



АНДРИЋЕВ
ИНСТИТУТ

Одјелјење за српски језик
Библиотека
ДОБИТНИЦИ АНДРИЋЕВЕ НАГРАДЕ
Књига 4

Главни и одговорни уредник
Емир Кустурица

Уредник едиције
Проф. др Милош Ковачевић

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

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

ДРАМСКО СТВАРАЛАШТВО
ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА

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

Андрићев институт
Андрићград, 2021

САДРЖАЈ

Разлог зборнику..... 7

КЊИЖЕВНЕ, СЦЕНСКЕ И ФИЛМСКЕ АНАЛИЗЕ

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

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

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

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

Саша Д. Кнежевић
ПОДЗЕМЉА ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА 107

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

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

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

ЈЕЗИЧКЕ И (ЛИНГВО)СТИЛИСТИЧКЕ АНАЛИЗЕ

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

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

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

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

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

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

Индекс имена 335

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

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

791.3:821.163.41.09-2 Kovačević D.

ИГРА ИСТОРИЈЕ И СЕЋАЊА У ФИЛМСКИМ ТЕКСТОВИМА ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА

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

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

* n.m.dakovic@gmail.com

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Закључак

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

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

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

ЛИТЕРАТУРА

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

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

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

Nevena Daković

Biljana Mitrović

THE INTERPLAY OF HISTORY AND REMEMBRANCE DUŠAN KOVACEVIĆ'S SCREENPLAYS

Summary

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

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

Одјељење за српски језик
Библиотека
ДОБИТНИЦИ АНДРИЋЕВЕ НАГРАДЕ
Књига 4

ДРАМСКО СТВАРАЛАШТВО ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА

* * *

главни и одговорни уредник
Емир Кустурица

уредник
проф. др Милош Ковачевић

издавач
АНДРИЋЕВ ИНСТИТУТ
Трг Николе Тесле, Андрићград
00387 58 620912; info@andricevinstitut.org

за издавача
Емир Кустурица, директор

коректура и лектура
Милан Ружић

именски регистар
Милан Ружић

прелом текста
Жељка Башић Станков

штампа
Белпак, Београд

тираж
100

ISBN
978-99976-21-88-7

ISBN 978-99976-21-88-7



CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

821.163.41-2.09 Ковачевић Д.(082)
791.3(082)
811.163.41'38(082)

НАУЧНИ скуп Драмско стваралаштво Душана Ковачевића (2020
; Андрићград)

Драмско стваралаштво Душана Ковачевића / (радови са
научног скупа Драмско стваралаштво Душана Ковачевића,
одржаног 28. и 29. јуна 2020. године у Андрићграду) ; [главни и
одговорни уредник Емир Кустурица]. - Андрићград : Андрићев
институт, 2021 (Београд : Белпак). - 339 стр. ; 20 см. - (Библио-
тека Добитници Андрићеве награде. Одјељење за српски језик /
уредник едиције Милош Ковачевић ; књ. 4)

Тираж 100. - Напомене и библиографске референце уз текст. -
Библиографија уз сваки рад. - Регистар. - Резимеи на енгл., рус. и
њем. језику.

ISBN 978-99976-21-88-7

COBISS.RS-ID 134412545