

Radmila VOJVODIĆ*

KONTROVERZE POLITIČKE MOĆI I NAŠI BALKANSKI USUDI: JEDAN REDITELJSKI POGLED NA DRAME MIRKA KOVAČA

Apstrakt: Nalazeći da je dramska zaostavština Mirka Kovača autentično kritički obilježena društvenim miljeom epohe i književno-teatarskim angažmanom „ovdje i sad”, autorka ovog ogle-da — eseja traži odgovore na pitanje zbog čega je ovo dramsko pismo potencijal za istraživanje u teatru i nova scenska čitanja.

*Iz rediteljsko-interpretacijskog ugla, usredsređena je na tri stil-ski i žanrovski raznolika dramska teksta — *Lažni car*, *Danilo* i *Isus na koži* (pisana za krvavog razdoblja raspada jugoslovenske države, kad društvenom scenom vlada nacionalistički populizam s nabojem neofašističke autocenzure i kolektivne cenzure) — koja se u jedinstvenom tragičko-grotesknom rasponu dejstva bave univerzalno postavljenom temom kontroverze političke moći i nemoći da se preusmjere tokovi istorije.*

Uprućuje na polazišta za uspostavljanje pozorišnog teksta, do-kazujući da Kovač u ovim dramama sklapa sliku svijeta koja je uvijek u izvjesnoj mjeri estetizovana i karnevalizovana, te da je ambivalentna otvorenost za scenska učitavanja savremenog i po-litički aktuelnog odraz strategije pisca svjesnog novih konvenci-ja teatra, čije dramsko djelo stoji duboko usađeno u dramske to-kove i tematske preokupacije evropskog dramskog pisma.

Ključne riječi: kontroverze političke moći, balkanski usudi, po-litičko — polemičko, pojedinac — zajednica, aktuelizacija, per-formativno, angažman u teatru, pozorišni tekst, tragična groteska

* Prof. Radmila Vojvodić, Fakultet dramskih umjetnosti UCG

Pozorište nije slika života, ali je život slika pozorišta, poigrao se riječima teatrolog, poljski disident Jan Kot, upisujući u tu lucidnu doskočicu gotovo tri milenijuma trajuću strast na sceni i u gledalištu. Kovačevu pripadnost teatru možemo ugodno smjestiti u Kotovu tezu, a posebnom je čini njena istoznačnost sa senzibilitetom vizure iz koje ovaj pisac oživljava spregu s onima preko puta pozorišne rampe. On sudbinu pojedinca razmatra u složenosti, protivrječnosti i isprepletenosti sa sudbinom zajednice, zaokupljen aktuelizacijom problema kojeg se latio i demonstrirajući da mari za živi trenutak svoje publike. Njegova drama sklapa sliku svijeta (čak i kad piše u realističkom maniru) koja je uvijek u izvjesnoj mjeri estetizovana i karnevalizovana, lično je političko, a političko koje tumači je lično, pa taj agens, iz teme u temu, prepoznamo kao specifičnu crtu provokativnog, čak anarhičnog i performativnog — kao poželjno opasno sjeme za pozorište angažmana.

Uvjeren u takvu Kovačevu svijest o ulozi pisca u izvedbenom kontinuumu pozorišta, podstaknuta na taj stav još i iskustvom saradnje s njim, ne mogu da se ne začudim nad činjenicom da su dramatičarski poduhvati Mirka Kovača s vremenom postajali tek privjesak brojnog romansijerskog i esejističkog djela i jedne podrazumijevajuće spisateljske radoznalosti velikog pisca. Njegove drame su ostale u sjenci njegovog proznog djela, moglo bi se i tako zaključiti.

Neupitno je da je Kovač pisao dramske tekstove iz iste politički senzibilne svijesti i sklonosti razbijanju javnih dogmi, vođen istim političko-polemickim motivima koji su ga zaokupljali da se u građanskom i umjetničkom buntu i u drugim izražajnim formama pohrve s političkim i književnim moćnicima i razobličava nacionalističko nasilje u povijesnim maglama raspada jugoslovenske države; ili da, kao što to, na primjer, čini u knjizi eseja *Elita gora od rulje*, u protivrječnosti našega doba, preispituje genijalnog Knuta Hamsuna i njegov literarni kontinent. Jeste, isti taj spisateljski nerv umrežava aktuelnošću njegov ukupan dramski tekst, čineći ga koliko autentično kritički obilježenim društvenim miljeom vlastite epohe i književno-teatarskim angažmanom „ovdje i sad” toliko i duboko usađenim u tokove i tematske preokupacije savremenog evropskog pisma.

Zato smatram da je pred Kovačevom dramskom zaostavštinom najvažnije odgovoriti na pitanje zbog čega bi se to njegove drame mogle dalje istraživati u teatru i zašto bi se njihova vrijednost mogla tek potvrđivati

kroz nova scenska čitanja. No, u traženju odgovora na to pitanje nika-ko ne bi trebalo da nas zbunjuje što Kovač katkad cinično priznaje da je pišući drame i scenarija privređivao nešto novca za život, da im se posvećivao u nuždi za hljeb nasušni s perom i od pera, da ih je pisao po porudžbini... Ništa tu nema novo na kulturnom tržištu. I veliki Breht je, prisjećam se, dnevnički ispovijedao koji je komad pisao da bi zaradio, a koji da bi manevrisao neuspjehom predašnjeg i otvarao šanse da opet stvara. U autobiografskom iskazu, objavljenom u Kovačevoj knjizi drama, zaista eksplicitno stoji: „Mora se uzeti u obzir da sam napisao podosta dramskih tekstova jer sam se cijelog života bavio profesionalnim pisanjem..., jednostavno rečeno, ulagao sam u taj dramski i filmski biznis da bih od toga mogao uložiti u romane, pa ako se cio taj posao gleda nekom knjigovodstvenom računicom izlaza i ulaza, onda je posve jasno da je to stanje vječite nule, barem ekonomski promatrano, ali srećom takva mjerila u ovom poslu nijesu bitna”. U obrazloženju posvete, naslovljene prijatelju Filipu Davidu, za istu knjigu otkriva: „U razdobljima kada sam bio na crnim listama, David mi je, kao urednik na TV, otkupljivao tekstove, riskirajući da i sam dođe pod udar ondašnjih cenzora”. Među tim porudžbinama nastala je i jednočinka s dva lica, antologijska dramska minijatura Mirka Kovača na temu škrtosti kao smrtnog grijeha — *Ubistvo u noćnom vozu*. Iz knjige džepnog izdanja iz 1969. godine (nije je, dakle, napisao 1973. kako stoji u biobibliografiji, a objavljena je uz drame Hinga, Pekića, Kapora, Davida, Kiša, Mihića i Karaulca) lako je uočljivo da se verzije iz 1969. i 2003. razlikuju samo po tome što je jedna na srpskohrvatskom, ekavskog narječja, a druga na hrvatskom, te da Kovačevo jezičko nomadstvo (*etnos je kao izvor sukoba i ludosti samo literarno zanimljiv*, kazao bi Kovač) označava pripadnost kulturnom kontekstu jugoslovenske utopije nad kojim se njegovo djelo uzdiže svojom stvaralačkom subverzivnom individualnošću.

Bez namjere da dalje odgonetam piščev odnos prema vlastitom dramskom opusu i reputaciju ovog dramatičara kod njegovih čitalaca, obrađivača i kritičara, smatram uputnim da pomenem: ostaje zabilježeno da je napisao oko šezdeset dramskih tekstova, a ako im se dodaju i scenariji, ima ih i sedamdesetak; uz to, neki su njegovi komadi zabranjivani nakon prvog izvođenja, neki zagubljeni, a mnogi nikada nijesu izvedeni. Kovač je, dakle, bio i te kako posvećen dramskom pisanju. On napisane drame čak razlikuje po pisanju „u dodiru s vlastitim tjeskobnim

stanjima”, kako priznaje, dodatno obrazlažući selekciju u pismu biografu i priređivaču pomenute knjige drama Božidaru Malinaru. Stalne dorade i prepravke pisac obrazlaže „dotjerivanjem kako bi ostao privržen tamnoj strani svijeta, kako je Krleža volio reći, dakle, svemu onome zbog čega su me svojedobno napadali ideolozi i glasvosječe iliti policajci duha”, ali bi se ovi isti razlozi pouzdano mogli proširiti na ideološko-političke promjene prilika u stvarnosti koje Kovač iznova lovi i koje ga živo intrigiraju na novo snaženje provokacije kroz izmjene strukture i dodatno aktueliziranje teme određene drame, usljed čega uvijek nastaje drastično izmijenjena verzija teksta.

Posve je drugo pitanje što se to i kako od Kovačevog prepoznatljivog romansijerskog ili esejističko-polemičkog manira transponuje kroz dramaturški postupak ili što to novo o Kovačevom rukopisnom jezgru možemo reći, analizirajući njegovo dramsko djelo i u njemu pomno interesovanje za društvenopolitičke fenomene.

Pretpostavku ovog eseja da drame Mirka Kovača ispisuju značenjski luk specifičnog političkog angažmana u teatru, da se žanrovski i stilski raznoliko, ali uvijek u željenom tragičko-grotesknom rasponu dejstva, bave univerzalno postavljenom temom i fenomenima naših balkanskih usuda, sam pisac iz još jednog ugla potkrepljuje u bilješci o petoj verziji komada *Lažni car*, koju je priređivač knjige drama objavio u biobibliografiji ovog izdanja: „...u prijašnjim verzijama moja je pogreška bila što sam insistirao na crnogorskom jeziku, pa i mentalitetu. Kasnije sam shvatio da me to odvlači u regionalizam, te da je takav pristup u povijesnom komadu pogrešan. Iz regionalnog govora prešao sam na jezični standard, što je potaklo silne promjene. Želio sam povijesnu dramu u kojoj je sudbina crnogorskog vladara iz XVIII stoljeća tek fenomen koji može zaokupiti svakog pisca. Kao što je primjerice Kami napisao dramu o Kaliguli”.

U godinama krvavog raspada jugoslovenske države i nakon njenog nestanka, kad Kovač piše drame koje kontroverze političke moći stavljaju u glavni tematski okvir (ovaj esej nadalje istražuje tri drame iz ovog perioda — *Isus na koži*, *Lažni car* i *Danilo*), društvenu scenu opterećuje zaprepašćujući nacionalistički populizam i neofašistički naboj autocenzure i kolektivne cenzure. U tom teškom zadahu sveopšteg kulturnog autizma, Kovač, ispostavlja se očiglednim, crpi energiju za dramsko pisanje, usredsređujući se i na vlastito iskustvo književnog izgnanstva. Pisano okom

pronijeljivog posmatrača, i u goloj ljudskoj i spisateljskoj samoodbrani, njegovo dramsko pismo je svojevrsna refleksija na stvarnost ratnih dešavanja i varvarskog rušilaštva materijalnih i duhovnih vrijednosti, na aktuelno svjedočenje travestiji totalitarističkih metoda vladavine aktuelnih nacionalističkih vođa, u svakodnevicu laži i razorne moći ideološko-političke demagogije potpomognute korumpiranim nacionalnim historiografijama.

Bilo da zalazi u istorijsko nasljeđe (*Lažni car, Danilo*) i tumači ga grotesknom optikom sadašnjice, bilo da uranja u stvarnost individue, secirajući je detaljno kroz galeriju karaktera (*Isus na koži*), njegov junak stoji dramatično sukobljen sa sredinom, ali jednako usamljen i ogoljen u nesreći sred ništavila tog svijeta.

Ujedno, u tom dramskom modelu junak je uvijek postavljen u izrazito bizarnu dramsku situaciju, a Kovač, supstituišući dramsku akciju, sebi tako zadaje da istražuje po načelu koje je uvela moderna drama slijedeći šopenhauerovsku misao „o sveopštoj ljudskoj tragediji” i da dijalog — konverzaciju (iako je dijalog „mrtva riječ koja ne označava” jer zavisi od drugih datosti, rekla bi Ibersfeld) zasniva na jarkom antagonizmu i stalnoj igri podriivanja između tragičkog i komičkog, a u korist dejstva ironije.

Ne opredjeljuje dramatičara Kovača da u tematski fokus svojih drama stavlja politiku samo njegovo uvjerenje u političku ulogu teatra i strast za angažmanom, već bi se prije moglo protumačiti da u agonu traženja osobenog dramskog izraza, pisac postaje svjestan neporecive nekonsekventnosti pozorišnog znaka i da ga privlači sintetična priroda ove umjetnosti.

Prije nego se latim tri izabrana teksta za ovaj esej, vjerujući u još jednu Kotovu opasku, onu da dobre drame žive u više vremena i da je vrijeme u kome su nastale samo jedno od njih, napomenuću: istina je da rediteljska interpretacijska pozicija uvijek vapi za scenom i da je rediteljeva analitičnost pred piscem vazda jednako subjektivno čitanje. Scenski diskurs se u tom postupku unekoliko osamostaljuje u odnosu na dramski i ukazuje na polazišta za uspostavljanje pozorišnog teksta.

OBRAZINE MOĆI — CARSTVO PRIVIDA PUNOĆE

Političke okolnosti sred kojih piše ne diktiraju temu kojom će se Kovač baviti, već inspirišu njegov autentični spisateljski stav da ih pronađe vraćajući se u istoriju — potvrđuju to drame *Lažni car* i *Danilo*.

Lažni car (2002) u podnaslovu nosi određenje „Šćepan Mali koji je vladao Crnom Gorom od 1766. do 1773”, a već u uvodnoj didaskaliji pisac napominje da je riječ o „rastezljivom pojmu vremena”.

Dakle, samoproглаšenje crnogorskog cara Šćepana Malog i njegovo ubistvo i jeste i nije situirano u zadato istorijsko vrijeme i u otklonu je spram izvornog kulturno-istorijskog konteksta.

„Hulja dospije na dvor i za kratko vrijeme osvoji prijestolje. Sve je bilo istina i laž, privid i zbilja, sve je moglo biti i ovako i onako! Jest i nije. Ali to se stoljeće oduljilo. Svaka naša priča i nadalje i jest i nije” — kako neposredno saopštava u uvodnom prizoru.

Gobo Grbavac, vlasnik bistroa, blagajnik i glumac, kako se predstavlja u prološkoj sceni, najavljuje publici gosta iz 18. vijeka, našijenca u mletačkoj uniformi, pukovnika Domenika Bubića kao „naratora u povijesnim dramama koji drži historijske konce u rukama”, koji potom najavljuje glavnog junaka ovog zbitija kao „čovjeka jakog duha i volje da nešto učini za Crnu Goru”. Vladarski ključ jednog tradicionalističkog društva, oličenog u figurama serdara, vojvode i popa, zaokupljenih prokazujućom političkom misijom pripajanja Crne Gore Rusiji i objavi rata Otomanskoj porti, Kovač predaje u „teatar istorije”, u ruke caru — lašcu.

Istorija je teatar, sugeriše pisac, nema monopola na naraciju, pa će Gobo kao kakav Dionizijev šegrt opijati Naratora tokom cijelog toka radnje komada (u duhu poslovice *djeca, pijanci i budale pravdu govore?*), a on će i sam stupati u dramsku radnju i usmjeravati igru tumačenja nepouzdanog istorijskog dokumenta.

Ovakvom svjesnom strategijom pisca da ne favorizuje historiografske činjenice kao obavezujuću istinu teksta, da zahvata carskom figurom, u teatru istorije, koja je ujedno i lažni i pravi car, inaugurisan koliko i samozvanac — pisac odmjerava himere slobode mesijanskih političkih identiteta narodnih vođa kako bi sagledao i ismijao fenomene kolektivnih obmana upravljačkom „carskom mišlju”. Idući za ovim tragom, ne smijemo smetnuti s uma da je preobučenjaštvo, avanturizam i hedonističko ozračje teatralizovanog svijeta XVIII vijeka, zapravo, epoha koju je krunisala revolucija. Ta revolucija, kako primjećuje Melhinger, „nije samo srušila poredak jednog društva koje je već odavno ušlo u fazu nezadrživih promjena nego je legalnost povlaštenih klasa zauvijek učinila dvojbena”, pa bi se moglo reći da su pojmovi *jednakost*

i *sloboda* u ovoj drami groteskno pervertirani kroz mogućnost samo-proglašenja carske moći. Na samom početku drame utvrđuje se: „Poneka carska misao utkana je u svako tijelo... svako se od nas može u nekom času svog života zacariti!”

Politička travestija je postavljena u srž strukture ove metaistorijske drame: mogao bi to biti mrtvi ili odbjegli ruski car Petar III, a možda je to samo probisvijet i hulja Šćepan Mali; po srijedi je crnogorsko carsko prijestolje sred kolonijalne mimikrije Rusije, Mletačke republike i Otomanske porte, a mogla bi to biti samo pukotina istorije i kolektivna fantazija; ovaj vlastodržac je uspostavljen ambicijom jednog pretenzionog plemena, ali se može reći i da je igra s vladarskim identitetom jedne anonimne individue samo povod za „teatar istorije” u kome laž može zadobiti ulogu istine.

Od više vladarskih obrazina Kovačevog Šćepana, arlekinska obrazina samo je jedna, ona bazična ludička. Obrazina samodovoljnog silnika ukazuje se namah po situaciji ustoličenja, dominira jednako i u njegovom malom carstvu i kontekstualizovana je u neposlušnom nadgornjavanju s poklisarima velikih carstava.

U dijalogu ove drame unutar crnogorske književnosti, odnosno u korelaciji s Njegoševim *Lažnim carom Šćepanom Malim* (ostavimo po strani Đurovićeve, Stojanovićeve i Bulajićeve scenarije), Kovačevo baratanje istorijskim dokumentom o lažnom caru Šćepanu Malom potencira otklon od tradicionalnog historicizma i nacionalno mitomanskih projekcija prošlosti. Umjesto da moralizira o vladarskom dostojanstvu i traži za istorijskom istinom o jednoj bizarnoj istorijskoj vladarskoj pojavi, Kovač bira pogled na vlastodršca-lakrdijaša, razigrava kod junaka različite vladarske obrazine, autokratsko-ubilačke, konformističke, narcisoidno-erotomanske identitete moći i karnevalizuje zbivanje oko njega.

Liniju radnje glavnog junaka obilježava najprije prestupništvo jednog obdarenog zanesenjaka, ubrzo i nasilnička hirovitost, da bi se potom pokazao kao perverzni sladostrasnik i ubica. Igra s prerogativima moći je temeljno zasnovana na hipertrofiranoj karakterizaciji svih aktera i smještena u prostor teatra u teatru. Objektivnost Naratora se tokom zapleta sasvim poništava, on se upliće u tok radnje i biva akter zbivanja, pa teatarsko ludičko dobija na zamajcu.

Stilskim i žanrovskim diktatom, zaplet u *Lažnom caru* napreduje kroz brzu protivradnju zavjere za svrgnuće i smaknuće samovoljnog

vladara (Crnogorci ga svrgavaju odmah nakon što su ga zacarili), pa ovim ubrzanjem, uz elemente podrugljivog humora od koga niko od aktera nije pošteđen, Kovač drami obezbjeđuje pouzdanu grotesknu dimenziju: „U nepoštenom svijetu, među smutljivcima, poštena riječ je gora od otvorene laži. Gdje vam je taj pukovnik? Neka istrese to što ima prije nego Senat donese odluku da me zadavi u nužniku kao Kaligulu. Plašljiv sam po prirodi, vojvodo. Svega se bojim, svakog živog stvora, malešnog kukca ili uholaze, jedino se ne bojim smrti. Ona mi je kao igračka djetetu”.

Potpomognut i inspirisan faktima, Kovač u teatralizovanu sliku istorije malog balkanskog plemena i njegovog vladara samozvanca uvodi peripetije s interesima velikih sila, a taj „međunarodni faktor” se ukazuje kao još jedan poligon vladarske travestije. Tada Šćepan zaposijeda ignorantsku i subverzivnu obrazinu moći. Postaje pronicljivi ismi-jač svake moći, osim sopstvene. Nad svakom prijetnjom za likvidacijom uzdiže se sladostrasnim i samouništavajućim lakrdijašenjem.

Izaslaničko-doušničke kreature, koje predstavljaju vladarski identitet jedne raspojasane i umiruće epohe, čiji je Šćepan punokrvni izdanak, zbiraju se u živopisnu sliku ustrojstva svjetskog poretka „u rastezljivom vremenu”. Ovu galeriju najzad popunjavaju i Šćepanovi dželati kao kakvi globalni nomadi iz konfekcije dvostrukih identiteta plaćenih ubica: radnju egzekucije nad samodršcem preuzimaju njegovi intimusi — njegov berberin Paljickarda i njegova naložnica Elfa.

Osmotrimo li dramsku situaciju „giljotine” briačem, koja čeka lažnog cara iz ruke atentatora Grka Stanka Paljickarde (preuzetog iz istorijskog dokumenta), u konstrukt Kovačeve transcendentalne carevine, mogli bismo uočiti i suvereno ludički zaigranog vladara nošenog energijom „apatije negacije”, energijom poput one kojom Blanše i Bart objašnjavaju „Sadov sindrom”.

Kovač vjeruje u subverzivnu moć smijeha groteske u teatru: u završnom „krvavom prizoru teatra istorije” Kovačev samozvanac će otrovati duždevog izaslanika kako bi unaprijed osvetio vlastitu smrt, a, jasno, grkljan lažnog cara biće prerezan po diktatu Naratora.

Smaknućem lažnog cara kulminiraće igra s obrazinama, vraćajući nas glumcu, to jest doslovnom, konkretnom znaku teatra. Nigdje ni osjećanja krivice, ni patnje, ni straha. Obrazina ranjivog ljudskog identiteta stupa sa smrću. Mrtvog cara će iznijeti na prijestonoj stolici i na sceni

će ostati glavari kao zavjerenici, pripovjedači i dangube — i lokva krvi u kojoj će se Narator drame po prvi put naći kao u zbilji.

U prigodnom tekstu za afišu predstave *Lažni car* u Crnogorskom narodnom pozorištu (premijera 1. novembra 2003, povodom pedeset godina CNP-a) i sam Kovač potvrđuje takvo stanovište: „Nije li cijela ta priča samo vizija osamljenika zatočenog u pustinji, a povijest tek varijacija o ludilu što nam ga moralisti danomice prikazuju kao lažno trvenje dobra i zla”.

Nasuprot dresiranoj ptici Papagaju koji u Njegoševom *Lažnom caru Šćepanu Malom* kao ravnopravni akter drame rugalački oglašava pojavu vladara — lažnog cara, Kovač je na scenu unio ogledalo kao rekvizit. Koja se to istina o lašcu u njemu odražava, označava li igru s mimetičkim, ukazuje li da je „istinsko” samo pozorište i glumac kojeg vidimo? Niti će se tamo ukazati lažni „neko” niti stvarni „niko”. Začkoljica s ogledalom enigma je za čitača — reditelja, za instrumentarij ludičkog na sceni. Carstvo groteske ima tamnu i svijetlu stranu. Ogledalo je samo rekvizit u kojem će se publika suočavati s iskrivljenim odrazom vladara-glumca, uz jedinstvenu vrstu abortiranog smijeha pred dejstvom tragikomičnog.

Ogoljeno, transparentno, provokativno, performativno — to je, smatram, velikodušna ponuda tumačenja *Lažnog cara* u živoj tvari teatra koja je uvijek u neraskidivoj vezi s publikom i njenom savremenošću.

Didaskalije u ovom Kovačevom tekstu pokazuju višestruko značajan potencijal za scensko tumačenje — upravo kao sastavni dio dramskog zbivanja. Čitamo li *Lažnog cara* potpomognuti njegovim novinskim, političkim esejima, pisanim otprilike u isto vrijeme kad i ova drama, bolje ćemo razumjeti njenu političnost i poetičnost. Može nam se za tren učiniti da bi pripiti Narator u „rastezljivom vremenu zbivanja ove drame” vrlo lako mogao pročitati štogod sa stranica o tiranskim identitetima naših i Kovačevih savremenika — političkih moćnika.

BALKANSKI USUD ILI NEMOĆ DA SE PREUSMJERE TOKOVI ISTORIJE?

Iščitavanje tekstova *Lažni car* i *Danilo* zanimljivo je i zbog sasvim različite organizacije piščevih diskursa u zahvatanju istorijskih znanja o ovim vladarskim ličnostima. Politička prevratnička uloga knjaža Danila i njegov jedinstveni vladarski doprinos crnogorskoj državnosti

povijesti zaokupljaju Kovača kontroverzom historiografski neraščišćene faktografije do naših vremena, uprkos nespornoj uspješnosti vladavine. Drama nastaje u godini kad je Crna Gora, nakon gotovo stotinu godina, povratila izgubljenu državnu nezavisnost, što tematski koincidira s političko-nacionalnim ciljevima koje je ovaj vladar-reformator platio glavom. Okolnost prigode kao bezbjedne tematske političke aktualnosti i obilje historiografskih činjenica kojima operiše ne zadržavaju Kovača da s *Danilom* ostane u korpusu drama koje se bave reinterpretiranjem nacionalne istorije.

Glavni junak knjaz Danilo je decentriran, inicijalna situacija drame je njegova borba za život sa smrtonosnom ranom od metka nepoznatog atentatora. Takvo pozicioniranje glavnog junaka proizvodi više diskursa u odnosu na šire postavljenu temu ustanovljivanja istine nad istorijskim kontroverzama o postavljanju temelja modernoj crnogorskoj državi: jedan je junakov subjektivni, kroz koji podastire nepregledni broj detalja o političkim neprijateljima njegove kratke vladavine i otvara enigmu ko je ubica — atentator; drugi je gotovo metafizički, iz bespomoćnog ropca moćnika — smrtnika, svojevrsnog antiheroja na margini velike istorije, iz bljeska svijesti o zatočenosti u poretku tog svijeta (ova situacija u nekoliko je karakteristična za postupak retrospekcije života junaka u dramama XX vijeka); dok se trećim, hibridno žanrovskim poigravanjem, kroz historiografska fakta intrige o bračnom trouglu između knjaza Danila, knjeginje Darinke i francuskog diplomate Ekara, podriva monolitna patrijarhalna kultura i dodatno polemíše s ideološkim falsifikatima historiografije u širem kontekstu balkanskog XIX vijeka.

Reinterpretiranjem historiografskih činjenica, vješto fikcionalizujući u živom portretisanju istorijskih figura političkih saboraca, ljutih protivnika i beskrupuloznih mešetara, Kovač želi da referira na brojne preživjele balkanske atavizme i ukaže na cikličnost zbivanja u korpusu sociopolitičkih deformiteta koji su gotovo petrificirani opstali do danas. On širi polje demistifikacije izvan omeđenog vremena Danilove vladavine da bi se obračunavao s opačinama jednog trajućeg političkog mentaliteta i otvoreno sumnjao u mogućnost uspostavljanja građanskog ideološkog diskursa na Balkanu. Kovač do kraja drame ostaje pesimističan i neumoljiv u tom stavu — što je ključna tačka aktualizacije teme.

Okosnica glavnog sukoba drame je istorijska činjenica Danilovog vladarskog podviga u razdvajanju svjetovne i duhovne vlasti. Retrospektivne

slike vladavine su pokrenute knjaževom anticipirajućom ispoviješću desetogodišnjem dječaku, budućem kralju Nikoli I: „Ovdje se u prvih deset godina spozna svako zlo i dobro, a poslije se istorija samo ponavlja”. Tom sarkazmu s početka drame slijedi poražavajući zaključak na koncu drame: „Boga se ne bojimo, jer smo ga zamijenili gospodarom. *Bibliju* ne čitamo, jer smo nepismeni, a kad nam je drugi čita, ne slušamo, jer mislimo da bismo je mi bolje čitali, iako smo nepismeni. A i to što u njoj piše nije naročito. Nama je čudno kad Propovjednik kaže: ‘Ne radujte se padu vašeg neprijatelja’. Pa mi se radujemo nesreći i padu prijatelja, a kamoli neprijatelja. Vjera propovijeda nadu, a mi smo, dragi moj Ekare, svaku nadu izgubili. Kod nas vladike više liče na vojna lica nego na duhovnike. A kad bi Mesija sutra došao, rekao bi: ‘Vama poklanjam vašu vlastitu sudbinu jer vi drugo ništa ne biste ni prihvatili’”.

Tokom jednostrane i samodestruktivne radnje, u fragmentima retrospekcije, pogotovo u monološkim dionicama u kojima dominira patos i izraziti fizički i duševni bol, Kovačev junak — vladar, preko bespoštednih priznanja makijavelističkih metoda u obračunima s političkim neprijateljima, poriče „herojsko” u samoj srži svake političke borbe.

„Danilov trbuh pun olova, rana koja krvari poput one Filoktetove, ritualna je rana, i baš kako treba po tragičkoj matrici, to je rana koja čini tragički očiglednijom sudbinu ovog vladara”, zapisala sam u rediteljskoj bilježnici, pripremajući predstavu za koprodukciju Crnogorskog narodnog pozorišta i Kraljevskog pozorišta Zetski dom (premijera 1. novembra 2007). Ta natuknica mi je pomogla da rediteljskim postupkom učitam dramsku situaciju dvorenja samrtnog — mrtvog, da na ritual crnogorskog pokajanja okupim sve aktere i izložim ih prozivanju na učešće u junakovoj igri sa smrću kao na neku vrstu improvizacije u sastavljanju, dopričavanju i aktuelizovanju istorijske priče.

Kad dramska intriga pokrene nagađanja o tome jesu li u knjaževom trbuhu politički meci Istoka ili Zapada, je li u pitanju srpska odmazda ili ostrašćena bratska crnogorska ruka vođena neshvatljivom „crnogorskom samomržnjom” (kako Kovač iz usta svog glavnog junaka kvalifikuje naš specifični politički mentalitet), lična drama osujećenog talentovanog vladara u balkanskoj zabiti dostiže kulminaciju. Upravo tada, u predsmrtnom knjaževom ropcu, Kovač iznenada razvija bračni trogao — stavlja svog junaka u rivalitet s prijateljem, francuskim diplomatom Ekarom. Da li to pisac pokreće motiv ljubomore da bi ličnom

dramom oživio nagon za životom i još jednom potvrdio strasnost karaktera ovog vladara „od krvi i mesa”? Ovim melodramskim uplivom fasbinderovskog melodramskog manira, rekla bih, zaustavljen je retrospektivni niz slika iz Danilove vladavine, vladar je već u situaciji suočavanja sa smrću. Drama se okončava dugim i gorljivim predsmrtnim disputom glavnog junaka: o državi kojom vlada kao o statističkoj grešci na političkoj mapi, kroz prokazujuće sočne anegdote iz spoljnopolitičkih državnih aktivnosti, uz mazohističko izazivanje smrtnog ropca izvođenjem dokaza o uzaludnosti emancipatorskih napora u društvima bez institucionalne, stručne i moralne kapacitiranosti. Ova junakova vizura na vlast i *Danilo* otvara temu ograničenih mogućnosti u preusmjeravanju tokova istorijskih događanja i neminovnost žrtve — i to je ostalo zapisano u mojoj rediteljskoj bilježnici.

TRIJUMF ZLOČINACA I POTPUNI KOLAPS INTELEKTA

Različita po temi i dramaturškim odlikama od prethodne dvije, drama *Isus na koži* (1992) direktno preispituje balkansko-jugoslovensku svakidašnjicu nakon pada Berlinskog zida i tokom građanskog rata u Jugoslaviji, kao i specifične vidove otpora i podrške samovolji vlasti, u zatvoru kao prostoru događaja, dakle u instituciji društvenog sistema u kojoj su političko-socijalne konstante i promjene na totalitarističkom biću poretka uočljive na poseban način.

Diskursom na kriminalizaciju društva u tom izolovanom prostoru funkcionalizacije, disciplinovanja i mehanizacije čovjeka i nacionalističko-patriotsko-kriminogene fenomene iz šireg društvenog plana ratnog zbivanja, koje kontekstualizuje, Kovač evocira savremeno zajedničko iskustvo sloma sistema vrijednosti.

Polemički interes u razdoblju „smjene ideologija i kolektivnog presvlačenja nacije”, kako sam Kovač imenuje ovaj društveni milje, podređen je strukturisanju jedne realističke drame za koju uzima junaka s margine društva. Dvadesetogodišnjem mladiću, pod nadimkom Isus, namaknute su lisice igrom slučaja i bez krivice (kriv si za ono što si naučio da uradiš) i taj glavni junak nadalje, prebivajući iz zatvorske sobe u zatvorsku sobu, zadobija i nosi sve odlike tragičke radnje koja se odvija uz razvoj i gradaciju nesavladivog osjećanja nepravde.

Paradoks moderne drame na koji Sarazak gleda kao „da nas sama zaptivenost mikrokosmosa uporno vraća zabranjenom makrokosmosu

i spoljašnjosti u kojoj se dešava kretanje svijeta”, Kovač konkretizuje realističkim prosedeom drame smještajući zbivanje u klaustrofobične zatvorske sobe i ograničavajući ga spoljašnjom situacijom građanskog rata zaprepašujuće okrutnosti.

Kontinuitet dramskog zbivanja je razbijen fragmentima koji su hroničarski poređani u razdoblje od četvrtka 21. novembra u 17 časova do četvrtka 30. jula 1991. u 12.30 časova. Situacije se po ovom hroničarskom principu nižu kroz scene tortura i trauma, postupno se uvode u radnju novi i novi akteri, dok se jednovremeno steže obruč ratnog dešavanja.

U kontekstu kolektivnog nadmetanja oko toga čija su zlodjela ušla u istoriju Centralnog zatvora (i sam pisac je s etiketom nepodobnog umjetnika na šest dana dospio u ovaj zatvor 1974), Kovač iz usta beskrupuloznog zatvorskog nadzornika spjevava ciničnu odu popravnoj instituciji totalitarističkog društva: „Mi ovde imamo biblioteku i bioskop, čak i hipodrom... čitava polja hmeljišta. Uskoro ćemo imati i pivaru. Odavde su izašle generacije maturanata. Iz redova bivših osuđenika, danas imamo vredne ekonomiste, pravnike, profesore... već imamo i nekoliko generala koji su za kratko vreme postigli čuda na ratištima i tako dobili visoke činove...”

Isus na koži pulsira konkretnom aktuelnošću sadašnjice. Junak je na vrhuncu zapleta konačno stavljen pred izbor između zatvora i odlaska na front, „između slobode i samice” — kako pisac ironično formuliše ponudu koju mu čini brat, proslavljeni borac iz eskadrona smrti: „Trebalo je samo da potpišeš papir kod upravnika. I da brišeš iz ove sraonice. Dao bih ti nekoliko dana. Da vidiš kevu. I curu. Razmisli. Sam biraš između slobode i samice...”

Regrutovanjem zatvorskih osuđenika, Kovač kontekstualizuje aktuelnu društvenu otuđenost usred ratnog bestijanja.

Centriran i situiran kao zdrav među bolesnima, nakon odbijanja ponude, Isus dodatno postaje meta političke tiranije. Izborom da ostane u zatvoru, samoizoluje se i otuđuje, ali njegova otuđenost, kako čitam, nije samo ontološke nego i političke prirode.

Dvije tetovirane kože zatvorenika su zadati kostimi ove drame — raspeće na tijelu glavnog junaka, zatvorenika po nadimku Isus, i crtež zmija koje palacaju jezicima na tijelu zatvorenika po nadimku Zmija. Ti kostimi — tijela su skup vanjezičkih znakova kojima barata scenska parabola na kraju komada. Tetovaža raspeća na tijelu glavnog junaka

nastaje činom na sceni po pravilu — koje u drami realizma ustanovljuje Čehov — da puška koja u prvom činu visi na zidu mora opaliti u posljednjem.

Nema neizvjesnosti da će smrt Isusa označiti kraj drame — u posljednjem fragmentu ove zatvorske hronike puca se u tetovirano raspeće na koži. Scenska parabola o bijegu zatvorenika — pobunjenika, ustrijeljenog u trenu nevinog pokušaja fiziološkog pražnjenja u kukuružištu, subverzivno računa na skarednost preko znaka tetovirane kože — na Raspeće.

Smjenjuju se replike imeđu Isusa i zatvorskog čuvara Pijavice: „Samo sam hteo malo da odmaknem... prikenjalo mi se... Da se dobro iskenjam i da se vratim... Onda idi. Kenjaj. Ovde, šefe? Tamo, tamo. Možda ovde? Idi desno. Tako. Još desno. Iza tog žbuna. Ne bih voleo da nagazim na tvoju minu... Je li ovde dobro? Još tamo prema kukuružištu. Valja li ti ovde, šefe? Tu je blizu. Ne mogu više da izdržim, čoveče. Usraću se. I da ti kažem: moje govno ne smrdi. Verujem ti. Ali ostavi ga što dalje, molim te. To je jedino što nam ostavljaš. I po čemu ćemo se sećati da je Isus bio ovde. Sad se izivljavaš, direktoru sraonice. Čuvaru drkotine i pišaline. Sad me pusti da to obavim. Već je prigustilo. Onda trkom u kukuružište. Tamo te niko neće gledati. Samo da se vratiš. Nemo' da mi zбриšeš”. Slijedi didaskalija: „Isus odmiče, sve brže i brže prema kukuružištu. Pijavica ga prati kroz durbin snajperice. Nišani Isusova leđa i tetovirano raspeće. Tišina je. Samo se čuju zrikavci... Pucanj. Pogađa Isusa u leđa...”

Doslovni i konkretni znak tetoviranog raspetog Isusa (uz tetovirane zmiје, nasuprot mu) sadrži bogatu simboliku označenog. Hroničar u dramskom tekstu u didaskaliji na kraju drame ostaje zaglušen bukom aviona i detonacijom bombi, i jedino što vidi je silueta političko-policijskog egzekutora, uz svjetlucavo palacanje zmijskih jezika na satanistički tetoviranom tijelu zatvorenika — policijskog doušnika.

Razorna je banalnost realiteta u koju pisac smješta sliku Raspeća i samu hrišćansku predstavu o Hristovom stradanju i čovjekovom spasenju. U istoj političkoj stvarnosti jugoslovenskih totalitarnih devedesetih godina XX vijeka, koju kontekstualizuje ova Kovačeva drama, beogradska umjetnička grupa *Škart*, kako se živo prisjećam, direktno vulgarišući performansom *Tvoje govno — tvoja odgovornost*, budila je individualnu svijest građanina. Za rediteljsku analizu možda ostaje

inspirativno i referiranje na Pekićevo *Vreme čuda*, na ciničnu dilemu da li smo spaseni ili su pijani Rimljani umjesto Hrista razapeli nekoga tamo Simona Kirenjanina.

Iz nikad dobrog svijeta ratova i kazamata, ova drama proziva na radikalna čitanja, a njena realistička struktura (najprije je pisana kao televizijska drama), s prenapučenim simboličkim vrijednostima, izazov je u teatarskim istraživanjima.

Primijetiću još: tri su leša glavnih junaka u završnim prizorima na pozornici ove tri drame. „Između politike i ubojstva stoji krvna veza”, Kovačeva je teza koju osnažuje dramama *Lažni car*, *Danilo* i *Isus na koži*.

* * *

Političnost i polemičnost su aparatura lične laboratorije i sam pokret duha ovog pisca. Ako uvažimo i činjenicu da Kovač živi i piše u doba stalnog preoblikovanja dramskog teksta, nužno svjestan novih konvencija teatra u vremenu postdramskog i postrediteljskog pozorišta, lakše ćemo prepoznati crtu ambivalentne otvorenosti njegovog dramskog teksta kao i te kako pogodne za scenska učitavanja savremenog i politički aktuelnog, pa tako i za nova izvođenja.

Radmila VOJVODIĆ

POLITICAL POWER CONTROVERSY AND OUR BALKAN DESTINY:
A STAGE DIRECTOR'S VIEW OF MIRKO KOVAC'S PLAYS

Summary

Finding that the legacy of Mirko Kovac's plays is authentically critically characterized by the social milieu of the era and the literary-theatrical engagement of „here and now”, the author of this essay seeks answers to the question why this drama letter has potential for theater exploration and new stage readings.

From a directorial-interpretive angle, it focuses on three stylistically and genre-diverse dramatic texts — *The False Emperor*, *Danilo* and *Jesus on the Skin* (written for the bloody period of the breakup of the Yugoslav state, when the social scene was ruled by nationalist populism with a charge of neo-fascist self-censorship and collective censorship) — which in a unique tragic-grotesque span of action, address the universally-posed theme of the controversy of political power and the inability to redirect the course of history.

This points to the starting points for establishing a theatrical text, proving that in these plays Kovac draws a picture of a world that is always aesthetically formed and

carnivalized to some extent, and that ambivalent openness to the stage readings of contemporary and politically actual affairs is a reflection of the strategy of the writer conscious of new theater conventions, whose dramatic work stands deeply embedded in the drama developments and thematic preoccupations of European playwriting.

Keywords: *political* — polemical, individual — community, actualization, performative, theater engagement, theater text, tragic grotesque