

НАЦИОНАЛНА ДРАМА У МУЛТИКУЛТУРНОМ СВЕТУ ИЛИ О (НЕ)ПРЕПОЗНАТОЈ МИМИКРИЈИ

Александра Кузмић

Филолошка гимназија

The paper discusses the hypothesis according to which national drama can find its place in a multicultural world primarily owing to its universal elements, rather than the culture-specific ones. The research based on the theatrolological and literary analysis of the key elements in Dusan Kovacevic's play "*Balkan Spy*" has confirmed that this play communicates with different cultures by means of its identity matrix rooted in the archetypal and inter-textual and not by means of the culture-specific elements expressed by the mentality traits typical of a nation / region and the pertaining political-ideological paradigm.

Key words: national drama, multicultural world, identity, *Balkan Spy*, archetypal, intertextuality, Karpman drama triangle

Тема којом се бавим у овом раду заснована је, онако како је ја видим, пре свега на питању идентитета – тачније на препознавању идентитета и на односу према идентитету. Могло би се помислити да је идентитет драмског текста врло једноставна категорија када се установе поларитети национално_x: национално_y или територијално_x: територијално_y или национално: мултикултурно итд., нарочито кад дело већ у наслову носи јасну одредницу *Балкански шпијун*. Да ли је етничком или геополитичком припадношћу дефинисан идентитет одређеног драмског текста? Мишљења сам да није, или барем да није искључиво нити суштински, премда неке идеолошке поставке, а често и заблуде, могу проистећи управо из овог аспекта, односно из начина на који се он третира. Међутим, од чега је, заправо, сачињен идентитет једног књижевног, а нарочито драмског дела? Иако се основни текст не мења, мења се поглед на текст¹, при чему „текст делује на стварности света само путем

¹ Овај рад се не бави анализом актуализације и алтеритета, нити питањем истоветности/различитости кода којим се служе писац и читалац, премда их узима у обзир.

нашег погледа. Који се у свакој епохи на неким реченицама зауставља, а преко других прелеће не видећи их“ (Малуф 2003: 40–41). Драмски текст бих посебно издвојила, јер се његови делови, захваљујући намени (извођење на сцени) и порозности коју с тим у вези носи у себи, понашају калеидоскопски. Стога драмско дело израста у палимпсест по којем свака средина и генерација која дело поставља на позорницу исписује сопствено читање и поимање. Зашто је то битно ако се расправља о идентитету? Да ли су та накнадна „дописивања“ део идентитета драмског текста? Склона сам да тврдим да јесу, јер управо присуство елемената које препознају различити национи, културе, цивилизације, времена, епохе, указује на, у неком другом тренутку или на неком другом месту, пренебрегнути део идентитета. Али како нешто што долази накнадно може да се тумачи као прворазредно идентитетско обележје? Рекла бих да је овако срочено питање погрешно постављено: није реч о нечему што је накнадно додато, већ о оном непрепознатом или довољно наглашеном или другачије схватаном, дакле о ономе што текст садржи од тренутка кад је написан. Управо зато све оно што је архетипско, као и све оно што је у домену типског (ликови попут хвалисавца, простака, шкртог старца, лакомисленог сина – да за ову прилику останем при типовима пониклим у новој атичкој комедији), тематски и идејно универзалног и сл. обликује идентитет драмског дела равноправно са видљивим националним, територијалним, друштвеним или идеолошким ознакама, које смо навикнути да посматрамо као прворазредна идентитетска обележја. Архетипско је базично, суштаственије и носилац је могућности да се истоветна архетипска ситуација, лик и сл. испољи у конкретном времену и простору кроз крајње локално и специфично рухо. И да одем и корак даље. Будући да су у прасликама или архетиповима запамћена многоструко понављана типична искуства, која се, истовремено, понашају као обрасци за нова понављања тих истих искустава (Харк 1998: 28), сасвим је тачно рећи да су управо у тај рудиментарни аспект уграђена мултикултурна обележја, због свих искустава на основу којих праслика настаје. Тренутак је да кажем да се мултикултуралност у овом раду не посматра као политички концепт, нити само као збир културних посебности различитих народа него и као резултанта истоврсних датости, које се могу испољити кроз привидно веома различите културне специфичности. Потоња визура наслања се на идеју да не постоји *чиста*² култура.

² Не желећи да се упуштам у теоријске расправе које заговарају или оповргавају мултикултурализам, подсетићу на став према којем: *Cultures are not distinct, self-*

Не треба заборавити да мултикултуралност није створена у нашем времену, већ да се о њој данас другачије и много више говори него некад, при чему се концепт мултикултуралности неретко (зло)употребљава у политичке сврхе. Чињеница је и да се мултикултуралност на крају двадесетог и на почетку двадесет првог века разликује по бројним аспектима, а можда највише по перцепцији и интензитету прожимања култура, од ненаглашене али иманентне мултикултуралности ранијих времена. Шта онда доноси мултикултурни свет данашњице, тачније шта карактерише савремену мултиетничку културу? „Електронска револуција и мултиетничка култура се односе једна према другој као лик и његов одраз у огледалу. Обе чине да се лични идентитет одваја од традиције и корена, дакле од великих, повезаних казивања. Културни мозаик који оличава мултиетничко друштво са свим његовим мешаним облицима, парадоксима, сукобима и напетостима има свог парњака у раскиданој, шареној, збуњујућој и неповезаној бујици информација која је, између осталог, типична за вишеканалну телевизију и веб. **Обе тенденције стварају ток, кретање и нејасне границе.** [подвукла А. К.] Оне одвајају културу од места, људе од окончаних прича о томе ко су и шта могу постати...“ (Ериксен 2003: 46) Истовремено, национални предзнак драмских дела оличен у хронотопу, тематици, а често и карактеристичној друштвеној проблематици готово да постаје незаобилазан³. Ипак, сматрам да у мултикултуралности савременог света на значају не добијају посебности условљене друштвеним поретком и културом из којег дело ниче, него управо они елементи идентитета драмског текста који су остајали скрајнути због потребе да се јасно идентификује, најчешће национални, идентитет појединачног комада. Наравно, под условом да се одређено дело не показује као својеврсна зачудна творевина која краткотрајно привлачи пажњу неке средине управо својом егзотичношћу и да мултиетничка култура није само политичка флоскула и маска за доминацију и наметање једног културног модела.

Вратимо се ономе што чини идентитет драмског текста. Верујем да је прва уочљива одредница језик којим је дело писано, јер се захваљујући њему драма сврстава у оквире одређене националне књижев-

contained wholes; they have long interacted and influenced one another through war, imperialism, trade, and migration. People in many parts of the world live within cultures that are already cosmopolitan, characterized by cultural hybridity (Сонг 2014).

³ Данас је реткост оно што је Шекспиру, на пример, било својствено и уобичајено – да радњу својих драмских дела смешта у различита поднебља и времена.

ности⁴. Друго је књижевни жанр којем припада. Ту су и разноврсни интертекстуални аспекти: однос према националној драми која претходи, али и врсти кроз коју се аутор исказује. Наиме, маркантне ознаке врсте убележене су у дело кроз њихово одсуство/присуство, чиме се означава помак у односу на дотадашње границе врсте, односно потврђује стабилност врсте кроз прихватање и поштовање за њу карактеристичног обрасца/модела. Затим, дело настаје у одређеном друштвено-историјском тренутку, бави се одређеном тематиком, део је културног миљеа из којег ниче, али и ширег културног контекста којем припада. Оно носи идеолошку перспективу аутора, али и ликова који га чине. Садржи или не садржи архетипске ситуације и ликове, ослања се или се не ослања на одређену класну или друштвену поделу, служи се техникама и поступцима карактеризације изведеним „из репертоара кодова и канала драмског текста“ (Пфистер 1998: 271). Другим речима, темељно обележје идентитета драмског дела је бројност и густина елемената који су у њега уграђени. Излиставање свих ових аспеката не само што упућује на многострукост идентитета сваког драмског дела већ нас доводи у предворје посве логичне помисли да готово сваки комад, независно од тога где настаје, носи у себи мултикултурну матрицу утемељену у архетипском и интертекстуалном. О постојању идентитетске матрице утемељене у архетипском и интертекстуалном посредно сведочи и могућност да одређени драмски текст буде извођен широм земаљске кугле, и то у различита времена, али и реч проучавалаца који трагају за великим *драматуршким функцијама и позоришном алгебром*⁵ (Сурио 1982: 8–9).

Разматрање идентитетских обележја црнохуморне комедије Душана Ковачевића *Балкански штијун*⁶ потврђује да чак и дела која, на први поглед, имају наглашено једнозначан идентитет, у ствари носе у себи многоструку идентитетску слојевитост. Наслов не само што уж-

⁴ Чак и кад више нација користи исти језик, језичке посебности, разлике у лексици, фразеологији и сл. јасно ће сврстати драму на одређено тле или под окриље одређеног народа.

⁵ Поменућу тек неке, као што су: Ан Иберсфелд (*Читање позоришта*), Solomon Markus (*Математичка поетика*), Петер Сонди (*Теорија модерне драме 1880–1950*), Etjen Surio (*Dvesta hiljada dramskih situacija*)...

⁶ Ову црнохуморну комедију Душан Ковачевић је написао 1982. године, а дело је приизведбу доживело у Вршцу 17. фебруара 1983. у Народном позоришту *Стерија* под редитељском палицом Душка Родића. *Балкански штијун* је 1983. године постављен у чак дванаест позоришта широм Југославије, а посебно успешна је била представа Југословенског драмског позоришта из Београда, коју је режирао Душан Јовановић (245 извођења).

лебљује Ковачевићев комад у одређен геополитички простор већ сугерише и јасан менталитетски, друштвено-политички и идеолошки контекст. Будући да је радња смештена на почетак осамдесетих година двадесетог века, у данас готово три деценије непостојећу државу СФРЈ, постаје јасно да је и познокомунистички режим, на чијем се челу деценијама налазио Јосип Броз Тито (до смрти, маја 1980. године), и те како важан идентитетски чинилац ове комедије. Иако границе терцијарног фикционалног времена сежу неких четрдесетак година у прошлост (обухватајући збивања пре Другог светског рата, а дотичу се и ратног времена) најзначајнија временска маркација односи се на тренутак у којем се одвија радња *Балканског шпијуна* и на период Информбироа, када је током пролећа и лета 1948. дошло до отвореног сукобљавања Стаљина и Тита, што је довело до разлаза двеју комунистичких партија. Последица овог комунистичког лома било је страдање бројних *другарица* и *другова*, житеља ондашње Југославије, који, у осетљивом моменту за њих неочекиваног политичког заокрета, нису одабрали „праву“ страну, односно политику маршала Тита. Међу онима који су завршили на идеолошком преваспитавању нашли су се Илија Чворовић и брат му Ђура, што је значајно обележило њихове животе. Због бремена прошлости, ситуацију у којој се затиче на почетку Ковачевићевог комада, Илија Чворовић сагледава као крајње неповољну. После информативног разговора са инспектором Дражићем, он себе види као поново осумњиченог, јер у његовој кући пуних осам месеци живи Подстанар, за којег се распитује полиција. Да би сумњу подстакнуту страхом окренуо у сопствену корист, Илија, који верује да је научио животну и историјску лекцију о скривеном злу које непрестано вреба, одлучује да се сам обрачуна са Подстанарем, односно да сумњивца и *зликотца* разоткрије и приведи правди. Док се заклања иза државног, а заправо брани сопствени интерес, Илија постаје ревносни шпијун који прати Подстанара, не би ли га омео, како нетачно претпоставља, у рушењу државног поретка. Илијина је тежња људска и разумљива, јер би он да се вине са друштвене маргине прокажених како би се, посредством хвале вредног и по живот опасног подухвата, рехабилитовао и афирмирао као достојан поштовања. Таква ситуација је видљиво архетипска, а њени модалитети могу се уочити и данас у понашању појединачна, друштвених група, држава...

Но, поменута архетипска ситуација може се разложити и другачије. Да бих то објаснила, ослонићу се на истраживања која припадају другом домену, али полазе од књижевности. Стивен Карпман, познати

трансакциони психотерапеут, повезао је улоге ликова у бајкама и животни скрипт да би представио неке облике људског понашања проистекле из перцепције добра и зла. Тако је дошао до динамичног обрасца драмског троугла. Карпманов *драмски троугао*, који се испољава у породичним, љубавним и свим другим међуљудским односима, показује да постоје свега три неопходне улоге, а то су *жртва*, *прогонилац* и *спасилац*. Ако се поменута теорија примени на Ковачевићево дело, Илија се, на почетку драмског текста, поново налази у позицији *жртве*, а држава, опредмећена у лику читаоцу/гледаоцу невидљивог инспектора Дражића, испоставља се као *прогонилац*. Како би ову неповољну ситуацију окренуо у сопствену корист, Илија се помера на позицију *спасиоца*, а држава постаје *жртва*, коју угрожава негативац, тј. Подстанар – *прогонилац*. Наравно, из друге визуре посматран, Илија *спасилац* постаје *прогонилац* чија је *жртва* Подстанар. Рекла бих да и наведени пример потврђује премису према којој универзалност базичне приче у Ковачевићевој црнотуморној комедији није нужно скопчана ни са једним друштвеним уређењем, нити је ексклузивно обележје комунистичке доктрине. У *Балканском шпијуну* постоје и друге архетипске датости: породица (ужа и шира) као животна и идеолошка, чак симбиотска целина (Илија, Даница, Ђура), али и породица као носилац идеолошке и менталитетске парадигме од које се бежи (Соња, Подстанар). Затим типови ликова, нарочито комедиографски тип простака, па ревносног грађанина чија интелигенција и образовање нису завидни, потом тип жртве-егзекутора, па верне, али уједно и цангризаве жене (напомињем да су неки од ових типова везани за исти лик, али су плод разноврсних виђења тог лика). Не треба изоставити ни појединца преплављеног властитим пројекцијама који „с манијачком упорношћу приписује другим људима своје карактерне црте и идеолошке ставове, непризнате жеље и почињене грешке“ (Стаменковић 1983: 37). Ту су и два типа шпијуна: *сумњиво лице* за које се верује да је некакав шпијун или проблематичан појединац и лојални грађанин који уходи сумњивца...

Кад је о потоњем реч, стављајући у наслов дела *балкански* уз шпијун Ковачевић сугерише идеју да је посреди посебна врста шпијуна, карактеристична за одређену област, тј. Балкан. Имајући на уму политичко-идеолошку обојеност овог региона у време кад је дело настало, односно комунистичко-социјалистичке режиме који су били на власти, заводљиво је помислити да се једино под окриљем комунистичке идеологије рађа и стасава шпијун каквог нема другде. Тај шпијун се регрутује међу обичним малим људима, а сумњив и осумњичени

може бити свако. Међутим, као што често бива, овлашан поглед води површном закључку који може прерасти у заблуду. Наиме, слични, али посве другачије конотирани облици шпијунирања и те како су присутни у тзв. западним демократијама, нарочито у смутна времена. Они постоје и данас, наравно, представљени као пожељан облик понашања. Стога се врло прикладно зову чувари комшилука (*neighborhood watch*), што асоцира на поуздане и будне житеље који штите своју средину од проблематичних. Не спорећи да разлике могу постојати, не могу а да се не запитам, колико је Илијино ухођење Подстанара другачије од шпијунирања прилежних и на достављање спремних суседа у Уједињеном Краљевству, Канади или Сједињеним Америчким Државама? Наравно, не сме се заборавити Илијина прошлост, мада и прошлост комшија који у слободно време практикују шпијунирање може бити разнолика, као и застрањивања којима могу бити склони. Но, можда и не треба ићи тако далеко. Није ли историјски тренутак који живимо погодан за неговање несигурности, подозрења, сумње и сумњичавости спрам свих врста различитости, поготово ако је опасност или могућност страдања на прагу? Нису ли данас толико популарне теорије завере израз менталитетског склопа сличног оном који је својствен Илији Чворовићу? Колико Илија Чворовића живи у Европи, Америци, у свету? Зато наглашавам да, чак и кад хронотоп сугерише недвосмислен политички и идеолошки модел, а драмски текст почива на изразито националним или регионалним ознакама, његова суштинска обележја могу бити и најчешће јесу утемељена у универзалном. Дакле, архетипска ситуација је у *Балканском шпијуну* базична, док она коју износи на видело Ковачевићева комедија, „служећи се историјски утемељеним подацима, омогућава да се архетипска ситуација удене у конкретно време и простор, или, другачије речено, прича смештена у тоталитарни миље једна је од могућих варијанти архетипског садржаја“ (Кузмић 2014: 85).

Основна архетипска ситуација у Ковачевићевом *Балканском шпијуну*, као и други архетипски чиниоци, омогућава да дело несметано комуницира са публиком на различитим меридијанима. Три деценије након праизведбе, Ковачевићев драмски текст повезује својим архетипским елементима Балкан са Далеким истоком, тачније источном Азијом. Цујоши Сугијама, редитељ који је са трупом „*A la place*“ у Токију поставио Ковачевићевог *Балканског шпијуна*, препознавањем овог текста као комада који савременом Јапанцу може да пренесе важне поруке, показује, такође, да културе унутар мултикултурног света комуницирају превасходно на основу архетипског, док се културне спе-

цифичности уважавају и препознају као другост, као *не-ја*. У интервјуу *Новостима*, Сугијама, поред осталог, наводи: „Иако је у комаду пуно локалних елемената, одмах сам схватио да и те како има смисла радити га у Јапану. Поседује онај универзални слој, врло актуелан у мојој земљи. [...] Свет шпијуна у Ковачевићевој драми симболизује, заправо, савремене међуљудске односе. [...] Да се често разликује 'фасада' и права истина, ми Јапанци знамо. Јер, данашњи свет има сложено лице, на којем је суштина невидљива. [...] Кроз *Балканског шпијуна* можемо да пратимо мучан процес манипулације, лажи, интриге. Представа одлично расветљава питање: да ли нешто чиниш за другог из искрене намере или сопственог интереса? Верујем да је ово данас постало основно животно питање“ (Стругар 2014).

У жељи да одговорим на истраживачка питања *Шта чини идентитет једног драмског дела и који сегмент идентитета омогућава да дело буде прихваћено у мултикултурном свету?* поставила сам хипотезу према којој национална драма у мултикултурном свету налази своје место првенствено на основу универзалног а не локалног, односно општег а не културно специфичног. Показало се да идентитет дела није једнозначан нити једнострук и да драмски текст, независно од тога где настаје, носи у себи мултикултурну матрицу засновану у интертекстуалном и архетипском материјалу (потоњи је баштина свеукупног човечанства). У данашње време тај аспект идентитета постаје још значајнији, јер захваљујући глобализацији и драматично измењеним начинима комуникације, посебно комерцијализацији интернета кроз *world wide web*, границе међу културама постају све порозније, а лични идентитет се *одваја од традиције и корена*. Ако мултикултурларност *одваја културу од места*, онда су управо архетипски садржаји Аријаднина црвена нит. Кад се има на уму да Илија Чворовић оличава прокаженог појединца који великим делом покушава да се искупи и тиме завек скине етикету издајника са свог и породичног имена, онда је посве видљиво да је реч о ситуацији која се може одвијати било где – у било којем друштву, на било којој географској ширини и у било које време. Или, како је тачно примећено: „Ковачевић је вешто користио Чворовићев стаљинистички комплекс, и с њиме радња комедије тече прецизно као швајцарски сат. Али, ако се из дела уклоне *све* реченице с овим мотивом, видеће се да она и даље функционише без застоја“ (Марјановић 1997: 280–281).

Литература

Ериксен 2003: Eriksen, T., H. *Tiranija trenutka*. Beograd: Biblioteka XX, Knjižara Krug.

Карпман 1968: Karpman, S. *Fairy tales and script drama analysis*. 12.12.2015. <<https://www.karpmamdramatriangle.com/pdf/DramaTriangle.pdf>>.

Ковачевић 1985: Kovačević. *Balkanski špijun i druge drame*. Beograd: BIGZ.

Кузмић 2014: Кузмић, А. *Слика света у драмама Душиана Ковачевића*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије.

Малуф 2003: Maluf, A. *Ubilački identiteti*. Beograd: Paidea.

Марјановић 1997: Марјановић, П. *Српски драмски писци XX столећа*. Београд: Факултет драмских уметности, Нови Сад: Матица српска, Академија уметности.

Пфистер 1998: Pfister, M. *Drama. Teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.

Сонг 2014: Song, S. „Multiculturalism“, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Spring 2014 Edition, Ed by Edward N. Zalta. 30.3.2016. <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/multiculturalism/>>.

Стаменковић 1983: Стаменковић, В. Лични фактор. – *Нун*, 24.4.1983, 37.

Стругар 2014: Стругар, В. Сугијама Цјоши: Слобода је само привид. – *Новости*, 6.10.2014. <<http://www.novosti.rs/%D0%B2%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B8/%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0.487.html:513420-Sugijama-Cjosi-Sloboda-je-samo-privid>>.

Сурио 1982: Surio, E. *Dvesta hiljada dramskih situacija*. Beograd: Nolit.

Харк 1998: Hark, H. *Leksikon osnovnih jungovskih pojmova*. Beograd: Dereta.

МУЛТИКУЛТУРАЛИЗЪМ И МНОГОЕЗИЧИЕ

Сборник с доклади
от Тринадесетите международни
славистични четения –
София, 21–23 април 2016 г.

Том II.

АНТРОПОЛОГИЯ. ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

Велико Търново, 2017
Издателство „Фабер“