

ИНТЕРПРЕТАЦИЈА НАЦИОНАЛНИХ ИДЕОЛОГЕМА У ДРАМИ СВЕТИ ГЕОРГИЈЕ УБИВА АЖДАХУ ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА

Сажетак: Полазећи од тезе о идеологији као саставном делу књижевне структуре, рад истражује начин интерпретације националних идеологема у драми Душана Ковачевића *Свети Георгије убива аждаху*, као и доминантан тип наративизације кроз који је идеолошки одговор дат. Показује се да у овом делу аутор манифестује отпор дискурсу власти и критички отклон према устаљеним интерпретацијама националних идеологема, као што су: територија, слобода, породица, права и дужности, наше и туђе. Ауторова наративна стратегија не представља нову политичку доктрину, нити позитивну политичку стратегију, већ пасивни чин индивидуалног отпора према свим владајућим политичким доктринама, идеологијама и митовима.

Кључне речи: национални идентитет, идеологеме, власт, земља, слобода, породица, наративна стратегија

1. Нови историзам, културни материјализам или политичка књижевна критика

Крајем педесетих година прошлог века, након дугогодишње владавице формалног метода (иманентног приступа), долази до обнове историјске свести, без посебних програмских манифеста који би означили повратак историји. Означавајући у почетку нетрпељивост према америчкој новој критици, нови историзам повратак историји изводи с теоријским претпоставкама на којима се не заснива традиционална историја књижевности. Наиме, историја се у виђењу представника новог историзма појављује искључиво као текст, тј. онолико колико је представљена у писаним документима и колико је релевантна за нас данас. Ова оријентација тумачи текст не само као рефлекс историје већ и као продуктивну снагу која делује заједно с другим силама историје и која својим деловањем често мења силе које су јој дале облик.

Новом историзму се вероватно може замерити на недовољној теоријској уобличености. Међутим, Стивен Гринблат (Stephen Greenblatt) – аутор за чије се име овај термин најчешће везује – изузетно је скептичан према чињеници да треба формулисати неки апстрактни систем, који би затим при-

менили на тумачење књижевних дела. Одређујући прецизније своје намере, Гринблат истиче: *What we wanted was not social science but ethnographic realism, and we wanted it principally for literary purposes* (Gallager & Greenblatt 2001: 28).

Како Лешић запажа (2003: 28), ренесансне текстове представници новог историзма тумаче у односу на дискурзивну праксу ренесансне културе, нарочито на превладавајући дискурс, који је био инструмент репресије и који је ширио и обнављао идеологију Државе, Краља, Цркве, Владајуће Класе, Мушкости. Они настоје да у текстовима препознају ауторитарно присуство моћи, која им је наметнула свој *идеологизирани* дискурс, али у исто време настоје препознати трагове различитости и неуобичајености који су значили отпор дискурсу Власти. *Могло би се показати да су чак и они књижевни текстови који су најватреније настојали говорити у прилог једној монолитној Моћи били поља институционалне и идеолошке борбе* (Лешић: 78).

Ренесанса је имала теорије којима се и на физиолошким и на психолошким основама доказивала практична корист рекреације, а уз њу су ишле и извесне експлицитно политичке теорије. Наиме, како примећује Гринблат (2003: 100), посматрајући позоришни комад, гледаоци се неће носити мишљу да дижу буну. Практична корист театра увелико зависи од привида да је он одвојен од обичне друштвене праксе. Највеће умеће театра огледа се у томе да наведе своје гледаоце да забораве да учествују у практичној активности, да створи атмосферу која изгледа далеко од манипулација свакодневице. Веровање да је театар некористан и без практичне вредности, дало му је одрешене руке да води преговоре и размене с околним институцијама, властима, дискурсима и друштвеним праксама.

Представници новог историзма подразумевају да је култура систем симбола који су заједнички људима једне културе и који изражавају кохезивну и затворену идеологију. Постоји низ сличности између новог историзма и културног материјализма. Постоје, међутим, и разлике. Најзначајнија разлика би била што се нови историзам усредсређује на оне који су на врху друштвене хијерархије (на цркву, монархију, више класе), док се културни материјализам концентрише на оне који су на дну друштвене лествице (ниже класе, жене и друге маргинализоване групе). Постоји и разлика у проучавању историје: *нови историзам се ослања на дисциплине политичке науке и антропологије, док се културни материјализам ослања на економију, социологију и студије културе* (Фелбабов 2002: 33).

Може се поставити питање због чега се баш критичари ренесансних текстова окрећу новом историзму и на који начин ренесансна култура може проговорити о стварима које се тичу културе савременог доба. Џонатана Долимора (Jonathan Dollimore), на пример, посебно интересује начин на који је оно што он зове есенцијалистичким хуманизмом завладало проучавањима енглеске књижевности у двадесетом веку и истовремено спречило признавање чињенице да човека не чини у толикој мери његова есенцијална природа, колико га обликују друштвене и историјске силе. Позна ренесанса је за Долимора доба скептицизма у коме се, посебно у драми, налази забе-

лежено признање о дисконтинуираној природи људског идентитета и његовој друштвеној условљености. Можемо приметити сличност између ове слике ренесансе и неких савремених схватања нашег историјског тренутка као постхуманистичке епохе у којој есенцијалистичко поимање човековог ја није више одрживо. Према Хауардовом (Jean E. Howard) тумачењу (2002: 78), постоје две полазне тачке нове историјске књижевне критике:

1. човек је конструкција, не есенција;
2. проучавалац историје је исто тако производ своје историје и никада не може бити способан да препозна различитост у њеном чистом облику, већ једино у оквиру садашњости.

Други став нас доводи до оног што је срж новог историзма, а то је појам о томе шта је историја: област чињенице до које се може доћи, или конструкција сачињена од текстуализованих трагова сакупљених од историчара, тј. тумача.

Како примећује Лиотар (Jean Francois Lyotard), још од Платона је питање легитимације науке нераздвојно везано за питање легитимације законодавца (1988: 17). Право одлучивања о ономе што је истинито зависно је од права одлучивања о ономе што је праведно. Постоји блиска сродност између врсте језика који се зове наука и оног који се зове етика или политика: *и један и други произлазе из исте перспективе или, ако хоћете, из истог „избора“; а тај се зове Запад* (Лиотар 1988: 18).

Треба прихватити изазов да се о једном књижевном делу, чија је интенција и била да буде политичко, проговори примереним језиком – језиком политичке критике. Милутиновић запажа (2006: 148) да иако смо одувек, а нарочито у осамдесетим годинама двадесетог века, имали политичку књижевност, никада нисмо имали праву политичку критику. Нажалост, политичка критика се обично замишља по обрасцу некада повлашћених критичара дневних новина.

2. Националне идеологеме и њихова интерпретација

Тешко да о драмама Душана Ковачевића можемо ишта релевантно рећи уколико не напустимо у естетизму створену догму о аутономији књижевности. Дела овог аутора свој смисао црпе управо из односа према стварности. Њихово разумевање има за услов препознавање политичког и социјалног контекста у коме настају. Ове драме преко позоришта, као еминентно друштвене институције, ступају у друштвени контекст који им је омогућио настајак, али не као неутрална репрезентација, већ као једна делатна сила у њему.

Поглед на неке до сада приказиване Ковачевићеве драме показује нам да је овај аутор најчешће писао реалистичку комедију с елементима апсурда, црног хумора и гротеске. Аутор је својим комадима настојао да ревалоризује посувраћена и наопака начела понашања и делања свог народа. Статус мо-

дерног његовим текстовима обезбеђују извесне карактеристике којима писац ствара посебну метафизику драме, док композициони поступак углавном подразумева коришћење традиционалног реалистичког приступа. Ковачевићев први комад – *Маратонци трче почасни круг* (1973) – писан је разглобљено, нереалистички, црнохуморно и духовито, језиком улице, оти-мајући се свим правилима школске драматургије. *Радованом трећим* (1973) аутор је својој публици понудио црнохуморну комедију о нашим наравима, о провинцијском менталитету баченом у динамични живот велеграда. *Сабирни центар* (1982), дело у којем вербална комика аутора долази до пуног изражаја, такође је горка комедија о нашим наравима, али овога пута проширена и на онај свет. Да се политичка параноја може остварити тек у атмосфери фрустрација, нејасних кривица и скривеног малограђанског лудила показује нам Илија Чворовић у комаду *Балкански шпијун* (1983). Намера овог јунака да обави грађанску дужност преобраћа се у маничну опседнутост произвођења непријатеља. Као аутентичан Ковачевићев прилог долази став да је сумња један од кобних синдрома столећа. Овом драмом, по Христићу, Ковачевић се показао као мајстор драмске градације (2006: 253).

Драма *Професионалац* (1990) за тему има литерарну репрезентацију у социјализму. Овим комадом образложен је један књижевни програм: предмет литерарне репрезентације је сама стварност, а начин репрезентовања је дословно преписивање које не дозвољава ни најмање искривљавање књижевном транспозицијом (Милутиновић 2006). Аутор овом драмом истиче да је довољно стварност само записати, будући да је стварност друштвеног контекста већ сама по себи довољно *невероватна* да може изазвати чуђење. У овом комаду најјасније долази до изражаја теза о нестабилности и порозности границе која би требало да дели књижевни од политичког дискурса. Поводом комада *Професионалац* и *Балкански шпијун*, Зоран Милутиновић се дотакао суштине приступа културног материјализма, тј. поетике културе. Задатак критике би био да утврди каквим средствима и с којим ефектом култура себе себи представља. *Од тога како једно друштво схвата властите репрезентације у књижевности, на позоришној сцени, у ликовним уметностима или на филму, шта одређује као њихово порекло и коју им сврху намењује, требало би да започне разумевање поетике те културе* (Милутиновић 2006: 149).

Драма *Свети Георгије убива аждаху* (1986) смештена је у селу у коме живе две генерације ратника: из српско-турског и српско-бугарског рата. Из тих ратова људи су дошли осакаћани, без икакве награде од државе за оно што су остварили на бојном пољу, гневни и на себе и на друге. Почетни драмски чвор чини љубавни троугао између Катарине, удате за Ђорђа жандара, али емотивно везане за Гаврила, с којим је некада доживела романтичну љубав у Ваљево. Гаврило се у међувремену оженио женом са села, према традицији патријархалног морала. Из овог драмског чвора развија се радња која је структурирана према начелима мелодрамског жанра.

О овој Ковачевићевој драми писали су: Јован Христић, Ласло Вегел, Авдо Мујичиновић, Феликс Пашић, Владимир Стаменковић, Петар Волк, Ра-

домир Путник и други. Аутори су се углавном бавили анализом карактера, мелодрамских елемената и ситуација у драми, заобилазећи анализу идеологизованог дискурса и отпора према дискурсу власти, који се на различите начине манифестује у делу. Циљ овог рада био би да осветли управо поменуто, до сада недовољно истраживане аспекте, као и модус наративизације кроз који аутор своје виђење стварности исказује.

Српска култура дубоко је национална¹ и по свом доживљају и по разумевању света. Аврамовић (2003: 20) запажа да су језик, вера, традиција, обичаји, митологија, научна и појмовна свест део оних показатеља помоћу којих можемо релативно објективно да одредимо културну припадност. Међутим, проблем се појављује са њиховом *интерпретацијом*, која може бити лична, групна или национална. Са становишта историјског времена могу се констатовати промене у појединим раздобљима. У свакодневном и стваралачком, научном и образовном идентитету српска култура углавном је била отворена према другим културама (немачка, француска, руска, енглеска). Оно у чему је она била и остала до краја затворена јесте историјски идентитет, који се сублимише кроз православну веру, епску књижевност и косовски мит. Основни доживљај света у српској култури је трагично разумевање властите судбине. Постоји уверење да је историја била неправедна према српском народу. Заправо, проблем је у начину на који се историјско знање (као дискурс, људска конструкција) уводило у друштво, у нарацијама којима је то знање преношено путем селекције и контроле, у дискурсима моћи који су издвајали одређене парадигме и начине деловања на рачун других. У делу Душана Ковачевића можемо пратити критички отклон према устаљеним интерпретацијама националних идеологема, као што су: територија, слобода, породица, религија, права и дужности, наше и туђе.

У суштини национализма, по Смиту, јесте *земља*, како у смислу поседовања и поновне изградње, тако и у смислу припадања простору на којем су праоци живели и где историја одређује границе домовине (2010: 114). Међутим, да је стварност често гротескна карикатура националистичких стремљења показује нам Ковачевићево дело. Аутор не показује претерану нежност према особинама које красе наше национално биће.² Блискост Срем-

¹ Постоје три различита концепта нације. Романски концепт нацију тумачи као свакодневни плебисцит. У германском контексту националну припадност одређују крв и тло, а у словенском контексту нација се везује за појмове месијанизма и спасења. Милан Суботић (2005: 9) у основи свих типологија идентификује дихотомну поделу на *грађански* и *етнички национализам*. Социјално-политичком контекстуализацијом дуалних типологија аутор наглашава њихову практичну, политичко-идеолошку функцију.

² Битна обележја националног идентитета, по Смиту, су:

1. историјска територија, односно домовина
2. заједнички митови и историјска сећања
3. заједничка масовна, јавна култура
4. заједничка законска права и дужности припадника нације
5. заједничка економија, с територијалном мобилношћу припадника нације (2010: 29–30).

чевом приповедачком поступку Христић (2006: 248) уочава у демонстрирању безобзирности према неким светињама нашег деветнаестог века. Код Ковачевића можемо пратити полемички однос према интерпретацијским стереотипима националног идентитета, односно, гротескно извртање његових основних обележја. Земља је, у Ковачевићевој интерпретацији, само апстракција, а стварност су ближњи, кућа и породица:

Ја сам глуп, слеп, сирома човек. Ја моју земљу, за коју гинем, никад ни сам видео. Никад нисам имао могућности да видим. Стока сељачка, господо! Веровао сам вам на реч да постоји – да је има. Ја сам видео само оно што сам могао да додирнем, а то су моји ближњи и дувари моје куће. Само у то верујем, због тога сам овде (1987: 325–326).

Војници поручника Тасића у борбу крећу мртви, са свешћу о томе да немају шта да изгубе.³ Живот је оно што се најмање цени. Садашњост и живот се губе између прошлости (традиције) и будућности (утопије): *Између отаџбине и синовине нас нема! Је л' јасно?* (Ковачевић 1987: 316). И док су у целом свету поља, планине, реке познате по лепотама, у Србији су познати по мртвима. Зато се Катаринина тетка, један од резонера у Ковачевићевој драми, пита: *Можемо ли се икад прочути по живима? Ваљда нешто ваљамо и док смо живи* (1978: 296). Слобода и живот никако не иду заједно, јер: *или смо живи без слободе или имамо слободу, а нас нема* (1978: 281). Заправо, идеологема слободе најчешће је кроз историју интерпретирана у спреси с ратним активностима.

Поистоветити се с нацијом значи *постати члан политичке „напородице“* (Смит 2010: 249), која ће свакој од породица у њој вратити рођењем стечено право и некадашњи узвишен статус, док је сада свака од њих лишена моћи и изложена презрењу. Ковачевић даје слику потпуне дезинтеграције породице у мачванском селу. У поглављу под називом *О човеку твоје жене* трагичном иронијом аутор сенчи исказ Ђорђа о породичном стању: *Кад ја нисам код куће, тамо је други човек. Он ми чува кућу и жену. Да њега нема, бригнуо бих се* (1987: 321). За разлику од ове помирљивости с тренутним стањем, Миканов став карактерише револт и непристајање на жртвовање породице у име нације: *За земљу сте увек имали разумевања, за моју кућу – никада. А мени су моја кућа, моја жена и моја деца пречи од целе земље. Без њих – све су ми земље исте!* (1987: 325) Полемички однос према интерпретацији породице као идеологеме најверљивије је дат у Катарининим репликама. На овај начин оспорава се изнутра центрајући дискурс који, у нашој традицији, обично не признаје жену. Ковачевићеви јунаци, навикли на псовке, с муком преваљују преко уста изјаве љубави, а жене узимају искључиво због рађања и кућних послова:

Језици им одебљали од псовања и увреда. Нека научи да изговори и „то“, јасно и гласно, да себе једном чује. Научили да жене „узимају“ и „доводе“ без речи, као стоку... Има ли још нешто што ме ви... а нисте у стању да изго-

³ По Лиотару, уз опасност да изазове згражање, систем може чак да једном од својих врлина сматра и своју окрутност (1988: 102).

ворите? (1987: 297) Праве децу и гину; слава херојима, ђенералима, оружју, а ти рађај и ћутећи трпи увреде, понижења и заповести. Ја то нећу (1987: 312).

Национализам, као идеологија и симболика, легитимише сваку културну конфигурацију, позивајући интелектуалце да *ниску* културу преобразе у *високу*, усмену књижевну традицију у писану, како би се за потомство сачувао њен фонд незаменљивих културних вредности (Смит 2010: 135). Не само што нација мора бити у стању да се похвали далеком прошлости као подлогом за своје обећање бесмртности, већ такође мора бити кадра да разоткрије славну прошлост, како би осмислила своје обећање обнове и достојанства.

У Ковачевићевом делу присутно је контрастирање нашег и страног у сликању културних образаца. Јунаци тако, на пример, певају видовданске песме обучени *по последњој европској моди* (1987: 277). С друге стране, европски ђаци изложени су пародији у специфичној учитељевој азбуци ⁴, која се преноси ученицима: *Ђаци Европски Живе Зими И Јесен Као Лопови. Људи Мрзе На Њих* (1987: 295). Док се у *цивилизованом свету* под балконима и прозорима певају серенаде, овде не сме нико да прође поред туђе капије, јер одмах буде нападнут секиром: *Није то што су мужеве љубоморни, него што воле да убију* (1987: 283).

Када су у питању представници образовања и науке, аутор иронијски коментар намењује доктору Грку: *Ја морам да вас учим. Знате имена на сви први ускоци, арамбаши и 'ајдуци, а на први учени људи – ни чули. Како их памтите и поштивате, тако их имате!* (1987: 299). Дисонантни тонови ⁵ допиру управо од стране неког ко је у земљи привремени гост, странац, тј. *други*. Овим се истиче специфична отвореност културе која поштује етику гостопримства, тј. безусловно прихватање *другог*.⁶ Лекар Грк је међу сељацима изузетно цењен због своје учености, па је и Ване Сирочче додељен њему на старатељство.⁷

⁴ Лик учитеља и начин његовог деловања у Ковачевићевој драми представља илустрацију контроле, селекције и организације дискурса и пример начина на који се знање уводи у друштво.

⁵ *Уместо големи грчки философи сад вам учитељ говори Маркове мудрости. Кад се на словенска душа накалеми шфапска памет, има да се роди мечка, са оваки зуби и камци. (...) Ко беше учитељ и воспитник на Карађорђево син Алексија? Беше па Родофиникин. А на Милошеви синови? Беше Ранос. Милошева ћер Савка читала све по грчки* (1987: 300).

⁶ Деридино истицање значаја појма гостопримства (у односу на *другог*) за само мишљење, питање о политичком чини не само могућим, већ и нужним аспектом сваког теоријског промишљања. Такво разумевање појма политичког претпоставља странца као оног који питање о политичком (као и свако друго питање) чини заправо могућим. Више о томе: Јелисавета Благојевић, *Мислим, дакле, мислим друго, Деридина поетика гостопримства у: Глас и писмо: Жак Дериде у одјецима*, приредио Петар Бојанић, Институт за филозофију и друштвену теорију, Београд, 2005.

⁷ Овакву интерпретацију односа према *другом* (туђем) можемо посматрати као померање нагласка с националног на вредносно. Оно што је вредносно, заправо, више заслужује да буде и национално: „Култура која је успела“ заслужује да буде општи образац и основа духовне интеграције друштва не зато што је превасходно национална, још мање што изражава социјална искуства владајуће грађанске класе и њену традицију, њен морал, идеје и схватања, него пре свега из објективних, политички неутралних разлога: вредносних и естетичких. Она

Доктору сељаци зато не замерају на изузетно ироничним опаскама на рачун њиховог карактера. Не желећи да се отуђује од сопствене групе, Грк остаје туђином у новој средини. Он изражава чуђење над народом који је слојан само кад треба изгинути, а чим треба живети, посвађа се. Овакво истицање српске неслоге заправо је само један од стереотипа, којим се указује на претпостављено непроменљиво својство српског идентитета, што погодује различитим видовима политичког инструментализовања.⁸

Схватање права и дужности припадника заједнице такође је пародирано. Јунаци се међусобно пријављују властима и раде у полицији *из љубави*. Извештај анонимног доушника открива противречно начело српског сељака да се гласно противи властима, а да им потајно доставља своје суседе и пријатеље.

Нинково обраћање српској влади и Пашићу осликава однос власти према поданицима и обрнуто. Код Ковачевића писмо прекида развој сижеа и уозбиљује драмску радњу. Писмо је значајно јер је у њему изражена експлицитна идеологија у виду критике владе, власти у земљи уопште и принципа на којима она почива. Ради се о власти која је већи непријатељ народу од стварних непријатеља:

Срам Вас било! Србија добија ратове – а народ их губи! Ова земља, из рата у рат, излази са све мањим народом и све бројнијом владом. Поражени непријатељи се повлаче, али нам остављају наше владе, да нас оне и даље уништавају, јер то нико од њих боље не уме. Наше владе знају где смо најосетљивији, где смо најболећивији, најслабији и најглупљи, па то користе, све у име нашег добра! То је тактика свих наших непријатеља коју ми оберучке прихватимо, јер никада нисмо посумњали да је непријатељ толико покварен (Ковачевић 1987: 301).

Јунаци Ковачевићевог комада помаљају се из мрака да би се у тај исти мрак на крају вратили.⁹ Једино светло, једина метафизичка утеха јесте Свети Георгије, који се, као у причама из прошлих ратова, кроз облак барута, дима и земље, на трен указује, да би поново нестао. У етнологији је познат обичај ратничких народа да у бој полазе с поклицима оданости владару и светитељу заштитнику. Крсташки ратови уводе имена светаца. Свети Ђорђе – Георгије припада реду светитеља витезова који су подвизима заслужили углед и ауторитет.¹⁰ Овај светац је ратник и велича се због војних заслуга. Аждаја пред-

није права, виша, развијенија зато што је национална, него је национална зато што је права, виша и развијенија (Мајсторовић 1979: 199).

⁸ Видети: *The social origins and political uses of popular narratives of Serbian disunity* у: Наумовић, 2005: 65–103.

⁹ *Враћају се у мрак, одакле су и дошли* (1987: 329).

¹⁰ Сретен Петровић сматра да су Срби били заковани у природном довршењу властитог митолошког система, онеме коме бисмо по аналогији са хеленским, могли дати име *Јастребачки Пантеон*. Српски се народ ставља у историјски погон од доласка на Балкан, борећи се за животни простор. Све то доприноси да се до краја обликује и учврсти њихова ратничка црта, да би одмах затим, одасвуд притешњени хришћанским моћним земљама, опстанка ради на том простору, формално примили хришћанство (1994: 92).

ставља зло које се надноси над колектив угрожавајући оно што је гаранција трајања заједнице – девојке и младе жене (Стевановић 1986: 122). Појава св. Георгија на крају драме није само чин колективне халуцинације, већ и симбол трајног блаженства, тј. објава смрти. Идентификујући се са својим свецем, Ковачевићеви јунаци, какве год да су побуде које их доводе на фронт, већ закорачују с ону страну бивствовања.

Рат је оно што доприноси колективним халуцинацијама, фанатизму који интересе утопистичких концепата надређује људском животу, доводећи до потпуне дезинтеграције породичног језгра и кризе властитог идентитета. Светац ратник који се јунацима указује заправо је алузија на сабласт историје која се народу стално враћа, будући да ратничка црта идентитета (ратник као парадигма) никада није превладана, већ је разним механизмима моћи и метанарацијама кроз историју само потврђивана.

3. Модел наративизације стварности

Опредељујући се за наративно моделовање једне слике света, аутори не стоје пред избором сврсисходности идеолошког одговора, већ више пред питањем кроз какав ће тип наративизације тај одговор бити исказан (Милосављевић-Милић 2008: 46). Миле Савић разликује три типа политичког ангажмана у светлу Деридине, Гиденсове и Лиотарове мисли (2003: 33–86). Дериде је представник декларативног ангажмана, док Гиденс заступа реално-утопијски ангажман, у коме се примерено појму функционалног ангажмана, политички прагматизам показује као конститутивни део космополитске утопије. Лиотар, пак, заступа ангажман пасивног отпора, који напушта концепт ангажованог, тј. критичког интелектуалца и тражи уточиште у *рефлексивном писању* као облику уметничкотеоријског експеримента. Наша је хипотеза да Ковачевићева наративна стратегија у највећој мери одговара Лиотаровом концепту ангажмана.

Уместо да се стварају нови политички митови и утопије, потребно је, по Лиотару, изаћи на крај са већ постојећим, и то не на тај начин што би се у име једне борили против других, него одустајањем од активног учешћа у политици, али не игноришући значај политичког феномена за друштвени живот. За Лиотара то није више ни реална политика (политика политичара), него *филозофска политика – писање о проблему политичког, писање као ангажман* (Савић 2003: 69). Постојеће доктрине не уливају поверење,¹¹ јер прикривају кључну чињеницу која се тиче њихове примене, а то је, према Лиотаровом схватању, непобитно изазивање друштвеног зла и неправде. Писање о политичком треба да укаже на неизбежне неправде у сваком политичком чину.

¹¹ Илузорност сваке тежње за системом изразио је Бодријар, тврдећи да се смисао, истина, стварно, могу појавити само локално, у оквиру ограниченог хоризонта. Свака генерализација и тежња да се исцрпно прикаже универзум открива њихову безначајност (1991: 111).

Најнеправедније је то што неправда не може да дође до речи, што о њој нема ко да сведочи – што су невинне жртве, на крају заборављене. *Стварно невинне жртве нису потребне никоме. Ко ће сведочити о невиним жртвама, ко ће њих заступати ако није представљено да припадају одређеној политичкој страни, ако су политичка мањина, или још горе – ако су политички мртви, стварно или симболички* (Савић 2003: 70). Управо о тој симболичкој смрти говори Ковачевићево дело *Свети Георгије убива аждаху*. У овом комаду сусрећемо се са јунацима који су симболички мртви, јер их између *отаџбине* и *синовине* нема. Ћаци завршавају *школу за мртве*, тако да учитељ, онај исти који је, наступајући с позиције институције моћи, ћацима преносио песме у којима се опева искључиво слава битака у којима је *Србин своју крвцу дао* (Ковачевић 1987: 279), на крају и сам схвата да је заправо све време био само *учитељ мртвих* (1987: 313). Ликови губе смисао и идентитет, претварајући се у привиде. У име тих жртава Ковачевић жели да говори у својој антиратној драми. Он искључиво њима даје свој глас.

Ауторова наративна стратегија није нова политичка доктрина, нити позитивна политичка стратегија, него пасивни чин индивидуалног отпора према владајућим политичким теоријама, доктринама, идеологијама и митовима. Његово деловање је више моралне природе, *а сама уметничка компонента рефлексивног писања остаје у функцији негативне етике* (Савић 2003: 86). Литотар закључује да је свака политика која се заснива на идентитету (класном, националном, културном, полном и сл.) репресивна. Сам ауторитет је оно најсумњивије по Ковачевићевом схватању. Стога се он опредељује за политику отпора у облику писања које се супротставља устаљеним формама мишљења.

Ковачевић о својој драми говори као о антиратној причи и врсти опомене, док је у жанровском погледу дело *Свети Георгије убива аждаху* најчешће одређивано као мелодрама. У основи приче је анегдота коју је аутор чуо од свог деде, а прича говори о трагедији која је задесила само једно село. Ради се о селу Мрђеновцу код Шапца, које је сведено на само седамнаест људи, јер су мобилисани и *шкартови*, тј. људи неспособни за рад.¹² Ковачевић за време комунистичког режима пише о Првом светском рату, који је везан за национални идентитет Срба. Такав поступак водио је бројним комликацијама, па чак и индиректном забрањивању представе због обележја монархије, која су носили војници у представи.¹³ Чини се да универзалност теме и начин интер-

¹² Аутор поводом ове приче свог деде каже: *Тад сам помислио како је то једна ужасна антиратна прича о људима који су страдали у рату и који морају да страдају још једном и да је то врста опомене. Причу сам написао осамдесетих година за позориште, у нади да ће неког да призове памети, јер је једна од најужаснијих ствари у 20. веку и кроз целу историју човечанства тај ужас од рата. Рат нам се поновио, а ова драма је деведесетих година играна као да је писана јуче, као да се ништа није променило.* Ковачевић, Душан, *Свети Георгије је антиратна прича и врста опомене* <<http://www.nezavisne.com/umjetost-zabava/film/Dusan-Kovacevic-Sveti-Georgije-je-antiratna-prica-i-vrsta-opomene-38132.html>> 04.06.2011.

¹³ Берел Ласло сведочи да је публика *с великим одушевљењем прихватила ову мудру и тужну представу* (1986: 10). Авдо Мујчиновић већ самим насловом *Сјајна драма* изриче афирмативни суд о комаду. И други аутори - Феликс Пашић, Петер Волк, Јован Христић, Владимир Стаменковић – у позоришним критикама углавном износе позитивне оцене о

претације неких добоко укоренењених стереотипа у српској култури ову драму (као и њену филмску адаптацију¹⁴) доводи у стални сукоб с центрима моћи.

Мото драме, узет из *Знакова поред пута* Ива Андрића назначавачу дубоку трагичност и озбиљност, која чини отклон од комедија на које смо навикли када је Душан Ковачевић у питању:

Сувише је овај народ патео од нереда, насиља и неправде, и сувише навикао да их подноси са подмуклим роптањем или да се буну против њих, већ према временима и околностима. Између злоковарних, осветничких мисли и повремених побуна пролази им горак и пуст век. За све друго они су неосетљиви и неприступни. Понекад се човек пита да није дух већине балканских народа заувек отрован и да, можда, никад више неће ни моћи ништа друго до једно: да трпи насиље или да га чини.

Ова песимистична констатација одређује природу свих збивања у драми: насиље (трпљено или чињено) једини је начин бивствовања за Ковачевићеве јунаке, било да је у питању одбрана националне, породичне или личне части. Ови јунаци, истовремено жртве насиља једне велике земље и националне политике сопствене владе, врше насиље једни над другима тако да им у том рату против себе, како Стевановић истиче, никакав свети Георгије не може помоћи (1986: 123).

Аутор свакој сцени даје наслов чија је сврха да истакне основну тему драмског сегмента, али и да успостави извесну дистанцу самог писца према превише експликативној или превише пристрасној тези. Наслови нас упућују и на списатељеву одредницу по којој је *Свети Георгије* адаптација ненаписаног романа. Познато је да су у традицији српског реалистичког романа наслови поглавља често представљали интегрални део наративног поступка и осим функције да информишу читаоца имали су, такође, задатак да пруже неке друге упуте (хуморне, психолошке, историјске), неопходне за даљи ток рецепције. Могло би се, дакле, закључити да Ковачевић користи наслове како би још више истакао аналогију са прозном структуром (Путник 1987: 78).

По Стаменковићу, најкомотније је ово дело дефинисати као мелодраму.¹⁵

драми. Међутим, Ковачевић у интервјуу за *Независне новине* (13.03. 2009.) сам сведочи о тешкоћама на које је наилазио. Извођење новосадске представе је, наиме, у једном тренутку било индиректно забрањено, јер је из Централног комитета стигла наредба да војници на сцени не смеју да имају обележја, тј. ознаке монархије.

¹⁴ Први покушај снимања филма био је још деведесетих година прошлог, потом почетком овог века, да би тек 2007. био снимљен, у режији Срђана Драгојевића, а по сценарију Душана Ковачевића. У главним улогама су Лазар Ристовски, Милутин Милошевић и Наташа Јањић. Премијера филма била је 11. марта 2009. године. Бодријар сматра да управо филм доприноси да се историја секуларизује, да се фиксира у свом видљивом, *објективном* облику, на уштрб митова којима је била прожета (1991: 49).

¹⁵ Мелодрамом се сматра облик позоришног комада настао крајем 17. века у Француској и Енглеској. У почетку је представљао мешавину прозе и музике, али постепено губи музичке елементе. Текст одликује драмска интрига богата неочекиваним заплетима. Стил мелодраме је патетичан и тривијалан. Карактерише је морализаторска и дидактичка тенденција, као и велики емотивни набој. Ликови и збивања су у граници баналног – брижне мајке, жене

С мелодрамом овај комад повезује избор грађе из живота, унете у драму с намером да се изазову емоционални потреси; јунаци уплетени у снажне осећајне везе – несрећни љубавници, неверна жена и преварени муж; конструкција сижеа изведена уз помоћ изненадних обрта; увођење случајног и неочекиваног у функцији појачавања динамике радње; љубавни заплет у коме су протагонисти лица с различитих степена друштвене лествице. Док код Француза жанр мелодраме подразумева учешће лица племенитог рода и плаве крви, код нас мелодрама најчешће рачуна на лица из народа. Мелодрамску нит Ковачевић уводи међу љубавнике који су шверцер и домаћица, супруга жандара.

Приметне су промене које аутор уноси у стандардни облик мелодраме. Пре свега, Ковачевић не обрађује сиже морализаторски, не теши гледаоца. У овом комаду се не доказује тенденциозно нека теза, не долази до изражаја оно што је Сергеј Балухати назвао моралном телеологијом драме. Како Стаменковић примећује (1987: 20), помоћу мелодрамских момената уноси се нешто светлости у једну енклаву мрака, у забачени сеоски свет, који једна река дели од европске цивилизације, од цивилизације с којом су јунаци у додиру једино преко свакодневног шверца. Из ове функције изведена је друга – депатетизација историје преко мелодрамског сижеа којим се актери величанствених историјских догађаја приказују као сасвим обични, просечни људи у трвењу са свакодневицом, којима околности одузимају право на љубав, личну срећу и самоостварење.

Промене, тј. одступања од класичног мелодрамског сижеа огледају се и у чињеници да је у мелодрамама, у складу с њеном економичношћу и сврхом, позадина збивања сужена, док је код Ковачевића неупоредиво шира. Такође, хумор, који се у мелодрамама користи или за смањивање осећаја напетости или за наглашавање згуснутости емоционалне теме, овде је уведен с другачијим побудама – да се прецизније индивидуализирају јунаци и нагласе негативне црте нашег менталитета.

Док је код свих писаца салонских комада изјава љубави врхунска тачка драмске ситуације, Ковачевић нам открива да његов јунак преко уста може превалити све осим изјаве љубави. Разговор између Катарине и Ђорђа Џандара је салонска сцена писана по свим правилима мелодраматичних вербалних обрачуна, која превазилази оквире жанровске конвенције, прерастајући у коментар о одликама менталитета.

Призори из драме у којима се појављују богаљи уплетени у сукобе своју упечатљивост стичу тиме што прерастају у метафору скучене позорнице жи-

грешнице, одани љубавник, разбојници, тирани, судбина беспомоћне девојке, принудни растанак љубавника. Врлина се бори против порока, добро против зла, док је амбијент често егзотичан. Непоштовање правила је једна од одлика мелодраме. Ковачевићево дело одређују као мелодраму, поред Стаменковића, и Видосав Стевановић и Радомир Путник. Стаменковић указује на то да свака Ковачевићева комедија има по један мелодрамски сижејни чвор (1987: 19). Драмско се испољава, може да пређе у комичко, тек пошто око сентименталног обрасте друкчије, сложеније ткиво, када мелодрамски моменти буду пригушени и измакну пажњи публике. Специфичност драме *Свети Георгије убива аждаху* је у томе што је мелодрамска садржина изведена у предњи план.

вота, на којој човек осиромашује осећајно и духовно, не задобијајући милост света што га окружује. Свети Георгије је апсурдни спас, а не стварно избегавање из личне, друштвене и историјске ситуације.

Ковачевићев колективни јунак је богаљ. Драмски јунаци су обележени, било рођењем, било заслугом минулог рата, па је и њихов начин мишљења идентичан, разликује се тек у нијансама. Јунаци су, заправо, типови: *екс-центрици*, *маргинализоване*, *периферне групе фикционалне историје* (Хачион 1996: 192). Пажњу аутора привлаче ликови из другог плана. Говор тих споредних јунака, оних који не воде радњу, већ је или потпомажу или је повремено заустављају, прожет је искуством народног мудраца.

Улогу одбране женског принципа, права на љубав, срећу и материнство, аутор додељује Катарини. Мада је њено понашање често у нескладу с моралом друштва, одбрана личне остварености основни је покретач Катарининог деловања. Овај лик чини специфичност Ковачевићевог поступка, јер су његове драме, у принципу, *мушке*, *контролишу свет са позиције мужјака* (Путник 1987: 82).

Гаврила Вуковића карактерише распетост између тла, везаности за земљу и жеље да оствари углед. Заправо, он је несрећник, будући да живи животом који презире. У силовитом одбијању сваке Катаринине помоћи налазе се трагови примитивног поноса, а можда и некакве осећајности. Његова бахатост је израз немоћи, али и беса због немогућности да у свом животу нешто промени.

Ђорђе Џандар је по много чему специфичан Ковачевићев лик. Њега издваја племенитост и способност за праштање неверној жени, али и ширина погледа на питања везана за судбину свог народа. Упркос својој неспособности за слободно испољавање емоција, Ђорђе увиђа потребу заједничког живота у породици и по цену рушења свих илузија, он спасава концепт породичног језгра. Ђорђе својим репликама дефинише позиције свих губитника (*екс-центрика*), остварујући спону између традиционалног патоса и савременог сензибилитета.

Представник архетипског ратника је поручник Тасић. Фанатизам је главно карактерно обележје овог лика: *Ја и ви смо, браћо, од наших кућа кренули мртви – то нека вам увек буде на памети; пошли смо мртви, немамо шта да изгубимо. Ако Бог да па победимо, у овом рату ћемо се родити* (1987: 316). У овој реплици приметна је алузија на косовски мит и начин његовог тумачења којим се антиципира опредељење за *царство небеско*. Националистичка стремљења и визија стварности која мери свет еталоном борбе суштински одређују карактер поручника Тасића.

Тетка Славка је један од резонера у Ковачевићевом комаду. Она поседује искуство ратникове жене, али и лукавост и доброту. Цинично саопштавајући истине о животу, она се труди да задржи објективност:

Ђорђе: *Славка, ко то виче?*

Тетка: *Ђаци. Довео их онај ваш напредни учитељ. Иде испред ђака и диригује:*

„Сви Словени данас кличу: Ој, Гаврило, сиви тићу, сарајевски Обилићу...” У целом Шапцу до пре неколико недеља није могло да се купи црно платно, све било продато за хаљине и барјаке (1987: 295).

Док је у првом делу драме доминантна улога групе богаља, други део је обележен групом војника као колективним јунаком. Овим типом јунака аутор открива координате менталитета, форме мишљења и слику света народа који је на позорници великих историјских догађаја умео да се бори у рату, али не и да живи у миру. То је свет са прерано загаслом љубави и нежности. Ова осећања бивају потиснута, осујећена у самом свом зачетку било из друштвених околности, било због опаких нарави. Јунаци се осећаја стиде, а управо потиснутост осећања наглашава уздизање части и поноса.

Како анализа показује, Ковачевићев комад не представља апотеозу националном страдању, већ слику једне сурове стварности и трезвеног гледања на ту исту стварност. Уочавајући својеврсну повезаност између трагичних догађаја из прошлости (Први светски рат) и новијих збивања, аутор заузима критички став према овој прошлости. Историја је, пре свега, изложена депатетизацији, уз наглашавање реалног исхода националистичких концепата – жртава, које после сваког рата остају без правог заступника. Идеолошки одговор кореспондира са жанровском структуром дела, нарушавајући жанровске конвенције мелодраме и прерастајући у коментар о одликама менталитета. Једини излаз, као облик смисленог деловања, аутор је видео у чину индивидуалног отпора свим владајућим политичким теоријама, доктринама, идеологијама и митовима. Запажа се полемички однос не према националном идентитету уопште, већ према његовим интерпретацијским стереотипима, односно, према институционалним моделима читања прошлости, који су усвојени од стране већине и као такви постали општеприхваћени. Насиље, као доминантан облик деловања, потиче из веровања у неку апсолутну истину. Међутим, показује се да истина није ни једна ни апсолутна. Институционални модели читања прошлости, као и образовнопедагошки дискурс истичу у први план херојство као парадигму (у чијој је основи најчешће косовски мит), везујући идеологему слободе најчешће уз борбу, а ретко уз дипломатска, мирнодопска решења. Ако је, по виђењу представника новог историзма, субјективност неодвојива од социјалних и културних дискурса моћи, поставља се питање начина тумачења карактера у делу. Показује се да су Ковачевићев јунаци заправо обликовани утицајем одређених нарација, чије је порекло у институцијама моћи – као што су учитељев начин преношења знања о језику и историји, који децу води у рат или реторичке интерпретације од стране владе која, инструментализујући стереотипе о српској неслози и подељености, људе претвара у жртве зарад испуњења властитих интереса. Критика аутора, према томе, није усмерена према националном идентитету уопште, јер, заправо, коначног идентитета и нема. Идентитет је подложен променама и једино као променљив добија пуни смисао. Нови историзам не еродира у толикој мери наш осећај историје и референцу, колико наше осећање за оно што историја и референца значе, позивајући нас да преиспитамо и критикујемо наше представе о њима.

Литература

- Аврамовић, Зоран. 2003. *Чију је књижевник и његово дело (Расправа о културном идентитету српске књижевности)*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Бодријар, Жан. 1991. *Симулакруми и симулација*, превод Фрида Филиповић. Нови Сад: Светови.
- Gallagher, C. and S. Greenblatt. 2001. *Practicing new historicism*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Ковачевић, Д. 2009. *Свети Георгије је антиратна прича и врста опомене*, Доступно на: <http://www.nezavisne.com/umjetost-zabava/film/Dusan-Kovacevic-Sveti-Georgije-je-antiratna-prica-i-vrsta-opomene-38132.html> [04.06.2011].
- Лешић, Зденко. 2003. *Нови историцизам и културни материјализам*. Београд: Народна књига Алфа.
- Лиотар, Жан-Франсоа. 1988. *Постмодерно стање*. Превод: Фрида Филиповић, Нови Сад: Братство Јединство.
- Мајсторовић, Стеван. 1979. *У трагању за идентитетом*. Београд: Слово љубве.
- Милосављевић-Милић, Снежана. 2008. Изазови књижевног отпора – рецепција стварности у савременом српском роману, *Књижевност, друштво, политика, Зборник радова*. Крагујевац, 45–56.
- Милутиновић, Зоран. 2006. *Сусрет на трећем месту*. Београд: Геопоетика.
- Naumović, Slobodan. 2005. The social origins and political uses of popular narratives of Serbian disunity, *Filozofija i društvo* 1/26, 65–103.
- Петровић, Сретен. 1994. *Увод у културу Срба*. Ниш: Просвета.
- Путник, Радомир. 1987. *Драматуршка белешка*, у: Душан Ковачевић, *Свети Георгије убија аждаху*. Бечеј: Пролетер.
- Савић, Миле. 2003. Збогом пророци?, *Трећи програм*, 119–120, III-IV, 33–86.
- Смит, Антони Д. 2010. *Национални идентитет*, превео Слободан Ђорђевић, Београд: Библиотека XX век.
- Стаменковић, Владимир. 1987. Предговор у: Душан Ковачевић, *Изабране драме*. Београд: Нолит.
- Стевановић, Видосав. 1986. *Душан Ковачевић, комедиограф и драматичар*, у: Душан Ковачевић, *Свети Георгије убија аждаху, адаптација ненаписаног романа*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Фелбабов, Владислава. 2002. Појава новог историзма, *Домети, часопис за културу*, 29, четворброј 108–111.
- Хачион, Линда. 1996. *Поетика постмодернизма, историја, теорија, фикција*, превели Владимир Гвозден и Љубица Станковић. Нови Сад: Светови.
- Howard, Jean. 2002. Нови историзам у проучавању ренесансе. Превод: Ивана Ђурић-Пауновић, *Домети, часопис за културу*, 29, 108–111, 69–86.
- Христић, Јован. 2006. *Есеји о драми*, избор и предговор: Марта Фрајнд. Београд: Српска књижевна задруга.

Извори

Ковачевић, Душан. 1987. *Изабране драме*, приредио: Владимир Стаменковић. Београд: Нолит.

Biljana Ćirić

INTERPRETATION OF NATIONAL IDEOLOGEMES IN DUSAN KOVACEVIC'S PLAY ST GEORGE SLAYS THE DRAGON

Summary: Starting from the thesis of ideology as an inherent part of literary structure, the paper explores a way of interpreting the national ideologeme in Dusan Kovacevic's play „Sveti Georgije ubiva azdahu“ („St George Slays the Dragon“), as well as the dominant type of narrativisation through which the ideological response is given. In this paper, it is demonstrated that the author manifests resistance towards the discourse of authorities and a critical antagonism towards common interpretations of the national ideologeme, such as: territory, liberty, family, rights and duties, whether ours and foreign. The author's narrative strategy does not represent a new political doctrine or a positive political strategy, but a passive act of individual resistance to all ruling political doctrines, ideologies, and myths.

Serbian culture is deeply nationalized with regard to its experience and its understanding of the world. Language, religion, tradition, customs, mythology, scientific and notional awareness are all part of those indicators with help of which we can specify cultural belonging relatively objectively. However, a problem arises with their interpretation, which can be personal, group or national. Moreover, from a historical point of view, changes in particular periods can easily be observed.

In this play, history is, above all, exposed to depathetisation, with the emphasis on the realistic outcome of nationalistic concepts – the victims, who are after every war left without a real representative. The ideological response corresponds to the genre structure of the work, transgressing the genre conventions of melodrama and growing into a commentary of the mentality features.

Key words: national identity, ideologeme, authority, country, liberty, family, narrative strategy