

Оригинални научни рад
удк: 821.163.41.09-2 Ковачевић Д.
doi: 10.5937/zrffp53-41715

ИДЕОЛОГИЈА И СИМУЛДКРУМСКИ КОНЦЕПТ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ СТВАРНОСТИ У ДРАМИ *БАЛКАНСКИ ШПИЈУН* ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА

Јелена И. МАРИНКОВ¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

¹ j.marinkov.93@gmail.com

Рад примљен: 12. 12. 2022.

Рад прихваћен: 4. 12. 2023.

ИДЕОЛОГИЈА И СИМУЛАКРУМСКИ КОНЦЕПТ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ СТВАРНОСТИ У ДРАМИ БАЛКАНСКИ ШПИЈУН ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА²

Кључне речи:
Балкански шпијун;
Душан Ковачевић;
драма;
стварност;
идеологија;
Манфред Пфистер;
симулакрум.

Сажетак. У овом раду покушаћемо да применимо савремене приступе у проучавању модерне драмске књижевности анализирајући драму Душана Ковачевића *Балкански шпијун*. Настојаћемо да применом књижевнотеоријског приступа драми Манфреда Пфистера и постулата и у основи филозофских теорија Жана Бодријара и Мишела Фукоа, као и освртом на тумачење драме у идеолошком кључу савременог проучаваоца Николе Јанковића, покажемо како паралелна примена приступа, метода и теорија из различитих домена мишљења може бити и те како плодотворна. Подразумева се да у анализи *Балканског шпијуна* наведене теорије не могу бити примењене у потпуности, те ћемо Пфистерову теорију применити на тумачење преваходно структурних карактеристика драме, док ће теорија симулакрума и разматрање о концепту затвора бити примењени на идејном и проблемском слоју *Балканског шпијуна*.

² Овај рад био је изложен у виду усменог саопштења на I научној конференцији за младе истраживаче и докторанде *Савремени јокови у изучавању језика, књижевности и културе*, одржаној 27. и 28. маја 2022. у Београду у организацији Филолошког факултета.

Црне (ѿраѿи)комедије Душана Ковачевића

Душан Ковачевић један је од аутора најзаслужнијих за популаризацију драме и позоришта код нас у другој половини XX века и с правом се може рећи да је он и данас веома утицајан у сфери драмске делатности. Наизглед следећи проседе традиционалне драматургије, Ковачевић здружује хумор и мисаоност без уплива баналности. *Балкански шѿијун* једна је од најмаркантнијих и најпознатијих Ковачевићевих драма. Жанровским одређењем којим је ову драму описала Александра Кузмић – црнхуморна комедија (2013), исправно се указује на трагички потенцијал (у смислу индивидуалне, појединачне несреће) у хуморном контексту. Ова типолошка и значењска амбивалентност подстакла је многе проучаваоце Ковачевићевог опуса да најрепрезентативнија дела овог ствараоца жанровски и типолошки одреде као трагикомедије.³ Театролошки посматрано, готово све Ковачевићеве драме могу бити реализоване и у једном и у другом драмском модусу, што се може постићи интерпретирањем или наглашавањем различитих семантичких аспеката; сходно редитељској интенцији и с њом усклађеној глумачкој изведби, сценским реквизитима и техничкој апаратури могуће је реализовати трагички или комички пол, па и оба наизменично или истовремено.

Ковачевићева „црна комедија” *Балкански шѿијун* објављена је 1983, кад се и започело с успешним позоришним изведбама, а филмски је адаптирана већ 1984. године. Драма је формално подељена на два чина; други чин доноси радикализацију Илијине „контрашпијунаже” укључивањем његовог двојника, брата близанца Ђуре, у акцију разоткривања Подстанареве „империјалистичке банде”, што води појачавању драмске напетости пред неразрешену кулминацију. Петар Марјановић је у свом огледу *Шарм комедиоѿрафа без милосѿи* истакао како је Ковачевићева драма аристотеловски организована,

³ Међу проучаваоцима који су неке од најмаркантнијих Ковачевићевих драма типолошки и жанровски одређивали као трагикомедије издвојићемо Јована Христића, Мухарема Первића, Владимира Стаменковића, Зорана Милутиновића и Михајла Пантића.

односно заснована на традиционалним фазама драмске радње: „овај значајни комедиограф, који модерно мисли и пише, користи све 'саставне делове' драмског дела творца прве европске теорије драме” (2000, стр. 293). Драма *Балкански шпијун* одступа од претпостављеног аристотеловског модела драмске структуре. Класична поетика предвиђа постојање етапа у развоју драмске радње, делатних фаза које се одвијају по тачно одређеном редоследу, али се у модерним драмским текстовима не поштује традиционална парадигма, већ одређени сегменти изостају или бивају пермутовани; тако је у *Балканском шпијуну* могуће јасно уочити експозицију, заплет и кулминацију (у последњој сцени драме), али изостављене су фазе перипетије и расплета – основна драмска ситуација не бива разрешена.

На примеру Ковачевићеве драме *Балкански шпијун* актуализоваћемо одређене аспекте теорије драме Манфреда Пфистера, као и теорију симулакрума Жана Бодријара и неке од елемената филозофије Мишела Фукоа, сродних Бодријаровој теорији с обзиром на учинак у описивању функционисања система идеолошке репресије (историјат затвора), уз кратак осврт на тумачење *Балканског шпијуна* у идеолошком кључу савременог проучаваоца Николе Јанковића. У литератури је већ истакнуто како Ковачевићеве драме одликује развијен поступак карактеризације ликова. У том смислу погрешно је тврдити да се лик Илије Чворовића налази тек у функцији одређене идеје и да није карактерно издиференциран и индивидуализован. Међутим, овај (анти)јунак илуструје једну појаву југословенске друштвене стварности, али и универзалног функционисања у идеолошки доминантној матрици.

Преклапање стварности и идеолошке матрице – све је супротно од онога што изгледа да јесте

Више пута је истицано постојање поетичке паралеле између *Родољубаца* Јована Стерије Поповића и Ковачевићевог *Балканског шпијуна*.⁴ Овакво поетичко повезивање драма односи се превасходно на постојање референцијалне основе, то јест трагова конкретне друштвено-политичке ситуације у фикционалном свету драме, на преношење друштвеног стања, у апстрахованом и аутентичном виду, на позорницу. „Као Стеријини 'Родољупци' настале су [*Ковачевићеве драме* – прим. аутор] као одговор на једну специфичну друштвену и политичку ситуацију, и то не само као њен одјек или позоришна илустрација, него настојећи да у тој ситуацији узму учешће на критички начин” (Милутиновић, 1996, стр. 5). Ковачевић у својој драми приказује страдање неприлагођеног појединца услед слепог повиновања

⁴ С обзиром на литературу релевантну за писање овог рада напоменућемо да су о томе писали Зоран Милутиновић, Мирослав Радоњић и Јулија Пешић.

политичким и идеолошким уверењима која су најпре индукована од стране високе државне инстанце, а потом су, услед наглих политичких промена, појединци који су их следили маргинализовани и оштро кажњавани.

Поводом повезаности стварности и дешавања на сцени у Ковачевићевој драми *Професионалац*, Зоран Милутиновић је написао: „Стварност социјализма већ је сама по себи драматична, па нема потребе учинити ишта друго до записати то што се дешава, без икаквог уметничког уобличавања, и добиће се *истиинишо* уметничко дело” (Милутиновић, 1996, стр. 7). *Балкански шиијун* настао је на граници *истиинишо*, с једне стране, и аристотеловског *вероваишо* и *нужно*, с друге стране – реч је о документаристичком слоју који бива заклоњен фикционалним, драмским и театарским. Није реч о метатеатралности, термину којим се Зоран Милутиновић служи у проучавању драмских и позоришних феномена како би означио интерпелацију драмске (само)свести у фикционални текст, односно изведбу, тј. нарушавање драмске илузије, већ о наглашеном коинцидирању стварносних дешавања и догађања на сцени, поклапању заснованом на наглашеној референцијалности. „Стварањем литерарног текста, а то се посебно односи на драмске текстове, аутор даје јавну изјаву” (Pfister, 1991, стр. 28),⁵ што је у вези с полифункционалношћу драмског језика и његовом апелативном функцијом, односно могућношћу да се посредством језика драме делује на публику.

Преклапање унутрашњег (*инијернално*) и спољашњег (*екстијернално*) комуникацијског система најинтензивније је изражено у драмском модусу, с обзиром на то да је драма заснована на директном приказивању, а не на фикционалном посредовању поступком приповедања. Овај аспект драме посебно је истакао немачки теоретичар Манфред Пфистер у студији *Теорија и анализа драме* (*The Theory and Analysis of Drama*). Пфистер је применио структуралистички приступ, а своје тезе засновао је и на теорији комуникације и информације. Непрестано наглашавајући извођачку природу драме, Пфистер инсистира на непостојању посредничког (*медијално*) комуникацијског система између стварности и фикције. То је оно што драму и њен сценски корелатив, позоришну представу, издваја у односу на прозни и поетски литерарни корпус, с тим што Пфистер истиче и мултимедијалност као битну диференцијацијску карактеристику сценске реализације драмског текста у позоришту. Директним реферирањем на ванлитерарну стварност помоћу вербалних средстава, идеја и проблема, препознатљивог сценографског и костимографског апарата, Ковачевић хронотопски ситуира *Балканско* *шиијун* у конкретно историјско и геополитичко окружење. Принципи идеолошке репресије, дакле,

⁵ Цитат у оригиналу гласи: “By producing a literary text, and this is particularly true of the dramatist, the author is making a public statement.” Сви наводи из студије Манфреда Пфистера *The Theory and Analysis of Drama* изнети су у нашем преводу и преведени су искључиво за потребе писања овог рада.

илустровани су на фонy транспонована конкретног друштвено-политичког контекста. Политичко дејство позоришта као јавне културне делатности подразумева одговорно ангажовање. Пфистер сматра социолошки аспект театра веома битним: „У контексту историјског развоја, специфична јавна природа комуникације путем драмског текста значила је да је позориште одувек подразумевано као поље од политичког значаја” (Pfister, 1991, стр. 30).⁶ Како би омогућио рецепцију опорих истина друштвене стварности, Ковачевић их представља у комичком кључу, те лакше бивају прихваћене, али комика ретроактивно, обично при крају драме, бива реактуализована у виду *јоркој* хумора, таквог да наведе гледаоце/читаоце да осете нелагоду.

Политичке промене које су у старој Југославији уследиле након смрти Јосипа Броза Тита – урушавање аутопрокламованог социјалистичког самоуправног система и идеолошка поларизација, на аутентичан начин су представљене у *Балканском шпијуну*. „Идеолошки је апарат тиме до те мере подијељен да, док један дио апарата учвршћује хегемонију доминантне идеологије, други је критизира, показујући да долази до неке одређене промјене у друштву” (Јанковић, 2011, стр. 64). Никола Јанковић у својој студији *Балкански шпијун и његови насљавци*, поред тога што анализира филмске адаптације Ковачевићевих драма, оцртава поетичку линију у стваралаштву Душана Ковачевића и, служећи се теоријским увидима савремене филозофске мисли, пре свега Жака Лакана и Луја Алтисера, даје подстицајан допринос тумачењу транспозиције стварносних елемената у драмску фикцију. И други проучаваоци Ковачевићевог дела уочили су да драмска радња и друштвена свакидашњица коинцидирају: „постоји висок степен сагласности између социјалне климе и драмске конвенције, између текућег друштвеног живота и животописа јунака приказаног у позоришту” (Стаменковић, 2018, стр. 80).

Судјектн идеологије

У драми *Балкански шпијун*, почев од уводних дидаскалија, сви сегменти упућују на протагонисту драме, на Илију Чворовића, *Илијина жена*, *Илијина кћерка*, *Илијин браћ близанац*, итд. Очекивало би се да и Подстанар, Петар Марков Јаковљевић, буде уведен у драму као *Илијин осумњичени*. Читав драмски ток усмерен је ка Илијиним испољавању и илустровању његове перцепције и тумачења ситуације у којој се обрео. О њему се говори чак и у сценама у којима Илија непосредно не учествује. Манфред Пфистер, ослањајући се на друге драмске теоретичаре (Клена Брукса и Роберта

⁶ Цитат у оригиналу гласи: “In the course of its historical development, the specifically public nature of communication via dramatic texts has meant that the theatre has repeatedly been regarded as a political matter.”

Хајлмана), на драму примењује наратолошки термин „фокализација”, описујући *фиџуралну* драмску перспективу: „Према Бруксу и Хајлману, оно што се фокусом постиже је ’усмеравање читаочево пажње првенствено на један карактер, ситуацију, или концепт, и подређивање других интереса централном”⁷ (Pfister, 1991, стр. 63–64).

Илију покреће мотивација идеолошке природе: „Илијина стаљинистичка идеолошка позиција [је] постала анакрона у свијету Југославије након Титове смрти, економске кризе, ’претворбе’ и ’стабилизације” (Јанковић, 2011, стр. 53). Протагониста све сегменте живота настоји да прикључи свом стабилном идеолошком идентитету, почев од супруге Данице. У првом делу драме Даница и те како исказује своје незадовољство економском ситуацијом у држави, које противречи званичном представљању стања и којим Даница скоро па преиспитује Илијин деспотски став. Међутим, Даничиним поимањем света управљају традиционалне представе о мушко-женским односима, идиосинкратички и симболички концепти фалочентризма и његове реализације у оквиру патријархалне друштвене структурираности. „Управо критиком саме политике, она узима одређени идеолошки став, који временом, под Илијиним утјецајем, замјењује прихваћањем ствари о којима говоре на радију и у које је Илија увјерава” (Јанковић, 2011, стр. 59). Илијином настојању да „преобрати” Даницу погодује и медијски идеолошки наратив, којим једна идеологија на издаху настоји да манипулише грађанима.

ДАНИЦА: Је л’ ти инспектор реко да је „опасан човек”?

ИЛИЈА: Није.

ДАНИЦА: Па, како онда знаш да јесте?

(Ковачевић, 1996, стр. 20)⁸

Даница чак проблематизује исправност мужевљеве перспективе, односно показује да нема апсолутно поверење у Илијино резонување:

ДАНИЦА: Јес’ ли данас ручо?

ИЛИЈА: Проговорила си. Јесам, што питаш?

ДАНИЦА: Па и он мора негде да једе.

(Илија је зајрејашћен: не зна да ли би се од муке насмејао или би ударио жену).

(Ковачевић, 1996, стр. 41)

⁷ “According to Brooks and Neelman, what focus manages to achieve is to direct the reader’s attention primarily to one character, situation, and the subordination of other interests to the central one.”

⁸ Даница ће још једном поновити питање, што сведочи о њеној неуверености у легитимност Илијине перспективизације света:

„ДАНИЦА: То ти је инспектор реко?

ИЛИЈА: Није, ал’ за то не треба велика памет...” (Ковачевић, 1996, стр. 20).

Даница успева да прозре Илију и кад је реч о *покушају убиства*. Тек директно суочена с реалношћу, у расправи са Соњом у седмој слици другог чина, Даница, снажно притиснута узусима патријархалног кодекса и социјалне и економске зависности од мужа, али и изложена психолошком малтретирању, прихвата Илијин начин перципирања стварности. Као што је Илија усвојио идеолошки симулакрумски принцип, Даница је усвојила брачни, дефинитивно устајући у одбрану ирационалних назора свог супруга, чиме радикално одступа од *истине* у чију одбрану је неколико пута стала с почетка драме: „Из ове куће, осим оне цукеле, нико му неће радити о глави. Твој отац је за мене светиња, као Бог, па ако некад и погреша, погреша само зато што људима жели добро...” (Ковачевић, 1996, стр. 64). Даница дивинизује Илију, удаљавајући се од логичног резоновања. Психолошки притисак који је трпела кулминираће у завршној слици драме, у којој ће отворено изврѣгати, па и плунути Подстанара, чиме је постигнут ефекат психолошког *вражњења* због ситуације у коју је породица доспела услед Илијиног манијакалног понашања.

Илија током драме постаје активни део репресивног апарата и чак следи дисциплинску процедуру: прикупљање доказа, истрага, испитивање, хапшење и кулминација у сцени саслушања. Индивидуализација оптуженог путем испитивања један је од кључних процеса којима се конституише и одржава дисциплински режим (Фуко, 1997, стр. 219). „У рату су ме рањавали, после рата затварали, сад покушали да ме убију...” (Ковачевић, 1996, стр. 46). Овим исказом Илија доказује да заправо и не прави дистинкцију међу идеолошким системима и тоталитарним режимима – виновнике своје несреће именује неодређеном заменицом – „они”. Он је свестан само свог мучног искуства проистеклог из осведоченог веровања у сугерисани стаљинистички идеал, који су овдашњи декларативни комунисти изневерили, испостављајући се тиме као капиталисти у Илијиним очима:

ИЛИЈА: Мене су затворили због онога у шта су ме терали да верујем, а тебе не затварају због онога за шта смо се борили! Па мајку вам јебем, шта то значи?! Је л’ то значи да сам ја цео живот изиграво будалу, да сам се борио против својих принципа и убеђења? Је л’ то значи да је Илија био једна бесловесна будалетина, да ћу из инвалидски’ колица гледати како поново градите капитализам, како поново упрежете људе у јарам! (Ковачевић, 1996, стр. 86)

Иако своју побуну бесно објављује у стању душевне неуравнотежености, јасно је да јунак попушта под притиском контрадикторности пласираних из центара званичне идеологије и суочених са сопственим потиснутим уверењима. У исказаном револту садржана је далека назнака *anagnorisis*, до кога Илија не стиже јер је од спознавања одвраћан читавог живота, почев од Другог светског рата, 1948, служења двогодишње затворске казне, али и

пре тога, учвршћивањем у стаљинистичком идентитету. Траг *anagnorisisa* може бити откривен једино у томе што Илија и након сурове затворске казне, због које „кад једном одлежиш, никад ниси миран”, и након минулих деценија, још увек свој идентитет базира на иницијалној идеолошкој матрици – стаљинистичкој, што сведочи о томе да, иако је постао параноичан из страха да поново не буде осумњичен и услед тога почео да примењује официјелне стратегије уклањања потенцијалних идеолошких непријатеља како би доказао супротно, Илија *није њреवासийиан*. Илијина „трауматска језгра је неподударност тог друштвеног идентитета добивеног од Другог и некаквог хипотетског аутентичног властитог искуства себе” (Јанковић, 2011, стр. 71). Илија је себе поистоветио са стаљинистичким идентитетом и читав његов живот добија обресе нереализоване могућности. Он је, како је истакла Александра Кузмић (2013), а сходно класификацији Бернарда Бекермана, статичан лик. Ковачевићеве ликови, иако поступком карактеризације, путем вербалног испољавања, делања и у визури других ликова, рељефно изграђени, не показују тенденцију ка промени. Овакав начин конципирања ликова наликује Стеријиној карактеризацији јунака комедије: „Иако се протагониста враћа у своје ’природно стање’, он у комедијама Јована Стерије Поповића настоји да се у оквиру њега одржи онаквим какав је био током комада. Негативни јунаци не долазе у фазу потпуног освешћења” (Пешић, 2018, стр. 191). Моменат изостанка комичког *anagnorisisa* кључан је у Ковачевићевом ослањању на Стеријино комедиографско наслеђе. Илија Чворовић се, иако у самој завршници драме открива запретану мотивацију свог делања, у суштини не мења. Он истински није одустао од *својих њринцијиа и убеђења*, али поражава га то што је, у уређењу које га је репресијом приморало да се декларативно одрекне идеала који су у њега иницијално инкорпорирани, дозвољено неометано постојање човека коме су блиска либерална схватања, а у коме он, подстакнут рутинским испитивањем (при чему се подразумева „рутинска” природа испитивања у време распада једног тоталитарног режима), види државног непријатеља.

„Јер док Подстанар страда зато што је опонент, Илија страда зато што је инструмент” (Кузмић, 2013, стр. 763), а невидљиво исходиште идеолошке репресије и даље успева да се одржи.⁹ Илија је субјект идеологије која се дезинтегрише, уступајући своје место либералистичким друштвеним стремљењима. Јунаку је несхватљиво да неко ко је, из његове визуре, противник државног уређења не буде санкционисан попут њега самог, иако је Илија, како он то сам види, био затворен због анимозитета малих разлика

⁹ „Једини победник јесте идеологија која се храни својим жртвама и њени креатори који, вукући конце из сенке, остају неоштећени или чак и профитирају” (Кузмић, 2013, стр. 763).

и због нечега у шта је био приморан да поверује, али у шта је и наставио да верује све време. Илија не сме да се одрекне своје фикс-идеје, јер би се тиме одрекао целог свог живота, испао „бесловесна будала”, стога се грчевито држи онога што је остало од некадашњег идентитетског конструкта и његово деловање „као да се отргло од смисла за процењивање реалности и почело да делује само за себе, као некакав аутархични механизам који има властиту логику и сопствене законитости” (Милутиновић, 1996, стр. 90). Свест о томе да су уверења којима је посветио живот пролазна, неодржива и потпиривана у њему и многобројним *жртвама* идеологије све док је систем од њих имао практичне користи прети да потпуно порази Илију.

Зоран Милутиновић одређује амбициозност као *spiritus movens* Илијиног лика, међутим, чини се да је та нездрава амбициозност подстакнута очајем једног промашеног живота, очајем симулакрумски замаскираним у патолошки ентузијазам. Из немогућности помирења интернализираних уверења и друштвених измена и стања које субјект посведочује, из те апсолутне дискрепанције, рађа се лудило: „Балкански шпијун [је] карактерна студија особе коју је идеологија толико обиљежила да му је једини излаз ескалација параноидних конструкција и, на крају, лудило” (Јанковић, 2011, стр. 38).

Симулакрум и сцена

„[...] Преломна фаза развоја, која захвата максималне напоре и одрицања, у складу са већ донетим и општеприхваћеним закључцима” (Ковачевић, 1996, стр. 17). Глас радио-спикера, иначе траг епског позоришта код Ковачевића, служи се идеолошким дискурсом и представља типичну медијску манипулацију која непрестано уверава у озбиљност, пресудност и значај државних процеса.¹⁰ Звукови са радија, музика за игру, тј. *арлаукање* које избезумљује Илију, лајање вучјака, звоно на вратима и звук телефона, затим Илијини реквизити и „куплерајске” црвене сијалице сачињавају сплет аудитивних и визуелних знакова посредством којих се манифестује гротескни модул приказивања стварности и који илуструју пфистеровски одређену мултимедијалност и значај секундарног текста за конституисање самосвојности позоришног упризорења драмског текста. Не само то – ови сценски знакови су и јединице помоћу којих се твори симулакрумска закулисна радња. „Она (симулација) је производња помоћу модела, нечег стварног без порекла и стварности: нечег надстварног”

¹⁰ „Једини оружје власти, његова једина стратегија против одметања, састоји се у томе да свугде поново убризгава стварно и референцијално, да нас увери у реалност друштвеног, у озбиљност економије и целисходност производње. За ту сврху се најрадије служи дискурсом кризе, али и (а зашто не?) дискурсом жеље” (Бодријар, 1991, стр. 26).

(Бодријар, 1991, стр. 5). Стање у *Балканском шийијуну* је симулакрумско, стање „под индицијама”, које креира Илијино резоновање, обележено здраворазумском логиком необјашњивим контрадикцијама. Читава закулисна радња производ је таквог симулирања свести која не може да лоцира себе и свој идентитет, јер особни идентитет и не постоји.

ИЛИЈА: Зашто су ме звали и распитивали се?! Било им ћеф да ме зову?! Кад се милиција интересовала за обичног и поштеног човека! (Ковачевић, 1996, стр. 20)

Постављајући реторско питање којим индиректно потенцира легитимност истраге, Илија имплицитно себе дисквалификује јер, да је у прошлости он сам био „обичан и поштен”, не би био затваран. Притајена сумња у себе самог индукује потребу да се изнова потврђују сопствени поступци, у настојању да им се подупре легитимност: „Јесам реко да ће поново звати” (Ковачевић, 1996, стр. 43); „Шта сам ти реко пре пола сата?... Јесам реко да ће покушати да ме убију... Немој никог звати... добро ми је... Мајку ли им једем зликовачку... цео живот покушавају да ме убију... цео живот...” (Ковачевић, 1996, стр. 46).

Симулакрум у коме Илија обитава почива на извртањима и претварањима, на принципу „све је супротно од онога што изгледа да јесте”. Стога се Илија чува да не поверује да су ствари онакве какве изгледају, да не би поново „најебо”: „Оне, из мог времена, могло си да препознаш на пет километара. То им била тактика, да и’ се сви плаше. Чим га видиш, знаш ко је. Ови опет иду у другу крајност: чим га видиш, не знаш ко је. Овако изгледа да и’ има више...” (Ковачевић, 1996, стр. 22). У симулакрумском свету мимикрије, глуме и претварања, тек поједине ознаке упућују на истину и зато их треба детектовати. У супротном, треба бити лукав и претварати се:

ИЛИЈА: [...] Међутим, онда ја њега питам, јер видим да није реко све што мисли: друже, сумњате ли ви и на мене? Ви знате да сам ја одлежо две године... ’Не знам, вели, а на столу му оволика, плава фасцикла, са неколико кругова од шољица кафе. Мој предмет, сигурно. (Ковачевић, 1996, стр. 21)

Идеолошка матрица мења своје облике приликом учвршћивања одређеног механизма демонстрације силе, да би се назнака дезинтеграције система читавала у томе што облици репресије постају суптилнији и мање очљиви, добијају облике паноптичког надзирања, који код надзираних узрокују манију гоњења. Једна од карактеристика паноптичког устројства састоји се у томе што „затвореници треба да буду ухваћени у мрежу моћи тако да сами постају њени преносници” (Фуко, 1997, стр. 227).

Сазнање до кога је Илија дошао након идеолошки и политички мотивисане робије коинцидира с механизмом уклапања јединке у симулакрум затвора. Мишел Фуко у студији *Нагзирајти и кажњавајти* суштину затварања појединца види у инсистирању „на стварању послушног субјекта, појединца који се покорава навикама, механизмима власти која се стално спроводи око њега и над њим, и коју он мора пустити да аутоматски почне деловати и у њему самом” (1997, стр. 148). Живот у склопу тоталитарног режима изједначен је с боравком и функционисањем појединца у затвору.

ИЛИЈА: Насмејо се. А ја знам шта то значи кад се они смеју. У почетку им је све смешно, а на крају жалосно. То ми је познато. (Ковачевић, 1996, стр. 22)

Илија непрестано инсистира на томе да је он сазнајно омнипотентна личност у односу на своје окружење, како је у литератури већ истакнуто.¹¹ Јунаково делање мотивисано је колико жељом за рехабилитацијом, јер систем је у његову свест дубоко урезао осећање кривице и потребу за аутокорекцијом, толико страхом да се искуство затвора не понови, да не буде поново „сумњив”. У Илијином карактеру, понашању и делању све је генерисано тим искуством, оно га је пресудно обележило. У страху да ће издавање стана Подстанару бити препознато као саучесништво, Илија настоји да сâм прибави доказе и ухвати Подстанара, а у недостатку индиција, он их несвесно ствара, симулира.

ИЛИЈА: [...] Ту су, у апарату, забележени су. Двадесет снимака. Да сутра, на саслушању, не кажу како измишљам и лажем. (Ковачевић, 1996, стр. 41)

И субјект се адаптира, управо захваљујући том искуству, постаје способан да, глумећи, симулира мишљење и делање које подржава режим. Посредством искуства затвора подилажење и саображавање режиму бива интернализовано. Субјект више није у стању да изолује сопствено, индивидуално мишљење јер га је, услед превеликог страха за пуку физичку егзистенцију, жртвовао.

ИЛИЈА: [...] Пита: „Како излазите на крај с овим покупљењима?” „Одлично”, кажем ја, „при’ватили смо стабилизацију, то нам је сад светиња.” Мислим се нисам ја цабе лежо две године... (Ковачевић, 1996, стр. 22)

Илијиним претварањем чак и пред органом власти, пред инспектором, манифестује се амбиваленција која, наравно, не досеже ни до каквог

¹¹ Овај аспект Илијиног лика детаљно је анализирао Александра Кузмић.

вида субверзивности, чак ни до назнака критичности, али исказом који носи у себи тон ликована, како није „цабе лежо две године”, испољава се задовољство због *надмудривања* система. Илија је стекао умеће да говори само оно што је системски допуштено. У сцени у којој Даница критикује економску и политичку ситуацију у земљи Илија поступа деликатно и ниједном речју упућеном Подстанару не исказује било какву подозривост спрам доминантне идеологије. Илија настоји да дела попут истражних органа; он не само што је *надмудрио* систем него је способен да дела *више нејо* у складу с тим системом – *йойуий* тог система, чак и успешније јер, иако је режим препознао осумњиченог, не чини се ништа по питању санкционисања; у том смислу је Илија, макар у сопственој визури, супериорнији од матрице. „Репресивни је апарат [...] из Илијине перспективе, неспособан, јер не ради свој посао и не истражује Подстанара, па то онда он мора радити уместо њих” (Јанковић, 2011, стр. 66).

Илијин симулакрум сачињен је од пресликавања техника којима се служе органи идеолошког апарата репресије. Он је у потпуности асимиловао симулакрумски принцип надстварности. Разматрајући Илијину тираду о могућем идеализованом исходу истраге,¹² читалац није начисто с тим верује ли Илија заиста у могућност овако идеализованог развоја догађаја или у испитивању Подстанара примењује једну од техника изнуђивања, имитирајући иследнике који су радили на његовом „случају”.

Даница идентификује механизам по коме симулакрум функционише – на стратегији систематског прикривања истине:

ДАНИЦА: ’Оћеш да кажеш да то није истина? Народ све зна, али се прави да не зна, а и они горе знају да народ зна, али се праве као да не знају, па се сви тако правимо, само да буде мир. (Ковачевић, 1996, стр. 27)

„Симулација је бескрајно озбиљнија јер увек омогућава претпоставку, независно од свог објекта, да би сам *йоредак* и закон *моили заистиа* да буду само симулација” (Бодријар, 1991, стр. 24). Сазнање до којег долази Илија, али које не жели да прихвати јер оно има снагу да га убије, доводи до катастрофе, која је у филмској адаптацији додатно мотивисана елементом скидања тупеа с Подстанарове главе. Према Пфистеровој класификацији, отворен крај, карактеристичан за модерну драматургију, „обележен је одбијањем да се произведе крај којим ће бити елиминисане информацијске

¹² „Онда, попијемо сви заједно, мене врате на посао, јер сам био спречен вишим интересима, ти се вратиш у Париз, и почнеш да радиш за наше, ко што је ред; а пре тога, дођемо овде, Даница спреми ручак, позовемо и твог стрица, помириш се са Ђуром – он ће ти опростити што те туко, па запевамо, заиграмо ако треба...” (Ковачевић, 1996, стр. 83).

дискрепанције и сви конфликти разрешени” (1991, стр. 96).¹³ Оваквим крајем „публика, којој је проблем поверен, није осуђена на беспомоћност, већ позвана, на основу имплицитних интерпретативних сигнала које је упутио аутор, да критикује систем који је створио дилему” (Pfister, 1991, стр. 97).¹⁴

Примена савремених приступа проучавању драмског текста омогућила нам је да у драми *Балкански шпијун* Душана Ковачевића откријемо и анализирамо елементе идеолошког дискурса, укажемо на интернализацију институционалних закона и механизма политичке репресије, као и да уочимо и опишемо симулакрумске претпоставке функционисања драмског света. Књижевноуметнички преобликујући доминантни политички и идеолошки дискурс једне историјске епохе, Ковачевић референцијалној основи у виду конкретне друштвене ситуације придаје универзалне карактеристике. Аутор показује какве је последице по субјекта имала дестабилизација, као дискредитовање појединаца одређеног политичког опредељења, сматраног пожељним и блиским режиму, напрасно стављеног у позицију оштро супротстављену службеној, „титоистичкој” идеологији. Ковачевић *Балканским шпијуном* испољава ангажман тако што трагичном мером индивидуе указује на катастрофалне реперкусије друштвене дезинтегрисаности. Лик Илије Чворовића истовремено је индивидуализован и илустративан захваљујући фигуралној драмској перспективи, односно усмеравању пажње читалаца/гледалаца ка деловању протагонисте, које генерише све драмске ситуације. Извођачко представљање на сцени и изостанак медијалног комуникационог система, драмски феномени које је у својој теорији издвојио Манфред Пфистер, имају значајну улогу у изражавању идеолошких претпоставки *Балканског шпијуна*. Служећи се постулатима Фукоовог концепта затвора, могуће је у драми *Балкански шпијун* пратити механизам инструментализације субјекта у сврхе одржавања постојећег система, сажето исказаног саставном конструкцијом *надзирајћи и кажњавајћи*: за надзирањем државног апарата следи кажњавање због неслагања с доминантном идеолошком матрицом, након чега појединац и сâм усваја начела надзирања и кажњавања других, што је у драми *Балкански шпијун* дословно реализовано. Интериоризација споља наметнутог концепта резултира животом у интернализованом симулакруму затвора.

Бодријаровски концепт симулакрума и симулације примењен на интерпретацију драмског света *Балканског шпијуна* указује не само на

¹³ “[...] Marked by a refusal to supply an ending in which all the informational discrepancies are eliminated and all the conflicts resolved...”

¹⁴ “[...] The audience, to whom the problem has been delegated, is not condemned to helplessness, but is invited, on the basis of implicit interpretative signals from the author, to criticise the system that has created this dilemma in the first place” – Пфистер ову тезу илуструје на примеру Брехтове *Добре жене из Сечуана*.

преклапање емпиријске стварности с идеолошком конструкцијом него и на преношење ванлитерарног, историјског и политичког у фикционални, драмски свет. Аудитивни и визуелни знакови на сцени, трагови наслеђа епског позоришта, такође су у функцији симулације, односно мимикријског препокривања реалне друштвене ситуације. Бодријаровој теорији прикључујући тумачење у идеолошком кључу Николе Јанковића, утврдили смо да Илија Чворовић није „преваспитан” већ се адаптирао и усвојио начела симулакрумског функционисања. Претварање као *modus operandi* испољено је у току фабриковане истраге, али и у начину живота, јер Илија истрагу поистовећује са животом, а исход истраге види као разрешење властите судбине. Изапаченост Илијиног сагледавања света најпрецизније је изражена начелом „све је супротно од онога што изгледа да јесте”. Иако протагониста не досеже до субверзивности и задржава се у когнитивном простору идеолошког слепила, он истрајава у изворним политичким уверењима, упркос опречним порукама слатим из центара политичке моћи. Унутрашњи конфликт између немогућности разрешења интерних антагонизама и императива адаптације и аутокорекције напошетку ипак резултира лудилом.

Прикривамо чињеницу да и сами обитавамо у симулакруму. Идеолошке матрице се на овим просторима често мењају, али ситуација се не побољшава, напротив, све је лошија. Стога је могуће рећи да Ковачевићева драма *Балкански шиијун* фикционалним примером Илије Чворовића илуструје категорије које су на овим просторима универзалне, а чија је суштина у симулирању: симулирају се докази, истраге, завере, понашање, мишљење, системи вредности и животи.

Извор

Ковачевић, Д. (1996). *Балкански шиијун*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Литература

- Бодријар, Ж. (1991). *Симулакруми и симулација*. Нови Сад: ИП Светови.
- Јанковић, Н. (2011). *Балкански шиијун и његови насљавци: фонофонија и идеологија у адаптацијама Душана Ковачевића*. Београд: Службени гласник.
- Кузмић, А. (2013). Један аспект концепције ликова у *Балканском шиијуну* Душана Ковачевића. *Књижевна историја*, 151, 755–768.
- Марјановић, П. (2000). Шарм комедиографа без милости. У: *Српски драмски йисци ХХ столећа* (291–305). Београд: Факултет драмских уметности.
- Милутиновић, З. (1996). Пропратни текстови. У: Д. Ковачевић, *Балкански шиијун*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

- Пешић, Ј. (2018). Следство, иновација, синтеза. У: М. Пантић (прир.), *Хумор је светлости. О књижевном стваралаштву Душана Ковачевића (171–203)*. Београд: Библиотека града Београда.
- Стаменковић, В. (2018). Опаска о људској природи. У: М. Пантић (прир.), *Хумор је светлости. О књижевном стваралаштву Душана Ковачевића (64–88)*. Београд: Библиотека града Београда.
- Фуко, М. (1997). *Нагзирајти и кажњавајти. Рођење зајвора*. Београд: Просвета.
- Pfister, M. (1991). *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.

Jelena I. MARINKOV

University of Belgrade

Faculty of Philology

Ideology and the Simulacrum Concept of the Reality Interpretation in Dušan Kovačević's Play *Balkanski špijun*

Summary

In this paper we tried to illustrate how various literary and philosophical theories can be applied to interpretation of the play *Balkanski špijun* (*Balkan Spy*) by a famous contemporary Serbian playwright, Dušan Kovačević. In the introductory part of the paper, we analyzed the play *Balkanski špijun* according to the basic principle of Manfred Pfister's drama theory—the overlapping of the internal and external communication system. We used Pfister's theory to better explain in which ways reality figures in Kovačević's play and to show that his work relies on comedies written by the great Serbian comedy writer, Kovačević's predecessor, Jovan Sterija Popović. In the second segment of the paper, we considered the functioning of ideologically determined subjects, Ilija and Danica, and in the third and the central part of the work, we tried to present Ilija's world as simulacrum induced.

In all the segments of this work, we tried to show how modern theories related to different domains of human thinking can be successfully applied in the interpretation of a complex work of art such as *Balkanski špijun* by Dušan Kovačević.

Keywords: *Balkanski špijun* (*Balkan Spy*); Dušan Kovačević; drama; reality; ideology; Manfred Pfister; simulacrum.



Овај чланак је објављен и дистрибуира се под лиценцом *Creative Commons ауторство-некомерцијално 4.0 међународна* (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

This paper is published and distributed under the terms and conditions of the *Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International* license (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).