



Михајло Панџић

ДУШАН КОВАЧЕВИЋ, ДРАМСКИ ПИСАЦ

Говор о очигледностима најтежи је облик говора. Како, сагласно том ставу, говорити о писцу чије дело готово сви познајемо, које готово сви волимо и које, како год да се гледа, чини непомерљив, свакако ведрији, катарзично просветљен део нашег доба и наших живота?

Прича о драмском стваралаштву Душана Ковачевића не мора нас вратити у зору света, али да би нам магија његовог дела постала унеколико јаснија и још ближа (одушевљено прихватање је унапред урачунато и не тражи посебно објашњење), мора се ипак почети поиздаље, јер у пословима књижевности, а напосе позоришне уметности, није све од јуче, нити се појединачни стваралачки домаћаји могу разумети изван контекста традиције, историје и културе. Да тога контекста нема, не бисмо знали шта је добро и вредно, а шта супротно од тога, шта се кандидује за вечност, а шта не преживљава ни сутрашњи дан. Писац и његово дело увек су резултанта колико индивидуално-биографско-психолошких толико и општедруштвених процеса: речју, оног неумољивог а нужног стицаја тек делимично објашњивих околности у којима се улучи несвакидашња прилика и неки глас дође у (заслужену) позицију да говорећи о себи и из себе, о другима и за друге, заправо говори о свима, какав је случај управо са Душаном Ковачевићем и оним што је написао тај *смеховићи вигар* и *виговићи шумач* свега што сањамо и шта нам се догађа.

Одавно је речено како је сан сваке писане књижевности да једном, макар и у неизвесној будућности, постане – усмена. Историјски гледано, такав сан постаје стварност врло ретко, а у модерним временима готово никада. Ако старије епохе и познају понеки илустративан случај (на пример, у српској књижевности: прича о тамном вилајету, романтичарска и химничка поезија, Његошев *Горски вијенац*, поезија за децу), то нипошто не може променити смер основне стваралачке процедуре у којој писана књижевност усваја сиже, говорне формуле, сентенце и идиоме усмене књижевности. Тек спорадично се деси да буде обратно. Откад је света и века књижевност се храни усменошћу, коагулираним искуством које се најпре слегне у живом језику, а од модерних времена она освешћено апсорбује и властиту традицију, одазива се на њу, мења је, креативно проширује и тумачи, односно стално реинтерпретира и реконтекстуализује њене кључне елементе обликоване и наслојене у прошлости.

Видљиво је то у свим књижевним родовима и врстама, па на посебан начин и у најстабилнијем књижевном облику – драми, има ли се на уму и њена типологија, и њена композиција, и конститутивни елементи и модели њеног постављања, грађења, одвијања и разрешења. Чак и када је у прошлом веку оснажено настојање да се тај књижевни род заснује на другим основама и на новим принципима (антидрама, театар апсурда, гестуална драма или перформанс, итд.), сви ти покушаји подразумевали су

постојање миленијумског драмског архибрасца, без обзира на то да ли су га радикално порицали, разграђивали, поигравали се њиме или настојали да га употребом појединих његових делова или пренаглашавањем одређених аспеката изнова прочитају и узглобе га у контекст нових, махом теобних и суморних епохалних прилика.

Будући да драма још од античкога доба, преко средњег века, ренесансе, просветитељства, класицизма, романтизма, реализма и модернизма, све до данашњих дана има инхерентну потребу да се меша у сва животна питања (појединачне и опште природе), да их описује и проказује, да их коментарише и мења, да забавља и да подучава, па би се могло рећи и да настаје управо из тих порива, неизоставно треба нагласити да крајњи резултат свих тих једноставних или сложених стваралачких механизма зависи од надахнутог и занатски компетентног појединца, од индивидуалног талента који ће сопствено, из неког разлога за њега важну причу, инвентивним коришћењем уведених драмских поступака учинити уметнички непоновљивом и истовремено је, снагом свога дара и умећа, подићи на виши, управо општеважећи ниво. У српској драматургији нашег доба за доказ да једино може бити тако нема бољег и репрезентативнијег примера од Душана Ковачевића и његовог драмског опуса.

Откуда Ковачевићева имагинација вуче корене, из ког се тла она храни? На то питање није тешко одговорити, довољно је ићи у позориште (ту се све види) или прочитати понеку његову драму. Ово је важна дигресија: Ковачевићеве драме могу се читати, и бивају читане, као и сваки други књижевни текст, независно од могуће инсценације, јер су, пре свега, добра, занимљива и духовита дијалашка литература која сваког читаоца понаособ подстиче да сам замишља ликове и смешта их у одређени амбијент. Сваки маштовитији читалац, а изгледа да друкчији и не постоји, јер човек без маште нема ни жељу ни потребу ни да пише ни да чита, потенцијални је прото-редитељ Ковачевићевих сценарија и драмских текстова. Многи такав, па и сам писац који се често јавља као њихов први позоришни режисер, види их и разуме на свој начин, сагласно властитим афинитетима, искуству, знању, узрасту, времену и месту постојања.

Друго питање: – Каква је природа и како настају Ковачевићеве позоришни комади? – нужно и неизбежно нас враћа српској драмској традицији, која је у свом магистралном току превасходно комичке природе, с тим да се сам појам *комеђије* у датом случају, а што ће се показати пресудно важним и за Ковачевићево дело, мора схватити шире и флексибилније од његове уобичајене, енциклопедијске или уџбеничке дефиниције. Најзначајнији српски писци, сви одреда, почевши од оца српског позорја Јована Стерије Поповића, преко Бранислава Нушића и, у модерним временима, Александра Поповића, сваки на свој, непоновљив, испоставиће се, далекосежно обавезујући начин, направили су специфичан драмски амалгам који у основи има темељна обележја комедије (лик комичан већ својом појавом и својом доминантном цртом; заплет који по правилу почива на предимензионираности и забуни; смех као примарну реакцију на драмску радњу; хуморну атмосферу и сатирични тон; сценска приказанја у којима бивају препознате и актуелне прилике и девијантне црте конкретне заједнице, с тим да те црте, изгледа, имају неограничен рок трајања), али су коначне последице тако схваћеног, постављеног и реализованог „веселог позорја“ по правилу горка гримаса, очај, апсурд и неверица како се и зашто све то што смо

видели баш нама збива. Нисмо ли управо по античком учењу предестинирани да живимо трагедију која има образину комедије?

Оно што се може рећи за Стерију, Нушића и Поповића може се, без остатка, наравно, уз цео низ креативних, иновативних допуна, рећи и за Душана Ковачевића. Он сам, што имплицитно, што изричито, потенцира ту везу са претходницима чији дух и искуство баштини, продужавајући традицијску вертикалу привидно комички одређене *националне драме* (у двоструком значењу те синтагме, као позоришног, књижевног облика, али и као трауматично проживљене историје), и после свега отварајући нови уметнички, а уједно и сазнајни хоризонт који у само средиште (можда би било боље рећи – само срце) његових драматуршких настојања доводи човека обретеног, мимо сопствене воље, у кошмару и безизлазу прошлог века и непосредне садашњице. У таквим околностима и у таквим временима и најозбиљније људске манифестације и тривијум свакидашњице, хтели не хтели, вођени наддетерминантном случајношћу, несистематичним лудилом вишег принципа и непознатог (не више божанског) порекла, добијају облик гротеске.

У једном разговору, на моје питање како види сопствено стваралаштво у односу на српску драмску, а посебно комедиографску традицију, Душан Ковачевић одговорио је овако:

„Бранислава Нушића сам више волео да читам него да гледам. Његову *Ауџиобиографију* сам прочитао барем пет-шест пута и мислим да је то можда најбоље што је он икада написао. Али, када сам упознао Стерију схватио сам у чему је суштинска разлика између та два велика писца. Чак и данас када нешто пишем питам се да ли то припада Нушићевом или Стеријином типу драмског мишљења. Настојим потом да се прво окренем на Стеријину страну, а затим се трудим да се од свега тога одмакнем.

Нушић је писац типова. Да је живео у другом времену и друкчијој, богатијој и флексибилнијој средини, Нушић би сигурно постао сјајан водвиљски писац. При том, водвиљ нипошто не треба схватати као нижу драмску врсту. Добро написан водвиљ исто је што и добро написана драма, то јест, права уметничка литература. Зато га има тако мало. Нушић је, међутим, застао негде на пола пута између водвиља и жеље да напише класичну драму. Он има механику водвиља, а реченицу драме, па се дешава да не даје ни прави водвиљ, јер му типови постају ликови, ни драму, јер му смета механика водвиља.

За разлику од Бранислава Нушића, Јован Стерија Поповић је писац карактера, и то је кључна разлика између њих двојице. Та разлика је и парадоксални основ српске комедиографске традиције и савремене српске комичне драме. Стерија и Нушић су две шине по којима данас путује српска драмска књижевност. Сад, неко иде једном, а неком другом шином, неко се, попут мене, ослања на обе. Увек се неко мења на челу те композиције, па ће тако, верујем, ускоро неки нови талентовани драмски писци целу композицију повући још мало напред.”

Тако добро одвагнутом и проницљиво уобличеном одговору није потребно додатно објашњење, нити посебан коментар. Потребно је, евентуално, мало проширење, мало бочног светла. Пишчево настојање да се најпре окрене на Стеријину страну, то ће рећи да обликује одговарајуће карактере (парадигматичан пример: Илија Чворовић из *Балканској шиијуна*), само је нужан али не и довољан услов постизања слуће-

не и тражене драмске илузије. Да би се та драмска илузија остварила, сматра писац, потребно је одмакнути се корак или два од регула традиције. На пример, напустити императивну дидактичност и морализам Стеријиних комада и заћи у затамњену нигдину апсурда, то јест, непостојање стварног разлога прогласити за једини могући, стварни разлог. Тај корак или два даље суочава и нас и писца са понором: нема више судбинских налога, хуманистичких и етичких проповеди, социјално или психолошки мотивисаних карактерних особина које одређују живот драмске фигуре. На тај начин отвара се онај неименљиви, али за сваку уметност пресудан други, симболички план на којем реалитет, дакле, сам живот, добија смисао и дубину.

И како год да се гледа, у Ковачевићевим „комедијама“ тај план никако није весео, него се њиме потврђује прастара истина да се најдубље од свих, сардонично и зацењено, смеју пометеници и очајници, они пред којима се отворила провалија бесмисла и безразлога као јединог делујућег разлога. Смеју се они који, погубљени у историјском времену, слаби и немоћни да нешто разумеју (има ли се и може ли се, строго узев, ту шта разумети?), не знају шта ће са собом и где да се деду. Најтрагичније од свега је то што и нама, читаоцима или гледаоцима, управо такви ликови делују – смешно, јер су збуњивост и несналажљивост класични механизми изазивања смеха, откад је света и драме у њему и о њему. Једини простор очуваног достојанства човековог остао је његов очај. После свега, свих пролома и ужаса историје, и после сазнања да је непорециво сам и пред животом и пред смрћу, човеку, односно Ковачевићевом јунаку, не преостаје ништа друго него да, како је учио стари филозоф, стави главу у шаке и да јеца, макар то у другима будило сажалење или смех.

Управо оцртани предлог тумачења неколиких кључних својстава драма Душана Ковачевића води нас другом акценту из његовог наведеног, аутопоетички осенченог одговора. Настојање да се оде даље од Стерије и Нушића, а да се, при том, остане у линији кретања задатој њиховим делом, подразумева стално саображавање драмског текста добу у којем се драмски текст пише. Ако су, на посебан начин, и Стерија и Нушић, а касније и Александар Поповић, остали јединствени, незаменљиви сведоци својих епоха, описујући њихове најкарактеристичније појаве, али и екстрахујући из њих оно што је непроменљиво и вечно, те су нам и данас због тога драги и важни, и увек изнова читамо и гледамо њихова дела да бисмо у њима видели себе, може се рећи да се Душан Ковачевић неминовно морао запутити назначеним смером (писца, понављам, према Елиотовом учењу, одређује традиција у истој мери колико и његов индивидуални таленат), и да је ту, како он вели, „целу композицију“, снагом свога опуса, повукао даље. Укључујући и илузије које ствара и знакове свога доба и манифестације оних колико појединачно људских (карактерних) и оних општедруштвених (менталитетских) својстава што се, нажалост или на срећу, зависи како се гледа, никада неће променити. Те илузије стварније су од стварности, будући да смисао сваке истинске уметности није у томе да репродукује стварност, него да гледајући у њу, сагради неку нову, обесмрћену стварност, која, тешке ли судбине, надживљује сваког појединца, па, неизбежно, и онога који ју је створио.

Драмски опус Душана Ковачевића врло је богат, разноврстан и разгранат, али захваљујући како својим градивним константама и значењским исходима, тако и непо-

новљивом, препознатљивом, инвентивном, стално изненађујућем ауторском духу који се у њему обликује и њиме исказује, слојевит и кохерентан. Тај опус је чврста, добро утемељена и још боље саздана грађевина са великим бројем међусобно повезаних одаја. Како би појединачна анализа сваког дела наречене грађевине изискивала једва замислив аналитички напор и писање замашне студије којом, ипак, ма како добро она била постављена и изведена, не би било могуће исцрпсти баш све што би се о Ковачевићевим драмама могло рећи, потребно је, за дату прилику, сагледати његов драмски опус исцела, и у широким потезима описати његове кључне (поетичке) карактеристике и унутрашње промене.

Душан Ковачевић је, што није без значаја, један од ретких српских драмских писаца, па и писаца уопште, чији је рад, упркос спорадичним приговорима и оспоравањима махом идеолошке природе, примећен и дочекан одобравањима већ на самом његовом уласку и у књижевност и у позориште, али сам аутор никада није постао синоним творца популистички, пучки схваћеног театра, што је искушење и циљ највишег могућег реда – сачувати у писању снагу отмене, узвишене, на тренутке свечане, на тренутке макабричне уметности, а истовремено постати и остати општепознат, омиљен, потврђен и признат. Треба рећи и то да прихваћеност Ковачевићевог дела није наишла на одговарајућу критичко-интерпретативну реакцију. При томе не мислим на заиста велик број позоришних критика, приказа и нешто ређих студија, есеја и академских радова написаних поводом пишчевих драмских комада, него на изостанак критичког одговора и аналитичке реакције саображене дубини и сугестивности (нарочито сугестивности!) посматраног опуса, која би макар покушала да се примакне, ако не и да реши његову трајну актуелност, па, делом, и привлачну енигматичност. Томе није узрок мањкавост, лењост или некомпетентност критике, напротив, већ ту делује једна сложенија, мање видљива закономерност која каже да оно што је свима пред очима и свима у срцу, оно што је, како сам већ написао, сасвим очигледно и у великој мери саморазумљиво, не захтева нити потребује посебно тумачење. Лепо је, узбудљиво и разгаљујуће по себи и – тачка.

Како је добро знано, Душан Ковачевић је аутор драма *Мараџионци џирче џочасни круџ* (1972), *Радован Трећи* (1973), *Шџа је џо у људском бићу шџо ја води џрема џићу* (1976), *Пролеће у јануару* (1977), *Свемирски змај* (1977), *Лимунација или кафана без сведока* (1978), *Сабирни ценџар* (1982), *Балкански шџијун* (1983), *Свети Георџије убива аждаху* (1984), *Клаусџрофобична комедија* (1987), *Професионалац* (1990), *Урнебесна џраџедија* (1991), *Лари Томџсон, џраџедија једне младосџи* (1996), *Конџејнер са џеџ звездица* (1999), *Докџор Шусџер* (2001), *Генерална џроба самоубисџива* (2010), *Живоџ у џесним цџелама* (2011), *Реинкарнација* (2011). Написао је и сценарија за филмове *Бе-шџије*, *Посебни џреџман*, *Мараџионци џирче џочасни круџ*, *Ко џо џамо џева*, *Underground*, *Професионалац*, *Свети Георџије убива аждаху*, а томе треба додати и радове за телевизију, потом романе *Била једном једна земља* (1995) и *Мега џева блуз* (2004), те књигу наративно-есејистичких расправа *20 срџских џогела (Срба на Србе)* (2008).

Тако обиман, развијен и целовит опус, који наставља да расте и да се грана, природно показује више лица, па, сагласно томе, и више начина обликовања и иновирања драмске илузије. Оквирно узев, Ковачевићев опус настајао је у три фазе, и хронолошким

следом треба га и описивати и тумачити, с тим што ваља рећи да је за сваку од тих фаза карактеристичан по један тежишни, по свему антологијски комад који сумира и оличава стилске и структурне особености писања драма у датом стваралачком периоду. (За другу фазу карактеристична су два антологијска дела.) Стога ми се чини да је у општем приказу Ковачевићевог драмског опуса умесно применити модел интерпретативне синегдохе, по принципу да је оно што је специфично у највреднијим делима специфично и за остала. Наравно да у том случају остаје трајно отворено питање да ли је оно што је највредније настало по моделу ауторске „стандардизације” или, супротно од тога, пробијањем и превазилажењем уведених стваралачких принципа и „правила”. Како год, три фазе Ковачевићевог рада одређују три начина грађења драмске илузије, што се најизразитије, уметнички најуспелије види у комадима *Марајџонци ширче њочасни круј*, потом *Балкански шџијун* односно *Професионалац* и *Лари Томјсон – шраједија једне младосџи*.

Антологијска драма *Свеџи Георје убива аждаху*, зарад своје посебности, остаје изван овако предложене систематизације, и уједно ту систематизацију релативизује, чини је условном и применљивом тек у оперативне, аналитичке сврхе. Под појмом „драмска илузија”, а трагом теоријских концепција кључних за формирање одговарајућег интерпретативног контекста, подразумевам „ефекат који драмско дело има на публику”. Будући да се управо у произведеном/изазваном ефекту уочава кључна разлика у начину на који неко драмско дело настаје, ваља те начине описати и запазити шта је у њима инваријантно, а шта променљиво. Енциклопедијски речено, прва Ковачевићева фаза у знаку је црнохуморне, хиперболизоване, парадоксалне игре, друга је превасходно критички и сатирички настројена, док трећа, појавом измештених, цврцнутих, ишчашених, једва вероватних јунака, преиспитује сам појам стварности, свдећи га на основна питања који је и какав је то уопште свет у којем живимо.

Први репрезентативни Ковачевићев комад *Марајџонци ширче њочасни круј* има традиционалну конструкциону схему са развојем радње по Аристотеловим принципима: узлазном линијом напетости, карактерима, мислима, говором, сценом и музиком. Креативни искорак одвија се у пољу гротескног третмана света који се и заснива на укрштању и спајању диспаратних, међусобно поричућих елемената у очуђену целину, од чега онда пресудно зависи и природа дате драмске илузије. Драмско преиспитивање окоштале патријархалне традиције, приказ њене тамне, усудне стране, њених траума, обичаја и норми понашања, изведено је поступком обртања перспективе, оглашавањем сумње у све облике уведених, од смисла испражњених друштвених, породичних и интерперсоналних регула и поредака: свет се, излази отуда, исцрпљује у тамној инерцији, у голој механици, у хаосу и беизлазу, у очају који гони на смех. Макабрични хумор у споју са бурлескном атмосфером кључне су карактеристике, а уједно и вредности комада *Марајџонци ширче њочасни круј*. Гротескно-комични и црнохуморни ефекат *Марајџонаца* остварен је инвентивним поступком драматуршке инверзије, праћеним одговарајућим смехотресним језичким обртима и решењима, пародијом, контрастом, неверицом и хиперболом.

Балкански шџијун и *Професионалац* реализовани су као реалистичке психолошке драме обликоване око ексцесног, инцидентног и, како се испоставља, такође пара-

доксалног језгра. И оне такође имају традиционалну драмску форму са догађајима који су каузално конституисани, то јест, нижу се један за другим по законима вероватности и нужности, један другог најављују и објашњавају. Одступање се уочава у цикличном понављању гласа радио-спикера и у коришћењу музике. Реалистички проседе и психолошки мотивисани јунаци одређују положај готово свих протагониста. Тематизујући и вивисекцирајући природу тоталитарне свести, аутор је зашао у поље политичке и друштвене сатире. Илија Чворовић из *Балканској шћијуна* представљен је као неко ко, самлевен у идеолошком жрвњу, „преваспитан“ и припитомљен у поданика, наопако „чита“ и разуме стварност, што на плану гротескне стилизације Ковачевић приказује као лудило (параноју), док се Лука Лабан, јунак из *Професионалца*, јавља као освешћени резонер, као неко ко са горчином окајава своје служење демонима идеологије. (При том, он од усмене књижевности, бележећи управо оно што приповеда Теја Крај, ствара писану књижевност!) Немогућност разумевања, накнадне спознаје или кориговања реалности у којој су живели и живе главни јунаци тих двеју драма чине основу Ковачевићеве парадоксалне, сатиричне драмске стилизације. Такву основу аутор обogaђује укрштањем са неколиким цртама и поступцима традиционалне комедије (забуна, неверица, замена идентитета).

За разлику од аристотеловски устројених комада из прве две фазе (прва је у знаку *алејорије*, а друга у знаку *сашире*), Ковачевићева драма *Лари Томисон — ѿрагегија једне младосћи* из треће стваралачке фазе (а она је у знаку *сошције*) проблематизује, пре свега, саму природу и принципе конституисања драмске илузије и перцепције реалности. Душан Ковачевић у назначеном комаду помоћу уметања новог фабулативног тока разара сужејну линију о позоришној представи која касни пред очима „стварне“ публике, прекида је и стално интензивира преклапањем и премештањем делова драмске радње. При томе користи аудио-визуелна гомилања, циклична понављања, игре речима, неочекиване обрте, метафорична и симболична поигравања идиомима којима контрастира, успорава, убрзава и контрапунктира ток драмске радње. Таквим поступцима, привидно чувајући озбиљан реторички тон, а у ствари га непрестано смеховно релативизујући, писац успева да ликове обликује и предочи као једва замисливе, хиперболисане, али ипак вероватне креатуре. Доследно нарушавање потенцијално озбиљног садржаја алогизмима, псовкама, каламбурима и реконструисаним драматуршким поступцима традиционалне комедије и трагедије, трајна је одлика *ковачевићевској* гротескног стила којим се посредује и реализује идеја приказивања света као луднице. Ироничним, понекад еуфорично-френетичним, понекад апокалиптичним тоном, одређујућим својством Ковачевићевог драматуршког дара, изражава се неизлечива апсурдност света, његова озраченост незнањем и бесмислом у сваком историјски конкретизованом случају или окружењу.

Причу о страдању ратних инвалида у време Првог светског рата која је послужила као основа драме *Свети Георије убија аждаху* Душан Ковачевић чуо је у детињству од свога деде. Прича се одвија на два плана. Први прати судбину страдалника који су, према пишевим речима, „обележени од рођења“ и „осакаћени у два претходна балканска рата“, мобилисани по казни, упућени на планину Цер, у аустроугарско-српску кланицу и тако унапред отписани. Други план заснива се на динамици љубавног

троугла, и нека је врста интимне драмске противтеже општеисторијским, епски представљеним околностима.

Двослојан, трагички одређен сиже који није омогућавао било какву комичку интерпретацију зачео се најпре у ауторовим мислима и радионици као могући роман, да би потом постао драма у ужем смислу те речи, а годинама касније добио и форму филмског сценарија. *Свети Георгије убија аждаху* једини је комад из опуса Душана Ковачевића у којем, осим неколико црнохуморних призора, изостају комичка структура и интонација. Тај комад је у целини, и темом, и језиком, и начином реализације, окренут трагичкој димензији човековог страдања, колико појединачног, толико и колективног. Све то се, без обзира на разлику моделовања и представљања драмске радње, у крајњој инстанци у потпуности уклапа у пишчево настојање да сценски, истина, за њега нетипичним поступком, прикаже шта бива са човеком у времену, свеједно да ли се оно види као оскудно, идеолошки залеђено, револуционарно турбулентно, транзиционо, свакодневно монотono или крваво ратно.

Исход је увек исти. Сви су на губитку. И они који су уверени да владају збивањима историјског тока и они који су његове жртве.

„Сабирни центар“ значењских резултата трију описаних, кореспондентних фаза драмског стваралаштва Душана Ковачевића, обogaћених и проширених посебношћу драме *Свети Георгије убија аждаху*, свакако је гротеска. Она подразумева присуство смрти у свакој, па и у комички осенченој егзистенцијалној ситуацији, односно на такав начин предоченом драмском гесту. Можда најпре у њему, јер је гротеска једина могућност да се смејемо смрти. Гротеском се, наиме, оглашава темељни егзистенцијални парадокс, дат у естетизованом, уметничком кључу: читаоци и гледаоци се понекад урнебесно, а понекад горко смеју представљеном свету који у својој основи није нимало смешан, напротив, апсурдан је и пун смрти. Ковачевићева драма незамислива је без тог парадокса, он је њена суштина, тачка од које се креће и тачка у коју се све враћа. Уобличавање драмске илузије са доминантним циљем представљања гротескно-комичне визије света, следствено томе, неизоставно изискује обликовање и оглашавање упечатљивих, измештених, *ковачевићевски* изобличених ликова, без којих наречена илузија не би ни била могућа, будући да су они њени репрезенти, њени кључни протагонисти, у духу прастарог правила да је драма онаква какви су ликови у њој.

Да би створио драмску илузију посувраћеног света, који је, гле опет парадокса, на неки очуђен начин „истинитији“ и „вернији“ од света за који верујемо да је наша једина стварност, Душан Ковачевић се у сваком периоду свога рада издашно користио иронијом, пародијом, трагедијом, карикатуром, хиперболом, сатиром, карневалским изругивањем, пренаглашеним контрастирањем, алогичним и оксиморонским склоповима, хотимичним понављањима и асоцијативним призивањима, отвореним или скривеним цитатима, алузијама, комиком сличности и комиком разлике... Сведено речено: оним језичким и обликовним процедурама, механизмима и средствима која теже изокретању реалног света, а што по старом правилу рађа црнохуморне ефекте и њима примерене метафоричне или алегоричне пројекције. При том, равнотежа драмских и хуморних елемената успоставља дистанцу према реално или

фантастички модулираним животним чињеницама (у зависности од стваралачке фазе у којој настаје неко дело), па се оно што је смешно у једном слоју указује као ужасно или, инверзно, оно што је ужасно – делује смешно.

Проучавање и тумачење драмског дела Душана Ковачевића подразумева, како сам већ назначио, аналитичко уважавање реперних тачака домаће драмске традиције која у великој мери одређује принципе настанка нових драмских текстова, најпре афирмацијом и пределовањем установљених конструктивних елемената, а потом, у мањој мери, њиховим креативним порицањем. У случају Ковачевићевих драма по свему је примарна *реновација* (у исти мах иновација и надограђивање) драматуршких елемената установљених традицијом, што нас води закључку да је његово позориште, упркос томе што се често указује као ексцентрично или експериментално (онолико колико је то потребно и функционално) врло стабилно, истовремено и парадигматично и синтетично, па га у исти мах доживљавамо и као класично и као репрезентативно за наше доба. То позориште не може без остатка бити сведено ни на шта што му претходи, већ се, захваљујући управо том иновативно-инвентивном, динамичном дијалогу са традицијом, и суочавању са добом у којем настаје, самопотврђује као ванстандардно вредна, непоновљивим талентом обележена уметничка структура.

Суочавање са актуелним временом, сеизмографија његовог пулсирања (у једном тренутку видимо како Ковачевићеве драме готово хроничарски прате овдашње друштвене метаморфозе), и уметнички, естетизован, на сцену изведен и ту представљен приказ његових видљивих и невидљивих својстава, одређује Душана Ковачевића као *џисца-аналитика* свога и нашег доба у најдубљем значењу те сложенице, чиме се успоставља и у великој мери већ остварује могућност, да као и у случају његових великих претходника или савременика (не само Стерије, Нушића и Поповића, него и Гогоља, Жарија, Бекета и Мрожека), он постане драматичар свих времена, недвосмислено речено – класик.

Утемељен у традицији, стално је читајући и оживљавајући на њему својствен начин, Душан Ковачевић је својим драмама, насталим на ауторски препознатљивим композиционим принципима, уз функционални, „комички озбиљан“ третман егистенцијално битних тема, одговарајућу употребу сценског језика и свих пратећих елемената, продужио, обогатио и динамизовао магистралу српске драме. Повезаност са традицијом уочава се најпре у природи књижевног, прецизније речено, драмског лика који се и у Ковачевићевим делима увек јавља као индивидуално оличење и производ датих друштвених околности, што води и Ковачевићу и Поповићу и Нушићу и Стерији омиљеној тези да „позориште потказује живот“. Аналогно томе, може се, са готово закономерном сигурношћу, уважавајући искуство и приносе традиције колико и нове уметничке праксе, рећи да је драмски лик увек, на овај или онај начин, персонализована представа неког колектива.

Такво запажање пружа и делимичан одговор на питање омиљености и масовне прихваћености Ковачевићевих драма и филмских сценарија, истовремено указујући и на једну од најбитнијих карактеристика његовог целокупног дела. За разлику од махом егоцентричне, чак нарцисоидне модернистичке књижевности, која је готово без остатка усредсређена на трагање за појединачним идентитетом, на констато-

вање његове променљивости, непостојаности, неухватљивости, противречности и распршености, Душан Ковачевић у свом опусу доследно, управо помоћу карактеристичних, колико непоновљивих, толико и типичних ликова, преиспитује опште, колективне, менталитетске карактеристике једне конкретне заједнице. У тим ликовима и у тој заједници видимо себе, у појединостима и у целини. Слика коју гледамо ретко када је лепа, али је зато прочишћујућа. Освешћује нас, поучава, упозорава, засмејава и, упркос свему, чини нас боље расположеним, и макар на тренутке ведријим него што нам опште историјске и животне (не)прилике то дозвољавају.

Парадоксална, комички интонирана, а у основи дубоко трагична драмска илузија у делима Душана Ковачевића изобилно се служи прекомпоновањем традицијом кодираних постулата драмске уметности, као и посебним, ауторски обележеним и препознатљивим језичким средствима (физиологизација исказа, псовке, каламбури, игре речима, конкретизоване метафоре и метонимије). Уз стално поигравање жанровским границама и конвенцијама, гестовима и призорима из стварног или измаштаног/измишљеног живота, у истрајном дијалогизовању са традицијом, Ковачевић издашно користи могућност да се подсмехне свему: незнању, неаутентичном, одљубљеном животу, идеолошким заблудама, манипулативним моћима силника и смутљиваца, рђавим менталитетским и карактерним цртама, свим облицима власти, политичкој искључивости и девијантности, људској глупости, охолости и самовољи, али и самој смрти, а та демаскирајућа поруга изречена је подругљиво-апокалиптичним, шалозбилним тоном који нас, како год да се гледа, води у само средиште Ковачевићеве драмске илузије. Посебно је важно указати на отворени крај Ковачевићевих драма, атипичан за традиционалну комедију, чиме се оснажује теза да трагикомично и апсурдно виђење света улази у корпус доминантних црта српске и европске драматургије друге половине XX века.

Душан Ковачевић је, све у свему, створио несвакидашње имагинативан, трајно вредан, провокативан, временски индикативан, поетички репрезентативан, а, пре и после свега, бескрајно, разгаљујуће духовит, катарзичан драмски опус који почива на болном али и лековитом парадоксу: – смејемо се свету који у својој основи није нимало смешан. Напротив, безнадно и бездано је трагичан. Али, магија Ковачевићеве драмске игре, која се активира и остварује у позоришним инсценацијама, чини да до тог кардиналног преокрета, преображаја комичног у трагично, и трагичног у комично ипак дође.

И тако свет, ма колико био суморно, трауматично место, било где и у било ком времену, ипак постаје колико-толико подношљив за живот.

Један једини свет.

И.

Један једини живот.

* * *

Једне зимске вечери у децембру 1996. године, за време оних, сада већ историјских масовних грађанских демонстрација против аутократске власти, а после покра-

дених избора, пролазио сам поред београдског Народног позоришта. Шетња је већ била завршена и град је у касним ноћним сатима полако постајао пуст. Уз споменик Кнезу Михаилу неки демонстрант оставио је, прислоњен, велики транспарент на којем је била исписана реплика из Ковачевићевих *Мартијонаца*: „Ископаће њега Били.“ Тада сам схватио да је Ковачевићева писана књижевност постала усмена.

Враћам се почетку – примила се у народу. У овој земљи нема човека који не зна барем једну реченицу из драма или филмова Душана Ковачевића, често и не знајући ко је стварни аутор неке изреке или обрта којом се служи у свакидашњем говору. Тако, по неписаном правилу, ако не већ и закономерно, бива са истинском књижевношћу: дело ће, уколико је вредно, баш као у датом случају, силазећи или се враћајући у стање усмености, увек надживети свога творца.