ђубре и хуља, радио сам то и то, јер сам био слеп код очију, али, ево, данас сам прогледао. Судите ми да окајем грехе, да станем на своје ноге и да поново будем човек. Замолио би вас да уважите све моје разлоге, није ми било лако, био сам на великим искушењима, нисам имо при себи паметног човека да ме посаветује, тргне и извуче из пакла (КОВАЧЕВИЋ 1987: 263).

И онда кад смо помислили да је коначно постао свестан свега, да је на путу повратка насилно му одузетог достојанства, да се *отрезнио* у сопственом душевном пијанству, ошамарила нас је чињеница да није начинио ни корак унапред. Могућност за његов преображај није постојала. Илија не успева остварити везу са реалношћу и најпре бива отуђен од себе самог, а онда и од других. У дехуманизованом друштву, где се патње и трпљења његове породице мере двема деценијама, он и даље, до самоуништења и заслепљено верује идеологији која дела из сенке и халапљиво гута своје жртве. Ако икад дође до отрежњења, биће поразно.

У том пуком тапкању у мраку, иако је на лицу осетио шамар збивања у којима се обрео, Илија ниједног часа не тражи врата кроз која би изашао у некакав чист, јасан, бољи свет. Он не чини услед *страха* пред идеологијом коју је толико глорификовао и којој је исти тај страх најмоћније оружје за спровођење личне воље и манипулисање људским животима. Илија је верна слика људи тога доба, навикнут на чињеницу да његово мишљење није његово, да не мисли својом главом и да такав, изманипулисан, буде захвалан што је био на Голем отоку који га је „отрезнио”, „преваспитао” и извео на пут „врлине”. Не доводећи ни на тренутак у питање исправности категорија партијског ума, верујући у њихову част и исправност, „Чворовић представља особену жртву друштвене драме колективног једноумља” (АНДРЕЈЕВИЋ 2017: 16). Сви његови конфликти, били моралне, душевне или нагонске природе, заправо су сукоби са друштвом, а да тога није свестан. Иако инструментализован одређеном интересном политиком, Илија и тада, у својој изокренутој перспективи, сматра да дела у име каквог вишег циља – отаџбине и само њему знаних патриотских⁴² уверења, пониклих на слепој лојалности и идеји о жртвовању сопственог живота ради отаџбине. Лојалност је, по његовом мишљењу, била једино истинско и исправно мерило моралног суда која је, унутар себе, подразумевала и осећање дужности. Отуда је, за Илију, била неупитна. Чак и онда када трпи озбиљне ударце и када, без обзира на све, остаје непоправљиво духовно и умно слеп.

И све би у извесној мери било у реду да за собом, у вртлог своје острашћене идеологије, није повео супругу и брата. Јер он не мари за своје ближње. Њега не покрећу ни хуманост ни љубав, већ „само мржња и страх, осујећеност и потиснуто осећање кривице” (СТАМЕНКОВИЋ 1983: 37), посесиван однос спрам свих и свега и илузорна представа о сопственом идентитету.

Приказивање једног таквог *случаја*, „драмског газде”, логике окренуте наглавце, који манијакалном упорношћу тежи своје идеолошке ставове и карактерне црте приписати другима, ствара чврсту потку за сатиру. Она бива у зениту „када се Илија дефинитивно изметне у неку врсту нељудског Дон Кихота, чија се лична поремећеност, у дефектном и тоталитарном свету, где је неограничени господар, извргава у сулуду политичку параноју” (СТАМЕНКОВИЋ 1983: 37). Тако се пред нама одмотавало клупко суноврата не јединке (појединца), него читавог организма (породице). Треба ли узроке наведеном тражити у њиховој крвној повезаности, у пишчевом дубоком уверењу, али датом из угла Подстанара (који је и сам изданак конзервативне

⁴² „Сам појам *патриотизам* је релативно нов, појавио се током XVIII века, и одмах је ушао у терминологију раних националиста XIX века стекавши политичку конотацију. Међутим, његова етимологија, која води порекло од појма *патрија* (*patria*), имала је много већу разноврсност у значењима током премодерног доба, што је умногоме зависило од културе, схватања, веровања и менталитета тих историјских раздобља. [...] У основи премодерног патриотизма, налазио се осећај лојалности према отаџбини коју је појединац препознавао у различитим идејама, институцијама и личностима које су га окруживале. Појам *патриотизам* према основним дефиницијама означава љубав према домовини, али не само контемплативну љубав, већ и ону активну, исказивану делима. Патриота, особа која показује љубав и бригу према сопственој партији, који се идентификује са њом, препознаје се по томе што је спреман да учини и колику жртву да поднесе за њену добробит” (СИМИЋ 2012: 16).

патријархалне породице), да у „породицама има нешто што вечито кружи, што се враћа на прапочетак” (КОВАЧЕВИЋ 1987: 221)? Извесно је да у тој *биолошкој задатости фамилији*, где се лично брише у корист колективног, треба тражити и извор и узрок погубности целокупног система (који почива и израста на истој тој породици као својој микроћелији), последице назадних идеолошких схватања и губитка идентитета.

Руку под руку, заслепљени идејом да спасавају државу (било као предводници те месијанске идеје (Илија), било као њени следбеници (Ђура и Даница)), размишљајући на рачун сопствених заблуда, и Илија, и Ђура, и Даница терају ствари до апсурда. Исти постаје неодвојиви део њих самих, а они као ликови поцепани, тако да се губи могућност њиховог разликовања⁴³. Такви, готово истоветни, посматрани у поменутом контексту, са задршком горчине, пошто претходно изгубе и обресе сопства, прерастају у идеолошке типове.

6.2.3.2. Ђура Чворовић – клон идентитета Илије Чворовића

У својој представи о свету, на бранику државе, заслепљен идејом да исту спасава, стоји Ђура Чворовић, крвни и идеолошки брат Илије Чворовића, његово друго *Ja*. Исте голооточке судбине и живота који је протицао у раскораку између идеологије и голе егзистенције, атавистички је везан за брата и „до гроба” му одан. „С инфатилном наивношћу човека догматичара верује да обојица служе ’узвишеној’ мисији” (МАРЈАНОВИЋ 1985: 219). Представљен је као духовно непросвећен и примитиван, вазда спреман да насиљем решава проблеме. Он беспоговорно прихвата Илијину искривљену поставку стварности коју чине шпијуни и ништа сем њих. Чини најбоље што зна и уме како би му помогао у хапшењу и ислеђивању „државног непријатеља.” Не сумња ни у шта што Илија говори, предлаже, дела, ваљда што је и сâм дубоко уронио у знани „шпијун-комплекс” и паралисао му свако рационално резонување. И он, попут брата, постаје подупирач како Илијиног, тако и свог пада. У својој психолошкој девијацији Илија није сам. Обојица оличавају модел човека „чији се поглед на друштво заснива на догматско-стаљинистичкој идеологији која подразумева затвореност људске средине, настојање да се у то име исфабрикује што више непријатеља и противника како би се искупили за нечисту прошлост, а самим тим је и оправдали” (МУЛЧИНОВИЋ 1983: 8).

Социолошки и психолошки склоп обележја Ђуриног лика далеко је од оних ’великих’, загонетних ликова. Ђура нам самога себе приноси у целости, без устезања. Експлицитно дат кроз Илијине опаске, схватамо да је пред нама „човек слабих живаца”, вулгаран, насилан, импулсиван, *тешке руке*, који „све чини лопатом и секиром, па шта остане” (КОВАЧЕВИЋ 1987: 265). Са оружјем за опасачем и песницама као средством за „преваспитавање”, Ђура пред рецепијенте излази урлајући, сведен на сировост, примитивизам и карикатуру. Све то су конститутивни чиниоци његовог идентитета, поцепаног трвењима између *биолошке задатости фамилији* и девијантне идеологије која затире сваки покушај да се лично реализује. Његова неконтролисана насилничка природа „заблистаће” када, у тренуцима сужене свести, „удари Подстанара песницом посред лица” и потом почне „да га бије рукама и ногама, вриштећи при сваком ударцу” (КОВАЧЕВИЋ 1987: 260). Он је онај зли иследник у поступку иследничког испитивања и онај који је заменио тезе у односу ума и снаге, где ово друго царује. „Ни из једне ситуације не излази измењен, нити поколебан” (КУЗМИЋ 2014 : 130). Штавише, доследан је дисидент у односу на лично и острашћени присталица тоталитаристичке идеологије, тобоже у

⁴³ О губитку идентитета је писао Пфистер у својој студији *Драма. Теорија и анализа* (поглавље: Концепција и карактеризација лика, стр. 270).

име нације. Тако се, како примећује Јакшић Провчи, у драмско језгро „води синдром колективне свести” (ЈАКШИЋ ПРОВЧИ 2012: 80), чиме се јасно брише право на лично и потврђује деперсонализација ликова (Илије и Ђорђа) која за собом повлачи „потпуну апстрактност и празнину личности” (САРАЗАК 2015: 136).

Статички конципиран (ПФИСТЕР 1991: 262), *једнак* од почетка до краја драмске радње, Ковачевић овог протагонисту лишава дубине⁴⁴, а тиме и пуноће, али показује и велик комични потенцијал које ово драмско лице носи са собом. Његов идентитет се не показује у мноштву нијанси и аспеката као вишедимензионална целина, што је насупрот Илијиној концепцији лика. И поред ове *diferentia specifica* постоји оно што их чини једним и додатно наглашава њихову рођењем дату блискост (они су близанци) – дубока неоствареност, неснађеност у времену и према спољном свету који их је неумољиво гутао. А обојица су инфатилно веровали у то да је кривац њиховог страдања неко трећи (Подстанар), онај који није стасао унутар кућног окриља Чворовића. Нису у стању спознати да је тај *трећи* био само окидач њихових дубоко потиснутих проблема који датирају још из прошлости. Ниједног трена не показују склоност да завире у себе; не преиспитују своје поступке и обрасце унутар којих мисле, говоре, чине, не суочавају се са сопственим демонима, већ друге демонизују док за своју природу траже неутемељена оправдања (све је у име државе и за државу). Множе се само докази о њиховој убеђености у исправност властитих чињења. И све због недостатка или хтења, или спремности, или, а тако ће бити, снаге ума. Њихова непроменљива и непоправљива тоталитарна уверења, уоквирена крутом стаљинистичком идеологијом чине да буду најстрашније изобличени. Заслепљени *стаљинољупци* не виде да глорификују оно што их је дубоко духовно осакатило, од њих начинило људе *без својства*. У једном бирократском систему, где се потиरे индивидуално у корист колективног, они нису у стању да се усагласе са собом и тиме неповратно губе себе. Иманентно дејство страха од идеологије проузроковало је поданичко губљење идентитета.

6.2.3.3. Петар Марков Јаковљевић – човек са идентитетом

Насупрот свим побројаним драмским лицима Ковачевићевог *Шпијуна* стоји Подстанар, једино драмско лице које није стасавало под кровом Чворовића, али је код њих био привремено удомљен. Петар Јаковљевић је интелектуално и културно супериорнији у односу на своје станодавце. Бежећи од *биолошке задатости фамилије*, од породичног бремена, читаву младост је провео на привременом раду у Француској да би у својој држави постао човек без уточишта и упоришта. Самим тим што је странац, неосновано, али психотичном Илији довољно, Јаковљевић бива окарактерисан као потенцијални балкански шпијун који спроводи антидржавну делатност. Тог часа он му приписује лажни идентитет не би ли потврдио властити. И да апсурд буде већи, све време док дела, Илија му омогућава измишљени идентитет који је породила његова параноја, а који овај (Подстанар) није ни хтео. Од тог часа замеће се обликовање њиховог специфичног односа, а „позорница се све више прелива колоритом параноје главног јунака, те бива све интезивније прожета елементима црног хумора” (ЈОВАНОВИЋ 2012: 14).

Равнотежу учмале свакодневнице Чворовића привидно нарушава једини који је некуда путовао и двадесет лета провео у иностранству, једини који је довољно стекао да сме слободно

⁴⁴ У поглављу о драмском лику у књизи *Динамика драме (Dynamics of Drama)* Бекерман наводи три димензије за типологију концепције лика: ширину, дужину и дубину. у: Beckerman, Bernard. *Dynamics of Drama. Theory and Method of Analysis*. New York: Knopf, 1970.

мислити и делати и чији живот подразумева „лични избор и лични став” (КУЗМИЋ 2014: 95). Како не траје према искривљеним узусима које Илија и Даница сматрају једино исправним, према њиховом мишљењу Подстанар мора бити или неки страни плаћеник или какав вођа криминалног клана, јер одакле паре једном „крпигузу” који осам месеци не ради, а у штедној књижици има скоро милијарду (док су Даница и Илија скоро двадесет пролећа чекали да се уселе у стан „на пролеће”). Обоје верују да су људи другачијег кова, спремни „за паре издати народ, земљу и цео свет. Мала је ова земља, колики је он издајник” (КОВАЧЕВИЋ 1987: 248).

Можда би све и било у реду да Илија није добио позив на информативни разговор у полицији, и то ни због ког другог до због Подстанара, „опасног и гадног човека”. Кад већ не може са државом, Чворовић се обрачунава са оним који је носилац опонентног идеолошког обрасца. Од тог часа Илију на чињење покрећу страх, немоћ и сумња. Иницијална сумња базирана је, као што је писано, на Подстанаревом имовном стању, на томе што „само ћути, навлачи црно платно на прозоре, доводи неке брадате типове, излази и шета ноћу кад цео свет спава, закључава се, нестаје по пар дана...” (КОВАЧЕВИЋ 1987: 208). Сваки евентуални податак о Јаковљевићу представља за Илију потенцијалну опасност и позив на ухођење. То је хумористички наглашено и када Илија Петра Маркова Јаковљевића, због средњег имена, посматра као троименог, неког ко поседује више идентитета – троструки лик који улива сумњу. А сумња преже из далеке и Илијине мучне, репресивне прошлости и бива узрок његове параноидне акције. Чини се, њоме тежи са себе свући било какву могућност да буде осумњичен и окривљује другог да не би био сам окривљен.

Насупрот Илијиним ригидним идеолошким уверењима, али не као његов задрти антагонист, стоји Јаковљевић и идеологија која израста на могућности избора (и то личног), на слободном, критичком проматрању ствари и људи, на праву на глас, на одбрани личног. Иако је своја начела живљења изградио давно, иако поседује ону духовну и уму стабилност и чврстину непознату другим драмским лицима, у судару са бирокуратском машинеријом земље из које је отишао пре двадесет година, као да мало посустаје, запањен оним што види и доживљава. Одлучивши да у једној посрнулој земљи, преплављеној колективном и личном небригом, уложи стечен капитал (и тако дела за добро народа) и отвори кројачки салон (ипак је породица постала фактор који одређује његов идентитет), Јаковљевић сам себе излаже мукама и плаћа цену слободног одлучивања, не знајући да у тако уређеној држави слобода није на цени, штавише, оспоравана је, као што је била у бројним периодима своје историје.

Подстанар није опонент Илији, већ деструктивном државном апарату и идеологији унутар њега самог. Он се ниједног трена експлицитно не супротставља Илији, не упушта се ни у какве сукобе са њим. Штавише, поставши свестан да га Илија у стопу прати, он покушава изнаћи начин да од њега побегне. Отуда се неминовно поставља питање ко је тај *други* који стоји наспрам Илије и потпирује његову промашеност и безнађе у ком се обрео? Нико други до он сам, неки демони који су неодвојиви део његовога бића. Отуда стичемо утисак да у завршној драмској сцени Чворовић као иследник ислеђује себе самог, несвестан целокупног збивања. „Храброст да дела на начин условљен ничим другим до особинама сопственог карактера, именована понекад као лудило, називана каткад и слободом, препозната као ауторекфлексива, одређивала је човека као хероја који се упркос својој (не)свести о сопственој немоћи хвата у коштац са искушењима пристиглим како из спољашњег света, тако и из сопствене нутрине, што у бити живот појединца преводи на раван последице његових поступака” (НЕСТОРОВИЋ 2007: 10). Илија је својим карактером, који је судбина сама, био предодређен за зло и за исто зло одговоран. Тада нас подсећа на јунаке старих драма.

На примеру ова два лика јасно се види посрнуло идеолошког система у који Ковачевић локализује драмски свет свог *Балканског шпијуна* и губљење личног идентитета оних који се од живота бране илузијама. За своја (не)чињења не носе одговорност иако су (не)намерни саучесници у потпуном пропадању свих и свега: система, породице и себе.

6.2.4. *Свети Георгије убива аждаху*

Чему се може надати народ коме су обичне, свакодневне псовке: Сунце, Бог, хлеб и мајка...

Душан Ковачевић

После Мајског преврата 1903. и доласка на власт Петра I Карађорђевића, српска спољна политика се удаљила од Аустроугарске. Срби у Јужној Угарској и Босни и Херцеговини и њихово осећање повезаности са Србијом изазвали су забринутост у Бечу, који је продор на исток и контролу Балканског полуострва поставио као главни циљ своје спољне политике. Због централног положаја на Балкану, Србија је представљала сметњу тим плановима.

На Видовдан 1914. године члан Младе Босне Гаврило Принцип је у Сарајеву извршио атентат на аустроугарског престолонаследника Франца Фердинанда. Србија је оптужена да је учествовала у организацији овог атентата, што је искоришћено као повод за напад на њену територију. Сам почетак рата показао је Аустроугарима да ће Србија пружити јак отпор. Прва година рата за нашу земљу је била успешна, о чему сведоче успеси у Церској бици (август 1914), у којој се истакао војвода Степа Степановић, као и у Дринској бици, која је ускоро уследила (септембар 1914). У децембру 1914. одиграла се Колубарска битка, у којој је српску војску предводио војвода Живојин Мишић.

Отпор пружен аустроугарској војсци за последицу је имао велики број страдалих, како међу српским војницима, тако и међу цивилима. Посебно тешки су били догађаји крајем 1915. и почетком 1916. године. Од стране Врховне команде донесена је одлука о повлачењу српске војске и народа преко Албаније.⁴⁵

Наша „кућа насред друма”, хиљаду година дуго стајање „на Раскрсници двају путева: један води на Исток, други на Запад” (КОВАЧЕВИЋ 2017:54) учинило је да нас је све мање и мање. Само у Првом светском рату Србија је изгубила трећину становништва.

Полазећи од личне, проживљене приче свог деде Цветка, Ковачевић је написао комад који је *прича* из времена Првог светског рата. Ово је и прича о народу са већ поменутом „кућом насред друма” и о инацијском карактеру да ту *кућу* одбрани и по цену живота. Изнад свега, ово је прича о Човеку, одвајкада распоућеном унутарњим трвењима, и прича о његовој жртви – за отаџбину, за породицу, за огњиште, за веру.

„Увек сам прижељкивао причу с којом ћу направити везу са завичајем. Сваки уметник има потребу да се одужи комаду земље на коме је одрастао. То је некаква света обавеза. Био сам у потрази за причом и када сам је чуо, био сам сигуран да је то та моја прича, једна једина. Вероватно се никад више у животу на тај начин нећу бавити мојим крајем. Имао сам опсесивну

⁴⁵ Видети више у: *Историја српског народа*, Београд: Српска књижевна задруга, 2000.

потребу да неке речи које смо позаборављали и које смо због политизације позоришта презрели – као што су сунце, мајка, кућа, Бог, љубав, итд., речи које не употребљавамо више изузев у псовкама – вратим позоришту. Хтео сам да од тих речи направим драму, да им вратим значење и достојанство [...]” (БУЛИЋ 1986: 38), зборио је Ковачевић.

„Трагична прича драме *Свети Георгије убива аждаху* почива на ратној причи мог деде Цветка Ковачевића. Једном приликом, када је дошао на рођендан мог сина, испричао ми је, онако успут, причу о свом брату који је одведен у рат, а био је сакат у ногу. Догодило се то да су мобилисали инвалиде које су на фронту звали „Пашићевци”; војна команда није хтела да се меша у тај случај. Међу војнике укопане у рову на Церу који су чекали непријатељски напад стизале су разне вести из мачванских села, између осталог и да им инвалиди нападају жене, краду кокошке, улазе у куће... Зато су те „шкартове” мобилисали. Звали су их „Пашићевци” јер је Никола Пашић донео одлуку и наређење да те цивиле, неспособне за војску, пошаљу у прве редове како војници на фронту не би били узнемиравани [...]. Нико се од њих није вратио, сви су изгинули. [...] И још је додао да „зли језици могу да учине веће зло од непријатеља” (КОВАЧЕВИЋ 2018: 50), рекао је Ковачевић поводом овог свог мелодрамског првенца.

Насупрот свега што је до тог часа написао, ниједног трена не изневеривши себе, Ковачевић на светлост дана доноси озбиљну мелодрамску причу каква је *Свети Георгије убива аждаху*. Ова прича се отимала да буде роман (како је и сам Ковачевић написао у поднаслову исте: адаптација ненаписаног романа) да би била „драма са елементима комедије. То је драмска прича и догађа се у једном страшном, за Србију најдраматичнијем времену – 1914. година (Церска битка⁴⁶), а прича сама по себи носи скоро невероватне догађаје и једноставно је морала бити написана као драма” (МУЊИЋ 1986: 19) која се збила на нашим брдима и остала у спреси са традицијом духа овога народа. Оно што писац овде драматизује није толико сама историја, већ тумачење које треба да подстакне, да у дослуху са мелодрамским изазове „чисте и јаке емоције” (БАЛУХАТИ 1981: 428). [подвукла Б. Т.]

И ми, њени реципијенти, оберучке смо је дочекали. Ваљда отуда што остадосмо гладни голе истине о догађајима који су обележили једно историјско раздобље. Као да је постојала нека прећутна забрана на писање о темама из периода страдања током Првог светског рата; на приче које се тичу вечитог страдања човековог, страдања српског. Било га је и превише – „само у XX веку: три балканска рата – 1912, 1913, 1992–1995; два светска: 1914–1918, 1941–1944, и једно „милосрдно бомбардовање“ 1999, као „апокалиптични ватромет“ у славу краја, пакленог века. [...] Рат за ратом, па кратки варљиви мир, тек да се предахне и преживели окупе, а с јесени, или с пролећа поново у ров, у збег, у зиму и непознато [...]” (КОВАЧЕВИЋ 2017: 71–72). А онда је скинута драмским набојем који је са собом донео *Свети Георгије*. Према казивању писца, ова прича је од њега захтевала нешто што је мислио да никада неће написати. „Ту причу сам врло прецизно носио у себи, пуних шест година, заобилазио сам је, посматрао као кад човек жели негде да зида кућу, премеравао сам и простор и себе. Онда сам једног дана сео и почео да пишем, и десило се то што се десило” (РАДОШЕВИЋ 1986: 11).

⁴⁶ „Мој комад је прича о једном догађају у једном страшном рату. [...] За неколико дана изгинуло је 16.000 српских војника првог позива. Кажу, изгинуло је и 25.000 аустроугарских, а заборавља се да су половина били наши људи. Десио се масакр на Церу. Људи су бранили своје куће, огњишта, породице. Највише их је страдало из Мачве. Дакле, Први светски рат је у српској историји једна од највећих катастрофа. Последица је што нас данас нема, а што не може да се надокнади. Нестала је трећина највитаљнијег становништва, целокупне фамилије. Зато на тај дан треба да звоне звона и да се држе парастоси”, речи су Душана Ковачевића, у: Стругар, Вукица. „Душан Ковачевић: Заслужили су Срби мало и да живе.“ *Новости*, 9. 9. 2013.

Са осећањем непрестане трагедије једног народа, навикнутог да траје у јаду, чемеру и мраку, „у шкргуту таме и вапају светлости” (како Васко Попа каже) родило се ово штиво, у кланици и тмини Великога рата, тражећи од нас, од писца самог, да будемо неко *други*⁴⁷. Оправдано. Јер и она је Друго⁴⁸ у односу на дотадашње Ковачевићево дело, и другачија, и јединствена. Ово је прича која стидљиво, увијено збори о ономе што се од овог страдалничког народа тајило и таји, а он је вазда био ту да беспоговорно извршава наређења оних *одозго*, да потура своја плећа и свесно оде у кланицу каквог рата, на прву линију фронта док „Онај командује из склоништа”. Хранили су нас „идеологијом уједињења”, на јуриш позивали *хероји* који се никад не би ни усудили у рат поћи, а ми, сложни само кад треба гинути, гутали смо приче о томе да је све у име нашег добра и слободе и улазили у унапред изгубљене борбе, потајно се надајући надљудском *Светом Георгију на белом коњу са златним копљем у руци* како бисмо истрајали у паклу рата. Свестан трагичног геополитичког положаја ове земље, писац је говорио: „Док су се остали народи рађали, уздизали, ми смо нашли, „вођени суицидним жељама кроз целу историју, да кажемо *не* једној од најмоћнијих армија у свету [...]”⁴⁹ „и кад је (само)жртвовање узалудно” (КОВАЧЕВИЋ 2017: 72). Ваљда жељни, како писац каже, „још гробова и робља”; научени, како је Алекса Вуковић говорио, „да 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 1994: 281). Био би ред, како и сам писац каже, „да пре него што постанемо небески одред, будемо мало и овоземаљски. Заслужили су Срби мало и да живе.”⁵⁰

Ово није тужбалица, ламент над годинама које су нас довеле овде где смо да се питамо како смо уопште живи – ни мањег народа, ни већег страдања – јер ни овај комад није апотеоза националном страдању. Није ту да нас теши, да саосећа са нама, али је ту да нас тргне, катарзично продрма, изазове емоционалне потресе и наведе да се запитамо над својим српским усудом. „Он је слика сурове стварности и трезвеног гледања на ту исту стварност [...], приказ агонистичке судбине Србије у I светском рату” (МУЛЧИНОВИЋ 1986: 11) локализован међу мелодрамске оквире, осенчен знамом пишчевом горчином и неупитним драмским набојем.

Обревши се у богатом пртљагу епских механизма доведених у драмску структуру *Светог Георгија*, Ковачевић је деловањем принципа *историзма* и *дидактизма* кројио и природу *dramatis personae*, обликујући је у напетости историјског и драмског која се рефлектовала на сам идентитет као такав, колико лични, толико и колективни. На основу релације приватно/јавно биће јунака–свет писац испитује сву сложеност доживљаја историје у драми, али и драме у историји, морализаторски обрађујући сам сиже, линије фабуле и интегритет јунака. Између Сарајевског атентата (28. јун 1914. године), који је извршио Гаврило Принцип, и Церске битке (15. август 1914. године), Ковачевић је ужљебио приче малих, обичних људи чије животе рат додатно оптерећује и ломи кичму моралу и каквом-таквом јединству. Постојање ове две равни, приватне (личне, интимне) и јавне (друштвене, колективне), односно љубавне и историјске (петриотске), потврдило је да је лични идентитет у служби колективног онолико колико је и колективно (историјско) у функцији личног (ако га чак и не надраста). Отуда, нити љубав

⁴⁷ Упореди: Булић, Вања. „Писац није осветник.“ *Дуга*, 4. 10. 1986: 37–40.

⁴⁸ Како је Михиз умео казати, „све је у њој од првине. Први пут је Душан Ковачевић у историји, први пут у рату, први пут у српској провинцији, први пут у љубавној драми, први пут се не смеје и не подсмева, први пут је сав од неке сурове и трагичне нежности. Оно што је по други пут, то је опет она иста, стара снага дара и замаха, оригиналности, горчине и правдољубља” (МИХИЗ 1986: 63).

⁴⁹ Видети извор: Стругар, Вукица. „Душан Ковачевић: Заслужили су Срби мало и да живе.“ *Новости*, 9. 9. 2013.

⁵⁰ Исто.

(прељуба) може остати искључиво у домену личног, нити се патриотизам испољава као каква општост – ту су да се међусобно преливају, допуњују; „да, не умањујући јој величину, депатетизује историју; да се покаже да и рат и наша најприроднија осећања могу бити на сличан начин апсурдни, да у човековој природи постоји неотклоњив нагон да конфликте разрешава насиљем, убиством” (СТАМЕНКОВИЋ 1986: 36, 38). Срж мелодрамског – драмску ситуацију писац поставља у први план, у чвор писања из којег се неизбежно рађају нове драмске последице. Мелодрамским, готово неочекивано, депатетизује историју како би, приметио је Стаменковић, „актере будућих величанствених историјских догађаја приказао као обичне, безначајне људе у трвењу са ситничавом свакодневницом, којима све ово око њих одузима право на љубав, на личну срећу, не дозвољава им да се самоостваре” (СТАМЕНКОВИЋ 1987: 290).

Већ на почетку *Светог Георгија* имамо нарушавање кодекса у односу између Гаврила и Катарине, кидање приватних веза да би се расветлиле оне дубље – колективне. Уколико обнажимо драму, разгрнемо ли њене слојеве, приметимо да *приватно* постаје знак који казује да нешто не функционише на ширем плану; бива симбол немоћи да се ствари поставе на своје место, знак да је јаз велик и непрестив. Писац је то показао у предочавању и тумачењу узајамног односа троје људи (Гаврила, Катарине и Ђорђа): „свако је помало крив, свако је помало злбан, животи актера су обогалени” (ПУТНИК 1993: 92). И не само актера (појединаца), него читавог колектива. Овде је историја Ковачевићу послужила као потка на којој је обликовао усуде својих јунака у кланици рата и заподенуо казивање о њиховим личним страстима, унутарњим неотклоњивим ломовима и противуречностима са собом и са светом у *уклетој земљи*. Глобална деструкција (оличена у рату) прелила се у појединачну; „постала је повод за експликацију унутар српских нетрпељивости, које су се успоставиле као неслоге дугорочних личних и породичних трвења” (ФЕМИЋ 2017: 87). Без рата као немани која лебди над судбинама драмских лица и вреба њихову срећу, сва њихова конфронтирања губила би на снази, бивала би излишна и као таква би наличила на пуке расправе духом и телом осакаћених људи испед Алексине механе. Овако, „у сенци рата све те појединачне судбине неминовно попримају трагичну димензију, а у раскораку између опште тежње и појединачне потребе показују у којој је мери, чак и у ратним околностима, већина људи усредсређена на себе и свој микрокосмос” (КУЗМИЋ 2014: 183). Посртање духовно је било колико колективно, толико и лично.

И све да бисмо добили причу не о свету рата, већ о малим-великим људима и њиховим усудима којима ратне недаће одузимају право на лично, на чин спознаје себе и своје бити тако што је потиру и чине је непрепознатљивом. Тако је писац удаљио драму од миметичног полазишта и тако је она постала свет за себе. Али ваља нагласити да поменуто „не одузима историји ништа од њене величине, а додаје јој људску супстанцу” (СТАМЕНКОВИЋ 1987: 289).

Услед свега што је доживео и преживео, „овај менталитет”, говорио је Ковачевић у једном интервјуу, „не би био комплетан када не би постојала и хуморна дистанца у истом тренутку. То сматрам највиталнијом особином српскога народа, који када долази до потпуног помрачења света пронађе зрак, некакво светло које се озари уз помоћ хумора” (БУЛИЋ 1986: 38). Захваљујући томе, чини се, нас има.

6.2.4.1. Богаљи – носиоци колективног идентитета. Лични идентитет у светлу колективног и националног

Ја моју земљу, за коју гинем, никада нисам видео...
Душан Ковачевић

Говорећи о демитологизацији националног мита, о причи о рату у којем је битно „ко је погинуо, а не ко је викао 'Јуриш' ”, Ковачевић је истакао „да су га занимале судбине тих несрећних људи који су по бојиштима Балкана и Европе гинули због некаквих „изама” [...]. И у овом случају ме је, пре свега, занимао мачвански сељак који се од Карађорђа до данас није битно променио. Тог сељака сам упознао, знам га, што би наш народ рекао, „у душу”, а оне који су му некад владали и који му данас владају, ја не познајем и о њима не могу, и нећу да пишем” (РАДОШЕВИЋ 1986: 11).

Ово је његов прилог њима. У сав јад и чемер, у тмину Брестовца, Ковачевић уноси светлост слојева легенде о Светом Георгија не би ли нам осветлио сва *лица, личности, појаве и сенке* ове историјско-мелодрамске приче, али и донео спасење које, извесно је, једино и може доћи с неба. Причу о оклеветаним мачванским сељацима (исприповедану од стране деде Цветка), осакаћеним у балканским ратовима (или су такви постали рођењем), који су наводно искористили одсуство здравих и способних војника како би се приближили њиховим женама и сестрама⁵¹, те их отуда, српска команда (да би спречила побуну) мобилише и шаље на прву линију фронта Церске битке, писац супротставља свету првопозиваца, а у позадини развија једну велику љубав између Катарине, несрећно удате за Ђорђа Цандара и животом везане за Гаврила, и Гаврила Вуковића, несрећно ожењеног човека и богаља.

И можда би све било већ виђено, однекуд познато, да се ова мелодрамска прича, изникла на патосу ратних збивања, није предочавала из искривљене визуре, да није виђена очима *повијених, кривих, ћопавих, грбавих* богаља, обогаљених животом самим или ратовима. Посредством обогаљених људи писац даје јаснији увид у ратне године и судбине сељака-војника Брестовца чији се животи одвијају мимо њих самих и чије је жртвовање истог узалудно. Захваљујући њима, Ковачевић доноси и ону тежу, болнију и надасве поражавајућу причу о рату, како би он рекао, Нас са Нама. Тај рат „је скоро без престанка, без предаха и, како се чини, трајаће до коначне победе. Нас над Нама” (КОВАЧЕВИЋ 2017: 72).

„Кад аустроугарска армада крене да сељачку Србију окупа у челику, јер другачије Србија не уме црћи” (МУЛЧИНОВИЋ 1986: 11), десеткованој српској војсци, „опанчарском батаљону” (како су нас аустроугарске новине представиле), не преостаје нико други до они – богаљи, налик на привиђења и утваре, „функционализовани у сврху просторно-временског, историјско-друштвеног и социјалног конституисања слике о амбијенту посавске Србије у освит Првог светског рата” (ФЕМИЋ 2017: 87).

Због тога је прича о рату заправо прича о њима (а посредством њих и о нама) и међу њима; прича о колективном идентитету пониклом на демитологизацији националног мита и на нестајању истог услед непоколебљивог и слепог веровања у земљу за коју гину, а никада је нису

⁵¹ Реци Војо: – [...] Од првог дана спремате нас да изгинемо без речи, а непријатељ нам већ по авлијама и кућама. Ђорђе: Који непријатељ?

Реци Војо: Мени је свеједно како се 'непријатељ' зове кад ми насрне на кућу и жену. А овај ми је још црњи и гори! (КОВАЧЕВИЋ 1994: 317)

видели. Заборављени од отаџбине коју су животима бранили и од *синовине* коју нису, тако осакаћени, дочекали, узалудно гневни на себе и на друге, схватају да их никада није ни било и да их бити неће. Стога је и подривање узвишеног националног и историјског оправдано, јер егоцентрично и равнодушно заобилази личне доживљаје и индивидуална страдања.

После прве љубавне сцене између Катарине и Гаврила, дефилију они, бивши и будући ратници-шкартови. Они батргају у процепу између личног и националног, а опет у име националног, чак и кад им оно гуши право на творење властите судбине, јер се, по каквом неписаном правилу, право на лично мора потирати и занавек заборавити пред колективним. Сви су носиоци разнородних идеолошких, моралних, емотивних гледишта: Нинко без ноге, грбави Миле, Рајко Певац с једном краћом ногом, пијаница Трифун, Криви Лука, поручник Тасић... И сви до једног обликују своје идентитете у сталном расцепу између личног (интимног) и општег (ратног), „више показујући драме својих живота него што су с трагичним осећањем у њима” (ПАШИЋ 1986: 20), између двострукости уверења привидно истог идентитета. Пред нама нису карактери, већ оруђа државе лишена индивидуалности, али и покретачи снаге драматичности у мелодрами.

Право одређење, сурово у својој искрености, даје Феликс Пашић рекавши да су „сви одреда завештани смрти пре рођења, заједљиви и горки [...] жртве историје и својих бедних страсти [...], пусти и пустошани, с ранама на телу а с непробојном муком у души” (ПАШИЋ 1986: 20). Као такви, једино они и имају право (бар то) да говоре о ономе што им је животе уништило, што их је одредило и на векове обележило. И да плету причу о смрти и умирању.

Политичко одређење националног питања и рат повод су вербалног сукобљавања и подела у *Светом Георгију*, нарочито међу повлашћенима и онима који то нису, између власти и обичног, *голог* народа, између онога што је истина и онога што се назива хушкање и потказивање против те исте истине; између патриота и издајника. Ковачевић сматра да ова последња ни до дана данашњег не застарева, не јењава, „не посустаје у жестини, бесу, мржњи, ни у миру ни у рату, ни у добру, ни у злу, ни у врху државе, ни у ’дну’ народа, ’ни по бабу ни по стричевима’ ” (КОВАЧЕВИЋ 2009: 65). Њом се јасно оцртава дељење међу нама самима – Србин је Србину највећи вук.

Једино у чему се слажу супротстављене стране је трагично сазнање о неумитности судбине, те и рат прихватају као неминовност од које се побећи не може (нарочито ако се узме у обзир поднебље са којег долазе и које је одвајкада било бојно поље), што је сажето предочено у речима Алексе Вуковића:

Од нас, Вуковића, нема више никог способног за рат... 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 (КОВАЧЕВИЋ 1994: 281).

Лепо нас је проценио др Константин, Грк који је девет година проживео међу Србима: „Ви сте сложни само кад треба изгинути, чим је па живети, посвађате се. Какав сте то народ” (КОВАЧЕВИЋ 1994: 305)? Овде се намеће и оно друго питање: *Где је нестала она слога која спасава?*

Поимање рата појединих протагониста проистиче из реалистичке процене и снажне и јасне самосвести, али све до часа док се то не тиче њиховог живота – тада смрт препуштају

другоме. Тако, Учитељ Мићун, поборник рата за ослобођење, верује у то да све зависи од сопствене воље и могућности да се бори. Он је међу онима који ће позивати на борбу, испољавати „бучни патриотизам” (ПУТНИК 1993: 93), будити уснули „херојски карактер”⁵² (МАРКОВИЋ 2006: 248) у Срба, који ће остале стимулисати свакојаким усклицима и повицима, али који у истој учествовати неће, ваљда што је његова инвалидност у *повећаној диоптрији*. Он је прототип оних углађених интелектуалаца који распирује приче о национализму и патриотизму, о неупитној и безусловној лојалности отаџбини (која се ценила спремношћу да се за исту погине, па и *онда када је није било* (како је говорио један међу богаљима – Микан Бесни)), о необузданој смелости која не зна за *нећу* и *не могу*, а ништа од наведеног не манифестује; онај који верује „да ће бој бити „успешан” и без њих, а ако – не дај боже, „крене наопако”, био би севап да неко преживи” (КОВАЧЕВИЋ 2009: 64). Зато ће *Захтев за хитну помоћ војним инвалидима*, упућен Пашићу и његовој влади, сачинити дипломатски, поетизовано, прожетео мољакањима према Господину који није молио кад је требало ићи у рат, већ је *захтевао* („Захтевали су. Значи, захтев за захтев!” (КОВАЧЕВИЋ 1994: 301)). Посреди је реч о молби човека који не мари ни за кога и ни за шта, осим за потврду сопства пред собом и пред *светом* – Николом Пашићем. Мићун је човек „запенушао од силине сопственог говора” у који ни сâм не верује и чије „гласноговорништво искривљује првобитну искру родољубља” (ПУТНИК 1993: 93).

УЧИТЕЉ: Поштовани Господине председниче Пашићу, [...] Вама и влади никада теже није било, али ми више не можемо чекати, јер живимо и између ратова. Грех је и срамота, Господине председниче, гледати како Ваши храбри ратници, људи осакаћени у великим биткама, очекују милостињу по селима и градовима.

Поштовани Господине председниче Пашићу, замолили бисмо Вас да се сетите датих обећања, по баракама и болницама Скопља, после страшнекумановске битке. Изговорили сте их у граду где се силни цар Душан круниса, где донесе свој знаменити Законик, где се... (КОВАЧЕВИЋ 1994: 301).

Једна странка наметнула се најширим слојевима српског становништва својим демагошко-популистичким приступом који је релативизирао стварност. Радикалима, предвођеним Николом Пашићем, пошло је за руком да морално клонуло српско сељаштво начини својим манипулативним средством; да од њега захтева, да га тера и гази. „Неписмено и заостало становништво може да води само странка која је чврсто организована и чији су чланови до краја посвећени политичком раду и спремни на сваку жртву... И програмом и разгранатом мрежом одбора радикали су успели да придобију сељаштво... Сељачки трибуни умели су да опште с народом [...]. Тако је сељаштво у Србији коначно страначки мобилисано” (МАРКОВИЋ 2006: 245).⁵³

⁵² У одређењу националног идентитета од огромног значаја била су промишљања Јована Цвијића. Дobar основ у одређењу идентитета пружио је Цвијићево проучавање јужнословенских крајева при чему је, између осталог, издвојио и доминантни динарски психолошки тип код Срба, који је временом постао национални идеал. У представљању карактеристика издвојеног типа „истицао се највише његов динамизам, његова плаховитост и јунаштво, његова необуздана смелост која се не пита шта јесте, а шта није могуће” (Упореди: МАРКОВИЋ 2006: 248). Управо су издвојене карактеристике оживеле „херојски карактер код Срба” – „те су се врлине виделе, можда у највећој мери, у току Великога Рата. Ја сам за време Великога Рата познао српске официре и војнике који су тражили да им се само каже на који начин могу најкорисније погинути, јер су желели положити свој живот за истину и правду [...]” (ЦВИЈИЋ 1989: 201).

⁵³ Упореди са: Перовић, Латинка. *Српски социјалисти 19. века*. Београд: Рад, Вулетић, Витомир, Годоровић Пера и Русија. *Зборник Матице српске за славистику*, 1997.

Иако свесни да плаћају данак судбини и историји, сиромаштвом радикализованом, ратовима измученом и неписменом српском сељаку ништа друго није преостало осим несумњиве страсти, проистекле из исконског, изистинског и племенитог родољубља, којом и даље приступа пласираним политичким уверењима, митологизацији прошлости и веровању у приче о *небеском народу*, и то од стране оних који су поменуто злоупотребљавали, „непримерено, бучно, и до стида” (КОВАЧЕВИЋ 2017: 52) ради личних интереса и привидног родољубља.

На другој страни *поделе, расцеп* нас са нама, насупротив квази-патриоте стоји Нинко Белотић, представник „свега честитог и ваљаног”, учесник у Првом балканском рату који је из истог изашао без ноге. Ратни инвалид. И човек којем је мимо његове воље суђено да буде и „велики јунак и паћеник” (како га је Мићун назвао). Иако физички, морално и ментално осакаћен, дубоко разочарани ратник ипак није имун на мит о ратним подвизима српскога војника и страдању свога народа. Поносан на униформу коју је носио, на другове који су за отаџбину гинули, истој тој отаџбини, односно њеној Влади, не прашта што су их заборавили, одбацили, оставили на ветрометини као шкартове. Јер жртвовање мора бити обострано, а влада(р) треба да се одликује бригом и љубављу према свом народу и својој земљи⁵⁴. А држава је „безлична и бездушна према појединцу, који се, препуштен себи и својој несрећи, претвара у усамљену и отуђену личност” (ДЕРЕТИЋ 2007: 828). Нинкова трагична судбина налик је трагичном усуду Лазаревићевих јунака Благоја казанције и његовог сина (приповетка *Све ће то народ позлатити*), ратног инвалида, који услед небриге државе (иако ју је својим жртвовањем задужио), бива препуштен улици и пролазној милостињи света.

Стога од Учитеља Мићуна Нинко захтева да срочи општар, опомињући, прекоравачући *Захтев* господину Пашићу, супротстављајући се општем мишљењу и апсурдном правдању о учешћу српске стране у рату, а бранећи право на личну драму насупротив националне:

НИНКО: Јесу ли они молили кад је требало у рат? Захтевали су. Значи, захтев за захтев! [...] Захтев мора почети речима: Срам Вас било! Србија добија ратове – а народ их губи! Ова земља, из рата у рат, излази са све мањим народом и све бројнијом владом. Поражени непријатељи се повлаче, али нам остављају наше владе, да нас оне и даље уништавају, јер то нико од њих боље не уме. Наше владе знају где смо најосетљивији, где смо најболећивији, најслабији и најглупљи, па то користе, све у име нашег добра! [...] (КОВАЧЕВИЋ 1994: 301).

⁵⁴ Владимир Симић у својој монографији „За љубав отаџбине: патриоте и патриотизми у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији” наводи да је „за Птоломеја од Луке, најважнијег ученика Томе Аквинског, љубав према отаџбини била тесно повезана са праведном и добром владавином. Три суштинске врлине које је Птоломеј издвојио, а које су могле цветати само под легитимном и праведном владом, биле су љубав према отаџбини, праведност у спровођењу закона и тежња ка добробити суграђана. [...] Љубав према домовини и дужност појединца према њој читаоцу је најдиректније саопштена употребом познатих визуелних предложака. Емблем који говори о љубави према отаџбини приказује пеликана који кљуном пробија сопствене груди и крвљу која истиче храни птиће у гнезду. [...] У промењеном контексту и са другачијим називом овај емблем се трансформисао у ангажовани визуелни медиј за пропагирање идеје жртвовања за отаџбину. Текстови који прате емблем у Аховом емблематском зборнику су двојезични, латински и немачки, па се тако у наслову налази мото AMOR PATRIAE или LIEBE GEGEN VATERLAND (Љубав према отаџбини). Слика добија јасан смисао кроз пратећи стиховани текст на немачком језику у којем се каже следеће: „Како пеликан својом крвљу храни своје младе, тако исто владар треба да се одликује бригом према својим поданицима и љубављу према отаџбини.” Даље, у пропратном коментару се истиче да је владар дужан да својим интересима претпостави интересе отаџбине и јавног добра, а као идеални се наводе примери античких хероја који су се жртвовали за отаџбину” (СИМИЋ 2012: 27–28).

Он, бунтовник и глас народа, јасно резонује стварно стање ствари и критикује понашање сопственог народа; спознаје „аномалију славних ратних подвига, у којима се умјесто спољашњег окупатора успоставља унутрашњи, који нагриза народно ткиво: *Србија добија ратове – а народ их губи*” (ФЕМИЋ 2017: 94). Не жели да се више непотребно срља и јасно спознаје да је издајник међу *домаћим* редовима. За Нинка је патриотизам погодно тло за критику постојећег стања ствари у земљи које, како он каже, одавно нема. Отуда он гласно, без устручавања, негодује, подривајући државно које занемарује и унижава индивидуалну трагику. Он не жели нова страдања док власт, уљуљкана у својим фотелјама, све то равнодушно посматра и опстанак једне земље ставља у руке обогалеог народа. Уколико и даље будемо гајили некакве илузије и нарочито подгревали ону која израста на уверењу да је нама, као *небеском народу*, Бог наклоњен, Нинко је свестан да ће нас она коштати главе и ове мало преостале земље. И када је изнова мобилисан, он иде у рат, али не зато што је велики патриота (јер је одавно престао веровати у земљу која га се сети само онда када њој гори под ногама), већ зато што одговорно преузима дужност (али не ону која је у спреси са идејом о жртвовању живота за отаџбину) свестан да тиме брани своју децу и своје огњиште. У његовој свести они су његова Отаџбина. Као неко ко се из минулог боја вратио обогален, има право да пита зашто се све понавља и ко треба *опет* да гине. Он је међу онима који исказују антиратно становиште и наспрам оних који одушевљено кличу и поздрављају „ослободилачки” рат, Нинко спознаје деструкцију, гажење властитог идентитета у име колективног који одавно за појединца не постоји и на његове се вапаје оглушује.

РЕЦИ ВОЈО: Море, ако треба да гинемо – да гинемо! Свињарија!

НИНКО: Ко да гине? Реци Војо, ко да гине?

РЕЦИ ВОЈО: Сви!

НИНКО: Ко то „сви”?[...] Па моја деца? Треба да ми гине и оно у колевци? А зашто? Хоћеш ли ми објаснити – зашто да гинемо?

УЧИТЕЉ: Ако ти то до данас није јасно – онда боље да ћутиш.

*НИНКО: Немој ти мене да ућуткујеш, Мићуне! Јебе се мени за све твоје Словене, заједно са свом поробљеном браћом. [...] Треба да ми се **кућа затре** због браће. Већ сам два пута гинуо па ми се до данас ниједан брат није јавио да пита: како ти је, Нинко, без ноге? (КОВАЧЕВИЋ 1994: 307–308)*

Његово становиште дели и мудри старац Алекса Вуковић, деда Мила и Гаврила Вуковића, ратни ветеран у целости у националном и за национално. Војујући за Србију, и сам био тешко рањен. Трезвени, виспсени старац добри је познавалац живота, уме изговорити велике речи када су најпотребније и када их други не проналазе. Он објективно сагледава стање у држави која је навикла трајати у мраку и учмалости; у средини која са подозрењем гледа на богаље „од рата и од рођења”, јер такве има и у својој породици – Миле је од рођења богаљ (грбав је), а Гаврило „захваљујући” рату. Чак ни обогаленост не бива једнако третирана – „један је страдалник овенчан јунаштвом, а други од рођења презрен и целог живота омаловажан” (КУЗМИЋ 2014: 181) – *неко је, шале ради, испед имена Миле дописао два слова – Ка, па се механа сад зове: Механа код КаМиле* (КОВАЧЕВИЋ 1987: 298). Кад им нико и ништа није свето, вреди ли онда гинути?

За већину Брестовчана, и то ону осакаћену, вреди гинути. Али не за земљу која само узима и ништа не даје, која их је довела до дуvara, већ, како Нинко рече, за кућу, за огњиште, за

жену и децу – за оно што је једино њихово и у чему они потврђују себе и своје сопство. Док на Церу очекују напад, Микан Бесни изговара речи којима претходно потврђује:

[...] А мени су моја кућа, моја жена и моја деца пречи од целе земље. Без њих – све су ми земље исте. [...] Ја сам глуп, слеп, сирома' човек. Ја моју земљу, за коју гинем, никад нисам видео. Никад нисам имао могућност да видим. Стока сељачка, господо! Веровао сам вам на реч да постоји – да је има. Ја сам видео само оно што сам могао да додирнем, а то су моји ближњи и дувари моје куће. Само у то верујем, због тога сам овде! (КОВАЧЕВИЋ 1994: 326).

Породица, упориште *Ја*, брани се животом, а не држава! Само њена одбрана даје смисао бесмислу ратовања док којекакве аждахе вију над нашим главама.

Поручник Тасић сматра другачије. Овај срчани ратник, носилац оне „границе по чину и по људскости између врховне хијерархије и 'топовског меса' ” (РАДОШЕВИЋ 1986: 11) непоколебљив је у одбрани својих ригидних начела. Ратно стање пред браниоце једне земље, мисли он, мора поставити другачије приоритете – Тасићева тирада, обојена јаким националним и војничким заносом, позив је у безусловну борбу и на жртву за отаџбину и у њено име, иако је, како писац каже, *одавно нема*. То су за овог браниоца и осветника морални императиви. О предаји се не размишља, јер важнији чин од одбране земље не постоји. Он је носилац својеврсне ратне трагике, израсле на херојској жртви и достојанственој јуначкој смрти: „Ви постојите због ове земље, а не земља због вас!” (КОВАЧЕВИЋ 1994: 328–329) Његове речи режу својом бриткошћу и подстичу на чињење.

ТАСИЋ: Све док мрдаш, док те има – нападај! Кад те смртно погоде, гледај да им паднеш насред пута, да те заобилазе, прескачу, склањају – да им мртав сметаш! (КОВАЧЕВИЋ 1994: 315).

Једина команда коју он познаје је његова земља, а ратно поље за њега је светиња. Док Србија постоји, биће и њега. Његово постојање оствариво је и одређено искључиво домовином и фанатичним патриотизмом. Тасић је за државу, јер држава је ОН – национално је однело превагу над личним и постало детерминанта његовог идентитета. Страсном беседом и позивом на јуриш, Поручник Тасић припрема своју чету да удари на непријатеља и да заборави на све појединачне конфликте зарад општег циља – отаџбине. Свако ко се усуди да личне интересе стави испред интереса отаџбине, завршиће као Гаврило Вуковић – мртав.

Корене Тасићевог фанатизма, тог грчевитог бусања у груди зарад јединог што на свету има (отаџбина), ваљало би тражити у ономе што нам је Ковачевић само наговестио, а тиче се поручникове повести о несрећном браку са Смиљком. Скрајнута од писца, бива скрајнута, готово сахрањена, јер га највише боли, и од стране Тасића. Како и сам рече: – *Све што боли, извађено је*. Зато бег од унутарњих ломова проналази у ратовањима, у исцрпном јуришању на непријатеља; у томе изналази потврду сопства те то очекује и од других. Док се бори против аустроугарске армије и „док се нада да ће променити околности свога постојања, јунак све више хрли у обистињење своје судбине која му неумитно долази у сусрет” (НЕСТОРОВИЋ 2007: 30). Тасићева судбина је у крилима рата и она се ничим не може одгодити нити спречити. Он то и не жели, јер је скопчани део његовог бића. Отуда је он трагички јунак.

Сви ови Ковачевићеви богаљи су наизглед на истој страни, а воде немилосрдне обрачуне на скученој позорници живота. Ишчекују да се догоди неумитна судбина, оно неизбежно које их снажно судара са сазнањем да у земљи у којој су се обрели спасење може доћи само са неба. Стога су у тренуцима потпуног мрака њихови погледи упрти ка истом том небу, одакле чекају да им се „кроз облак барута, дима и земље, на трен, као светлост, укаже свети Георгије на белом коњу, са златним копљем у руци” (КОВАЧЕВИЋ 1994: 329) и помири непомирљиве супротности. Међутим, како се појави, тако и нестане, и он, и они, и нада у избављење и спас из ситуације у којој су, било да је лична или историјска. „Спасли су се само они који су мртви, Ђорђе и Гаврило, непријатељи помирени у смрти. И у томе је трагичка иронија овог комада” (СТАМЕНКОВИЋ 1987: 290).

„Ратови 'домаће радиности' – ми са нама, довели су нас до овога што данас јесмо, а могли смо бити – да је било 'кућног реда', оно што данас нисмо” (КОВАЧЕВИЋ 2009: 66).

6.2.4.2. Гаврило – о идентитету човека *туђе* жене

Гаврило и Катарина, животом везани једно за друго, доживели су романтичну љубав у Ваљевоу, током Гавриловог служења војног рока. Међутим, рат их је раздвојио, а њихову љубав претворио у своју жртву. У међувремену, Гаврило се оженио женом из села, женом коју не воли, али онако како налаже традиција патријархалног морала и једне менталне парадигме „где се људи узимају [...] због куће, земље и стоке, а не због себе” (КОВАЧЕВИЋ 1994: 274). Ту жену *без имена*, али навикнуту на муку и тежину сеоског живота, он ће повређивати и понижавати својим прељубништвом иако зна да чека дете са њим. А Катарина? Она се удала за човека из Гавриловог села, због Гаврила, за Ђорђа Цандара. Катаринина и Гаврилова младалачка љубав преобразила се у украдене ноћне тренутке страсти уз неки плот, за којима следи самопрекорвање, бол, вређање и стид.

Кола њиховог света су кренула низбрдо. Прерано загасла љубав и пре свог почетка била је осујећена бројним социјалним околностима, менталитетом, али и њиховим наравима. Замењују је псовкама, инаћењем, сатирањем и сопствених и туђих живота.

Бранећи се од Катарининих пребацивања да јој се по повратку из рата није јавио иако га је она чекала, Гаврило објашњава:

И вратио сам се, а боље да нисам! Ко ме сам ја, овакав, потребан? Не треба ни себи. Шверцујем свиње и ракију преко Саве, чекам да ме Швабе убију, или твој муж са његовим џандарима, и надам се државној помоћи за ратне шкартове, која нам је обећана у Македонији док су нас секли и враћали кућама (КОВАЧЕВИЋ 1994: 273).

Овде је сабрана сва трагичност његовог ЈА, сав понор Гавриловог разочарања и немирења са оним што му се збило. Изгубивши руку, Гаврило сврстава себе међу *ратне шкартове*, међу оне неупотребљиве, неспособне и сувишне. Неприпремљен за *нови* живот који није желео и на који се никада неће свићи, биће први који ће одбацити другога себе. У муци која га је задесила и морању (да настави живот који му је наметнут) ваља тражити комплексе његове недовољне потврђености пред Катарином, пред светом Брестовца и пред самим собом. Услед недовољне зрелости да се носи са својим новим ЈА (наметнутог судбином, али и

менталитетом средине чији је издана, а тиме и са *аждајама* које вршљају у њему, нестанком негдашњег Гаврила, овај Гаврило *без руке* губи своје упориште, свој коначан циљ – губи себе, свој идентитет. Не мирећи се са инвалидитетом, Гаврило одбацује сваку могућност да би га таквог, обогаленог, *нагриженог*, било ко могао прихватити. Заблуда о сажалењу и одбацивању од стране других прераста у истину о самосажалењу и самоодбацивању. За Гаврилов доживљај себе самог били су значајни фактори личног (Како Гаврило види себе?) и колективног идентитета (Како га види колектив у којем стасава, а где се, услед духовне непросвећености, физички недостаци доживљавају с подозрењем и као разлог за срамљење?). У процепу двоструке упитаности – *како Ја видим себе, а како ме види средина (Други)* – креирао се и рекреирао његов идентитет.

Како свет Брестовца тумачи причу о брачној превари? Осуђују ли њене актере или су ту да потпирују ватру и задовољно се сладе туђом несрећом? Свет сељака, махом богаља из минулих ратова, уме бити и окрутан и нежан, и горак и питом док распреда приче у „Механи код Мила”, Гавриловог брата. Овај колектив, односно највећи број његових чланова, поникао је на чврстим патријархалним узусима, где се породица, част и поштење исте љубоморно чувају, али и међу дуварима непросвећености, примитивизма и света измученог ратним недаћама. Сходно томе, виновник раскола двеју породица и зло што се надвило над породицама Вуковића и Ђурића за Брестовчане је она – Катарина. Ова жена фаталне лепоте и *домаћи непријатељ*, како је зову, своје незасито и прождрљиво зло не сеје само по неком *њиховом* (Гаврилу), него прети да постане *јабука раздора* за целу паланку и да унесе мрак у њен довољно мрачан живот. Само захваљујући њој и посредством њеног лика (који из аспекта паланке представља отелотворење коби и свесно деградира патријархални миље) ово место у драми постаје симбол сагласја, а не колизије колективног и личног. Као што за њу не изналазе разумевање, чини се да га тек немају за Гаврила. Љути противници ономе што Гаврило чини јесу његови најрођенији – деда Алекса и брат Миле. Знајући да Гаврило чека дете са законитом женом, овај човек старога кова не може појмити свог морално посрнулог унука и његову небригу за породичну част, за своју крв. Стога га прекорава и чак „прижељкује” његову смрт:

АЛЕКСА: *Јел’ он то прети да ће те убити?*

ГАВРИЛО: *Прети, деда, прети.*

АЛЕКСА: *Због жене?*

ГАВРИЛО: *Да. Због жене.*

АЛЕКСА: *И треба. Нека те убије. Жена ти чека дете, а ти се ухватио његове кује.*

Оставио си носећој жени да тегли цело имање. Шта год ради, куд год иде, само плаче.

По вас дан плаче. Ја, вако матор, морам да лажем за тебе. Никад за себе нисам лагао.

ГАВРИЛО: *Деда, молим те...*

АЛЕКСА: *Хоће ли то дете ваљати кад га мајка чека плакајући. [...] Вуковићи су ударали на војске, градове и цареве, али на туђе жене – никада! Срам те било. (КОВАЧЕВИЋ 1994: 291)*

Не марећи ни за кога, па ни за своје ближње, Гаврила у заблуделости неће отрезнити ни тренутак када га се одриче рођени брат Миле, и то над одром старога Алексе:

МИЛЕ: *Идем до механе. Кад се вратим, нећу да вас видим. Ни њу, ни тебе. Никад више, Гаврило! (КОВАЧЕВИЋ 1994: 315)*

Остављен од свих и свега, Гаврило и тада није способан да исправно опажа, да критички промишља, да сиђе у нутрину сопственог бића и преиспита своја чињења. Изгубивши конце са светом и са собом, одродивши се од себе, он дела из освета и у име освете. Тако постаје главни узурпатор властитог идентитета.

Обревши се међу војничком четом Поручника Гасића као придошли, мобилисани мачвански богаљ, тик уз Ђорђа Цандара, Гаврилова озлојеђеност кулминира у часу кад га убије. Оптужујући га недужног, он над Ђорђем искаљује сав свој бес:

ГАВРИЛО: [...] Све је ово твоје масло. Ти си све ово смислио. Побунио си војску, наредио им да траже мобилизацију богаља јер ниси имао храбрости да дођеш у село и убијеш ме – као човек! Био си и остао потуљено ђубре! (КОВАЧЕВИЋ 1994: 327)

Тог часа у њему самоме одвијао се процес раслојавања властитог бића које је изнедрило и без устежања оголило оно што га је потмуло изједало – Гаврило не може да се помири са тим да је Катарина, и поред њене опчињености њиме, туђа жена. Поменуто раслојавање створило је јаз између његовог делања и онога што је *постао*. Тај јаз породиће муку већу и од оне која му се чинила највећом – и од руке које нема. Одбијајући да прихвати слом свог света, заслепљен неподношљивим болом и бесом, упућује љуте, дрске, омаловажавајуће, опоре речи Ђорђу. Сујета је некад надмоћном и наочитом мушкарцу поништила сопство.

ГАВРИЛО: [...] Дошао сам да те видим и да те питам, џукело џандарска: шта су ти скривили ови људи? Што због мене упропасти оволики народ? У кућу сам ти само ја залазио, само сам ти ја био са женом, која ти никад и није била жена. С њом сам био први и бићу последњи, свињо џандарска! (КОВАЧЕВИЋ 1994: 327)

Изазван Гавриловим увредама, Ђорђе губи контролу, насрће на човека своје жене и бива убијен. Ту се трагедија не окончава. *Човек туђе жене* настрадаће од цеви Поручниковог пиштоља. „На даскама двоколице лежи Гаврило Вуковић. Мртав ратник и љубавник прекривен је белим, широким, чипканим шалом, који се, крајевима, вуче по друму ” (КОВАЧЕВИЋ 1994: 330). Из ноћи дошао, у ноћ и отишао.

6.2.4.3. Ђорђе Цандар – жртва сопствене слабости

На међи дужности према отаџбини и спремности за праштање које у својој природи подразумева несазнану жртву, стоји он – *поштен, честит и добар човек* Ђорђе Цандар. Помирен са животом и немоћан пред судбином, овом превареном, одбаченом и дубоко несрећном човеку не преостаје ништа друго сем да смисао живљења пронађе у рововима крви, урлика и страдања Церске битке. Док *пиштољем осветљава пут*, увек излазећи иза рибарске мреже или из мрака, рат постаје његова сламка спаса и начин да се бар на изванредан период потисну личне боли:

ЂОРЂЕ: Већ су ми писали „да ми се богаљ уселио у кућу и да ми јебава жену”, али сам ја мислио да у овом тренутку постоје важније и прече ствари од жене и куће. Тако су ме учили. Сад видим да су ме погрешно учили... или сам ја све погрешно разумео (КОВАЧЕВИЋ 1994: 318).

Ђорђево живот је загорчан, а кућа Ђурића осрамоћена и опогањена доласком жене, страствене *чипкасте госпођице* која, да апсурд буде већи, никад није ни била његова, сем на папиру. Навикнут на трпљење и увреде, Ђорђе постаје предмет Катарининих махинација, кћерке ваљевског газде, огрезле у греху и од њега. Он, ратник, бива инфериоран и рањив пред женском лепотом.

Дијалог у првом призору првог дела између Катарине и Гаврила донеће и прву карактеризацију Ђорђа Цандара. Изречена и пре његовог првог појављивања, где се он не квалификује именом, већ речима *он* и *муж*, реципијентима постаје јасно да је Ђорђе обезличен, унижен од стране оних који га помињу и сведен на неутрално. Како бележи Кузмић, „Катарина ће, расправљајући се с Гаврилом, непрестано демонстрирати надмоћ коју зна да има у односу с Ђорђем. Она тиме свог брачног друга посредно представља или као слабића или као сушту доброту која се граничи с глупошћу, али у сваком случају као човека немоћна да изађе на крај са сопственом женом” (КУЗМИЋ 2014: 248).

Прва слика првог дела показује нарушен однос између Катарине и Гаврила, али посредно и нарушен однос у дому Ђорђа Цандара, дат у облику непремостиве провалије између *мушких глава* с једне стране (Ђорђа и Гаврила на исту страну искључиво позиционира само *НИЧИЈА* жена, али која својим постојањем условљава њихово) и младе жене промашеног живота, *рођене за жртву, злочинца и саучесника у исти мах*.

Зађе ли се дубље у свет мелодраме, узроци раздора пронаћи ће се у времену које се збило и пре њеног почетка. То време обележило је, вођени претпоставком, венчање Ђорђа и Катарине, којем није претходила љубав већ каприц младе јунакиње прерастао у освету. Светећи се Гаврилу који није одржао дату реч, Катарина се удаје за Ђорђа, због Гаврила. Стога и каже Вуковићу: „Удала сам се због тебе!” (КОВАЧЕВИЋ 1994: 274)

Овај прекретнички догађај, чини се, пре постаје алиби Ђорђу него Катарини за све што долази. У њему Цандар проналази разлоге, али и оправдање, за њено неверство и своју подређеност њој, а тиме и за властиту дезинтеграцију себе. Као таква, Катарина постаје делатни чинилац који проузрокује заокрет у драмској интерпретацији. Физички скоро неприсутна, љуба Ђорђевова и љубавница Гаврилова, својом личношћу је испуњавала целокупан простор драмског света. Због ње се, и пре саме Церске битке, води *битка* два мушкарца у којој обојица губе главе.

Сва у „магли некој”, Катарина је у себи носила неку своју муку у животу, неко своје морање које јој не да другачије. У муци и морању ваља тражити комплексе недовољне потврђености њеног *Ја*, како као супруге, тако и као љубавнице. Ова жена све што је чинила, чинила је надајући се другом и другачијем. Пристаје на брак с невољеним, на живот у Брестовцу, далеко од богатог живота у трговачкој кући у којој је одрасла, на улогу *друге* у Гавриловом животу – на све зарад бољег и вишег. Катарина, жена чије лице носи привид (привидну охолост, гордост, „загледаност у себе”) а наличје истину (промашен живот и незадовољство), постаје лик-рефлектор за Ђорђа и Гаврила. Начином на који је постављена у драмску структуру, постала је огледало у којем се они огледају, *неман* која их изједа и маркер њихових идентитета. У њено *лично* улило се и Гаврилово *ЈА* и Ђорђево *ЈА*, а они су постали и остали јунаци *без лица*. Катарина не само што испуњава дело него је и над њим.

Сложено психолошко профилисање протагониста, нарочито Ђорђевог лика и његовог односа према земљи за коју треба гинути и према Катарини, било је предуслов за иницирање

проблема издаје и покретач целокупног драмског збивања, али и простор у којем треба ишчитавати цепање његовог идентитета (који доводи у питање сопственим дискурсом). Стога га у том светлу ваља и тумачити, расклонити наталожене слојеве његове личности и покушати одгонетнути разлоге његовог каткад несхатљивог праштања.

Зашто Ђорђе прашта Катарини и постаје једини кривац за све што му се збива? Самом појму неверства даје се дубље значење. Неверна жена – само је полазна тачка у осветљавању сложенијих моралних односа. Праштање се као морални став супротставља кажњавању, као што се пожртвовање и храброст супротстављају неверству и кукавичлуку. Жртвујући се за своју љубу, у дубини душе Ђорђе осећа личну кривицу што није успео освојити њено срце, што ју је због службе остављао данима саму и што, ни после дељења брачне постеле, немају наследника. Њу му је живот поверио и мора је, сматра он, бранити. Будући да се Ђорђе не понаша на начин прихватљив већини и да, према мишљењу исте те већине, гради слику о Катарини која не постоји, која је варка и сва од илузија, а која ће вазда бити *аждаја* која никоме добра није донела, прате га злурада комшијска оговарања и одбацивање, заснована на подсмеху и чуђењу јер допушта да му жена, и то неверна, кроји живот. Он и тада покушава да нађе у себи своје нужности, не допуштајући да разлог јавног мњења превлада његово морално уверење. Иако сам разлог опроштаја није јасно изречен, бар је исказано право на личну причу. Она израста на самопрекоравању, на тражењу кривице у себи и својим чињењима. Зарад жене која му јасно каже да га не воли и да га никад није волела, Ђорђе је спреман да се одрекне и службе, и Брестовца, и куће, и да дигне руку на СЕБЕ.

ЂОРЂЕ: [...] Нешто сам мислио, ако хоћеш, да све продам, да пређемо у град. Овде у Шабац или негде ближе твојима, ближе Ваљеву... Није село за тебе. (КОВАЧЕВИЋ 1994: 294)

Зато прихвата Катаринино неверство, спреман да туђем детету које носи да своје презиме. Чак моли Гаврила да се окани „његове” жене. Из немоћи да ишта промени, он јој повлађује. Услед немогућности да прихвати истину, заслепљен женом коју нема, настоји да одржи брак којег никада није ни било. Тиме свесно пристаје да се ухвати у коштац са својим *аждајама*, пристаје на гажења, на личну патњу и на жртву властите немоћи. Отуђен од других и од себе самог, противи се отрежњавајућој истини која је поразна у судару са животом.

У његовом карактеру је усуд који га одређује и изазива сажаљење над његовим промашеним животом. Ако је унутарњи агон одвео Катарину у морално сагрешење, исти агон разрешава Ђорђа у једном времену – праштањем. И онда када се чинило да се неповратно изгубио ради Другог (ње), он се у праштању потврдио. „Његов лик је грађен тако да буде тачка из које повремено исијава светлост Св. Георгија, тако да буде „земаљски” еквивалент „небеском” праведнику и анђелу” (ПУТНИК 1993: 92).

6.2.5. Професионалац (Тужна комедија по Луки)

У драмском опусу Душана Ковачевића значајно место има и ова *тужна комедија* из 1989. Њом се затвара повест једног времена и своде рачуни са комунистичким системом, али тек онда када нам је тај посувраћени систем појео живот, одузео достојанство, здравље и из наручја отргао рођену децу.

„Политика нам је била и остала судбина”, с правом је рекао Ковачевић. Она је омеђила наш идентитет, одредила нам судбу, трасирала живот и одлучивала о количини *колективне слободе*. То нам није било довољно, већ смо тражили још, пристајали на *отворене преломе душе*. Служили смо лошијима од себе, борили се против неправде за неправду, против зла за веће зло. Стога би судбина Теје Краја и Луке Лабана, „под различитим ’заставама’ и у приватном рату, а под патронатом државе, могла бити сећање, али и опомена да се тако нешто више никада не понови” (ВЈЕТХИ 2008: 143).

У *Професионалцу* се сусрећемо са оним што зовемо *чист реализам*, јер прича доиста почиње реално. У издавачку кућу долази старији, добродржећи човек са повећим црним кофером и ташном. На први поглед је налик бројним скрибоманима који су у протеклом периоду прошли ходницима ове издавачке куће. „Када отвори ташну, у њој је неколико рукописа. Писац, који је уједно и уредник у издавачкој кући, пита шта је то. И све то некако тече саморазумљиво, рекло би се „нормално”, уобичајеним следом, све док се не види да су прозни или песнички рукописи које тај чудни дошљак вади из свог пртљага заправо полицијски досијеи. И, још, да он није писац него – полицајац [...] и да је „професионалац”, што је потпуно иреално, сачувао писца у писцу... Да није било досијеа, не би било књига. А ни писца. Апсурд терора” (ПАНТИЋ 2018: 16–17). Уколико се пажљиво загледамо, опет ћемо на делу видети трансфигурацију реалности захваљујући којој се у самој драми појављује свет који нам је однекуд добро знан, препознатљив менталитет и рефлекси друштвених репресија којима смо сами сведоци.

У овој *пунокрвној*, зрелој, али црној комедији са елементима друштвене и политичке сатире зачала се прича о човеку чије је све, осим живота; *прустовска* прича о изгубљеном времену за које се не зна ни да је било, а камоли да је *бивше*; прича о губитку себе, о изгубљеним коренима и о узалудном трагању за собом; о односу индивидуалне и тоталитарне свести и прича о погубности власти.

Оксиморонски спојене ситуације писац је наговестио већ самим жанровским одређењем текста као *тужна комедија*, са додатном одредницом *по Луки*, успостављајући асоцијативну везу са јеванђељем. Била она *по Луки* или *по Теји*, извесно је да је ова прича прерасла у оштру, болну драму којој је полазило за руком и да нас узбуди, и потресе, и насмеје и кад су се у њој гнездили душевни лом, трагичност и отуђеност човекова. Иако тога свестан, Ковачевић је ипак своје трагедије износио на светлост дана као комедије, оне *тужне, клаустрофобичне* или *урнебесне*, али надасве ванвремене и у дубини своје драмске душе *бекетовске*.

6.2.5.1. Свет *Професионалца* и његове идеолошке конотације

У овом драмском делу Ковачевић изнова предочава веома комплексну слику света која израста на несигурности и страху за голи живот. Доминантна идеологија, изнова поникла на тоталитаризму, „као облик друштвене свести и систем идеја које уређују живот и успостављају вредносну матрицу, фаворизује одређени тип понашања, чинећи могућим и нужним наказности које систем одржавају у животу, а појединца воде у болест и пропаст” (КУЗМИЋ 2014: 86). Оваква идеологија наметнута је од стране државног апарата, искључивог носиоца ауторитарног идентитета. Таквом идентитету само су знане доследност као догматичност, крутост у мишљењу и ставовима, склоност ка „чврстој руци” и настојање да се свако *ја* преобрати у *ми*. Опет је драмски свет одређен идентитетом, учауреним знањем мотивима: власт, теорија завере,

страх, жртва. Ланац је започео у *Балканском шпијуну* да би се наставио и додатно усложио у *Професионалцу*, те не чуди када Јакшић Провчи каже да је ова Ковачевићева драма „органички срасла са 'Балканским шпијуном'” (ЈАКШИЋ ПРОВЧИ 2012: 41).

У слици света где бивствују Ковачевићев Лука Лабан и Теја Крај надвио се владајући режим погубан како по индивидуу, тако и по заједницу у целини. Отуда је време владавине Јосипа Броза Тита писац одредио као друштвени тренутак у којем је зло неспутано харало, али се и прелива до дана данашњег, увијено прокламујући заслепљеном народу сопствене интересе као интересе земље којом владају. У свету приказаном у драми сваки појединац бива стигматизован као државни непријатељ, ако би да се бори за одузето му достојанство и живот вредан живљења, или као доушник истог оног државног апарата, слепи следбеник партијских директива и утопијских идеја које су га унесрећиле и обогатиле.

Ковачевић је и овде широко захватио живот, али се најпре усредсређује на човека, на његов однос са другима, а пре свега са земљом у којој живи.

Професионалац одолева зубу времена, како својом проблематиком која се позиционирала унутар поцепаних личности драмских лица, тако и побројаним питањима које је изнедрио њен драмски свет – од питања односа уметности и идеологије, преко питања идентитета до питања прошлости и њене реконструкције. У овој једночинки, са свега четири драмска лица, тематизује се смена власти и последице те промене на усуд појединца и друштва, предочене посредством само наизглед опозитних судбина новоименованог уредника издавачке куће (Теодор Теја Крај) и пензионисаног полицајца (Лука Лабан). Упитан у једном од интервјуа зашто је ову драму актуелизовао, Ковачевић је рекао: „Када сам писао *Професионалца*, 1989. године, то је била прича о Београду и Србији под Брозом. Тада сам подвлачио црту испод једног времена. *Професионалац* је прича о сусрету двојице људи који су подједнако настрадали са аргументима да је овај други крив. И то је опет прича о полицији, о апарату и човеку који покушава да га промени. Та прича је завршена, исписана је 1989. године. Ми смо данас завршили један велики и страشان период и мене интересује где нам је прошло 12 година. Као што ме је онда интересовало где нам је прошао живот, младост под Брозом, данас ме интересује како је то било живети под Милошевићем и његовим сатрапима” (према ВЈЕТХИ 2008: 146).

Тема о српском народу и деструктивној политици која нам пише историју, о националном и политичком идентитету је изнова ту, иако се Ковачевићу чинило да је *подвукао црту* и да је све лоше остало иза нас. Уместо те црте, стајале су три тачке, убојито нас опомињући да се прича о човековој потпуној беспомоћности у владању ситуацијом и животом неумољиво понавља, само упакована у неко друкчије, трагичније време и страшније промене које са собом носи. Носиоци тог времена била су лица, толико жива да су превазилазили типове и постајали истински карактери: и Теја, и Лука, и Марта, и *један сасвим нормални Лудак*. Кроз те силне бујице речи које међусобно размењују, стварају *уметност* сукоба захваљујући коме на чистац излазе они као *сувишни* људи, као људи без живота и корена, као драмска лица *без лица*, али помирили са прошлостју за коју нису знали ни да имају. Док контеплирају над властитим трагичним судбинама, покушавајући да оживе оно што су били и да живе оно што су у међувремену постали, живот поред њих неумитно пролази, а да тога нису ни свесни. Њихова трагичност била је у свесном пристанку на улогу пиона власти, без права на лично. Било да су против ње устајали „буном, хајком или демонстрацијама, а онда је истим начином, преко ноћи, доцније и представљали; било да су делали по службеној или приватној дужности и опет јој се на овај или онај начин враћали” (КОВАЧЕВИЋ 2017: 98), власт је и Луку и Теју, а посредством

њих и остале, натерала да издају себе, да се од себе отцепе, окрње остављајући их морално обезглављене и пред већ промашеним животима поражене.

ЈА: Зашто мислите да су вас „моји” отерали?

ЛУКА: Зато, Тејо, што си ти био двадесет година непријатељ ове земље, а онда, опет преко ноћи – јер код нас се све дешава „преко ноћи” – испадом ја непријатељ, а тебе поставише овде. Ја таксиста, ти директор. Ја на улици, ти у кабинету.

[...]

ЛУКА: [...] Само ме занима, Тејо, како сад одједном верујеш да у комунизму неко може да дође на место које заслужује и које му по квалитетима припада, кад си до јуче тврдио да цео систем апсолутистичког бољшевизма функционише искључиво на поданичкој, пасјој верности, а не на знању и памети. [...] (КОВАЧЕВИЋ 1994: 157–158).

Овде је извесно коме је свануло и коме, према неком неписаном правилу, одвајкад свиће. Управо је њима и у њима – лицима по ко зна који пут потврђена вредност, снага и величина Ковачевићевог писања.

Пишући *Професионалца*, Ковачевић се још једном поиграва односом драме и друштвеног тренутка и изнова заокупљује нашу пажњу. Ваљда стога што у тој стварности прво проналазимо сами себе, а онда и свет препун промашених писаца (попут Теје Краја), погођених полицајаца (попут Луке Лабана) и „напуштене” деце (попут Милоша и Вање).

Професионалац је горка комедија, тужна, црна комедија, али је ипак комедија. „Она смехом осветљава црно и ружно време полицијског надзора и претње уништења, обасјава га зрацима признања” (АЈДАЧИЋ 2007: 7) и помаже нам да лакше поднесемо огледало у ком видимо све извитоперености овога друштва.

Комедија израста на разговору, оном *људском*, где се саговорници поштују док траје сучељавање аргумената њихових сукобљених светова, а који су у бити исти у својој трагичности. Само у разговору острашћеног професионалца и негдашњег губитника и боема писац је могао да „драмски сучели две архетипске улоге – надзорника и надзираног” (АЈДАЧИЋ 2007: 7) и да веродостојно ухвати живот у свој својој сложености. „Аудио-снимком камерне драме *изведене* у канцеларији Теодора Теје Краја представљено је објашњење драме у *стварности*, која је трајала осамнаест година, за време Лукиног професионалног бављења Теодоровим животом [...] Камерна драма представља, дакле, сведочанство које може да сумира њихову патњу” (ЖИВКОВИЋ 2012: 101).

Док је у *Клаустрофобичној комедији* Теја Крај писао драму која се пред читаоцима одигравала, у *Професионалцу* Теја попут Вацлава Хавела, о којем је толико говорио, игра себе у драми која траје на траци полицијског магнетофона и чека да буде прекуцана. Куцајући је, премотаће и оживети свој *бивши* живот, али и сећање на све те ненаписане књиге. Тако драма бива *исприповедана* с краја, а разговор Теје и Луке дат као прошли у односу на позицију садашњости са које Теја коментарише збивања у драми. Статус хомодијегетичког приповедача и овакво жанровско онеобичавање условило је не померање већ измештање саме временске перспективе у драми.

А све то захваљујући *професионалцу*, пензионисаном полицајцу који је осамнаест година свог радног века провео пратећи Теју, „као младог и изузетно опасног човека” (КОВАЧЕВИЋ

1994: 140), и магнетофоном снимајући све његове приче, разговоре са разних места, у разним приликама и о разноразним стварима.

Драма почиње као самопредстављање, исповест, гласом свезнајућег приповедача Теодора Краја:

Зовем се Теодор Крај. Моја мајка ме је звала Теја. И пријатељи су ме тако звали...док сам их имао. Моје име вам, вероватно, ништа не говори. Књижевник сам... Надам се да јесам... Имам четрдесетпет година. До сада сам објавио две књиге. Књигу песама и књигу приповедака. Депресивно мало! А изгледам као да сам написао двадесет романа. Величанствено лоше. ГДЕ СУ МОЈЕ НЕНАПИСАНЕ КЊИГЕ? (КОВАЧЕВИЋ 1994: 129)

Прича која следи је одговор на постављено питање. Уместо успешног писца, пред читаоцима је главни и одговорни уредник издавачке куће којем ће једног дана на врата покуцати непознат човек доносећи му све што је у животу изгубио или није знао ни да је имао. „И ненаписане књиге, и ствари, и сећања, и успомене на изгубљене родитеље, и време проведено по кафанама. Уместо да га, евентуално, ликвидира, отерани полицајац у новом систему, жалећи за сином који је оставио и њега и земљу, усваја жртву” (ЛЕКИЋ 1995: 37) како би јој пружио руку помирења, а посредством ње и свом сину са којим је у завади. Тај непознати човек, са хрпом рукописа у ташни је Лука Лабан. Он не доноси своје рукописе, већ заслугом свог сина Милоша, професора књижевности, пажљиво сређене и укоричене рукописе књига које је Теја написао, али их је, углавном под дејством алкохола, расточио у приче по кафанама, разним зборовима и протестима, а да то није ни знао. Тако је један полицијски досије претворен у литерарни.

Враћајући Теји живот којег није био свестан, Лука, пред операцију чији је исход неизвестан, раздужује свој. Уместо да буде ужаснут Лабановим открићима и његовом свеprisутношћу у свом животу, Теја иницијални шок, неверицу, сумњу потискује заинтересованошћу за причу о свом протеклом животу, а онда и беспоговорним прихватањем исте. Преко неповерења, сумње и прихватања долази до самоспознаје, до потврде себе некадашњег, чиме и *ненаписане књиге* проналазе свог писца, опет захваљујући ономе који је успео спасити све што се од (не)суђеног писца могло спасти.

6.2.5.2. Друштвени тренутак у функцији изградње/разградње идентитета

Пре него што започнемо дијегезу о негдашњем припаднику служби безбедности („тајна полиција”), о лицу извршне власти, као и о књижевнику-дисиденту, ваљало би се дигресивно осврнути на друштвено-историјске прилике које су на изванредан начин условиле, а тиме и одредиле ишчитавање драме.

У интервјуу из 2003. писац је говорио о значају драме у контексту самог друштвеног тренутка: „Зато што је мени *Професионалац* најбољи и најтачнији репер за протеклих дванаест година. Ту драму сам написао 1989. године, верујући да су комунизам, диктатура, цензура, политички терор... иза нас. Међутим није све то нестало, потпуно ишчезло” (ЛЕКИЋ 2003: 7). Нажалост, и данас је актуелно. Драма у стварности се наставља, живи посредством Луке и Теодора, само под различитим именима и у свим временима.

Пишући *Професионалца*, Ковачевић потврђује своју готово исконску везаност за теме српске националне судбине, представљајући душевне ломове својих јунака у периоду комунизма и свих *изама* који су уследили. Време појаве *Тужне комедије по Луки* јесте период сламања комунизма, али и надирања тајних служби које у друштву освајају високе позиције и са тих позиција уходе, гоне, надзиру. Али ништа од наведеног не пролази без последица и за саме виновнике. У нашем случају – уништења Луке Лабана.

У друштвено-политичком процесу, пониклом на тоталитарном моделу који право на лично потири, Ковачевићева драма расветљава аспекте како Лукиног, тако и Тејиног постојања као *политичког бића* чији положај зависи од променљивости токова саме власти и саме државне структуре. Оно је поникло на тензији између потпуног припадања одређеној групи и тежњи ка независности. У томе што су се изражавали кроз (не)припадност државном апарату био је и сав парадокс личног идентитета, толико угрожен да је његов нестанак био питање тренутка, а његови носиоци употребљени и злоупотребљени за сулуде радње. У једном ауторитарном и апсолутистичком режиму и Лука и Теја су поробили лични идентитет, а тиме и изгубили осећај за реалност. Опседнути моћи која зна само за грех, а која је одувек била искључиво у рукама властодршца, „они се олако одричу компетентности, односно доводе у питање интелектуалну, стручну и моралну страну своје личности, неопходну за одржавање и личног и политичког идентитета” (ЈОКОВИЋ, ЧУПИЋ 2015: 20). У игри *одрицања* они су били све ближи тачки сопственог урушења, а тиме и уништења. Као сведочанство томе стоји ова драма тока живота.

6.2.5.3. Лука Лабан – *рефлексивна личност*⁵⁵ у потрази за изгубљеним идентитетом

Читалац/гледалац чита/гледа драму која је поникла на игри са прошлошћу и као таква га враћа на првобитну, проживљену драму. [подвукла Б. Т.] Ослонимо ли се на Саразаково становиште, јасно је да ћемо се сложити са његовом опаском да то не представља само пуко откриће догађаја из прошлости које храни драмску радњу (у овом случају је реч о полицијској истрази Луке Лабана и о документатору туђега живота). Управо посредством Луке прошлост ће се домоћи садашњости, нагонећи протагонисте да изнова траже себе, свој идентитет и разлоге свога пораза у садашњости. Реципијенти присуствују драми која се већ догодила и коју су лица већ проживела.

Отуда је извесно да је драма у целини *исприповедана* из Тејине перспективе, али је и јасно да је не би било без Луке и *по Луки*. По узору на Пиранделово дело⁵⁶, Ковачевић приказује Луку Лабана, човека, бившег инспектора одбаченог од стране посувраћеног система којем је служио, оптерећеног личног драмом, који тражи Теју Краја, писца књига за које овај не зна ни да их је написао. Стога је *Професионалац* драма о професионалцу Лабану, замeтнута у отуђени свет где је трагичност једина извесност, а трагање за одузетим идентитетом услов опстанка у истом. Хронолошки след догађаја у Лукином животу, замена старе новом друшвеном улогом недвосмислено нас води ка спознаји онога ко је узурпирао, а онда одродио Луку од онога што јесте и одузео му језгро сопствене личности.

Ко је Лука Лабан? То је „старији човек, релативно добро држећи, у подужем браон мантилу, пажљиво очешљан и избријан [...]” (КОВАЧЕВИЋ 1994: 132) и полицајац у пензији.

⁵⁵ Видети о томе више у: Саразак, Жан-Пјер. *Поетика модерне драме*. Превела Мирјана Миочиновић. Београд: С10, 2015.

⁵⁶ Пирандело, Луиђо. *Шест лица тражи писца*. Београд: Просвета, 1962, стр. 12.

Готово осамнаест година Теодор Крај, његов живот и рад били су Лабанов „службени случај”, предмет истраживања и будног праћења. Баш на Тејин четрдесет и пети рођендан Лабан му долази у канцеларију и просипа му целокупни *бивши* живот. Забелешке Лабановог полицијског досијеа, брижљиво класификоване, прекуцане и укоричене од стране његовог сина Милоша, бившег професора књижевности, заправо су записи Теодоровог некадашњег живота; беседе о његовом антикомунистичком деловању обједињене са приватним и идеолошким моментима. Захваљујући њему, дата је генеза књижевног опуса који је изнедрио полицијски досије и без којег не би ни било приче о Теодору Крају.

Тог часа када је Лука одлучио поверљиве списе изнети на чистац (а посредством њега и његов син Милош), себи је потписао казну – изгубио је лични инетгритет и постао друштвено избрисан. С друге стране, враћајући писцу његове *ненаписане књиге* и разоткривајући самога себе, овај привидно стамени полицајац се опрашта и од сопствене професије, од идеала које је наметнуо систем којем је слепо веровао. Лука се отуђује и од своје егзистенцијалне патње која кулминира одласком сина кога му је исти тај систем отргао и коме је, тога несвестан, у томе помогао вазда продубљујући јаз неразумевања и оптуживања међу њима.

Он, професионалац, „а не обичан пендрекаш из наше и ваше стварности” (МИЛОСАВЉЕВИЋ 1990: 13) већ добри познавалац уметности⁵⁷, током ухођења писца-бунтовника и потенцијалног дисидента, умешно се прикрива ликовима продавца новина, железничара, поштара, таксисте, али и сноси страшне последице свога чињења и судара се са болним отржењем. Уходећи побуњеника, Лука доживљава пораз као отац услед бројних пропуштених *очинских* прилика. Тог часа све губи смисао, ако га је до тада и било. Теја, Лукин антагониста по политичким погледима, постаје и главни узрочник пропасте Лабановог живота. У сржи драмске радње приметно се обрт, нека врста преображаја. Лука није више личност која дела, већ онај који се сећа. Оживљавајући пређашњу драму док *ислеђује* Теодора, он испитује прошлост из различитих углова. Добивши статус *рефлексивне личности*, Лука, подражавајући прошлост, потцртава и двојност свога идентитета – он је онај који је *некада* делао као полицијски службеник, професионалац по службеном задатку у тајном праћењу и снимању Тејиног живота и који *сада* о томе само казује и *сада* доживљава преображај сопствене личности (од оног који мења улоге док уходи Теју до човека који бива себи стран услед разочарања собом и проживљеним).

Тако Лабан, дојучерашњи представник режима, бива детронизован до позиције таксисте, сведен на непостојање: „И ако је Илија Чворовић жртва полицијске и партијске репресије [...] Лука Лабан из *Професионалца* је бивши полицајац удаљен из службе због низа грешака. Служба га се одрекла 'као кера'. У свом дугом и исповедном – покајничком монологу човеку – писцу кога је годинама пратио, своју смену у полицији објашњава симболично: 'Кад пас остари, обично га газде одведу у неку шуму и тамо му живот прекрате, а онда на његовом ланцу – старом ланцу, доведу младог пса који ће им служити до оне исте шуме за ликвидацију...' ” (КОВАЧЕВИЋ 2020: 135). А пређашњи отпадник тог истог режима и боем, преко ноћи добија моћ да господари туђим животима и постаје „њихов”. [подвукла Б. Т.]

ЛУКА: [...] испадох ја непријатељ, а тебе поставише овде. Ја таксиста, ти директор. Ја на улици, ти у кабинету (КОВАЧЕВИЋ 1994: 157).

⁵⁷ Уходећи Теју, Лука је много научио, уз њега се еманциповоао толико да је био у стању изложити читав један мали есеј о позоришту Вацлава Хавела.

Ковачевић је, с тананим слухом за људску несрећу, доиста умео „да створи пред нама једног уништеног човека, умео је да у њему пробуди некадашњу полицијску осиноност (у сцени када из Тејине канцеларије с неколико шкртих речи и још шкртијих покрета избацује лудог скрибомана), умео је да нађе израз за јад оца кога је син напустио [...]” (ХРИСТИЋ 2006: 266).

Од крајње мржње према Теји, толике да је у једном часу пожелео да га убије *као улично псето* и да убиство замаскира паролем несрећног случаја, Лука се ироничним обртом судбе преображава у његовог чувара (зауставио је воз из којег је овај пијан испао). Има ли у поменутом одблеска самодоказивања или је посредни реч о одложеном дејству искривљене стварности?

Жигосани појединац – полицајац, који више није у служби, али поседује сав материјал који је као полицајац сакупио, дошао је да Теји преда исти тај материјал, односно књиге, и да се помири са њим, а тим подвижничким подухватом и са својим сином. Препознавање сопственог пораза у другој на крају драме доводи до помирења супротстављених страна, али и спасава од нових сукоба и уништења. „Процес разоткривања и поновног проматрања сопственог идентитета доводи до сазнања о трагици оба положаја, што је уједно тачка у којој се додирују Лабанов и Тејин лик. Обојица бивају доведени у позицију жртава одређених система власти” (АКСЕНТИЈЕВИЋ 2018: 260) у стварности у којој нема победника и у којој су сви поражени и без идентитета.

6.2.5.4. Теодор Теја Крај – у потрази за идентитетом

Друштво у којем живимо суверено се показује као огледало нас самих, оних који су увек спремни да суде о другима и другима, а да не преузму одговорност за сопствена чињења. У таквом друштву политика води главну реч. Уз све револуционарне промене, преврате, државне ударе, атентате, прогоне... „И како се ко домогне „престола”, истог дана оптужује „поражену страну” за издају, тако да Патриоте преко ноћи постају издајници, а дојучерашњи „проверени издајници” – Патриоте” (КОВАЧЕВИЋ 2017: 66). [подвукла Б. Т.] У *Професионалцу* Ковачевић поменуто рефлектује кроз индивидуални сукоб човека који представља систем и човека који верује да је тај систем превазишао, не увиђајући да се са њим стојио и подлегао промени која је била за њега погубна.

Тако, *преко ноћи*, онај Теја Крај, писац у покушају, бивши губитник и пијаница, који је до јуче држао „солилоквије против политичког естаблишмента [...], постаје део тог апарата, у извесном смислу његов ослонац” (ПУТНИК 1990: 14). У тренутку „одигравања” камерне драме, он више није дисидент, већ *њихов човек*, експонент те исте власти, а некадашњи материјал прикупљен против њега, губи своју поверљивост и према поимањима нових-старих властољубаца постаје пример борбе против бившег режима.

Замена идентитета, одиграна на прелазу из једне идеолошке позиције у другу, дата је на примеру Теодора Краја. На сцену излази прича коју је породила борба појединца и система – прича о отуђењу, о одрођавању човека од властитога идентитета и од Других – мајке, оца и сина Вање. У систему где је посао спрема породице уточиште и где човек уме бити само поданик материјалног, дете одраста са очухом јер отац обавља посао од „државног значаја”.

Као одговор на питање ко је Теодор Теја Крај, уследиће прича која је, бележи Ковачевић, „невероватна али истинита” (КОВАЧЕВИЋ 1994: 129) и чија се невероватност приписује сусрету са Луком Лабаном, човеком који је променио цео Тејин *бивши* и „успут” заборављени живот. Његова појава у Тејином животу „само је замајак којим Ковачевић покреће одиста хавеловску драму, у којој ће разговор између два дојучерашња непријатеља заправо открити праву истину о овом свету, али и о њима у том свету” (МИЛОСАВЉЕВИЋ 1990: 13). И да прича буде интригантнија, Ковачевић је пропушта кроз призму онога који се тражи. Теја током целог комада не престаје бити непознат себи самом да би током *ислеђивања* од стране Луке спознао мултипликованост сопствене личности: он је и бивши дисидент, и човек *на функцији*, и политички пион, и књижевник *у покушају*, и нечији отац, и некеме син. Тог часа се једна проживљена драма уздиже на ниво уметничког дела са дубоком метаморфозом.

Теја себе представља као писца који је написао *депресивно мало* – за четрдесетпет година живота само једну књигу песама и књигу приповедака. У свету који га је гутао, успева да се домогне позиције главног уредника издавачке куће на издисају. Нервозно се брани од писаца који га опседају својим рукописима. Све до часа када у његову канцеларију уђе човек кога ће ишчашена стварност натерати да постане власник туђег *бившег* живота, али и који ће *власништво* предати у руке онога који је тај живот проживео а да га није био свестан. Сусрет Лабана и Теодора отвара прилику за разоткривање улога и њихових међусобних утицаја у времену које је прошло и које траје, али и простор за расправу о *бившим* животима и реконструкцију идентитета. Била је то прилика за Теју да свој живот, а тиме и велике драме које су обележиле његову судбину, изгубљене и заборављене у *великом пићу или у великом нарцизму*, сагледа још једном, али овог пута са друге стране. Али и прилика за Луку и за свођење рачуна са животом пре него што се дефинитивно раздужи.

Да није било Луке, не би било ни Теодора. Без Лукиног усменог али и писаног сведочења о Тејиној прошлости, забележеној и укориченој у четири књиге: *Беседе о, Приче из изгубљеног завичаја, Мале градске приче, Сусрети и разговори*, Тејин лик би остао непрофилсан, негде изгубљен. Овако, записан туђом руком и испреплетан са туђим животом, мења Тејин живот. Његово трагање за *негде* изгубљеним или остављеним идентитетом, као и спознаја истог, и то преко сумње и порицања до прихватања онога што му Лука пласира, представља окосницу значењског система драме.

Пошто је *препознао* догађаје из минулог времена у *судару* са сведоком свога постојања, све што је преостало да Теја уради како би ова прича постала уметничко дело, а живот се отцепио од уметности, јесте да снимљеном разговору дода дидаскалије и тиме обезбеди својеврсну дистанцу, а онда и означи расплет њихових драматичних усуда.

Након огољених живота, остају гротескне судбине и немогућност појединца да сачува идентитет услед бремена узуса једног времена који уче да се траје са више лица унутар истог сопства.

6.2.6. Лари Томпсон, трагедија једне младости (Show Must Go On)

Био је октобар, година 1996. када је у Звездара театру премијерно постављена прича о *привидно живим људима*. После позоришне ћутње од пет година, светлост позоришних

рефлектора угледала је још једна комедија коју сам Ковачевић види као „трагедију једне младости”, као драму апсурда и нашег менталитета, али и као драму која се бавим самим бићем позоришта и смислом уметности.

Да је свет трагична позорница на којој се очајни, услед таквог сазнања, можемо само *привидно* смејати, Ковачевић потврђује драмом које *нема*, али која се, потцртаним поднасловом, мора догодити. Судбином својих неостварених, незадовољних и илузионарних јунака, неспособних да се суоче са опором свакодневницом, те пристају на батргање у истој, писац нам изнова упућује опомену која ће прерасти у најстрожу дисциплинску меру. Јер како другачије с народом који вечито брине о другима⁵⁸ и пристаје на самопонижење без краја, одлажући сопствени живот и не предузимајући ишта да од оног *успут* постане *најважнији*. Опет је посредни убојита прича о нашим тужним наравима, зачудном менталитету и фарсичним животима. Зато се у сржи драмске приче замеће идеја о томе како волимо сви одреда да бринемо туђу бригу, па и овде, гледајући телевизијску сапуницу о трагичној судби младог Ларија Томпсона кога су у далекој Аустралији оклеветали и осудили на смртну казну. То је довољан разлог породици Нос да апатично и гласно коментарише епизоде туђег живота (ваљда значајнијег и интригантнијег од сопственог) и проживљава праву драму. О том неодговорном и неозбиљном односу према себи, о том *самоубиству* и латентном мазохизму, о оволиком и оваквом нашем пропадању говори Ковачевић.

Тај одсјај друштвене кризе, свеопште материјалне и духовне беде која је обележила стварност у којој текст настаје (крај 1995, када су окончани ратови вођени на тлу бивше СФРЈ), осећање летаргије и мртвила потпуно испуњава и *Ларија Томпсона*. Са својим привидно живим лицима и њиховим привидним животима није се ни педаљ померио од претходне приче. И све поменуто није се догодило, већ да туга буде већа, оно се догађа и не види му се крај. Тако се на крају ове црнохуморне комедије појављује један човек, носилац идеје о привидном животу Оливер Нос, велики маг, „медијатор живота и неживота” (ЈАКШИЋ ПРОВЧИ 2012: 106), видар или волшебник, и оживљава све који су умрли (осим Стефана). Али и поштено каже: – Ја оживљавам људе, али нисам чудотворац. Немогуће је мртвог човека поново ’оживети’. То не може нико, па ни ја. [...] Виђах их, Савка, сваки дан по улицама, по аутобусима, по пијацама, по парковима... Људи шетају, причају, разговарају, чак се неко и насмеје помало, али кад их боље погледаш, ако умеш да посматраш, видећеш да то нису живи људи; сви су они мртви, само што имају Особине Живих. Не једу, не пију, већина и не дише, али ипак обављају некакве послове који су такође мртви као и они. И мртав човек, мада изгледа као да је жив, мора да има неку обавезу, неки циљ да испуни дан, јер би у противном могао да примети да је мртав, па би му било јако тешко (КОВАЧЕВИЋ 1996: 150–151). Оливер се ограђује од сваке врсте одговорности, али тек пошто је проузроковао сурвавање изистинског живота у стварност симулакрума.

Говорећи о *другим* привидно живим људима, писац јасно каже да је реч о нама, о великом броју људи у Србији средином деведесетих година прошлога века и да смо за ту *привидност* сами криви и, наравно, систем који смо својом лаковерношћу подупирали. Навикнути на ћутање и трпљење док не умремо, још нам је теже, чини се, да било шта променимо. Без обзира на то колико нам је сада тешко, бојимо се да нам сутра не буде још теже. Саткани од нечињења, у испразном таворењу гушимо себе сами. Породица Нос је огледало нас самих, као што смо и ми њихово. „За мртву, *хипнотисану гомилу* испражњену од истинског

⁵⁸ „Убијамо се, рецимо, од бриге због недостатка демократије у афричким земљама или најезде скакаваца у Замбији, а оно што се нама дешава то је онако успут”, рекао је Д. Ковачевић у интервјуу за *Нашу борбу* 1996. године (ЈОВАНОВИЋ 1996: 13).

живота, гомилу која не зна шта живљење чини заиста вредним, која не примећује шта се око ње збива, те пристаје на сваковрсне лажи, која ћути и трпи а да тога више није ни свесна јер се задовољава илузијама, довољно је накарадно, човека недостојно живљење” (КУЗМИЋ 2014: 290).

„Разбијањем позоришне илузије и представљањем псеудоегзистенције ’наизглед живих људи’” (ПАНТИЋ 2018: 166) јасно је да се Ковачевић бави у драми *Лари Томпсон*. Објашњавајући разлоге због којих се дуго чекало на нови драмски комад, а у прилог тези о *привидном животу* под овом небеском капом, писац у једном интервјуу истиче да је желео и одговорити на само једно питање – „шта би се десило да се једне ноћи у једном позоришту не игра представа [...]. Публика је дошла, седи у сали два сата, а представа се одлаже и одлаже и на крају се не одигра, а све време траје[...]” (ЛЕКИЋ 1995: 37). Одговор је пребивао у томе да се игра оно што се тог тренутка догађа на сцени. У том небраном грођу нашао се један од главних протагониста *Ларија Томпсона – привидно Жив Човек* Глумац Бели. И док он умешно импровизује и уверљиво влада сценом пред Величанственом Публиком која *све време гледа неодиграну представу*, као да је потписала уговор о веровању у немогуће, намеће се питање: – Шта све време траје? Ако *повампирени* људи играју представу која се на крају не одигра, а ипак траје, је ли посреди и привид трајања? Привидно живи људи – привидно одиграна представа у условима који су нечасни и испод људског достојанства, па чак и оног привидног. Живот потказује позориште, као што позориште потказује живот! Овде Ковачевић „брише границу између уметности и стварности, желећи да се публика, док гледа комад на позорници, загледа у себе као у огледалу. Социјалне константе, друштвене и менталитетске болести подвргава суморној моралној оптици” (ПЕШИЋ 2018: 199) док, с друге стране, *његов* човек незаустављиво хрли према несрећи и губљењу властитог *Ја*. У троуглу који чине *стварност – појединац – илузија*, заснованом на неком међусобном варничењу, једино се *овај* у средини појављује као паћеник, али „освешћени, цинични, а истовремено изгубљени постмодерни појединац, антихерој *двоструко илузорних светова*” (ЈЕЗЕРКИЋ, ЈОВАНОВ 2007: 6).

6.2.6.1. Привидно Живи Људи и њихова идеологија

Лари Томпсон је комедија поникла на причи о глумцу, тужном комичару Стефану Носу који једне вечери, али по ко зна који пут, одлучи да не дође на представу у којој игра главну улогу – Сирана де Бержерака у Ростановом комаду. Поменути прича се даље развија на два готово раздвојена поља, али тече симултано, „преплићући реалност и илизију у којој су равноправни јунаци позориште и публика” (МУЛЧИНОВИЋ 1996: 12). Једна је позоришна дворана у којој Глумац Бели, привидно Жив Човек, у форми „представе у представи” покушава забавити Величанствену публику која у каквом „филозофском” миру стрпљиво пристаје на чекање представе до доласка главног глумца. Упоредо с њом тече друга – прича у кући породице Нос, дата под окриљем личне драме главног глумца, где Управница позоришта покушава умилостивити, а тиме и наговорити депресивног и суицидног Стефана Носа да се ипак појави на сцени, где га очекује препуно гледалиште.

И у театру и у свету изван њега бивствује мнозина духовно оболелих људи, затрованих апатичношћу и неким зачудним поимањима који, уместо да брину своје бриге, бег од истих изналазе у свакодневном тупом зурењу у телевизор и поистовећивању са судбином неког јунака, неке тривијалне теленовеле. Овде је Ковачевићев драмски текст лицима пружао могућност уласка у илузију, пребацивања у друкчију стварност, односно у ону у којој и себе и свет виде неким другим очима, настојећи да илузија по сваку цену остане и опстане.

У тој привидној идентификацији са Ларијем Томпсоном збивало се и привидно прочишћење у њима, и то *смехом над ужасом*. И ту смо, како Пантић збори, „близу колико-толико прихватљивог кључа у одговору на питање зашто се ми смејемо смрти, зашто гроза представљеног света не изазива језу, ни страх, него урнебесни, зацењујући кикот” (ПАНТИЋ 2018: 165).

Посредством и једног и другог тока исте приче, укрштајући позоришну збиљу и свакодневицу обичног човека, Ковачевић је развијао идеологију својих јунака, нама препознатљиву јер је извађена из сирове стварности и заснована на отуђењу, на истовременом креирању и рекреирању идентитета *привидно живих људи*. Протагонисти његове драме, колико год били реални, заправо су припадали неком другом и другачијем, надреалном свету. Да ли се онда пред нама одигравао несвесни увод у „свесну” реалност која нас је инфицирала својом отуђеношћу?

Ко су Ковачевићеви *привидно живи људи*? Јесу ли они *живи мртваци*, зомбији, а тиме и представници оног претећег, хтонског света од којег сујеверно презамо, или људи који пристају на битисање недостојно човека и не предузимајући ишта, својевољно потписују уговор на самоуништење? Ковачевић у *Ларију Томпсону* јасно усмерава наше перцепирање истих, као и начин на који треба разумети значење ове синтагме, и то из угла свог волшебника Оливера Носа:

Ја оживљавам људе, али нисам чудотворац. Немогуће је мртвог човека поново 'оживети'. То не може нико, па ни ја. [...] Виђах их, Савка, сваки дан по улицама, по аутобусима, по пијацама, по парковима... Људи шетају, причају, разговарају, чак се неко и насмеје помало, али кад их боље погледаш, ако умеш да посматраш, видећеш да то нису живи људи; сви су они мртви, само што имају Особине Живих. Не једу, не пију, већина и не дише, али ипак обављају некакве послове који су такође мртви као и они. И мртав човек, мада изгледа као да је жив, мора да има неку обавезу, неки циљ да испуни дан, јер би у противном могао да примети да је мртав, па би му било јако тешко (КОВАЧЕВИЋ 1996: 150–151). [подвукла Б. Т.]

Такви, *мртви* људи, лишени биолошке одређености, једино и могу остварити привид живота, али се у њима никада не може оживети изгубљени дух, јер сви одреда су духом мртви. Упркос разуму којим их је природа обдарила и датом привилегијом изопштила спрам осталих живих бића, они батргају у фарси од живота, без могућности да ишта схвате или објасне. Од њих остаје само љуштурса која не зна шта ће са собом и која са собом не уме, а камоли са светом око себе. За чланове бројне породице Нос, за њих духом и умом отупеле, нехумане и апатичне, спољни свет и не постоји. Не постоје ни они који бивствују у истом том, њиховом свету. Док сестрић и братанац Стефан пред њиховим очима тетуром са омчом око врата и безуспешно покушава да се обеси, тројица браће *истих* и три сестре *исте* у друштву својих кумова фанатично, слепо прате омиљену серију не марећи за живот ближњег. Тако, изоловани у свом аутистичном свету, сатканом од чамотиње и немоћи да га промене, њихова чула отупљују, а мозак закржљава. Одржавајући илузију о томе да је све у реду, јер *овај* већ годинама прети да ће се убити, а ништа по том питању не чини, што им даје повод за злурадо коментарисање депресије свог најрођенијег, они заправо беже од одговорности и испразности сопственог живота у фиктивну реалност. Услед тога, нико од њих не успева да се реализује, бар на тренутак; нико не успева досегнути пуноћу своје индивидуе, већ тоне у каљузи својих илузија.

И како би кад се везују за екран и поистовећују са имагинарним усудом јунака серије коју гледају. Залуђени и до те мере *померених* умова, они губе сопство преузимајући идентитет Ларија Томпсона. У усуд *непостојећег* они уткивају своје фрустрације, илузорне жеље и издају себе. Идентификујући се с њим, он постаје важнији од најрођенијих, од породице, пријатеља. Трагедија Стефанове младости њих не дотиче (пошто је оно што се приказује на телевизији неупоредиво занимљивије), али их из темеља продрма кад им усред серије исеку струју. Толика хладнокрвност, отуђеност и равнодушно одбацивање поприма размере запањујуће нељудског.

Намеће се питање – има ли игде идеолошке одговорности за све што ова лица чине и што им се догађа? Ко је овде заказао: посувраћени систем или они који га чине? Или, како је тачно приметио Иван Меденица: „[...] писац спаја узроке и последице и смело доноси дијагнозу наше ситуације (што је смисао сваке велике уметности): људи који су сами себе издали искључиви су кривци за свој нестваран, привидан и лажан живот, који се губи у позоришним кулисама” (МЕДЕНИЦА 1996: 24). Једнаки по својој духовној, умној и материјалној сиротињи, они остају да истрајавају у својим мизерним илузијама и дугом чекању.

6.2.6.2. Стефан Нос, идентитет човека из позоришта и из куће, и идентитет људи из куће Нос

Пре него што се почне кројити прича о овом драмском лицу које је и *овде* и *тамо*, ваља истаћи, а посматрано у целисти, да Ковачевић одступа од уобичајеног начина на који уобличава ове *људе из позоришта* и *људе из куће*. Њихов идентитет се не показује у мноштву нијанси, не носи оно „енигматско у себи” (ПФИСТЕР 1991: 266), не да се проматрати кроз параметре *ширине* и *дубине* јер је одређен окошталом и наметнутим системом, друштвеном хипокризијом која гуши сваки покушај да се нешто промени (иако ови Ковачевићеве јунаци за промену не маре). Али има неку посебну осетљивост према свему и зрачи неку чудну енергију. Сви они *из куће*, „са инцидетом на лицу” (како је Ковачевић одредио ову породицу) и они *из позоришта*, и поред извесног *опадања* у обликовању њиховог идентитета, јесу аутентични⁵⁹, своји. Ту несвакидашњост опет дугују писцу самом и његовим експлицитним судовима, нарочито датим посредством слика-речи које ће оживети и које оживљава неименовани литерарни јунак – наратор, који се повремено умеће у ремарке (део текста чији је субјекат, како промишља Ан Иберсфелд, сам *писац*), а повремено се из њих изолује.

У интервјуу за НИН из 1996. године Ковачевић је говорио и о разлогу због којег је написао комад *Лари Томпсон, трагедија једне младости*. Заправо, у том разлогу се скрила дубина самог драмског текста, његово језгро. Поредећи свог глумца који једне вечери одлучи да не игра представу са хирургом коме једне ноћи у Клинички центар доносе тешко повређеног човека, али се њему, хирургу, баш тада све смучило (од немаштине у болници, преко недостатка лекова и завоја до свега осталог), Ковачевић пред обојицу ставља дилему: треба ли играти (радити) у условима који су нечасни и испод људског достојанства или ипак играти (радити) по сваку цену? У основи ове дилеме писац изналази кључно питање – „која је то граница пристајања на све и где почиње граница одустајања” (ЛЕКИЋ 1995: 37)?

⁵⁹ Под *аутентичношћу* би ваљало разумети особину јунака која га дели од света тиме што његови поступци не произилазе из логике заједнице, већ из унутарњег осећања себе и света.

На поменутој траси *пристајање – одустајање*, али не остављајући много простора за суптилнија унутарња осветљавања, Ковачевић конципира лик Стефана Носа, „несрећног глумца, чија је приватна драма увек била већа од позоришних улога”. Стефан је оличење несреће, неспособности, мањка воље, незадовољства који попримају размере *светскога бола* и аутодеструктивности; човек који се не труди да пронађе решење за живот с којим се хвата у коштац уместо да га живи; који не верује у боље сутра и чија душа свакодневно и изнова проживљава неки нови прелом. У лелекању над *насјом* судбином и гнушању над властитим животом, он једини излаз проналази у самоубиству и уништавању (одсецању) онога због чега себе презире – носа. Уместо да се тргне, да нешто учини, он се гуши у самосажалењу, покушавајући да на себе скрене пажњу не својим животом већ неуспешним покушајима убиства истог. Свакога дана проживљава већу драму од улога које игра у позоришту, те стога Катарини каже, док га она моли да се врати на сцену, да не може више:

СТЕФАН: [...] Немам снаге, Каћа... Немам више снаге да гледам овај свет, ову несрећу и зло. Ја сам мали глумац за ово велико зло, Каћа. Све што играм је смешно и жалосно у односу на мој живот. Нећу да забављам људе, а да одиграм своју несрећу – не умет... [...] Позориште ми постаје трагично смешно... Играм принчеве, краљеве, а живим као пас. Као пас уличар (КОВАЧЕВИЋ 1996: 78–79).

Појединцу од кога се тражи да сам себи пронађе смисао као да се природно намеће одустајање. И док Катарина говори о позоришту као каквој тешитељки, Стефан не прихвата привид утехе као замену за безнадежну стварност коју живи, не верује аплаузима и похвалним речима. Вођен искривљеном перцепцијом у сагледавању узрока своје промашености (ако их уопште и тражи), Стефан као кривца маркира оно што њему представља муку и камен спотицања у ионако бесмисленом животу – физичка несавршеност оличена у наслеђеном белегу – носу, који на крају у очају одсеца. Присећајући се својих дечјих улога још из забавишта, не може а да не говори о онима које је добијао само захваљујући овом делу свога лица. Његов таленат вазда је остајао у сенци белега који га је несумњиво одређивао пред светом и пред њим самим. Због њега доводи у питање вредност онога што ради јер га погађа поигравање његовом *физичким маном*, па се с разлогом пита које би улоге играо Стефан Нос без носа. Себе представља као несрећника, као човека није у стању ни да се убије онако како доликује. Постао је талац сопствене немоћи. Стога Катарини каже: „Шта ћу ти ја, кад нисам у стању ни да се обесим...Иди у Клагенфурт, Каћа...” (КОВАЧЕВИЋ 1996: 76).

Стефан не долази у позориште, одустаје од игре јер након ње изнова уследи ударац стварности у којој живи као пас (чега је и те како свестан), али допушта, а тиме и пристаје на наговор Управнице да последњи пут заигра пред публиком. [подвукла Б. Т.] Њему, кукавици у животу и на сцени, ова неодлучност постаје матрица по којој функционише. Пред нама се одиграло растакање његовог лика, изглобљење из разарајућег система које је водило нарушавању интегритета сопства и стварању празнине коју није успео испунити. Избезумљен и онемоћао услед свих животних недаћа, немајући снаге да гледа *зло* и *несреће* које су га снашле, Стефан, душевно лабилан, не успева носити идентитет и у очају „спас” изналази у лишавању властитога живота – у *истинској* смрти, а не у *привидном* животу. Ако ни у чему другом, а оно одлуком да буде истина спрема привида потврдио је себе и узнео се спрема осталих *Привидно Живих Људи*.

Уколико бисмо настојали осветлити извориште деструктивних сила које разарају овог погубљеног човека без наде, примакли бисмо се једном парадоксу и нечему што нам се у први

мах чини непојмљивим, готово невероватним, нарочито ако пођемо од њеног исконског, традиционалног значења. У овој црнохуморној комедији *породица* постаје оно нежељено егзистенцијално место које је Стефану по сили случаја додељено, које није бирао и чији је отпадник. Али иста та породица битно дефинише његов идентитет и трасу живљења. У њој се осећа несхваћено, одбачено и инфицирано деструктивношћу коју шире њени чланови, а која проистиче из њихове зачудности или пре настраности. Наиме, Стефаново породично окружење сачињено је од три стрица и три стрине, који су сви браћа близанци и сестре близнакиње (три сестре близнакиње су удате за три брата близанца), од којих један стриц има волшебну моћ да оживи гомиле мртвих рођака и кумова. И сви одреда „чувају традицију и понос великих носева” (Крстић, Пантић 2018: 34). Ко изневери традицију, као што ће то учинити Стефан, стићи ће га убојита клетва и *заувек* ће бити мртав. На први поглед – застрашујућа заједница и као таква довољна да од Стефана начини „хроничног” самоубицу. У једном тренутку Стефан сам каже: „Захваљујући њима ја сам ово што јесам или нисам...” (Ковачевић 1996: 86). „Породица колико год да условљава толико и иритира духовни склоп погубљеног појединца, а тај и такав појединац, заједно са другим сродницима, константно подрива породицу” (Грбић 2018: 205). Како је Стефан одређен њима, тако су и они условљени њиме, а деструкција се шири у оба правца: од Стефана према породици и од породице ка Стефану. Такви, међусобно деструктивни, чине породицу која потире вредности својих чланова и не осврће се на њихов бол. Оваква породица је поникла из апсурда социјалистичког система, па они, њени чланови, међусобно се прожимајући, постају детерминанта Стефановог идентитета у нестајању. Породицу Нос трагедија њиховог члана не дотиче, ни на тренутак не узнемирава, осим када им Стефан безуспешни вешањима ремети мир док нетремице прате драму јунака телевизијске сапунице. С друге стране, захваљујући њима и њиховом препричавању збивања у серији, Ковачевић нам индиректно предочава стање ствари у посувраћеном систему ове земље деведесетих година – неправда, силовања, инфлација, говори мржње, „упропашћавање високообразованог младог човека” само су неке слике и прилике времена које је дезинтегрисало појединца и лишило га права на лично. Идеологија је узела маха условивши драму Стефана и бесповратно уништивши оно на чему би једно здраво друштво требало да почива – породицу. Услед одсуства међусобне комуникације, емпатије, подршке и разумевања *трагедије једне младости*, и сама породица Нос је на путу потпуног ишчезнућа и потирања колективног (када се посматра као *заједница људи*, као *нераздвојна целина сродника*), али и личног идентитета сваког члана понаособ.

Ко су *људи из куће*, та гомила живих зомбија која фанатично зуре у телевизор и самопонижава се без краја? На челу те седмочлане породице Нос (без Савке и Саве, њихових вишеструких кумова) је Драган, један од тројице *истих* и Стефанов стриц. Овај човек *на крају живаца*, насилан и напрасит, први је међу једнакима у односу према Стефану. Док *овај* јадикује над својим усудом и покушава да се убије, Драган је толико усредсређен на илузију живота коју му сервира аустралијанска сапуница да није у стању разликовати фикцију од реалности. Човека ограничених поимања *уби неправда* коју доживљава главни глумац серије и због тога виче, напрасит је. У том неотесаном понашању скрила се озлојеђеност проистекла из индиректне алузије на стање у земљи у којој живи и која га евидентно убија. Док кињи Аустралију, *земљу која је у стању да младе људе уништава, сатире и гази*, Драган стрелице једа и огорчености заправо упућује на адресу Србије.

Насупрот свом брату Бојан Нос, заједно са својом супругом Бојаном, оличава интелектуалну елиту, али која је у накарадном систему вредности једне земље, деградирана, готово истребљена и убијена. И поред тога, они без јадиковке прихватају понижавајуће услове у

којима раде, јер немају довољно хтења да ишта промене, да се *шичунају* из бездана у ком су се обрели. Са њим се стапају и по цену губитка личног и „уточиште” проналазе где и *гомила* људи *без лица* – у тривијалној серији која их *гута*.

Спрам горчине коју му је живот приредио, њему, лекару, исти тај живот није одузео хуманост, саосећање. И сам искусивши његову немилосрдну страну, он саосећа са човеком којем је живот само патњу донео и у целости га отцепио од себе самог. Једино се Бојан не оглушује о Стефанова запомагања, није имун на трагедију једног младог човека и, док остали с презиром говоре о његовој професији глумца, и то комичара, он је једини члан породице који ће Стефану рећи да игра, да иде у позориште. Верује да ће својом ролом бар некоме помоћи и учинити га бољим него што је био пре уласка у позориште, чиме се потврђује и она теза о анестетичком дејству позоришта на свет.

БОЈАН НОС: Иди, помози људима, овде нема помоћи. Ову „Представу” пише живот, а живот је немилосрдан, гадан писац. Иди, играј само комедије, људима је доста несреће, зла и смрти... Иди Стефано у позориште! (КОВАЧЕВИЋ 1996: 122)

Трећи међу физички *истима* је Оливер Нос. Огрнут црним плаштом, из суперсоничног хеликоптера у други чин *улази* са супругом Оливером, „за коју се прича да је одавно мртва”. У концепцији ових драмских лица има нечег енигматског, необјашњеног, упитног. Долазе ли с оне стране света, јесу ли ђавољи изасланици у одори илузиониста?

Овај велики маг носи *црни штап са Кристалном Дришком*, путује светом и удахњује умрлима *привидни живот*, успут држећи којекакве проповеди о животу. Иако остајемо ускраћени сазнања о пореклу овог чудесног дара, извесно је да му је донео велик новац. Отуда су Оливер и Оливера „људи из 'високог друштва'”, путују суперсоничним хеликоптером и понашају се „као енглески краљевски пар који је ушао у урођеничку колибу на неком пропутовању кроз једну од егзотичних колонија” (КОВАЧЕВИЋ 1996: 138). Осим што је наведено извесно, извесно је и то да овај *спаситељ* не уме *спасити* душу умрлима током процеса васкрсења. Стога он, ослобађајући се било какве одговорности, са задршком каже да оживљава људе, али и да није чудотворац, па како ко жели, али тек пошто је проузроковао сурвавање изистинског живота у привиђење. А кад је душа мртва, чему све остало? Овим Ковачевићевим људима је, чини се, најмање до ње стало. Важно је имати лаж од живота, дисати а не дисати, бити а не бити; одржавати летаргично стање у ком се налазе.

У структуру драмске композиције појављивање Оливера Носа доноси напетост, раздор међу *привидно живим људима* на пољу породичних односа, и то према ономе што им је остављено у мираз и по чему су препознатљиви – велики нос. Оног часа када Стефан одсече нос, а тим чином га и обезвреди, стриц Оливер, заступник породичне традиције, кажњава Стефана због *самоиздаје* и оставља га *заувек мртвим*, „јер човек који се стиди свог изгледа и порекла, треба да умре чим се роди” (КОВАЧЕВИЋ 1996: 152).

ОЛИВЕР НОС: Одсекао је нос! Одсекао је нос свима нама који смо од тог носа 1.000 година живели! [...] Уместо да му нос буде врлина, да људи за њим говоре, као што говоре за мном: „Овај човек има нос!”, он се стиди самог себе! Ко се стиди себе, шта очекује од других; да га поштују или да му се диве?! Наш прадеда је орао земљу носом. [...] Наш деда је радио у руднику; носом је копао угаљ! [...] А његов отац је носом секао

залеђени Дунав да би Бердап радио и осветљавао наше куће, улице и фабрике! Био је чувени Сава Нос – Ледоломац! (КОВАЧЕВИЋ 1996: 152–153)

Оно што је традиција, то је оно што нас и одређује, по чему постојимо, сматра Оливер Нос, а онај ко се тога стиди, одбацује свој идентитет и не треба ни да постоји. Као што смо већ нагласили, овде Ковачевић „смело доноси дијагнозу наше ситуације (што је смисао сваке велике уметности): људи који су сами себе издали искључиви су кривци за свој нестварани, привидан и лажан живот, који се губи у позоришним кулисама” (МЕДЕНИЦА 1996: 24).

У кући породице Нос осим мушкараца дефилију и жене, три сестре близнакиње: Драгана, Бојана и Оливера. Насупрот стамених, доминантних мужева Драгана, Бојана и Оливера, оне обитавају у њиховој сенци и њима подређене. То су жене *без лица*. Ту су да нешто успут прозборе, да своје супружнике умире када треба и да их нестане. Неупечатљиве и скрушене. Живе и чине као да су за исто неспособне, инфатилне.

За разлику од својих кума, Кума Савка, неука, примитивна и приглупа жена, доминира у односу на свог брачног друга Саву – њему је срамота због робије на којој је био постала изговор за сва пијанства која су од њега начинила алкохоличара и одвела га у смрт. Док он *полужив* лежи на поду, она за њега не мари, на њега се не обазире јер је у том тренутку битније *распредати* о туђим животима. Тиме показује незаинтересованост која је све сем схватљива, егоизам који се граничи са болешћу и мазохистичку потребу да себе креира у причи о Другом.

Савка је жена *дуга језик*, малограђанка несвесна своје покондирености и духовне ограничености, па себе представља бољом но што јесте. Она је све време присутна у кући породице Нос као претплаћена да запиткује, да исприча неку неприкладну анегдоту, али и да покаже сва своја лица у зависности од тога коме се обраћа. Посредством Савкиног лика „повезују се различите линије радње које се укрштају у кући Носових, и то тако што неке догађаје посматра, у неким учествује, о неким извештава, а неке интерпретира” (КУЗМИЋ 2014: 333). Конципирајући њен лик, Ковачевић је несумњиво у њој објединио нешто од Нушићевих јунакиња и апсурдистичке традиције.

6.2.6.3. Колективно *Ја* из угла уметности и у уметности (*Људи из позоришта*)

У земљи у којој се не одговара за убиства и, како Ковачевић каже у својој драми *Лари Томпсон, трагедија једне младости* „где људски живот не вреди ни 1000 марака; у свету у ком се у ходу мењају навике, обичаји, закони, са поражавајућим последицама по наше целокупно друштво” (КОВАЧЕВИЋ 1996: 28); у друштву у ком сит гладноме не верује, па се, „изгубљених живаца и оно мало разума” (КОВАЧЕВИЋ 1996: 28); хватају за гуше и ударају пајсерима јер их је дубока морална и економска криза довела до дна и онога испод дна, култура, одавно забрављена, тавори у запећку и попут просјака чека да јој уделе, ако желе, који динар.

Ове несносне прилике, страшни ломови су неком *продуженом руком* унесени у театар којим управља Катарина. Овде се граница између света стварности и фикције, између сцене и гледалишта брише – све што се збива у животу самом нити се идеализује нити компезује у уметности, а требало је бити друкчије. У овој *кући* глумци не желе више играти представе, лажни декоратери се туку, док се појединци пајсером обрачунавају с дужницима, а припадник интервентне јединице у позориште улази само да би одржавао јавни ред и мир, јер су му

духовни апетити одавно закржљали. Сву девијантност друшта показује уметност, и то иза кулиса. Она присваја улогу лика-рефлектора и сведочи о деперсонализацији индивидуе у наказном систему са хиљаду лица. Колико је друштво посувраћено, у колико ужасном времену се живи, потврђује и чињеница да су већ довољно ојађену позоришну касу ојадрили криминалци, али они *очајници* (како примећује Глумац Бели). И да би све било трагичније од трагичног, Величанствена Публика стрпљиво игра сјајну улогу Чекајућег који не дочека своју *шољу привида*.

Да би у оваквом друштву и међу оваквим људима театар опстао, на челу мора имати способног, одлучног човека за кога је *позориште светиња, а не место где се свађају, вређају, напијају и бију*. Човек-жена који/која све ово мора и може је Катарина. Она је слика и прилика особе која не дозвољава да њена способност буде упитна, а тиме и решеност за чињење, те се стога представа мора одиграти, па и по цену њене части: „[...] представа ће се вечерас одиграти, таман се ја гола скинула пред публиком! Таман ја играла стрип-гиз!” (КОВАЧЕВИЋ 1996: 18) Или ће се отказати, али само под условом да главни глумац умре. Но и тада ће га донети пред публику – *нек људи виде да стварно није у могућности да игра* (КОВАЧЕВИЋ 1996: 23). Наспрам свих лажи у којима живи, једино у вези са тим она истину познаје, а привид одбацује.

Катарина оно што мора, она то и може – у морању је њено чињење: *Морам да могу, а кад морам, онда и могу* (КОВАЧЕВИЋ 1996: 24). Дарујући деветнаест година живота позоришту и очувању његовог достојанства, *клечећи пред људима из града и пред спонзорима* ради његовог опстанка и опстанка оних који у њему раде, Катарина има право да захтева бар половину своје посвећености и од оних који је окружују, али ниједног трена не штедећи себе (толико да често користи пилуле за смирење). И поред свих њених напора и безрезервне пожртвованости, запослени јој враћају *издајом, увредама, обманама, преварама*:

УПРАВНИЦА: Нема мени помоћи, Бели. Нема. Нема. Нема... Умрећу од ваших свињарија, од ваших страхаота које чините. Од ваших лажи, обмана, превара... Али, док не умрем, и док сам ја управница овог позоришта, представе ће се овде играти; неће се моја публика враћати кући оборене главе [...] (КОВАЧЕВИЋ 1996: 21–22).

Ништа и нико за Катарину није светији од позорнице која јој живот значи. Ова жена од речи и акције, ова *челична дама* уме дозволити срцу да понекад надвлада оклоп разума, али то буде краткога даха. Чак и кад Стефана, човека којег воли, наговара да се појави у позоришту, она не мари за хаотично стање у ком се налази, за ону омчу око врата. Његова мука, његова депресија, нити смрт његових најближих за њу не могу бити битнији од позоришта.

Осим што је жена *с функцијом и на функцији*, свесна снаге свога *Ја*, она је и жена која воли, али то чини онако како жени често није својствено – воли стамено, суздржано, дозирано. У дијалогу са Стефаном Катарина себе представља као особу која има разумевања и живаца за све његове *хирове, екцесе, будалаштине и нападе лудила* (КОВАЧЕВИЋ 1996: 76), али и као жену која већ деветнаест година ратује са свима због њега, која трпи понижења и увреде злих језика само да би била с њим иако је удата. Оно што дуби дубљу рану на њеној души је Стефаново непоштовање њене огромне жртве и његова издаја сваки пут када не дође у позориште и не одигра своју улогу.

На почетку ове црнохуморне комедије, док пред Величанственом Публиком завеса мирује без имало наде да ће се икада подићи, иако подстакнут љутњом, Глумац Бели ипак

показује спремност, али и одлучност, професионализам и способност да у кризном тренутку изведе ствари на чистац и суочи се са њима. И ма колико био киван због ситуације у којој су се сви нашли због једног човека и његове *болести*, извесно је да га више боли Катаринино неувидљиво његово привржености њој и њена наклоност Стефану којег је одувек *посебно поштовала и ценила*, неосновано проналазила разумевање за сваки његов испад и поврх свега га ваздизала и услед свих неприлика у које је доводио и њу, и позориште. Бели искључиво криви Катарину за оног Стефана каквог је само она створила – размаженог, неспособног, лабилног, али код Управнице вазда претплаћеног за велике и главне улоге. Ипак, и поред љубоморе која га гризе, како оне професионалне, тако и љубоморе осујећеног мушкарца, Бели успева да се издигне изнад ситуације, да је у себи потисне и изађе на сцену како би одложио уметнички чин. Од часа кад се појави на сцени, нашавши се у непредвиђеним околностима, у улози за коју текст није написан, Бели је принуђен да импровизује, да се довија, да бескрајно глуми, свира и пева. И да ствара *привид* истине играјући себе сама. Док измишља причу којом купује време, он твори уметност, а не лаж. Закупљен проблемом из којег посредством импровизације на бину излази лаж и са којом се он рве, Бели нема времена да сагледава последице свога чињења. Он је свестан да гледаоце мора задржати у театру, па као и његова Управница, што *мора*, то и *може*. И мора и може да их забавља, да их здушно анимира, да им се правда и подилази им, али и да им у том правдању задене понеку ласкаву лаж и подгреје наду у то да ће се представа одиграти. Да је враг однео шалу, потврђује иста та *стрпљива, толерантна и од срца добра* Публика која изманипулисано, готово хипнотисано упија све што Глумац Бели изговара, не показујући ни у једном тренутку намеру да напусти позориште. Уљуљкани лажима, исте су за њих постале истине иако их збивања на сцени упорно демантују. Док Мали Позоришни Оркестар и даље свира блуз, Публика и даље прихвата одлагање и пристаје на чекање *до даљег*. У том чекању се скрilo одсуство делања, предузимљивости којом би се променило постојеће стање ствари и склонио мрак позоришне дворане од којег не виде. Или не желе да виде? Ако смо у теорији драме научили да нам уметност открива нешто што нам је у овој стварности недокучиво, онда ова Публика, а и ми са њом поистовећени, у свему проналази неку изненадну лепоту које је иначе лишена, не разликујући фикцију од стварности. Извесно је да верују у то да их у позоришту штити чињеница да је живот претворен у уметност и да их управо она чува од непријатности коју живе. Да је друкчије, они би устали, умешали се у шарену гомилу, а онда се и успротивили.

С друге стране, Бели, глумац из сенке, одувек епизодни лик, дочекао је, на какав-такав начин, своју прилику, несвестан да захвалност дугује ономе због кога је био неправедно запостављен. У одсудном тренутку постао је Катаринина *десна рука*, а опет јој није био до срца.

Сагледавши све у целости, и *ови* и *они*, и *људи из куће* и *људи из позоришта*, и они *на међи*, стигли су до краја – неки до краја живота који *као* да нису живели, поништеног идентитета, а неки до краја представе *која није била одиграна*, али са идентитетом. Јер посреди је, ипак, био универзални симулакрум у који су се утопиле и уметност и стварност. Само што се некако отео и изашао и у живот.

6.3. Лично у светлу родног идентитета

На примеру женских ликова који дефилију светом *Маратонаца*, *Шпијуна*, *Радована III* и *Светог Георгија* најбоље се рефлектује сложена природа родног идентитета (превасходно поникла на односу мушкарац–жена), али и још сложенијих односа проистеклих из сукоба окошталог патријархалног времена и новодолазећег, њему опречног.

Вазда живећи тако да не напусте видокруг куће и трпећи живот као пресуду на доживотни рад, патњу и понижења, ове жене – мајке, супруге, кћерке, прељубнице – из жеље да непомирљиво помире, да угоде свету и понекад себи, излазиле би пред нас поражене, обезличене, огољене и без права на сопство.

6.3.1. Јунакиње без лица и права на лично у драми *Маратонци трче почасни круг*

У овом комаду, као што је већ и казано, Топаловићу су нимало случајно искључиво мушкарци. Тиме нам Ковачевић, још мање случајно, доноси и причу о нама самима, о нашем српском менталитету (доведеном до апсурда) који почива на узусима окамењеног патријархата (у контексту саме драме, у топаловићевском клану сваки члан грчевито чува свој положај у утврђеној породичној хијерархији) који разара различитости и вечитим поделама, где је, на општу несрећу, на пиједесталу она која траје од памтивека – „подела на мушке и женске Србе” (КОВАЧЕВИЋ 2017: 191). Тај тихи рат не јењава ни у *Маратонцима*.

Породична традиција ових „злих Балканаца” (МАРЈАНОВИЋ 1985: 209) оптерећена је, једним у низу, морбидним обичајем – Топаловићи убијају своје супруге чим роде мушко дете⁶⁰ (које претходно заједнички *полно користе*), а драму завршавају сурово, равнодушно газећи напред и свирепо газећи све пред собом и сваког ко би настојао бити другачији од Мирка Топаловића и његових злих и аморалних сродника. Завршном сценом „зло је неспутано искорачило из личног у јавни простор” (КУЗМИЋ 2014: 18) и тако, за њих, израсло у апсолут општеприхваћеног и природног.

У њиховом свету са *дијагнозом* жене су дубоко неостварене, без права на глас, а камоли на одлуку. Неми посматрачи и дословно неме и *поништене*. Одроз су несрећних и потчињених у патријархалном друштву, унапред осуђене на пропаст и бивствовање у сенци Доминантног. Навикле да се покоре моћнијем, да узмакну пред ауторитетом. Испрва се чини да их на тај начин Ковачевић обезличава, али, заправо, њихове ликове типзира како бисмо у њима препознали претходно изречено. „Једина жена која има шансу да уђе у њихов породични круг је Кристина (СТАМЕНКОВИЋ 1973: 43–44). Међутим, она у драми не изговара ниједну реч (осим покушаја да се обрати Мирку у другој сцени, првог чина), нема право гласа, право на емоције и рефлексије. Као што никаква права нема ни Оља, слушкиња у кући Топаловића, неговатељица и забављачица, и Ђенкина љубавница, и Лакијева вишегодишња девојка... Тиме су обе сведене само на домен телесног, еротског, сексуалног; на домен оних над којима се дешава и које трпе насиље; на улогу објекта пожуде коју покорно прихватају јер су део патријархалног,

⁶⁰ „Како коју доведемо, тако иста, чим роди мушко дете, занемоћа, вене и увене – ко цвет. Боже опрости, увену осам жена.” у: Ковачевић, Душан, *нав. дело*, 43. стр.

дегенеришућег и окошталог колектива. Ни једна ни друга не показују нарочиту жељу да нешто измене у својим животима (мада ће Оља у у првој слици другог чина рећи да јој је доста *гробара* код којих ради). То се потврђује и представом коју имају саме о себи, коју негују и подстичу. И оне саме у сфери еротског, од чулности саткане, виде своју шансу. Отуда што су спутане изнутра, па увек делају унутар очекиваног и подразумеваног, несвесне свог чињења, оне и несвесно својим неодупирањем „дају легитимитет топаловићевској девијантној парадигми, а телом омогућавају неопходну биолшку репродукцију” (КУЗМИЋ 2014: 81). Извесна животна равнодушност, пасивност, недостатак хтења да нешто промене одводе их у трагично страдање. Кристина окончава онако како смо могли и претпоставити – „вођен зовом своје врсте” (ПАШИЋ 1973: 7) Мирко је убија да би крвљу, како и приличи, спасао славу и част лозе, али и доказао своју мушкост. „У односу према њој он компезује све што у родитељској кући не може да оствари” (КУЗМИЋ 2014: 37). Пошто је свирепо убио Кристину, гнусно силује Ољу. Пред „домаћим нацистима жене на „брдовитом Балкану” никада (и) нису имале могућност да се за нешто изборе, изузев покушаја да се у сваком граду сагради што више Сигурних кућа” (КОВАЧЕВИЋ 1987: 191). И Кристина и Оља су јунакиње *без лица*, без права на *право*, спутане породичним, менталитетским и родним нормама. Под рефлектором других, њихово *ЈА* остаје трагично немо, а право на могућност властитог идентитета се пориче. Иако такве, *избрисане*, оне су својим усудом постале огледало својих тлачитеља.

6.3.2. Родни идентитет на примеру женских ликова у свету издаје *Радована Трећег*

Наспрам окошталог традиционализма и крутог патријархалног система у *Маратонцима*, глас жене у *Радовану Трећем* донекле допире, постоји, зачује се. Тиме и снага женских ликова добија на особености и самовољности.

Једна од њих је Радованова жена, *животна креаторка, сапутник и издајник*; друга је *Радованов дугогодишњи бол*, а трећа је *женско које је требало бити мушко, а није*. И Руменка, и Георгина, и Катица су стварни карактери, ликови са сложеним психолошким механизмима и изданци патријархалног доба чијег се бремена покушавају ослободити. У „ујдурми” друштва у којем је тешко бити, а унутарњим бићем му не припадати, ниједна од њих не успева креирати свој идентитет у свој својој пуноћи. А и како би у причи о *њему* (Радовану) оне могле засијати. Свакој је унутар патријархалне заједнице додељена улога супруге, мајке или кћерке и она се мора испунити како би биле њени пуноправни чланови, али без икаквих права. Нарочито права на слободу избора и права на лично.

Све што оне чине не произилази из логике заједнице, већ из унутарњег осећања себе и света, чиме је неуклапање у брлог Радовановог породичног контекста неминовно. Отуда је свака од њих дубоко усамљена и несрећна – Руменка сопственим одабиром Радована за мужа, Катица одабиром оца, а Георгина лошим одлукама и непромишљеношћу оца који је искључиви кривац за њену несрећу. И поред зла које их окружује, оне се боре за очување сопства у готово ратничком односу са Радованом, чиме не одустају од наде у бољу будућност.

Лик Георгине је обликован као прототип унесрећене младе жене која у овом свету не опстаје и која је због својих и туђих грехова осуђена на патњу. Већ у имену (немачког порекла *georgine* – назив цвећа, узет за лично име (ГРКОВИЋ 1977: 236)) скрила се крхкост њеног каракета. Једнак у болу и жртви и једини ко је разуме и, изнад свега поштује, је Јеленче, један

од бројних Вилотића. Али ни он, попут ње, нема довољно снаге да се супротстави алавом свету који руши појединца и за чије крике не мари. У својој немоћи бива сломљен.

Парадирајући лажним моралом и држећи којекакве проповеди о истом, Радован Георгини не да да роди док се не уда, тако да се њена бременитост мери годинама. Исти онај отац који ју је приморао да се зближи са неким од Вилотића, а ради личне користи, сада је прекорава, кињи и прети да ће задавити дете ако га роди неудата. Оправдање за такво чињење Радован изналази у прокламовању каквог патријархалног морала који свом снагом треба одбранити, а у жељи да њу заблуделу врати на „прави пут”, односно у оквиру сопственог идентитета из којег би она радо побегла. Зато ће Георгина у тренутку очаја, осрамоћена и неприхваћена од најближих, преварена од стране Келнера који је њену трудноћу искористио само да би добио стан, а онда ју је одбацио и понизио, покушати да скрати муке, убије се и себе поништи у једном дехуманизованом свету. У Георгином покушају самоубиства, њени родитељи, до корена лишени људскости и родитељске бриге, духом и умом извитоперени, гледају како да искористе медијску пропраћеност суицида младе особе и како да је што боље удају. Док Радован предлаже Станиславу да Георгину одведе на пијац како би је *народ мало изблиза видео*, Руменка се буса у груди, али не услед очаја који Радован предлаже, већ зато што сматра да се њено дете *може продавати само и једино путем интерфлоре или, у најгорем случају, у некој бољој кафани* (КОВАЧЕВИЋ 1987: 96). Међ пометеним умовима, у дехуманизованом свету јунакињи не преостаје ништа друго до јадиковке над сопственом судбином, где се као најбезболнији излаз нуди смрт. Оставши потпуно сама, лишена љубави, али и очеве покуде, у једној безизлазној ситуацији Георгина рађа дете, а тиме и нови живот у којем ће пронаћи спас и изгубљену себе. Плач тек рођеног детета постаје симбол некога кога град још није успео покорити и ко као такав доноси једну нову наду.

Наспрам осетљиве, крхке и готово бледе Георгине природе стоји њена млађа сестра – *мушчкарача* Катица. Док Георгина покорно, ћутке испуњава очеве сулуде заповести, Катица је та пред којом Радован устукне и занеми. Пред њом, његов интегритет је пољуљан, а он и као отац и као муж лишен поштовања.

Њен карактер и понашање су типично мушки. На примеру овог лика најбоље се рефлектује сложена природа родног идентитета. Према мишљењу неких аутора, он означава „индивидуални конструкт властитог идентитета који потврђује, негира и /или надилази задате полне и родне улоге.” Могао би да се означи и „као стални субјективни доживљај припадности или неприпадности једном од родова”⁶¹. На основу наведеног је јасно да одредница *род* није нужно заснована на биолошком полу, нити на сексуалној оријентацији. Катица се јавља као јунакиња која одмалена воли да се опија, да обара руке са мушкарцима, да вози интерконтиненталну хладњачу, да се облачи као мушко, да се бије, па чак и да звижди за девојкама. Стасала је у правога кабадахију, о чему, осим поменутог, сведоче њен начин комуницирања са другима и начи опхођења у друштву: „Ух! Како ми кува у стомаку. Све ми се чини да ћу да направим неки лом. или: – Чујеш ли, Радоване, рекла сам да и у нашој кући има један човек коме ћу све кости пребити.” [подвукла Б. Т.]

КАТИЦА: – [...] Радоване, Радоване, видиш ли шта си урадио од мене? Видиш ли докле је довело то што си ме шишао као мушко, што си ме водио на бокс, у кафану, и што си ме

⁶¹ Види: <https://sr.wikipedia.org>

наговарао да тучем службенике из Социјалног. Све ово иде на твоју душу [...] (КОВАЧЕВИЋ 1987: 124).

Али у свему што *воли* пре се скриво мораће, а тиме и делаће мимо њене воље и личног избора, а у складу са вољом оца који је хтео потиснути оно што Катица *јесте* ради онога што би он хтео да Катица буде. Радован није могао преболети што се уместо Катице није родио Коста, па настоји да од женског начини мушко. У оквирима канона окамењеног патријархалног света, где је жеља за мушким потомком уз такав начин живљења оправдана, Радован себи даје „право” да женско дете уништи подривањем њеног интегритета и не марећи за њена хтења и жеље. Он, задовољавајући личне жеље (које су увек на првом месту) и не марећи за високе моралне норме, умишља да може прекројавати туђе животе занемарујући право на лични избор, на лични доживљај и на индивидуално.

Између Георгине и Катице, насупрот Радована, а ипак на његовој страни је мајка и супруга – Руменка, односно Ру Станиславс (како себе зове), једна од дугогодишњих *жртава* Радованових. С обзиром на то да Руменка сама себи даје надимак, индикативна је њена тежња да буде неко други и да се на тај начин отцепи од свог „планинско-сточарског” порекла, где „заударају свињци и блато је до колена” (КОВАЧЕВИЋ 1987: 86), и онога што *јесте*. Тиме и идентитет, као дефинишућу категорију сопства, у питање доводи она сама. Попут Радована, и она узима маску Другога како би прикрила своју духовну и умну празнину и испунила себи жељу да буде другачија, да живи другачије, далеко од свог стварног идентитета. За Руменку је то креаторка Ру. Њено поистовећивање долази као последица читања модних часописа и никад пресахле жеље да се одроди од средине и стега окошталог менталитета која јој је нужна датост и вине се у свет.

РУМЕНКА: – Ја сам Ру Станиславс. То ми је уметничко, креаторко име. Чујеш ли оче: узела сам твоје име за презиме, а моје име сам скратила. Само је један планински сточар могао ћерку да назове Руменка [...] (КОВАЧЕВИЋ 1987: 91).

Извесно је да је Ковачевић пажљиво бирао име за ову креаторку у *покушају*, свестан да оно у целости пристаје њеном карактеру и „вредносним чиниоцима” које пропагира.

Руменка се вешто сналази у промењеној друштвеној ситуацији (прешавши из руралне у урбану средину), али тако што мења име, верујући да њиме маркира социјални статус своје личности у привидној реалности. Она ишчекује неко *ново* време које ће је, као „најпроресивнијег модног креатора у средњој Европи” (КОВАЧЕВИЋ 1987: 98), одвести чак у Африку.

„Руменка се, за разлику од Радована који настоји да сакрије своју страст, појављује без икакве разумске цензуре у страсти имитирања и у заслепљености која прелази у потпуно поистовећивање” (ЧОЛАК 2007: 208). Остављајући јој у аманет оно што њено *Ја* никада не може бити, Ковачевић је враћа у оквире соја којем и припада и који је битно обележио њено сопство, чиме је преовладао идентитет против којег се борила. Овиме се истиче супротност између онога што се *јесте* и онога што би се хтело бити.

Када је о Руменки реч, неуспех је изванредан. Ова покондирена и непросвећена модна креаторка не види даље од кућног прага, а тиме ни њене креације. Колико не уме бити ни мајка ни супруга, Ковачевићева Фема то показује у односу са кћеркама, али и у односу са Радованом

којег кињи, обезвређује и у одсудном часу издаје (док на њега хрли чета разјарених сељана из Завичаја предвођена Вилотићима). Њено друго име је неоствареност која је породила егоцентризам и сиротињски дух.

6.3.3. Женски ликови у *Балканском шпијуну* – на путу од покорног саучесника до прећутног противника и без права на идентитет

Како је *Балкански шпијун* и комедија менталитета, не може заобићи ни ово наше поднебље, ни те, још у животу, патријархалне узусе на којима почива. У том контексту, и то карикираном, оном где породица више није творилачка, заснована на међусобном поштовању и разумевању њених чланова, а нарочито супружника, ваља посматрати и лик педесетогодишње домаћице Данице Чворовић, Илијине супруге, жене-мајке обликоване искључиво из мушког патријархалног угла. Даница драматуршки повезује све ликове због тога што је посвећена животу куће, породице и фамилије, том свом скрајнутом царству, „месту сусретања свеколиких трауматичних искустава и ретких задовољстава које породици доноси округли и непредвидљиви спољни свет, али и њени чланови својим понашањем” (КУЗМИЋ 2014 : 158). Положај жене у таквом свету приказан је већ у уводној дидаскалији драме: „Даница Чворовић, педесетогодишња домаћица, седи за кухињским столом, љушти кромпир и успут слуша радио. Вечито замишљена и забринута, вечито расејана због силних брига и проблема, давно остарела, пре времена, загледана у нешто изван мале тескобне кухиње” (КОВАЧЕВИЋ 1987: 205). Тако малена, скупљена, готово склупчана пред мужем, понекад се и усуди нешто да каже, упита. Цео промашени живот стаје међ дуваре те тескобне кухиње. Иако снева о бољем, њен поглед не досеже даље од тих зидина, њен глас чује се само у кући која пре наличи на гробницу у којој је живот страћила. Навикнута на ниподаштавање од стране супруга, на константна ућуткивања и погрдна обраћања (она је за њега „глупача”), на доживотни рад, овој дубоко несрећној и неоствареној жени упорно се указује на њену ништавност и безличност у кући. Стога се питања која би она поставила, најгласније изговорила, али не сме, постављају у нади да ћеш их неко чути и евентуално на њих одговорити – *Ко сам ја? Шта сам ВАМ ја?* нужно намећу у трену када *даље нема* и када је извесно да је себе, свој идентитет изгубила жртвујући се за Друге и у име Других. Услед животне ишчашености и поништавања индивидуалног ради колективног (фамилије), Даница постаје лик без идентитета, жртва услед сплета различитих животних околности, параноичног мужа и девера, *човека слабих живаца* са којима није могла да се избори. Испра се чинило да има довољно воље, да се може изборити за глас свога *ЈА*, а онда им се приклонила и по цену да себе изгуби.

Целог века јој је Илија давао упутства шта и како треба радити, урушавао је и ниподаштавао. Апсолутно потчињена свом супругу, она „неостварена бивствује у сенци његове доминације” (ЈОВАНОВИЋ 2012: 12). Иако је осуђена на то да ћути, слуша и ради, њена драмска улога се тиме не исцрпљује – она је спона са стварношћу. Посредством њеног лика спознајемо збивања у друштву у ком влада инфлација, незапосленост и немаштина. Она је прави трагични лик, али без своје кривице. Или је њена кривица у свесном прихватању постојећег поретка ствари унутар породице која је спутава и урушава? Жива сахрањена, Даница пристаје на улогу која јој је дате, не одупире јој се. Штавише, с њом се саживела. Мада се у бројним ситуација показала као неко ко здраворазумски резонује, ко је прагматичан, трезвен, прибран, објективан наспрам искривљених, хистеричних интерпретација живота својствених њеном мужу, Даница ипак бира улогу *чуваркуће* и да се повинује Илијиним сулудим просуђивањима. Прихватањем његове тачке гледишта, и поред реалног сагледавања ситуације у којој се налазе, Даница

потврђује колико је изгубила себе одредивши се њиме. С друге стране, иако јој је наметнута и иако је на њу временом свикла, она верује да брани и сопствену какву-такву позицију, јер је муж (какав-такав) био њена улазница у друштво. Вољно страдалничко повиновање Илијиним одлукама, беспоговорна, готово слепа лојалност мужу и верност његовој ишчашеној идеологији се не доводи у питање. Илија је њен бог, светиња и онда када греши. У тренутку када јој Соња предложи да Илију одведу лекару јер сматра да су му *пустили живци*, Даница у трагично-величанственој одбрани свог господара, ћерку декларише као издајницу: „Значи, док је бринуо о нама, о кући, о твом школовању и нераду, онда је био паметан, а сад, кад брине бригу целог друштва, за цео народ, сад је луд” (КОВАЧЕВИЋ 1987: 245). Она, фанатични саучесник свога помахниталог мужа, спремна је да поднесе највећу жртву и одрекне се најсветијег – детета. Одлучивши се за Илију спрам Соње, иако свесна болне истине, она бира живот у лажима, а све из *страха* да се породица не поцепа, да иста не изгуби смисао пошто је она свој изгубила. Услед неспремности да прихвати Илијино лудило, а тиме и понижавање и исмевање од стране околине, Даница се жртвује и приклања мужевљевој илузионистичкој стварности и уништавајућој мисији. Велика заблуда води је у веће страдање. Не само њено и не само његово, већ њихово. Даница Чворовић гази пут од покорног послушника преко изманипулисаног бића до жртве.

Темељећи живот својих јунака на традиционалном патријархату, у којем се понирање у психички свет појединца нити вреднује, нити негује, без истанчане изнијансираности Ковачевић доноси недовољно индивидуализовани карактер, лик Соње, Илијине и Даничине кћерке. Како је посредни реч о женском детету у једној патријархалној култури, не може се избећи још једно њено мучно обележје – мушко и женско дете се неједнако вреднују. „Девојчица, девојка или млада жена третира се као туђа кост, јер се очекује да ће отићи из родитељске куће да буде потпора другом домаћинству. Подозривост према женском детету је, дакле, уграђена у однос према њему, јер ће једног дана оно *припадати* спољном свету а не породици из које је потекло” (КУЗМИЋ 2014: 117). Водећи се овим, нема сумње да овакво схватање дели и Илија, прототип патријархалног мушкарца, када је у питању његов однос према кћерки.

Ипак, ствари стоје другачије када је реч о Соњи, младој, образованој жени. „Ако је Даница Илијин ’покорни саучесник’, онда је она његов ’прећутни противник’” (ЈОВАНОВИЋ 2012: 13). Својим образовањем, самосвећу и самосталношћу коју стиче, она нагриза темеље окоштало, назадног система вредности и постаје репрезент другачијих начела, неко ко се бори за очување интегритета сопства. Из визуре својих родитеља и њихове острашћене идеологије, од тог часа Соња бива окарактерисана као издајница рода свога и породичних канона. Њена перцепција стварности је дијаметрално супротна очевој и мајчиној, али до отвореног сукоба не долази. Соња успева да се дистанцира од њиховог искривљеног погледа на свет и људе, да се одмакне од родитељског идеолошког обрасца којег се стиди. Стога одлучује да родитеље не позове на свадбени ручак, ваљда да би тиме очувала прихватљиву слику о себи пред другима (породица у коју одлази), али и о породици из које долази. Пронашавши спас у образовању, чини се да је успела издићи се изнад њих, њихове идеологије и времена. Соњиним ликом Ковачевић даје шансу нади, а њоме младости и образовању. Међутим, њени видици не прежу далеко, јер света никада није видела, а тиме ни другачији начин живљења од датог јој.

Међути, има нешто прећутно у обликовању њеног лика, недовољно издефинисано, нешто што би учинило јаснијом концепцију њеног идентитета и што би на помогло да је позиционирамо у одређену категорију ликова. Ваља ли у том пољу енигматског тражити оно што је чини *великом* или тражити узроке њене нецеловитости?

Соња је жена са много жеља, а мало могућности да их реализује. Удаја за човека који није по њеној мери (иако га је сама бирала), чини је ближом Данци и њеном усуду. Али, с друге стране, а насупрот једном погледу на свет, једном окамењеном облику васпитања, Соња пристаје на флерт са Подстанарем, иако је верена, а потом и удата. Одрасла у немаштини, жељна другачијег живота – она наведеним правда себе и своје чињење. „Мада није бунтовна и углавном је брижна према својима, она испољава личну вољу и некакву слободу одлучивања” (КУЗМИЋ 2014: 115). Међутим, та воља није чврста, није довољно снажна да пређе у делање, да до извесне мере савлада чворовићевско у себи. Недостаје одважност за радикалну промену, за снажни искорак. Отуда воља као таква, млака и нејака, постаје узрочник Соњине фрустрације. Пасивност је маркер њеног *ЈА* у овој трагикомичној радњи. Она је узрок њених неуспешних покушаја да се одели од породице и тим отцепљењем изгради властити идентитет. Овако, остао је недоречен, лишен целовитости и заокружености, а она само делимично осмишљена и тиме неуверљива.

6.3.4. Катарина Цандарева, Гаврилова и ничија у потрази за идентитетом у свету драме *Свети Георгије убива аждаху*

Драмски устројена прича каква је *Свети Георгије убива аждаху* тражила је читаоца који ће поштовати њене законитости, проникнути у њене недоречености и тумачити је с мером. Сама рецепција дела бивала је отежана услед неравномерног коришћења потенцијала који су пред Ковачевића, као својеврсни изазов, поставили историја, психолошки модел мотивације ликова, Шилерова концепција етичког аспекта трагичког извора.

Средиште драмског конфликта Ковачевић премешта у нутрину *dramatis personae*, остављајући радњу да, кад затреба, буде у функцији личног. Таквим односом снага писцу је пошло за руком да у мелодрамско штиво с историјским патосом заподене причу о модерној трагици која извире из људског карактера, и то из карактера ’јуначице’. Изабравши Катарину за лице од којег све почиње и завршава се, Ковачевић није ни слутио да ће овим обртом остварити пуни трагички потенцијал теме о сусрету јунака са самим собом и без себе.

О неверној Катарини писац каже да је *лепа црномањаста девојка*, да долази из Ваљава, из богате трговачке породице. На први поглед само овлаш дата, овај лик из сенке, у вихору Првог светског рата, својим животом боји животе осталих протагониста, нарочито двојице мушкараца – Ђорђа и Гаврила, законитог мужа и *незаконитог* љубавника. Неспремна истини погледати у очи, њено биће *таласа* између човека којег никад није волела и за којег је удата, а који је био спреман да се одрекне и себе самога ради ње, и човека „чија је свест заробљена наслеђеним матрицама и зацементирана страхом и инвалидитетом” (КУЗМИЋ 2014: 186) и који као такав постаје њена опсесија. Стога Катарина остаје *ничија* жена, а хтела је бити *нечија* – Гаврилова. Ово растрзано биће доиста не зна шта би кад не може да добије оно што жели, али зна да штити себе.

Зарад очувања интегритета сопства, који је као и код *мушких* јунака омеђен личним и социјалним фактором, Катарина не преза ни пред чим. Самим тим, не мари за свој образ, не обазире се на увреде Брестовчана, не хаје за рат који је пред вратима. Колико год да су њене тежње легитимне, начин на који жели да их оствари, по сваку цену, вуче је у зло. Сопственим

усудом одредила је усуд двојице мушкараца, а у извесном смислу и усуд Брестовца. Њена судбина прерасла је у симболичко-метонимичну слику судбине колектива.

Наспрам мушкарца који је спреман да дела (Ђорђе) и којег због исте те спремности она кињи, безочно гази, стоји онај који нема довољно куражности и снаге да за њу учини нешто више од страсних љубавних загрљаја (Гаврило). Оно што једном замера, другоме прашта и од њега не одустаје. Наивно верујући у остварење свог сна који је започела са Гаврилом у Ваљеву, не увиђа да упада у замку сопствене неутаживе чулности из које произилази заблуда која је, према Аристотелу, уводи у трагично страдање. Чиме се Катарина руководи када овако дела? Је ли посредни опчињеност Гаврилом, заблуда, сујета или неумољива и бескомпромисна усредсређеност на себе? Када је о Катарини реч, од свега превише. Опсесивност је вуче у *кризу идентитета*, у распрнутост сопства.

Саткана сва од чулности, порива и прекомерне усредсређености на себе, она све чини чулношћу вођена. Вазда на оној траси *између*, Катаринино понашање делује понекад збуњујуће јер је често у свађи са сопственим поступцима и осећањима. Тако, док Тетка Славка куди Гаврила, *вуцибатину, простака и дрица који воли другу, баш онакву какву би убио да је његова*, а „држи страну” Ђорђу, *поштеном, честитом и добром човеку*, Катарина остаје глува на њене речи и за Ђорђа каже:

Тетка... не могу више... Он је добар човек, али мени његова доброта не треба... У очевој кући имала сам доброте за цео живот па сам је напустила... Не могу...
(КОВАЧЕВИЋ 1994: 296)

Поникла у трговачкој породици, она казује да јој не треба доброта какву је упознала у очевој кући, „јер магнетску привлачност за њу има самољубива бахатост немилосрдног патријархалног мужјака, уз којег је свако зрнце задовољства плаћено понижењем” (КУЗМИЋ 2014: 243). Немоћна да се супротстави деструктивној страсти према Гаврилу, постаје погубна за саму себе. Отуда оличава искуство несреће коју је сама себи подарила.

6.4. Трагичка кривица као детерминишуће својство личног идентитета у драмама *Балкански шпијун* и *Свети Георгије убива аждаху*

6.4.1. Трагички идентитети и трагичка кривица Илије, Данице и Ђуре Чворовића

У Ковачевићевој драми, натуралистички обојеној, налазе се људи попут Илије и брата му Ђуре, чија је снага воље, и поред свега доживљеног и проживљеног, била *очувана*. Овај тип људи се целим својим бићем залаже за нешто или за неки циљ, а при томе је иза тих њихових тежњи увек стајала силна страст према идеологији која је водила у душевну дубиозу и тровала умове. Отуда они нису ни налик оним људима „који су у стању да понесу и носе неку драму са битном ограниченошћу на актуелно међуљудско збивање” (СОНДИ 2001: 101). И поред постојања хтења да се нешто учини, промени, поправи, наш главни драмски јунак има снагу да тера мак на конач, али недовољну и да га истера. Илија долази „до финалне катастрофе као резултата нечега што је лоше кренуло негде да се развија” (БРЕРЕТОН 1968: 107), а то *негде* збило се у времену пре почетка драме, у такозваном периоду Информбироа када Илија бива ухапшен и одведен на Голи оток (1949. година). Илија је имао ту несрећу да на сопственој кожи осети „благодети” тоталитарног режима којем се у целости предао, којем је слепо веровао и који га је у целости изневерио и изобличио. Њега, поборника комунизма, „обичног, малог, наивног и неугледног човека” (КОВАЧЕВИЋ 1987: 256), исти тај комунизам је згазио. Детерминисао му је живот још пре почетка драме, тако да ми, читаоци/гледаоци, присуствујемо последњем чину једне судбине која је почела да се одвија много пре прве драмске реплике.

Тако се, и пре саме драмске приче, а захваљујући Ковачевићевом поступку којим прошлост (*стаљинистичка*) добија статус јунака (а она својим *одсутним присуством* маркира усуде свих осталих), заподенула прича о сумњи, као једном од „кобних синдрома нашег столећа” (МАРЈАНОВИЋ 1985: 216) која ће постати узрочник Чворовићеве параноидне акције и приче о трагичкој кривици. Њихов носилац је он – главом и брадом Илија Чворовић, човек *сумње*. Он постаје „мера испољавања трагичког осећања живота” (НЕСТОРОВИЋ 2007: 15) и неко коме се не нуди могућност избора у разрешењу ситуације у којој се налази јер га она у бити и одређује, кроз њу се потврђује. Илији васцели живот протиче у скидању љаге са имена коју су му други наметнули, у параноичном умишљају да „цео живот покушавају да га убију” (КОВАЧЕВИЋ 1987: 230), у сталном правдању за нешто што није починио, у борби за слободу коју су му одузели баш они који су га затворили због онога у шта су га терали да верује. Ни за шта га нису питали, засипали су га пропагандом и лажима, а он је гинуо мислећи да то чини ради какве светске правде. И док су други губили рат, Илија је страдао, без кривице крив. У њу је, наметнуту му, *упао*. „Свест, логика, перцепција једног Илије Чворовића били су одређени поимањем партије као власти, друштва као државе, патриотизма као ксенофобије, света као ратишта” (КЛАИЋ 1983: 38). Једна суманута идеологија му је отела *упориште*⁶² (ШТАЛГЕР 1978: 171), уништила живот⁶³. У томе је пребивала његова трагичност, а он је, без сумње, постао трагички јунак. Од тог тренутка Илија тетура, губи конце са свиме што га окружује и није при

⁶³ У проматрању феномена трагичног од велике користи је било Шелерово дело *О феномену трагичног*, као и Штајгерова *Умеће тумачења*.

себи. Тако пометен, расплнут у доживљају сопства, „приближавајући се тачки сопственог урушења, започетог негде пре почетка драме” (НЕСТОРОВИЋ 2007: 27), Илија не успева освојити поље спознаје сопственог постојања, а тиме и личне одговорности за све што му се збива, али што се збива и онима око њега.

У томе га је неумољиво спутавао ситничави, мрачни друштвени поредак израстао на наглавце постављеној слици света, где деструкција вредности води главну реч. Маркиран одсудним историјским приликама и опсесивном идеологијом као предводником посрнућа прво једног човека, а онда и оних који су му најрођенији, поменути поредак је био извргнут оштром подсмеху. У тако устројеном систему сви су спремни да се лише хуманости зарад деструкције једних према другима, па и самих себе.

За све тешкоће кроз које пролазе Даница и Илија, али и Ђура, према њиховом резонувању ствари, крив је неко трећи. Овде се „питање одговорности помера на недефинисаног кривца или на државне непријатеље. Непријатну истину увек је згодно замаскирати оптуживањем неког другог [...]” (КУЗМИЋ 2014: 112). Отуда Даница (али и Илија) свог *троименог* Подстанара сматра виновником суноврата породице Чворовић.

ДАНИЦА: Не знате шта сте нам учинили?! Је л не знате?

ПОДСТАНАР: Не.

ДАНИЦА: Живот си нам упропастио! Кућу си нам уништио! Илија је због тебе осто без посла! Ђерка нам се више не јавља, јер си је ти залудео и натерао да нас напусти! Запали смо у дугове! Како те није срамота да се правиш луд, кад лепо видиш да пропадамо због тебе. Све си нам уништио... (КОВАЧЕВИЋ 1987: 254).

Нико од њих није у стању да спозна да је идеологија коју пропагирају узрочник свега, а они њене жртве којима се халапљиво храни. Овде је Свет (али сужен на државу и друштво) прави противник. Редуковани на препознатљиве менталитетске и друштвене шаблоне, лишени проицљивости, критичког проматрања ствари, они упадају⁶⁴ у беду идеолошке искривљености и неминовног страдања. Ни после толико времена од Голог отока ни Илија, ни Ђура, а тиме ни Даница (као сведок њиховог страдања), не увиђају право стање ствари. Оно што их није убило, уништило их је (или су се самоуништили). Стога се намеће јасно питање – шта је судбинско у човеку да незауостављиво хрли према сопственој несрећи? Заблуда, упакована у застрашујуће махнитање идеолошког лудила, чини своје, а они, до корена заслепљени и свега несвесни, детронизују сопствену митоманију и постају носиоци трагичне кривице иако је бесомучно у другој траже.

У томе предњачи Илија, „газда куће, окућнице, жене и идеје о слободном човеку и слободној земљи” (КОВАЧЕВИЋ 1987: 204). Борећи се против демона које, заслепљен својом болесном, суженом идеологијом, види у лику Подстанара, *сумњивог лица* и државног непријатеља (јер „кад се милиција интересовала за обичног и поштеног човека”), Илија Чворовић страда од сопствених, крећући се вазда између добра и зла као две крајности, прогоневши оне којих нема и без разлога. Круто се опирајући животу који је истина наспрам лажи коју живи, Ковачевић као да смехом (оним црним) настоји „казнити његову растресеност и тргнути га иза сна” (БЕРГСОН 1987: 88). Али то буђење, нека врста отрежњења Илији не доноси

⁶⁴ Говорећи о свету као кључном и правом противнику појединцу, Сузана Лангер истиче да у комедији, „постоји опште умањивање значаја људске борбе. Отуда у њој нису праве несреће, већ западање у неугодности и бруку” (према ЛАНГЕР 1981: 400), у: Миоциновић, Мирјана. *Модерна теорија драме*. Београд: Нолит, 1981.

никакву вајду, чиме се потврђује у својој трагичности, а тиме и у ономе што је таквим јунацима својствено – у својој непоновљивости.⁶⁵ Отуда је он *личност*, а остали су *лица*.

6.4.2. Трагичност и фатална лепота у светлу морализаторске парадигме Катарининог идентитета

Осим што је прича о херојству, *Свети Георгије убива аждаху* је и прича о нежности, о љубави и издаји, о оној тананој нити која читаоца сједињује са уметничким светом драме и изазива емоционалне потресе. Сижејни чвор се плете око јунака драме, око судбина *људи* о којима она говори – „све остало је иконографија и свет око њих” (БУЛИЋ 1986: 39). Носиоци приче у којој се промишљање идентитета одвија унутар етичке парадигме јесу Ђорђе, Катарина и Гаврило. Уpletени у снажне осећајне везе, они се из њих расплићу као несрећни љубавници, преварени супружници и непријатељи помирени у смрти. Дубоко драматични сами по себи, по свом урушеном унутарњем бићу, заморени од сопственог ЈА, узрок су и покретач радње. Оне која израста на питању издаје проблематизоване односом Катарине и Ђорђа, односно односом Катарине и Гаврила. Унутар тих односа ужљебило се тежиште тежине и величине издајства, прво Другог, а онда и себе.

У средиште заплета ове историјске мелодраме, у свитање Великог рата, Ковачевић смешта индивидуалне повести о брачном троуглу, показујући како лична израста у „универзалну причу о моралу заједнице” (КУЗМИЋ 2014: 204), не либећи се да истакне неминовну трагичност прељубништва која води у дубоку бол како преварених, тако и оних који варају.

Тако се целокупна проблематика, ако јој се приступи из структуралистичког угла, сустицала се око поменуте комплексне чворне тачке – проблема издаје, осенчене личним питањем. Троугао између Ђорђа (мужа и ратника), Катарине (Ђорђеове жене и Гаврилове љубавнице) и Гаврила (*човека Ђорђеове жене* и ратника) постао је генератор свих поступака који разрешавају судбину свакога од њих. Лично, потцртано приватним бићем, израњало је на површину, остављајући јавно у позадини и замећући идеју конфликта унутар идентитета самог појединца. Чин издаје је у *Светом Георгију* имао двоструку конотацију: издаја у значењу брачне преваре, уобличена моралним сагрешењем, и издаја као неверство човека према човеку.

Саздана од нагонских жеља и незасите чулности, манипулативна, саможива, Катарина је, својом природом, отеловљење типа фаталне жене, умногоме налик Јакшићевој јунакињи Јелисавети, кнегињи црногорској, *фаталној странкињи*⁶⁶, чија је лепота демонска и знак је притајеног зла.

Тежиште моћи лепа Катарина везује за своју сексуалност. Свест о томе да је захваљујући својој лепоти непрестани извор мушке чежње, омогућава јој да се поиграва ситуацијом у којој се нашла и коју детронизује. Њена чулност нагони Ђорђа да се понаша као марионета, спреман да напусти све своје и пристане на поништавање сопства, а Гаврило да од свих својих буде одбачен. У њеној фаталној лепоти ништа не настаје, већ нестаје. Овим особинама Катарина се

⁶⁵ Према Бергсону „трагична личност је личност јединствена у свом роду. Можемо га опонашати, али ћемо тада, свјесно или не, пријећи из трагичног у комично. Нитко није налик на њега, јер он није налик ни на кога” (БЕРГСОН 1987: 106).

⁶⁶ Упореди са: Несторовић, Зорица. *Богови, цареви људи*. Београд: Чигоја штампа, 2007.

придружује низу фаталних јунакиња које оличавају тип злокобне лепоте, „која је увек смртна, замка, никад анђеоски симбол”. Лепота се овде пре препознаје као извор несреће, а не као савезник онога ко је поседује.

Стога се и почињено неверство с Гаврилом приписивало њеном карактеру, тајанственијем од ње саме. У карактеру је било њено хтење, испољено у борби са собом и са светом. Починивши неверство, одредила је своју судбу, а „јунак је увек истоветан са својом судбином” (ЛУКАЧ 1978: 39), по својој судбини постаје оно што јесте.

Без обзира на то којом жељом је невера мотивисана, Катаринин тежи грех је у нелојалности мужу. Њеним поступцима је неповратно одређена судбина других, па и традиционалне средине која је квалификују речима *куја*, *кучка до курва* и *аждаја*. Имајући јасну представу и свест о почињеном греху, Она је спремна да се суочи с последицама, улазећи у обистињење свог приватног бића. Вођена унутарњим агоним, извлачи се из јавног корпуса и нарушава кодекс. Постајући трагички јунак својом страсном природом, Катарина се појављује као „мера испољавања трагичког осећања живота” (НЕСТОРОВИЋ 2007: 15). Док њено јавно биће захтева да се понаша у складу са узусима средине у коју је дошла (удавши се за Ђорђа), уз поштовање брачних конвенција и супруга, приватно биће је води у пропаст. Уместо да сачува образ мужа и породице чије део представља, она га, пошто сгреша с Гаврилом (иако је у браку са Ђорђем), каља. Отуда се с правом може приметити да је брак био катализатор Катарининог идентитета, место где се он стављао на пробу, преламао и мењао.

Да ли је Катарина могла бирати? Ако јесте, трагичке кривице нема. Ако није, Катарина постаје њен носилац и у исто време трагички јунак. И да се нудило извесно решење проблемске ситуације, Ковачевићева јунакиња није могла бирати. Судбина није понудила могућност избора. Кривица јој је долазила у сусрет, а она „усред неминовности увек бира оно што јој ту неминовност потврђује” (НЕСТОРОВИЋ 2007: 24), чиме бива *морално крива*⁶⁷ и „неповратно легитимише свој негативитет” (НЕСТОРОВИЋ 2016: 297). Пошто је послушала пожудну страну свог бића, приватно *ја* је тријумфовало над јавним. Потврђујући да није дорасла улози *верне љубе*, она постаје носилац моралног сагрешења. Њен поступак се, дакле, у идеолошкој равни не третира као неверство, већ као издаја. За све – она је бестидна, аждаја која бљује зло, за Ђорђа – опрост ипак постоји.

Стога је етичка димензија, унутар које Ковачевић обликује своју јунакињу, на изванредан начин одредила и врсту емоција које у реципијенту побуђује њено чињење – од емпатије до антипатије и беса.

Док као утвара тумара кроз сопствену неоствареност и свесну промашеност, „у белим чипканим хаљинама потамнелим од зноја и прашине, носећи под руком икону Светог Георгије” (КОВАЧЕВИЋ 1994: 329), скршена сопственим нагонима, трудна, с мртвим Гаврилом на двоколици, Катарина нестаје у ноћи, друмом који води тамо где је све и почело – у Ваљево; „у ратну и животну неизвесност” (КУЗМИЋ 2014: 195).

И онда се поставља питање: *Може ли 'јуначица' бити трагички јунак?*

⁶⁷ „Морални тип кривице почива на погрешном деловању упркос постојању могућности да се дела на начин томе супротан” (НЕСТОРОВИЋ 2016: 297) .

Промишљане трагичног у свести читалаца Ковачевићеве драме бива подигнуто на ниво стваралачког међусобног реаговања. Нимало случајно прилазимо делу и започињемо тумачење питањем о могућности да женски ликови буду успешно обликовани као трагички карактери⁶⁸. У напетости прокламованог циља или жеље да се досегне одговор на постављено питање, пребивају скривени вишеструки корени дубље читаоачеве упитаности. Она га води у само језгро драме, расветљавајући *тамна места* на којима израста њена прича.

Померање драмског текста у средиште сазнајног процеса значило је афирмацију онога ко га чита, као и афирмацију самог акта читања. Рецепција *Светог Георгија* подразумевала је извесну „консталацију аутор-дело-читалац” (ЈАУС 1978: 17), где овај није био пасивни члан већ енергија која, такође, ствара.

Ставивши у центар драмске фабуле (израсле на ратном збивању) љубавни троугао предвођен једном женом, свестан да њен долазак у средину која јој је туђа и која је за њу оличење *чемера и јада* (КОВАЧЕВИЋ 1994: 273) носи изванредан трагички потенцијал, Ковачевић је морао разрешити кључно питање: „изразити приватно биће јунака у контексту заједнице којој (не)припада или приказати његово јавно биће у контексту заједнице у којој пребива” (НЕСТОРОВИЋ 2007: 155). Определивши се за прво решење, Ковачевић помера средиште драмског конфликта у сферу приватног.

У лику ове јунакиње сусрели су се фаталност, несрећа и конфликт. Стога, свестрани читалац може рећи *да* – Катарина јесте трагички лик. Трагичност је пребивала у њеном неуспешном трагању за самом собом и недовољној проницљивости да *аждаху* прво спозна и савлада у себи.

⁶⁸ Бављење овим питањем и трагање за његовим одговором инспирисано је становиштем Лазе Костића (у вези са Јакшићевом драмом *Јелисавета, кнегиња црногорска*), по чијем мишљењу жена не може бити трагички јунак у драми зато што је њена природа потпуно другачија од мушке, којој је трагичност својствена. Трагичну кривицу Костић је препознао једино у поступању мушких ликова, везујући је првенствено за сферу избора. Видети: Костић, Лаза. *Јелисавета, кнегиња црногорска* Ђуре Јакшића, стр. 175.

6.5. Символичка својства имена и презимена у контексту одређења појединачног идентитета (на примерима ликова у драмама *Маратонци трче почасни круг*, *Балкански шпијун* и *Свети Георгије убива аждаху*)

Карактеристика Ковачевићеве поезике свакако је именовање јунака по принципу *nomine opem*, где се именовањем назначује основна особина лика. Да ли су име и презиме одиста део човека и његовог карактера, основни носиоци његовог идентитета? Упућују ли на особине онога ко их носи? Прати ли њихово губљење и неизбежно губљење *ЈА*? Дефинише ли име/презиме лик и пре него што се појави на сцени и веже га за неко критички осветљено обележје (према експлицитно-ауторској карактеризацији лика (ПФИСТЕР 1991: 284))? „Само ИМЕ које поседујемо није ништа друго него социјални атрибут личности; оно је ознака социјализације индивидуе и највидљивији и најактивнији симбол њеног идентитета” (СНЕВЕЛ 1986: 122), док је презиме „зрцало етно-политичких, језичних, миграцијских, вјерских, културних и социјалних прилика времена у којем су настајала” (ШИМУНОВИЋ 1985: 66). У разлучивању значења личних имена и презимена од велике користи ће нам бити антропономастика.⁶⁹

Имена/презимена, односно надимци Ковачевићевих јунака, доиста имају своја значења која су индикативна и као таква дефинишућа за оне који их носе. У њима су, било да су сликовита и живописна, било уобичајена и општа, махом скривене кључне црте личности које ће писац у драми потенцирати и које ће чинити нуклеус потоњег карактера-карикатуре.

И не можемо а да изнова не почнемо од њега – колектива, под окриљем презимена Топаловић. Ови безобзирни, злоћудни, мефистофеловски карактери жилаве су зверке, ђаволи сами. Шкаљић каже да презиме Топаловић почива на турској речи *топал* – „човјек са једном краћом ногом, онај који је хром. Од овог је настало презиме Топаловић” (ШКАЉИЋ 1973: 619), што у митологији може бити једно од обележја ђавола. И ето, већ у попису драмских лица, Ковачевић наговештава о коме ће бити речи – о *ђавољим* људима, о кљакавим, о онима који газе читав свет с јасним циљем да их сахране и затру. Али не носе само Топаловићи у свом презимену обележје демонског, хтонског. У најдиректнију везу са ђавољим доводи се Ђенка Ђаво, *пали анђео* и Мирков друг (о коме је било речи у претходном поднаслову дисертације). Руку под руку, кроз *свет подземља*, с њим корача Били Питон, чији је лик само овлаш дат, а тиме и у недовољној мери развијен. Упознајемо га као кућног и пословног пријатеља лозе Топаловића и на томе све остаје. Ипак, и у његовом надимку су се скриле примесе хтонског, мрачног, злог. Он, као и Ђенка, као и сви Топаловићи, егзистира *с оне стране морала*, али његово делање поприма црте смешног наспрам чињења самих Топаловића.

На другој страни налазе се библијска и извесно анахрона имена Пантелија, Максимилијан и Аксентије. Она одлично пристају уз времешне старце, уз ветеране породице Топаловић. Име родоначелника династије и оснивача фирме „Дуго коначиште” је грчког порекла и значи *милосрдан* или *савршенство*. Као претеча зла које је у бити његове фамилије, Пантелија свакако не може бити милосрдан, али да је савршенство које настоје досегнути

⁶⁹ Извори за тумачење значења имена: Грковић, Милица. *Речник личних имена код Срба*. Београд: БИГЗ, 1977; Шимуновић, Петар. *Наша презимена*. Загреб: Накладни завод Матице Хрватске, 1985.

остали чланови лозе (јер је Пантелија све до смрти неприкосновени господар *свих и свја*), јесте. С друге стране, име Пантелијиног сина Максимилијана потиче од латинске речи *maximus* – *највећи*. Углавном преломљен кроз визуру сина Аксентија, од истог глорификован и уздигнут на недостижан пиједестал еротске пожељности и потентности, доиста, уз Пантелију, и овај метузалем постаје узор, *врховни бог* којем се остали клањају. Аксентијево име је пак грчког порекла – онај који *увеличава*. Он се заиста дичи својим оцем и велича га, али изнад свега собом, својим подухватима и угледом, иако је у бити само немоћан старац који би хтео више од онога што може.

Када је реч о именима „млађих” (Лаки, Милутин) и млађих (Мирко), она су својим значењем опозитна наспрам онога што су ликови у својој бити. У томе је одблесак знаног Ковачевићевог иронично-саркастичног поигравања, јер у корену, на пример, Милутиновог имена назире се *мил*, односно *мир* у корену Мирковог имена, а као што први није мио, тако ни други није миран. Лакијево име (или надимак) могло би га представљати као срећног човека (англицизам *lucky* – *срећан, радостан, пријатан...*), али он то није јер је у константној конфротацији са проблематичним сином, али и вечито подређен сопственом оцу. Притом, он је и онај који је убио (Прегажени Човек), па стрепи од последица убиства.

Иако не припада озлоглашеној породици, Кристина је, хтела то или не, њима одређена и подређена. Између исконског значења њеног имена и онога што она јесте и што својим чињењем прокламује, извесна је дубока колизија. Варијанта грчког имена (Христина) које означава светитељку требало би да упућује на особу наглашених врлина, што Кристина није.

Начинимо ли корак даље од Топаловића, јасно ћемо уочити да Ковачевић, опредељујући се за одређена имена, презимена и надимке, смислено своје ликове чини рељефнијим, карактерно колоритнијим, значењски целовитијим.

Тако је, на пример, у *Балканском шпијуну* звонкије и упечатљивије презиме од личних имена. Презиме Чворовић се издваја као облик експлицитне ауторске карактеризације четири од пет лица ове комедије: Илије, Данице, Ђуре и Сође. У његовој основи је, као што је већ писано, именица *чвор* чије је основно значење „сплет, задебљање које настаје кад се делови чега савитљивог [...] чврсто вежу или замрсе на једном месту”⁷⁰. Већ сагледавањем основног одређења поменуте речи постаје јасно у којој мери је презиме огледало карактера и судбина оних који га носе, али и ситуације која је толико *замршена, учворена* да се ослобођење из ње не назире.

На челу фамилије Чворовић је *газда куће, окућнице, жене и идеје о слободном човеку и слободној земљи* – Илија. Осим почетне алузије на Илију Громовника⁷¹, у домену тумачења значења овог хебрејског имена садржана је цела реченица: Јехова је мој бог (ГРКОВИЋ 1977: 99). Иако Илија Чворовић није религиозан у конвенционалном смислу, јер му ни сама идеологија то није допуштала, једини бог у ког верује и којег признаје је Стаљин, те не чуди што је *држко његову слику пет година, ко икону* (КОВАЧЕВИЋ 1987: 261).

Скројен уз Илију, животом за њега везан, али мање рељефно дат карактер је Ђура. Његово име (или надимак) води порекло од грчких имена Ђурађ или Ђурђе. Оба ова имена

⁷⁰ Видети: *Речник српскога језика*. Нови Сад: Матица српска, 2007.

⁷¹ О поменутој алузији и тумачењу значења имена у том контексту било је речи на 41. страни.

означавају *земљорадника*⁷², ратара, земљоделца, што је у суштинском значењу и те како у дослуху са јунаком који га носи. Оно одаје Ђурино порекло, менталитет којим се дичи, али и тип невоспитаног, примитивног човека којем Ђура припада.

Поред ове двојице Чворовића рођењем, ту је и Даница, која је удајом постала изданак ове лозе. За њено име је узет општесловенски назив за јутарњу звезду, за дан⁷³. Узимајући у обзир чињеницу о Даничиној скрајнутости положајем у кући и односом са мужем, јасно је да она тако неостварена бивствује у сенци свих и далеко од светлости дана која јој је именом дата.

Ликом Соње Чворовић Ковачевић пружа наду младости, а њоме и светлости која би требало да уђе у дом Чворовића и у извесној мери размрси оно спутавајуће *чворовићевско*. У њеном имену, које представља хипокористик имена Софија⁷⁴, скрила се мудрост, трезвеност и потенцијал младе жене која, уз довољно воље, може преобразити постојеће стање ствари.

У Ковачевићевој мелодрами *Свети Георгије* мноштво ликова је одређено именом, било да је реч о физичкој особини или ониме чиме се јунак бави: Ване је Сироче (чиме је назначена његова животна позиција), Жоја је Рибар (одређен је занатом аласа иако се више бавио кријумчарским пословима преко Саве), Доктор Константин Грк је у попису протагониста дефинисан професијом, а Алекса, деда браће Вуковића, ониме што јесте и што је у основи његовог имена – било да потиче од имена Александар (заштитник људи) или од имена Алексије (онај који доноси помоћ, име хришћанског светитеља)⁷⁵ овај умни човек је вазда био ту да се стара и да штити своје унуке, али и сопствени народ.

Услед обиља ликова, настојаћемо пажњу усмерити на расветљавање имена оних који на изванредан начин представљају носиоце мелодрамског света: Ђорђе, Катарина и Гаврило.

Ђорђе је пре маркиран речју Цандар (жандарм, што је његово занимање) него презименом Ђурић. Но и именом и презименом потврђује оно што и јесте у бити његовог карактера. Како је у корену његовог имена и презимена ознака за човека који је привржен земљи, који је земљорадник, постаје јаснија његова исконска везаност за кућу и очување огњишта, поготово када саветује Савку шта да уради уколико непријатељ освоји Брестовац. Исконску повезаност с кућом показује и оног часа када одлучи да бремениту жену која носи туђе дете задржи у својој кући и туђем детету да своје презиме како се имену Ђурића не би затро траг.

Осим овог тумачења, не треба занемарити и оно које се доводи у везу са хришћанским светитељем Светим Ђорђем, а нарочито са чињењем које је сажето у индикативном наслову драме.

Између Ђорђа и Гаврила, а опет *ничија*, стоји Катарина. Према бележењу Милице Грковић, ово женско име представља варијанту грчког имена Екатарина – *чиста нада, име хришћанске светитељке* (ГРКОВИЋ 1977: 250). Ковачевићева Катарина свакако не означава чистоту у контексту етичке парадигме, али је она, осим од чулности, сва саткана од каквог надања да ће се давно започета романса са Гаврилом наставити упркос свему и свима.

⁷² Грковић, *нав. дело*, стр. 89.

⁷³ Грковић, *нав. дело*, стр. 241.

⁷⁴ Грковић, *нав. дело*, стр. 307.

⁷⁵ Види у: Грковић, Милица. *Речник личних имена код Срба*. Београд: БИГЗ, 1977, стр. 28.

У љубавном троуглу је и Гаврило Вуковић. Потка његовог имена почива на библијском имену хебрејског порекла које се дословно преводи као *бог је моја помоћ* (ГРКОВИЋ 1977: 62). То је и име једног од арханђела. Међутим, Гаврило се ниједног трена не декларише као божји човек, нити од Бога тражи спас, а камоли опрост.

Иако су имена побројаних јунака врло упечатљива и као таква су носиоци извесних особености, то, с друге стране, не значи да Ковачевић у целости верује у особине које човеку дарује име, али бар идентификује одређену у мноштву других. Отуда на њихова плећа товари вазда нова значење како би расветлио она која само спорадично бљесну у каквом магновењу бића дуалистичке, поцепане природе.

Закључак

У драмама је написано готово све што ме је чудило, мучило, плашило, ужасавало, засмејавало, радовало и одмах затим одводило у депресију и запитаност зашто смо понекад такви – никакви, и зашто сам морао од толиких послова на овој нашој лепој планети да 'одаберем' баиш овај седећи, самог себе мучећи.

Душан Ковачевић

Дисертација *Проблем идентитета у драмама Душана Ковачевића* поникла је на анализи драмских дела насталих током првих четврт века пишчевог стварања. Она представљају спецификум Ковачевићевог писања и најверније су демонстрирала потку саме проблематике, расветљене посредством брижљиво разграничене типологије идентитета и поред сигурног преплитања и преливања различитих типова унутар исте личности. Уметнут у шире друштвене контексте, омеђен породичном, националном, политичком, колективном, родном парадигмом, идентитет је као такав, свеобухватан и одређујућ, изискивао рашчлањавање и расветљавање посредством оних који су га носили и који су га истовремено доводили у питање.

Начињена типологија идентитета није била коначна нити затворена. Сама могућност да се неки ликови могу појавити као носиоци разнородних идентитета, али и да су неки недовољно профилисани (услед њихове затворене концепције), у *трагању* или *поцепани* истакла је важност самог проблема идентитета Ковачевићевих ликова. И поред велике разлучености, распршености унутар исте личности, недовољне профилисаности појединих ликова неумољиво се наметао један закључак – сви одреда остају *привржени* себи. Та приврженост је неопозиво означавала верност ономе ко су и шта су; приврженост свом пореклу, своме роду, својој *биолошкој задатости*.

У Ковачевићево осећање света „као бескрајне циркуске представе, са свим могућим и немогућим чудима, апсурдом постојања који се може објаснити једино раскошним претеривањем, гротеском и смехом” (КОВАЧЕВИЋ 2020: 21) ужљebile су се јасно уобличене, прецизне и чврсте приче које су у својој сржи бивале смешне, али на смех нису позивале. Оне су преко драме идеологије, преливене у драму друштва, породиле драму човека и о човеку; о његовом сукобљавању са собом и спрам Другог, као и спрам друштвеног тренутка у којем дела настају. У процесу обликовања њиховог сопства и препознатљиве индивидуалности значајну улогу одиграла је прошлост јунака, као и породична, биолошка и друштвена датост свакога од њих.

Анализом карактерних особености ликова из позоришних драма о Људима *Маратонци трче почасни круг*, *Радован Трећи*, *Балкански шпијун*, *Свети Георгије убија аждаху*, *Професионалац* и *Лари Томпсон*, *трагедија једне младости* бит драмског ткива се позиционирала у апорично поље идентитета, односно у поље бића као онога што јесте и као

онога што протиче, што се мења и постоји тек у својој усмерености на Другога. Само питање идентитета, које се као „корен протеже ка другим коренима” и обитава у константном улажењу и излажењу из људских релација, истакло је видове човековог бића онако како их је писац разоткривао – унутарњим проматрањем, његовим положајем у свету и односом према ономе што га често надилази.

Од чудовишних Топаловића који завршавају драму у аутомобилу газећи све пред собом, преко параноидне опсесивности Илијине до Радованове неприлагођености и духовне скучености, у Ковачевићевом опусу се профилисала особита типологија драмских карактера. Његове комедије, црнотуморно преливене, комади су о лицима расцепљеног *ЈА* и о бесомучном трагању за њим, где су протагониста и антагонист били *писмо* и *глава* истог идентитета. Писац изнутра образлаже и кодификује проблем обликовања, потенцијалног самообликовања, али и растакања сопства сваког свог протагонисте, условљеног како сопственим дискурсом, тако и политичко-идеолошким сплетом околности у којима се обрео.

Подробним тумачењем изабраних драмских текстова, а нарочито дуалне и поцепане природе оних који су их *носили*, јасно се спознавало једно – било као *идеолошке утваре* или као јунаци једног доба, често у сфери неименљивости и апсурдности, живи или мртви, увек би бљеснули они – Ковачевићеви *људи*, и то дубином истине о себи, својим слабостима и непроменљивости. Сви његови јунаци (од Мирка, преко Радована, Илије, Ђорђа, Гаврила, Катарине, богаља, Стефана...) боловали су од истих болести, увек са истим запитаношћу и увек без одговора. У дубини човековој, односно у ликовима, вазда у раскораку између идеологије и голе егзистенције, и нуклеусу њихових разједињених личности, у идентитету који се никада није јавио као коначно дат, већ као збир разноврсних одблесака једне личности, исцрпљивала су се сва значења драмског текста. Дубина ликова сагледавала се кроз однос спољњег понашања и унутарњег живота; кроз погубност система и трулих идеолошких схватања.

И услед константне дихтомије, расцепљености ликова, односно услед њихове „метатеатралне располућености” (МИЛУТИНОВИЋ 1994: 8), Ковачевићеве драме никада нису губиле свест о себи. С друге стране, ниједног часа та *самосвест* није нужно проузроковала укидање драмске илузије и њено отцепљење у односу на стварност. Штавише, драме су постале њен рефлектор, огледало оне исте збиље из које је писац црпео инспирацију, у којој је изналазио своје јунаке постављајући чврсте основе писању које је израстало на преписивању живота.

Својим писањем Ковачевић је успоставио духовну симбиозу дела и читаоца у духовној ситуацији једног времена, па и ван његових граница. Позорност његовим делима не мањка. Протоком времена она расте захваљујући свевремености онога о чему пише и артизму драмског ткива. Он је израстао на драмској причи о човеку *без својства* у ишчашеном свету свеопштег хаоса који прети да прерасте у незнање; о људима који услед дубоке поцепаности и неминовог растакања унутар личног, необјашњени себи самима и *неразврстани*, упадају у гротескне ситуације и излаз не проналазе. Ковачевић их је узео из живота, унео на сцену да би они опет побегли у онај живот који их је поразио.

Библиографија

Основни извори

Ковачевић, Душан. *Маратонци трче почасни круг*. Приредио Владимир Стаменковић. Београд: Нолит, 1987.

Ковачевић, Душан. *Радован Трећи*. Приредио Владимир Стаменковић. Београд: Нолит, 1987.

Ковачевић, Душан. *Балкански ипијун*. Приредио Владимир Стаменковић. Београд: Нолит, 1987.

Ковачевић, Душан. *Свети Георгије убива аждаху*. Приредио Владимир Стаменковић. Београд: Нолит, 1987.

Ковачевић, Душан. *Професионалац у*: Ковачевић, Душан. *Одабране драме II*. Београд: Време књиге, 1994.

Ковачевић, Душан. *Лари Томпсон, трагедија једне младости*. Београд: Време књиге, 1996.

Остала навођена дела Душана Ковачевића

Ковачевић, Душан. *Шта је то у људском бићу што га води према пићу*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2013.

Ковачевић, Душан. *Урнебесна трагедија у*: Ковачевић, Душан. *Одабране драме II*. Београд: Време књиге, 1994.

Ковачевић, Душан. *Контејнер са пет звездица у*: Ковачевић, Душан. *Одабране драме IV*. Београд: Стубови културе, 2003.

Ковачевић, Душан. *Доктор шустер у*: Ковачевић, Душан. *Одабране драме IV*. Београд: Стубови културе, 2003.

Ковачевић, Душан. *Двадесет српских подела*. Београд: Лагуна, 2018.

Ковачевић, Душан. *Маратонци трче почасни круг. Драме I*. 4. изд. Београд: Лагуна, 2020.

Ковачевић, Душан. *Ја то тамо певам*. Београд: Лагуна, 2020.

Литература

Књиге, зборници, огледи и расправе

Аристотел. *О песничкој уметности*. Превод, предговор и објашњење Милош Н. Ђурић. Београд: Дерета, 2002.

Андрејевић, Даница. „Идеологија, човек, драма (о драмама Душана Ковачевића).“ у: Миленковић, Жарко. *Душан Ковачевић. Идеологија, човек, драма (зборник радова)*. Грачаница: Дом културе „Грачаница“, 2017.

Анђелковић, Сава. *Стеријиних 80 комичних ликова*. Вршац: Књижевна општина, 2003.

- Грбић, Ана Марија. „Усуд породице.“ у: Пантић, Михајло (ур.). *Хумор је светлост: о књижевном стваралаштву Душана Ковачевића*. Београд: Библиотека града Београда, 2018.
- Балухати, Сергеј. *Проблеми драмске анализе у: Модерна теорија драме*. Приредила Мирјана Миочиновић. Београд: Нолит, 1981.
- Бесара, Драгана. „Елементи фарсе у драмама Душана Ковачевића.“ Нови Сад: Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 5, свеска 1-2.
- Bentley, Eric. *The Life of The Drama*. London: Methuen & Co LTD, 1965.
- Бергсон, Хенри. *Смијех*. Превод Босиљка Брлечић. Загреб: Знање, 1987.
- Brereton, Geoffrey. „Tragedy in Theory“: in: *Principles of Tragedy. A Rational Examination of the Tragic Concept in Life and Literature*. London: Routledge & Kegan Paul, 1968.
- Brubaker, Rogers, Frederick Cooper. *Beyond Identity. Theory and Society*, Vol. 29, No. 1, 2000.
- Велек, Рене, Ворен Остин. *Теорија књижевности*. Превели Александар И. Спасић, Слободан Ђорђевић. Београд: Нолит, 1965.
- Вучковић, Радован. *Модерна драма*. Београд: Службени гласник, 2014.
- Gleason, Philip. *Identifying Identity: A Semantic history. The Journal of American history Vol 69, No 4*, 1983.
- Грковић, Милица. *Речник личних имена код Срба*. Београд: БИГЗ, 1977.
- Gutke, Karl. *Moderna tragikomedija. Istraživanje prirode žanra*. Prevod Vladislava Gordić Petković. Novi Sad: Sterijino pozorje, 2007.
- Деретић, Јован. *Пут српске књижевности: идентитет, границе, тежње*. Београд: Српска књижевна задруга, 1996.
- Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Зрењанин: SEZAM BOOK, 2007.
- Ериксон, Ерих. *Идентитет и животни циклус*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2008.
- Иберсфелд, Ан. *Читање позоришта*. Београд: Култура, Библиотека Зодијак, 1982.
- Историја српског народа*. Београд: Српска књижевна задруга, 2000.
- Миленковић, Жарко. *Душан Ковачевић. Идеологија, човек, драма (зборник радова)*. Грачаница: Дом културе „Грачаница“, 2017.
- Интернационални речник позоришних термина*. Приредили Кенет Риа и Ричард Содерн. Београд: Геа, 1997.
- Идентитет(и): појединац, група, друштво*. Уредници Катрин Халперн и Жан-Клод Руано-Борлабан. Београд: Слио, 2009.
- Jezerkić, Vesna. *Istorija & iluzija: antologija najnovije srpske drame: (1995–2005)*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 2007.
- Јеротић, Владета. *Човек и његов идентитет*. Београд: Ars Libri, 2002.
- Клоц, Фолкер. *Затворена и отворена форма у драми*. Превод Дринка Гојковић. Београд: Лапис, 1995.
- Кузмић, Александра. *Слика света у драмама Душана Ковачевића*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2014.
- Лангер, Сузана К. *Велике драмске форме: комични ритам у: Модерна теорија драме*. Приредила Мирјана Миочиновић. Београд: Нолит, 1981.
- Лангер, Сузана К. *Проблеми уметности*. Превео Александар Спасић. Ниш: Градина, 1990.
- Лукач, Ђерђ. *Историја развоја модерне драме*. Превео Саво Бабић. Београд: Нолит, 1978.
- Марјановић, Петар. *Српски драмски писци XX века*. Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 2000.
- Марковић, Саша. „Национални идентитет Срба у 19. веку и почетком 20. века.“ у: *Зборник Матице српске за друштвене науке*, 2006, 235–252.
- Модерна теорија драме*. Приредила Мирјана Миочиновић. Београд: Нолит, 1981.

- Милутиновић, Зоран. *Метатеатралност*. Београд: Студентски издавачки центар, 1994.
- Милутиновић, Зоран. *Негативна и позитивна поетика*. Нови Сад: Матица српска, 1992.
- Мирић, Јован. „О појму идентитета у психологији”. *Психологија*, 2001, 1-2, 49–60. стр.
- Несторовић, Зорица. *Богови, цареви и људи*. Београд: Чигоја штампа, 2007.
- Несторовић, Зорица. *Велико доба: Историја развика драме у српској књижевности XVIII и XIX века*. Београд: Klett, 2017.
- Несторовић, Зорица: *Класик Стерија*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2011.
- Пантић, Михајло (ур.). *Хумор је светлост: о књижевном стваралаштву Душана Ковачевића*. Београд: Библиотека града Београда, 2018.
- Пауновић, Синиша. *Писци изблиза*. Београд: Просвета, 1958.
- Pirandello, Luigi. „Humorizam.” *Mogućnosti*. Split, 1963.
- Пискатор, Ервин. *Политичко казалиште*. Загреб: Центар за културну делатност Загреб, 1985.
- Пиранделло, Луиђо. *Шест лица тражи писца*. Београд: Просвета, 1962.
- Провчи Јакшић, Бранка. *Паралеле и сусретања – Душан Ковачевић и Александар Поповић*. Нови Сад: Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду, 2012.
- Pfister, Manfred. *Drama. Teorija i analiza*. Prevod Marijan Bobinas. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1998.
- Радоњић, Мирослав. *Стерија у огледалу XX века*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2006.
- Раичевић, Горана. *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2014.
- Ремон, Андреј. *Демократија и тоталитаризам*. Превео Душан Јањић. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1997.
- Речник српскога језика*. Нови Сад: Матица српска, 2007.
- Саразак, Жан-Пјер. *Поетика модерне драме*. Превела Мирјана Миочиновић. Београд: Слио, 2015.
- Селенић, Слободан. *Антологија савремене српске драме*. Београд: Српска књижевна задруга, 1977.
- Симић, Владимир. *За љубав отаџбине: патриоте и патриотизми у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији*. Галерија Матице српске, 2012.
- Симовић, Љубомир. *Предговор у: Ковачевић, Душан. Дrame*. Београд: Српска књижевна задруга, 2002.
- Смит, Антони. *Национални идентитет*. 2. изд. Београд: Библиотека XX век, 2010.
- Сонди, Петер. *Студије о драми*. Превео Томислав Бекић. Нови Сад: Орфеус, 2008.
- Стаменковић, Владимир. *Позориште у драматизованом друштву*. Београд: Просвета, 1987.
- Styan, J. L. *The Dramatic Experience. A Guide to the Reading of Plays*. London: Cambridge University Press, 1965.
- Сурио, Етјен. *Двеста хиљада драмских ситуација*. Београд: Нолит, 1980.
- Фрај, Нортроп. *Анатомија критике*. Превод Горана Раичевић. Нови Сад: Орфеус, 2007.
- Фрајнд, Марта. *Историја у драми драма у историји: огледи о српској историјској драми*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996.
- Филип, Давид. *Поговор у: Дrame Душана Ковачевића*. Београд: БИГЗ, 1983.
- Фемић, Радоје. „Драма и филм Свети Георгије убија аждаху Душана Ковачевића: ка значењском преобликовању“ у: Душан Ковачевић. *Идеологија, човек, драма (зборник радова)*. Грачаница: Дом културе „Грачаница”, 2017.
- Христић, Јован. *Позориште, позориште*. Београд: Просвета, 1977.
- Хал, Стјуарт. „Коме треба идентитет?” *Реч: часопис за књижевност и културу, и друштвена питања*, бр. 64/10, 2001: 215–233.

- Христић, Јован. *Позоришни реферати*. Београд: Нолит, 1996.
- Христић, Јован. *Есеји о драми*. Београд: Српска књижевна задруга, 2006.
- Цвијић, Јован. „О основама јужнословенске цивилизације“ у: *Говори и чланци*, Београд: САНУ, 1989.
- Чолак, Бојан. *Извори комике у драми Радован Трећи Душана Ковачевића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2007.
- Чупић, Чедомир, Милица Јоковић. *Плитичар и политички идентитет*. Београд: Факултет политичких наука Универзитета у Београду, 2015, 11–23.
- Шимуновић, Петар. *Наша презимена*. Загреб: Накладни завод Матице Хрватске, 1985.
- Шкаљић, Абдулах. *Турцизми у српско-хрватском језику*. 3. изд. Сарајево: Свјетлост, 1973.
- Šeler, Maks. „O феномену tragičnog.“ Prevela Radmila Šević. у: *Teorija tragedije*. Priredio Zoran Stojanović. Београд: Nolit, 1984.
- Штајгер, Емил. *Умеће тумачења*. Превела Дринка Гојковић. Београд: Просвета, 1978.

Интервјуи, чланци, критике

- Стаменковић, Владимир. „Породични маратон.“ *Нин*, 11. 3. 1973: 43–44.
- Первић, Мухарем. „Од идиле до накарадности и натраг...“ *Политика*, 6. 3. 1973: 15.
- Пашић, Феликс. „Топаловићи и остали.“ *Борба*, 5. 3. 1973: 7.
- Рашић, Feliks. „Fenomen zvani Kovačević.“ *Mladost*, Београд, 18. 2. 1977: 11.
- Мујчиновић, Авдо. „Душанови 'Маратонци'.“ *Политика експрес*, 3. 1. 1974: 10.
- Medenica, Ivan. „Bolna komedija o Radovanu trećem.“ *Vreme*, 13. 7. 2005: 2–3.
- Рашић, Feliks. „Svi moji ljudi iz Zavičaja.“ *Teatron: publikacija za pozorišnu istoriju i teatrologiju*, br. 126/127 (2004), 57–70.
- Стаменковић, Владимир. „Лични фактор.“ *Нин*, 24. 4. 1983: 37.
- Волк, Петар. „Балкански шпијун.“ *Илустрована политика*, 19. 4. 1983: 46.
- Ђирилов, Јован. „Горак укус јаве.“ *Политика*, 18. 4. 1983: 9.
- Мујчиновић, Авдо. „Горка комедија.“ *Политика експрес*, 14. 4. 1983: 8.
- Пашић, Феликс. „Илија брани државу.“ *Вечерње новости*, 19. 4. 1983: 16.
- Petrić, Vranka. „'Špijun' iz lepog predskazanja.“ *Ludus*, 5. 2. 1994: 4.
- Јовановић, Тамара. „Илија Чворовић и други: карактеризација актера драме 'Балкански шпијун'.“ *Норма: образовање учитеља јуче, данас, сутра*, XVII, 1/2012, 9–17.
- Милојевић, Снежана. „Дискурс симулакрума у Ковачевићевој драми 'Балкански шпијун'.“ у: *Зборник радова Филозофског факултета XLVI (1)/2016*, 133–150.
- Волк, Петар. „Свети Георгије убија аждаху.“ *Илустрована политика*, 14. 10. 1986: 12.
- Радошевић, Мирјана. „Кокетирање са позориштем.“ *Политика*, 13. 9. 1986: 11.
- Мишић, Милутин. „Све наше аждахе.“ *Борба*, 13. 8. 1987: 2.
- Ђирилов, Јован. „Две 'Аждахе' круже нашим странама.“ *Књижевне новине*, 1. 11. 1986: 13.
- Булић, Вања. „Писац није осветник.“ *Дуга*, 4. 10. 1986: 37–40.
- Муњић, Стана. „Озбиљна радионица смеха.“ *Глас Подриња*, 24. 12. 1986: 19.
- Пашић, Феликс. „Међу богаљима.“ *Вечерње новине*, 9. 9. 1986: 20.
- Стаменковић, Владимир. „Глад за савременошћу.“ *Нин*, 1. 11. 1996: 42–44.
- Јовановић, Жељко. „Вечита брига о другима.“ *Наша борба*, 25. 10. 1996: 13.
- Јовановић, Жељко. „Самопонижење без краја.“ *Наша борба*, 30. 10. 1996: 16.
- Волк, Петар. „Лари Томпсон.“ *Илустрована политика*, 23. 11. 1996: 25.
- Лекић, Јасмина. „Show must go on.“ *Нин*, 25. 10. 1996: 36–39.
- Меденица, Иван. „Глумци и нос.“ *Политика*, 29. 10. 1996: 24.

Меденица, Иван. „Привидно живи људи Душана Ковачевића.“ Сарајевске свеске, бр. 11/12
 Мујчиновић, Авдо. „Живот грубо пише.“ *Политика експрес*, 31. 10. 1996: 12.

Мађарев Миливојевић, Марина. „Комедија као естетски одговор на друштвене изазове, Лари Томпсон, трагедија једне младости Душана Ковачевића – пример српске постмодерне комедије.“ *Књижевна историја*, 51 (2019), 103–120.

Живковић, Р. Душан. „Метатеатралност и трагање за идентитетом у драми 'Професионалац' Душана Ковачевића.“ *Наслеђе: часопис за књижевност, уметност и културу*, бр. 21, 99–108.

Аксентијевић, Љ. Христина. „Стваралаштво Душана Ковачевића: Професионалац од драме до филма.“ *Philologia Mediana: годишњак за српску и компаративну књижевност*, бр. 10 (2018), 253–267.

Путник, Радомир. „Са укусом горчине.“ *Политика*, 18. 1. 1990: 14.

Путник, Давид. „Драмске птице Душана Ковачевића.“ *Сцена: часопис за позоришну уметност*, 1993: 90–94.

Милосављевић, Александар. „Тужна комедија по Луки.“ *Дневник: орган Народног фронта*, Нови Сад, 16. 1. 1990: 13.

Вјетхи, Дагмара. „Професионалац – драмски текст и његова филмска адаптација.“ *Свеске – часопис за књижевност, уметност и културу*, Панчево, март 2008: 142–150.

Лекић, Јасмина. „Отворени прелом душе.“ *Нин*, 17. 3. 1995: 36–39.

Меденица, Иван. „Тужна успомена.“ *Политика*, 2. 6. 1996: 18.

Лакић, Дубравка. „Дискретни шарм комедије.“ *Политика*, 24. 1. 2003: 17.

Грујичић, Петар. „Феномен деменције у комедијама Душана Ковачевића.“ *Театрон: публикација за позоришну историју и театрологију*, бр. 126/127 (2004), стр. 71–76.

Лекић, Јасмина. „Слатка сутрашњица.“ *Нин*, 7. 6. 2001: 34–35.

Стаменковић, Владимир. „Прекор друштву.“ *Нин*, 7. 6. 2001: 38.

Стругар, Вукица. „Душан Ковачевић: Заслужили су Срби мало и да живе.“ *Новости*, 9. 9. 2013.

Первић, Мухарем. „Звездани тренутак Звездара театра.“ *Политика*, 1. 6. 2001: 21.

Машић, Гордана. „Ексклузивни интервју са Душаном Ковачевићем.“ *Базар*, 8. 4. 2021.

Foretić, Dalibor. „Maratonci još trče...“ *Vjesnik*, 5. i 6. 5. 1974: 9.

Електронски извори

Zaharijevic, Dusan. „Funkcije didaskalija u Profesionalcu Dusana Kovacevica.“
 <<http://kulturniheroj.com/?p=3455>> 25. 3. 2016.

Medenica, Ivan. „Prividno zivi ljudi Dusana Kovacevica.“ <http://www.sveske.ba/bs/content/prividno-zivi-ljudi-dusana-kovacevica>

Mikic, Radivoje. „Sve je suprotno od onoga sto iygleda da jeste ili jedan pogled na dramu 'Balkanski spijun'.“ <<http://riznicasrpska.net>>. 10. 11. 2010.

Kuzmic, Aleksandra. „Teatar kao istorijski barometer.“
 <<http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71html:512342-Aleksandra-Kuzmic-tetar-kao-istorijski-barometar...>> 29. 9. 2014, 15:15 PM

Trebjesanin, Borka. „Beznadje se pobedjuje smehom.“
 <<http://www.politika.rs/scc/clanak/117645/beznade-se-pobedjuje-smehom...>> 30. 12. 2009, 20:00 PM

Kovacevic, Dusan. „Komedije koje postaju tragedije.“
 <<http://www.politika.rs/scc/clanak/316732/komedije-koje-postaju-tragedije...>> 20. 1. 2015, 20:00 PM

Kovacevic, Dusan. „Sta je inspirisalo Maratonce, Ko to tamo peva...“
 <<http://www.blic.rs/kultura/vesti/dusko-kovacevic-otkriva-za-blic-sta-je-inspirisalo-maratonce-ko-to-tamo-peva/h5tn04x...>> 8. 12. 2013, 20:30 PM

Kovacevic, Dusan. „Setnja kroz istoriju.“ <http://www.b92.net/zivot/licni_prostor.php?nav_id=384074...> 1. 10. 2009, 13:23 PM

Kovacevic, Dusan. „Djavo je danas gospodin.“ <<http://www.blic.rs/kultura/vesti/kovacevic-djavo-je-danas-gospodin/tsxzz79...>> 5. 7. 2015, 17:30 PM

Kovacevic, Dusan. „Mi od 1948. vozimo u kontrasmeru.“

<<http://www.balkanspress.com/index.php/komentar/intervju/5557-intervju-dusan-kovacevic-mi-od-1948-vozimo-u-kontrasmeru...>>

Kovacevic, Dusan. „Ovo ne sluti na srecan kraj.“ <

<http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:361224-Dusan-Kovacevic-Ovo-ne-sluti-na-srecan-kraj...>> 9. 1. 2012, 20:58 PM

Petrovic, Jelena. „Prica o maratoncu iz Sapca.“ <<https://zurnalist.rs/intervju.../518-prica-o-maratoncu-iz-sapca.htm>> 3. 2. 2013, 01:39 PM

Intervju s povodom – Dusan Kovacevic (1948) <riznicasrpska.net/knjizevnost/index.php?topic=55.0> 10.11. 2011.

Научни интервју са академиком Душаном Ковачевићем

Пред неким песмама ћутиш. Пред неким људима стојиш јер су већи од живота.

Јесењин

Захваљујући љубазности, несебичној помоћи и доброј вољи академика Душана Ковачевића, 19. децембра 2021. године реализован је научни интервју⁷⁶ за потребе докторске дисертације која се бави проблемом идентитета у његовим драмама. Проматрања Душана Ковачевића су била од великог значаја у расветљавању поменуте проблематике, што је и само писање учинило целовитијим, свестранијим и речитијим.

1. У драмским текстовима са породичним, националним, политичким, родним потенцијалом један аспект сагледавања Вашег опуса заснива се на проматрању личног идентитета у поменутим сферама и на бесомучној потрази за њим. Идентитет је доиста одређујући моменат, детерминанта Ваших „мислећих људи”, али и *жила куцавица* у драмском ткиву Вашег писања.

Сходно поменутом, на који начин проматрате концепт проблема идентитета у уметничком свету Ваших драмских текстова?

Потрага за идентитетом може да се преименује у потрагу за самоспознајом и егзистенцијом у оквиру поменутих друштвених збивања или у оквиру породице, тако да бих рекао да је то донекле лични проблем који сам кроз многе ликове покушавао сам себи да објасним.

Примера ради, поменута егзистенцијална прича и покушај опстанка кроз борбу за персонални живот зачета је већ у *Маратонцима*, где је иницијална идеја била да један човек, млад човек (тада сам имао отприлике толико година колико их је имао мој лик Мирко) не жели да живи у оквиру једне погребне породице. Сада то звучи врло конкретно. Међутим, у то доба, а то је 1971/1972. година, била је то велика метафора. Тада је цела прича имала друго значење. Због тог комада сам на *Стеријиним играма* имао великих непријатности. Окарактерисан сам као дефетиста, као неко ко шири мрак, и то од људи који су препознали да је заправо реч о метафори, да је прича много шири, да поменуто погребно предузеће симболично представља један систем, једну државу, а да тај млади човек, у потрази за својим идентитетом, жели напустити све поменуто. Дешава се оно чему сам присуствовао '68. године. Баш те године сам дошао на студије у Београд – тада се дешавају студентски немири и први озбиљни протести у бившој

⁷⁶ На основу указаног поверења од стране академика Ковачевића и дате усмене сагласности на коришћење ауторских права, све исказано током интервјуа је објављено као прилог докторској дисертацији.

Југославији. Гледао сам и видео баш оне људе, такозване револуционаре, како се буне против Јосипа Броза, комунизма и свих осталих проблема тог времена, да би касније постали људи који ће бити део власти. Они су, на неки начин, купљени. Прича о шездесетосмашима и о тој побуни ће се много година касније, '99. године, претворити у једну врсту пакла. Људи који су тада били, попут Била Клинтона у Америци, Јошке Фишера у Немачкој и многи други, учествовали су у бомбардовању Југославије, односно Србије. Од прича о борби за слободу, за права, за демократију дошли смо до приче о људима на руководећим местима који одлучују о судбини једног народа – да буде бомбардован. Баш тај апсурд је предочен кроз причу о погребном предузећу.

2. Кад год је требало „разврстати” човека, изучити га по извесним „поделама” и „каталозима”, чини се да целокупан процес није протицао лако и да се није могао спровести у целости. Ваљда отуда што се ни људи нису могли и не могу се каталогизирати.

Или, уколико се позовем на Вашу сатиричну набрајалицу српских подела, ипак могу?

Нажалост, поједини људи се, бар ја имам такав осећај, а на основу релативно озбиљног присуства у животу, рађају са неким карактерним особинама. И то су, и у добром и у лошем смислу, докази да човекова генетика јесте нешто што је изузетно битно и што човек мора да коригује или, ако има некакав дар, да га усавршава. Знамо на основу чињенице.

Од раног детињства па до данас велики део живота сам посветио животињама: псима, мачкама, голубовима, папагајима... Цео живот имам и радост и обавезу према том свету. Када се дешава да укрштате неке расе, велика је вероватноћа да ћете добити оно што желите да добијете, тако да и у људској природи имате врло често наследне особине. Ако неко од родитеља лепо пева, велика је вероватноћа да ћете и ви лепо певати. Ако су вам родитељи даровити за некакав посао, вероватно ћете тај дар наследити. Зато је честа појава да деца лекара буду лекари, да деца адвоката буду адвокати, да деца уметника желе бити уметници. То је она лепа, добра и драгоценна генетика. Наравно, не мора увек бити тако – ако су вам родитељи сјајни певачи, не мора значити да ћете и ви бити певач, али постоји велика вероватноћа да имате слуха. То је на плану лепог.

На плану опаког и деструктивног је врло слично. Када погледате биографије људи који су починили зла, наћи ћете да је у фамилији већ неко чинио зло, или су та деца претрпела пакао током одрастања. Они су се касније светили и постали опаки по средину, да не кажем да су појединци досегли мере монструма. Тешко је поменуто причање генерализовати, јер је сваки човек планета за себе. До неких година, у извесној мери, човека формира породица, а онда се он формира сâм. На путу самоодрастања и поновног рађања, када преживите доба детињства и ране младости, када почнете озбиљно да радите на себи и да се собом бавите, почиње неко друго рађање. Оно је битно. То је онај период после двадесете године; период када улазите у живот и постајете човек – или не постанете.

3. ЈА се никада не појављује као апсолут, већ као скуп разноврсних одблесака исте личности. Отуђење Ваших драмских лица од света, али и од себе неумитно је наметало и питање проблема идентитета.

Ко су Ваша лица? Колико је њихово ЈА њихово, а колико је упитно и пољуљано? Шта га креира и рекреира?

У претходном питању поменули сте контекст мојих прича и јунака тих прича, истичући да су осуђени историјом или породичним обавезама, законима, кодексима времена. Када бих морао рећи шта им је потенцијални заједнички именитељ, то би, вероватно, била поменута борба појединца у односу на породицу, у односу на државу, у односу на историју. Крећем увек од тога да драма, а у мом случају и филм и прича, мора имати главног јунака. То је мој осећај драматургије. Кроз тог главног јунака, кроз његов живот се прелама историја, прелама се судбина народа, прелама се судбина породице.

Једна од тих прича, мени посебно драга, јесте драма *Свети Георгије убива аждаху* и прича о цандару Ђорђу – о човеку кога је, могу рећи, задесила љубав у неким позним годинама и кроз кога се прелама историја, прелама се време, прелама се приватни живот. Његов живот је на симболичан начин одраз свега што се догађало почетком XX века. Као што је он у том комаду, тако је Илија Чворовић у *Балканском шпијуну* жртва велике и тешке идеологије тог времена. Он је, могло би се рећи, направљен као прототип и опште место васпитања, образовања, послушности и страха једног времена. Тако искован и тако направљен, саткан је од великог страха и ирационалног осећања правде. И то би, само по себи, било довољно трагично да он своју параноју и своју болест не шири даље као епидемију – преноси је на жену која је, ни крива ни дужна, постала иста он. Посреди је реч о репродуковању и политичком процесу кроз историју у безброј система, независно од природе идеологије. Једноставно, мали човек, уплашен од велике моћи, почиње да ради нешто супротно здравом разуму.

4. Црпећи инспирацију у „домаћем” менталитету, уистину сте се бавили стањем нашег националног духа и нашом моралном непросвећеношћу. Ликови-рефлектори поменутог били су колико Илија Чворовић, толико и Радован, и богаљи *Светог Георгија*, али и Лука Лабан и породица Нос.

Где бисте локализовали њихово лично, ако га је и било, у свету колективне, политичке и националне парадигме? Чиме су условљени: сопственим дискурсом, усудом, биолошком задатошћу или приликама у које су упали?

На примеру њихових усуда, постаје ли патриотизам, „учворен” и тесно скопчан са извесном идеологијом, начин брисања појединца и растакања његовог карактера?

Сваки појединац је књига за себе, прича за себе, роман за себе. Наравно, постоје занимљиве судбине, али постоје и општа места. Када се бавите, у мом случају, позоришном литературом, бирате архетипове који су занимљиви и који имају неке особености интересантне за литературу. Једном речју, добар човек је често досадан човек. Доброта се некако подразумева. Када за некога кажете да је добар, то је опште место, а када уђете у причу о проблемима и некаквим стварима које су, благо речено, необичне, онда улазите у паралелни свет који је људима занимљив. И ви почињете да

истражујете зашто се у датом времену, ако је, на пример, то рат, неко одлучује да буде херој, неко одлучује да буде колаборациониста, а већина гледа да преживи. У таквом свету бирате шта је то што је занимљиво. Ови који се одлучују само да преживе, нису занимљиви. Али су и те како занимљиви ови који се одлучују да буду хероји по сваку цену или ови који су решили да буду сарадници окупатора. Њихове судбине су екстремне и на свој начин провокативне за литературу. Стога се намеће питање: – Шта то човека наводи да иде из крајности у крајност?

Литература је, гледајући од њеног настанка, од првих списа и првих података о судбинама људи, обележена великим подухватима појединаца или великим греховима или, као што су античке драме, великим страдањима. И свет се, посматрајући га од антике па до данас, у својој суштини, у доброту или у злу, није много променио. Свет је цивилизацијски највише напредовао у техници. Од проналаска точка, пре две и по хиљаде година, па до данас тај точак се само усавршавао, а памет се, бојим се, није нешто много мењала, није битно напредовала. Ако можемо да причамо о некаквој врсти духовности, било је периода у историји када се духовност скоро потпуно поништавала. Наилазила су и она мрачна времена у којима је свака врста доброте и лепоте била осуђена на пропаст. И тако од века до века, већ неколико хиљада година, човек се мучи и покушава да преживи, свако на свој начин.

5. У комедијама свакодневне трагедије и окошталог патријархата статус Ваших „јуначица” је упитан. Јесу ли оне, све одреда, јунакиње *без лица* и права на лично? Или је дихотомија унутар њихове личности учинила своје? Трагају ли за властитим идентитетом или је и покушај трагања унапред осујећен и осуђен на пропаст?

Сведок сам једног времена после рата. Као дете, од педесетих година па до дана данашњег, пратио сам причу о женским судбинама, о судбинама жена у нашем народу. Баш у тим мојим причама мени посебно драге стране посветио сам својој баки Љубици. Памтим је као жену која никад није седела.

Рођен сам на селу и прве године свога живота сам тамо провео. Током њеног релативно кратког живота, али и дан-данас, сећајући је се, видим је како јури, жури, спрема, пере, чисти. То је била судбина жена и у селу и у граду.

Током одрастања и описивања света који мене занима, жене су биле само неко ко трпи, ко ради, ко ћути, ко подноси. Катарина Цандарева је *инцидент*, покушај побуне и успостављања некакве равноправности. Комад *Свети Георгије убива аждаху* је у својој историјској географији истинит. По подацима из њене биографије, који и једним делом јесу тачни, дешавали су се ти леви инциденти – жене су иступале и остваривале некаква своја права.

Сада причамо о новијој српској историји. Имамо, могло би се рећи, лепих *инцидента*, али правила нема. Бојим се да их нема ни данас. Причу о борби за женска права врло често саме жене користе на мушки начин. Ако имају моћ, оне се негде одвајају и прелазе на страну оног другог пола, понашају се као мушкарци. То можете видите у сфери културе, политике. А то није добро. Женски карактер је богомдан и што

је жена више припадник свих својих врлина, она је драгоценија и лепша. По моме осећању, највећи успех данашње жене је да остане у свом телу, у свом разуму, у својој осећајности и у својој лепоти – у ономе што јој је Бог дао. Онда је збир свега драгоцен и леп.

Увек сам био на страни жена. Трудио сам се да их, колико је у мојој моћи, штитим и да станем на њихову страну. Објашњење може да буде врло једноставно – одрастао сам покрај поменуте, дивне баке Љубице, уз мајку и две сестре. Отац је био стално ван куће. Посао му је био да буде вечито на путу, тако да сам ја, како сам растао, бринуо о њима и заштишнички се опходио. Касније се то прелило и у моје књиге, у мој однос према њима, у неку врсту животног става.

На Ваше питање о томе да ли има некаквог напретка и правде када је реч о статусу жена, одговор би био да нема и да их никада неће бити. Биће побољшања, биће напретка у тим односима, биће индивидуалних слобода, индивидуалних победа, али на плану колективног, равноправности између жене и мушкарца неће бити. Зашто? Зато што је мушки род физички јачи. То је једноставно објашњење. Посматрајући свет животиња, али и свега осталог, постоје такозване вође чопора. Они постоје и међу људима, на нивоу државе или на нивоу породице, где су *вође* углавном мушкарци.

6. **Нуди ли судбина Вашим протагонистима могућност избора у времену и међу приликама у којима су се обрели? Могу ли бирати? Јесу ли они носиоци трагичке кривице и у исто време трагички јунаци? У којој мери би трагичка кривица, уколико је препознајете, могла бити одређујуће својство личног идентитета Ваших драмских лица?**

Зависи од периода и зависи од тога шта вас у животу снађе. Имате земље и народе где није било рата стотинама година. Самим тим, ни људи нису дошли у искушење да страдају, или да, што Андрић каже у својој чувеној књизи *Знакови поред пута*, трпе или да чине зло. Мото који сам ставио испред *Светог Георгија да је човек осуђен кроз векове, кроз историју да чини зло или да трпи зло*, осликава карактерну особину људи, а поготово на Балкану. Она је доиста условљена координатама простора и времена, од земље до земље, од народа до народа, од историјског периода до историјског периода.

И сада, док говоримо о томе, можемо се сетити XX века и немачког народа. Тај народ је дао највеће филозофе, уметнике, научнике, а онда се појавио један *лудак* и обележи им историју највећим злочинима откад постоји човечанство. А оно што је трагично у целој тој причи јесу милиони оних који су се за њега везали, опчињени болешћу коју би свако, при здравој памети, видео. Међутим, ко се побунио, завршио је у логору, у пећи. Ово је само једна прича о милионима и милионима људи који су или чинили зло или касније страдали. Страдање је дошло као последица освете на нивоу правде.

7. Ваши драмски текстови на уверљив начин истражују питање обликовања, покушаја самообликовања, али и рекреирања идентитета драмских лица.

Јесу ли они икада допрли до сржи сопства или ће вазда остати у статусу „трагања за идентитетом” или неумољивог губљења истог? Имају ли Ваши јунаци довољно хтења да се ухвате у коштац прво са собом, а онда и са светом? Или је и снага воље затајила?

Све је од човека до човека, од јунака до јунака, од прилике до прилике. Како не би биле страшне, како не би биле на нивоу класичних историјских романа који су скоро фељтонистички, увек сам се трудио да своје приче, које су у суштини поприлично мрачне и црне, осветлим елементима комедије. *Маратонци* би били неподношљиви и за гледање и за читање да нису провучени кроз хумор. Ко би могао да гледа скупину стараца који се међу собом обрачунавају, а заправо су организовани као једна мала мафија и раде мрачне послове, да све није провучено кроз комедију. Тако их човек лакше попије и прогута, попут оног горког лека који је обложен нечим слатким.

Светлост комедије је мени драгоцен, не само у послу који радим него и у приватном животу. Зато увек кажем да људе којих одавно нема, а које памтим, делим на две групе: на оне које памтим са осмехом и на оне које не памтим зато што нису насмејани. За мене је смех лек у сваком смислу. Када се насмејем, мени је добро. Кад год сам се добро насмејао, ја сам оздравио. Медицински је доказано да је смех лековит. Зато се човеку, који је у депресији, терапијски препоручује да чита или да се дружи са људима који могу да унесу оптимизам у живот. А смех је оптимизам. Смех је и радост. Никада нисам видео да је човек који се смеје ружан човек, а намргођен, љут човек може да буде физички леп колико год хоћете, ипак зрачи ружноћом. И то су две категорије. Трудио сам се, од својих првих радова па до данас, направити оно што је Његош помињао са чашама меда и жучи.

8. Чини се да Ваши „мислећи људи” губе битку у судару са животом, да резигнирано, попут мртваца из *Сабирног центра*, чекају физички одлазак са овог света да би спознали са ким и како су живот провели. **Где треба тражити узроке њиховог страдања? Или у коме? Посматрајући нас као какву-такву целину, јесмо ли одиста склизнули у симулакрум и од „привидно живих људи”, одузетог достојанства, постали само привид? Има ли лека за наше болести моралне?**

Често размишљам о томе шта је заправо то што ми тако кратко и једноставно називамо животом, а што је једно чудо над чудима и нешто што је, без обзира на све муке, на сва страдања, нешто најдрагоценије што човек има, а што не поштује. Људи у *Сабирном центру* тек када оду у небеска пространства и пошто добију бесконачно време универзума, почну размишљати о кратком периоду које су провели на Земљи. Један од њих каже да је провео живот мучећи се, гложећи се, свађајући се... и да је све заједно тако брзо прошло.

Стога је и мени жао што сам у појединим периодима живота трошио дане и године на ствари које су ме ужасно нервирале, секирале, одузимале ми живот, а ја их се данас уопште не сећам. Не сећам се зашто сам тада, када сам имао двадесет, тридесет година, био толико љут на нешто или на некога, а и то више не памтим. Памтим, наравно, велике екцесе, памтим неке догађаје који су екстремни, али оне свакодневне

трзавице које вам уништавају живот и радост у животу – то не памтите. Не знате шта се догађало, не сећате се, али живот вам прође у незадовољству. У том протоку времена, у ирационалном обележавању постојања, прво планете Земље као наше заједничке куће па до свега овога што видимо и што знамо међу небесима, ми, гледајући математички, уопште не постојимо. Ако је тачно да је Земља стара четири и по милијарде, а то је већ и званична прича, онда то мени служи као комедија. Четири и по милијарде може да буде 500 милиона мање или 500 милиона више. То су претпоставке, то су од века до века нова сазнања, нови подаци, нове године, нови миленијуми, нове милијарде година, све ново, ново. Човек тумара кроз простор и време зато што је његов живот толико кратак, толико мали и толико небитан у односу на време да у том страху измишља минуте, сате, дане, календаре, а заправо – ничега нема. То је трен, све се то зове један трен. Борећи се против нестајања, он зида, гради, пише, ради нешто да би свој живот бар мало продужио; не би ли тај трен живота продужио на три трена.

У Београду, 19. децембра 2021.

Биографија

Бојана Тешић је рођена у Љубовији, 29. октобра 1987. Основну школу и Гимназију „Вук Караџић” је завршила у Љубовији, а 2006. године је уписала основне академске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима. Одбраном дипломског рада *Лик вештице у демонолошким предањима/веровањима и народним приповеткама* (ментор: др Немања Радуловић), основне академске студије је завршила у фебруару 2011. године, с просечном оценом 9,00.

Школске 2011/2012. године уписала је дипломске академске студије – мастер на матичном факултету. Одбранивши мастер рад *Елементи усмене књижевности у драмама Љубомира Симовића и Борислава Михајловића* (ментор: проф. др Зорица Несторовић), студије је завршила у септембру 2012. године, с просечном оценом 9,83. Током основних и мастер студија додељена јој је стипендија Министарства просвете.

У октобру 2013. године постала је докторанд на Филолошком факултету Универзитета у Београду (модул: Српска књижевност). До јесени 2015. године је положила све испите на докторским студијама, са просечном оценом 9,75. У септембру 2016. године пријавила је докторску дисертацију чији ће се предмет истраживања заснивати на изучавању проблема идентитета у драмама Душана Ковачевића.

Стечена знања и умења су била ваљан предуслов за њено будуће професионално бављење наставом у области књижевности и језика. Током 2011. године радила је у Музичкој школи „Јосип Славенски”, као професор српског језика и књижевности на одређено време. У јануару 2012. конкурише за радно место наставника српског језика, такође на одређено време, у Основној школи „Алекса Шантић”. У овој васпитно-образовној установи радила је до јуна 2014. године. У септембру 2014. године заснива радни однос у Основној школи „Никола Тесла”, где је провела пет година. Од септембра 2019. ради (на одређено време) у Основној школи „Карађорђе”. У току 2020. године је радила и као спољни сарадник Завода за унапређивање образовања и васпитања.

У току 2013. и 2015. године учествовала је у научним пројектима, семинарима и научним конференцијама на којима је излагала своје радове, који су добили позитивне рецензије и објављени су у научним зборницима:

- ♦ Учешће на бројним стручним семинарима организованих од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја и Завода за унапређивање образовања и васпитања;
- ♦ Учешће са рефератом у Удружењу драмских писаца Србије, Београд, мај 2015. године;
- ♦ Учешће са рефератом на Међународној научној конференцији „Србија између Истока и Запада”, Филолошки факултет Универзитета у Београду, септембар 2013. године;

- ♦ Учешће са рефератом на скупу (семинару за библиотекарe) Креативне радионице у школској библиотеци, Филолошки факултет Универзитета у Београду, мај 2013. године;
- ♦ Учешће са рефератом на Научном скупу младих филолога, Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу, март 2013. године;
- ♦ Учешће у обуци програма стручног усавршавања наставника српског језика у организацији Завода за унапређивање образовања и васпитања Министарства просвете и науке Републике Србије, март 2013. године;
- ♦ Учешће у научном пројекту Истраживање читања Филолошког факултета Универзитета у Београду, школска 2012/2013. година.

Главну област њеног интересовања представљају поетика историје српске драме и српског позоришта, као и поетика народне књижевности.

Библиографија

- ♦ Тешић 2015: Б. Тешић, Српска усмена поезија у јужнословенском контексту (три драме Миладина Шеварлића), у: *Драма, часопис за позоришну уметност, драму, културу, науку*, бр. 43, Београд: Удружење драмских писаца Србије, 37–45.
- ♦ Тешић 2013: Б. Тешић, Обрада лирске песме „Ратар” Вељка Петровића, у: *Школски час српског језика и књижевности*, бр. 3–4, Београд: ИП „Ваша књига”, 97–105.
- ♦ Тешић 2013: Б. Тешић, Читање и тумачење збирке „Божји људи” Борисава Станковића, у: *Књижевност и језик*, год. LX, бр. 1, Београд: Чигоја штампа, 143–155.
- ♦ Тешић 2013: Б. Тешић, Елементи усмене књижевности у драми „Краљевић Марко” Борислава Михајловића, у: *Часопис за књижевност, језик, уметност и културу „Липар”*, год. XIV, бр. 50, Крагујевац: Универзитет у Крагујевцу, 117–128.
- ♦ Тешић 2013: Б. Тешић, „Бановић Страхиња” Борислава Михајловића и народна традиција, у: *Србија између Истока и Запада (зборник резимеа)*, Београд: Филолошки факултет, 357–358.
- ♦ Тешић 2013: Б. Тешић, Елементи усмене књижевности у драмама Љубомира Симовића и Борислава Михајловића, у: *Савремена проучавања језика и књижевности*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- ♦ Тешић 2013: Б. Тешић, „Бановић Страхиња” Борислава Михајловића и народна традиција, у: *Филолог – часопис за језик, књижевност и културу*, Бања Лука: Филолошки факултет (јун 2014. године).

Мајка је једног Душана. Живи и ради у Београду.